

„CZŁOWIEK DAŻĄCY”, CZYLI ANTROPOLOGIA FILOZOFICZNA W TWÓRCZOŚCI KRYSZTIANA LUPY.

Analiza zjawiska na podstawie wybranych spektakli¹

SYLWIA MERK

Wydział Nauk Humanistycznych UKSW
Faculty of Humanities, Cardinal Stefan Wyszyński in Warsaw
sylwia.merk@wp.pl

WSTĘP

Krzysztof Lupa ma status jednego z najważniejszych polskich reżyserów teatralnych. Wiele jego spektakli, jak chociażby *Kalkwerk* czy *Miasto snu*, zostało okrzykniętych mianem legendarnych. Niewątpliwie wpływ na to miała niezwykłość zabiegów zastosowanych w realizacjach Lupy – jego teatr toczy się w powolnym tempie, a bohaterowie często niewiele mówią. Swoistym znakiem rozpoznawczym twórczości reżysera stała się także długość jego spektakli. Często przedstawienia te trwają pięć, sześć czy nawet siedem godzin. Nie jest to jednak czas dla widza stracony. Choć trzeba przyznać, że spektakle te wymagają „wejścia” w ich własny rytm, to niewątpliwie są one tego warte. Istotnym polem zainteresowania Krzysztofa Lupy jest filozofia, wiele z jego przedstawień jest inspirowanych bądź też podbudowanych rozważaniami wielkich myślicieli. Reżyser sięgał między innymi po Fryderyka Nietzschego, Ludwiga Wittgensteina czy Carla Gustava Junga. U każdego z nich szukał przede wszystkim myśli dotyczących człowieka i jego życia. W niniejszym tekście to właśnie ta warstwa twórczości Krzysztofa Lupy jest dla mnie najważniejsza. Jego dociekania wpisują w kontekst antropologii filozoficznej i pytań przez nią formułowanych. Staram się

¹ Niniejszy tekst stanowi przeredagowaną wersję rozprawy magisterskiej napisanej pod opieką naukową dr Magdaleny Ślusarskiej na kierunku Kulturoznawstwo (Wydział Nauk Humanistycznych UKSW) i obronionej w 2018 roku.

również wytłumaczyć koncepcję „człowieka dążącego”, którą Lupa zdaje się rozwijać poprzez swoją twórczość. Jego zdaniem istotą człowieczeństwa jest bowiem poznawanie samego siebie, rozumiane jako wciąż trwający proces. Ze względu na ogrom materiału, jaki stanowią spektakle Krystiana Lupy, postanowiłam ograniczyć zakres swoich analiz do dwóch wybranych realizacji, które są jednocześnie egzemplifikacją stawianych przeze mnie tez – *Miasta Snu* oraz *Procesu*. Decyzja ta jest też podyktowana faktem, iż oba przedstawienia miałam okazję oglądać w teatrze, co wydaje mi się niezwykle istotne w przypadku pracy dotyczącej właśnie tej dziedziny sztuki.

Zaznaczyć należy jednocześnie, że oba wybrane przeze mnie spektakle znacznie się różnią. W *Mieście snu* bohaterowie znajdują możliwość, by uczynić swoje przeżycia wewnętrzne ważnymi. To właśnie na płaszczyźnie wypowiedalności, dzielenia się snami, uczuciami czy fantazjami budowane jest poczucie człowieczeństwa. Zbliża nas to do zrozumienia, czym dla Krystiana Lupy jest „człowiek dążący”. Na drodze poznawania siebie jest on poddany nieustannym procesom przemiany, a poprzez swoją otwartość na sferę „życia wewnętrznego” staje się jakby bardziej ludzki. *Proces* jest spektaklem zgoła odmiennym, co wynika zresztą z samego tekstu Kafki. O ile bohaterowie *Miasta snu* w jakimś stopniu wiedzą, w jakim kierunku zmierzają ich dążenia, o tyle w *Procesie* dominuje niepewność. Działania głównej postaci są spowite swego rodzaju ciemnością i poniekąd skazane na niepowodzenie. Niemożność bądź też wielowymiarowa impotencja cechująca Józefa K. stop u podstaw wyrażonego przez Lupę poglądu, iż bohater ten „[...] nie jest pełnym człowiekiem. Od dzieciństwa to ukrywa. Udaje człowieka, udaje pracownika banku, pracownika, który awansuje. Jak Nosferatu niesie w sobie straszne kalectwo, brak, o którym wie, ale którego nie zna. Nie zna, bo jest przez niego, to znaczy przed sobą samym, permanentnie ukryty”². Niemożność bądź też nieumiejętność, a w każdym razie jakiegoś rodzaju bariery nie do przekroczenia, sprawiają, że w perspektywie naszych rozważań trudno Franza, bohatera spektaklu, określić mianem „człowieka dążącego”. Nie staje się on coraz bardziej człowiekiem, a wręcz przeciwnie – staje się nim coraz mniej. Nie ulega wątpliwości, iż Krystian Lupa chciał

² *Proces: Lupa / Kafka*, [według F. Kafki, tłum. J. Ekier, reż, adaptacja, scenografia i światła K. Lupa, przekł. scen. na j. ang. D. Gajewska, A. Zapalowski], Warszawa 2017, s. 28.

operować tekstem Kafki przede wszystkim na płaszczyźnie politycznej. Świadczy o tym zresztą dziennik z okresu pracy nad spektaklem, w którym reżyser szeroko omawia aktualną sytuację w kraju. Nie można jednak zapomnieć, że *Proces* nie wyczerpuje się na krytyce władzy. Choć warstwa ta jest ważna dla samego Lupy, to moich rozważaniach chciałam skupić się przede wszystkim na egzystencjalnym wymiarze *Procesu*.

Na niniejszą analizę składają się trzy części. W pierwszej z nich dokonuję wstępnego zarysowania kontekstu antropologii filozoficznej, w którym sytuuję twórczość Krystiana Lupy. Reżyser ten chce poprzez teatr docierać do prawdy – prawdy o człowieku. Wszystkie jego starania zdają się nakierowane właśnie na realizację tego celu. Na tej podstawie zbudowałam analogię między teatrem Lupy a poznaniem samego siebie jako jednym z głównych postulatów filozofii. Reżyser niejednokrotnie podkreślał, że poznanie to jest swego rodzaju procesem, który ciągle trzeba przeprowadzać. Jest to także podstawa mojej zasadniczej tezy o „człowieku dążącym”. Ważnym elementem moich rozważań było wprowadzenie za Witkacym podziału na dwa typy ludzi – tych, których można nazwać „dążącymi”, oraz tych, którzy nie są zdolni do podejmowania tego typu działań. W swoich dociekaniach poruszałam również wątki dotyczące między innymi filozofii Heniego Bergsona, Karla Jaspersa czy też procesu indywiduacji (Carl Gustav Jung). Starałam się również wytłumaczyć autorską koncepcję Krystiana Lupy „rysowania okiem wewnętrznym”.

W drugiej części podjęłam analizę cielesności w twórczości Lupy. Powołując się na Arnolda Mindella, pokazałam, że ciało może być istotnym elementem procesu indywiduacji. Tym samym sfera ta została przeze mnie wpisana w „dążenie” do poznania samego siebie, które postuluje Krystian Lupa. Rozważania na temat statusu ciała w jego przedstawieniach objęły zagadnienia nagości, seksualności oraz erotyzmu. Wszystkie z nich zostały przeze mnie przeanalizowane w odniesieniu do konkretnych sytuacji scenicznych. W tym celu sięgnęłam między innymi do myśli Georges’a Bataille’a czy też do klasycznych rozróżnień na *Leib* i *Körper*, które omawiam w dalszej części artykułu. Starałam się również wykazać, że cielesność w twórczości Lupy ściśle powiązana jest z prawdą i jest ważnym składnikiem pytania o to, kim jesteśmy.

W ostatniej partii skupiałam się na sferze przeżyć wewnętrznych, która szuka swojego wyrazu w sztuce Krystiana Lupy. Podjęłam zagadnienie

wypowiadalności, które jest jednym z zasadniczych problemów w twórczości reżysera. Jest ono również związane z tezami stawianymi przez Ludwiga Wittgensteina. Duża część moich rozważań prowadzonych w tej części dotyczy snów i nieświadomości. Ukazałam warstwę twórczości Lupy odwołującą się wprost do wątków psychoanalitycznych, a także uzasadniłam katartyczny wymiar jego spektakli. Rozważania te zostały podporządkowane wydobywaniu wątków antropologii filozoficznej obecnych w dociekaniach reżysera i służą wytłumaczeniu koncepcji „człowieka dążącego”.

I. ANTROPOLOGIA FILOZOFICZNA – „CZŁOWIEK DĄŻĄCY”

PRZEZ TEATR DO PRAWDY?

„Spektakl wymaga prawdy jako koniecznego pokarmu [...]”³ – być może w tych słowach Krystiana Lupy należałoby upatrywać istotę jego teatru. W jego spektaklach scena staje się bowiem wyjątkową przestrzenią – przestrzenią wydobywania prawdy. Sama prawda jest zaś materią, z której teatr powstaje, którą teatr się żywi i z którą stara się uporać. Nie chodzi tutaj jednak o podniosły ton, w który, jak się domyślamy, można by dość łatwo popaść, wypowiadając takie słowa. Wręcz przeciwnie – trzeba spojrzeć mimo tego tonu na teatr Krystiana Lupy jako na ten, który pokazuje nam nieudolność naszych dążeń do prawdy. Postrzegamy ją jako cel do osiągnięcia, jednocześnie nigdy jej nie widząc – tak jakby znajdowała się za jakąś niewidzialną zasłoną, o której istnieniu jesteśmy głęboko przekonani. Zachowujemy się jak ślepcy, którzy dłonią badają nieznaną przestrzeń znajdującą się przed nimi. Postacie w teatrze Krystiana Lupy zostają skazane na szukania po omacku, wysłane w podróż, która nie ma swojego końca. Sam Lupa poprzez swoją twórczość podejmuje ten wysiłek, jednocześnie zachęcając do tego także widza.

Reżyser polecał swoim studentom w Szkole Teatralnej wykonanie ćwiczenia z – jak to określał – „rysowania okiem wewnętrznym”⁴. Polegało ono na szkicowaniu kształtów, które studenci odczuwają w sobie. Tak jakby

³ B. Matkowska-Święś, *Podróż do nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupą*, Kraków 2003, s. 142.

⁴ Ibidem, s. 106.

mieli wyobrazić sobie swoje wnętrze jako obszar, w którym znajdują się różnorakie figury i faktury. Oko wewnętrzne miało je odnaleźć i przenieść na kartkę. Teatr Krystiana Lupy zdaje się poszukiwać właśnie tego rodzaju kształtów. Czy powinniśmy mówić tutaj o próbach uchwycenia szeroko rozumianej prawdy znajdującej się gdzieś w głębi? Czy chodzi tutaj o dotarcie do niej? O gest łapania, czy też pochwytywania? Wydaje się, że odpowiedź na to pytanie powinna być negatywna. Reżyser w swojej twórczości daje nam do zrozumienia, że prawdy nie da się uchwycić, że ona zawsze się wymyka i przemieszcza. Powinniśmy raczej mówić o geście dotykania, który nie próbuje niczego schwytać. W *Utopii 2* Lupa stwierdzał w odniesieniu do zapisywania swoich myśli, że „często zapis staje się największą, czasem jedyną możliwością uchwycenia, choćby tylko nadzieją na uchwycenie. Jest również tym doświadczeniem, w którym okazuje się, że dążenie jest ważniejsze od łupu [...]”⁵. Mimo że nigdy nie będziemy w posiadaniu prawdy w sensie ostatecznym, możemy jednak próbować choć przez chwilę jej dotknąć, a poprzez to poczuć.

Celem teatru Lupy jest więc dążenie – każdorazowe podejmowanie próby odnalezienia i dotknięcia niewidzialnych, niekoniecznie nawet foremnych kształtów. Co więcej, dążenie to nigdy nie ustaje. Chodzi o ciągłe poszukiwanie, jakkolwiek rozpaczliwe by ono nie było. Choć Krystian Lupa wielokrotnie podkreślał, że myśli, które wypowiadamy, okazują się nie dosięgać istoty tego, co pomyślane, to i tak wszelkie podejmowane próby są wartościowe. Człowiek jest rozumiany bowiem jako ten, który „dąży”, który nieustannie podejmuje próby i zadaje sobie pytania, a poprzez to się rozwija. Reżyser niejednokrotnie pokazuje nam nieudolność i trud procesu, o którym tutaj mowa. Jego postaci momentami zamieniają się niemal w afatyków, którzy nie mogą czegoś wypowiedzieć, a zarazem dotknąć i poznać. Teatr staje się przestrzenią bełkotu, z głębi którego w wielkich trudach próbujemy coś wydobyć; staje się przestrzenią trwającego procesu. Bełkot ten jest niezwykle ważny, to bowiem człowiek bełkocze i to o sobie samym bełkocze, siebie samego stara się wypowiedzieć. Być może wszelka mowa jest tylko bełkotem, być może słowa nigdy nie sięgają celu, zawsze pozostają niezrozumiałe? To pytanie, które niewątpliwie należałoby sobie zadać w kontekście twórczości

⁵ K. Lupa, *Utopia 2. Penetracje*, Kraków 2003, s. 5.

Krystiana Lupy. Pytaniem jednak nadrzędnym wobec tego postawionego przed chwilą byłoby przede wszystkim pytanie o człowieka. To prawda o człowieku jest przecież w największym stopniu przedmiotem teatru Lupy. Przez pracę twórczą próbuje on osiągnąć przeżyć wewnętrznych i choć przez chwilę z nimi obcować. Jego dążenia są przesiąknięte myślą wielkich filozofów, na których reżyser niejednokrotnie się powołuje. Założenie jego teatru jest ponadto wielce filozoficzne – jego celem jest zadawanie pytań o człowieka i o to, kim jesteśmy. Dlatego też w niniejszych rozważaniach podjęłam kwestię antropologii filozoficznej obecnej w twórczości Krystiana Lupy. Szczególnie zaś interesująca wydaje się tematyka „człowieka dążącego”, która znajduje swoje odzwierciedlenie w pracach reżysera.

DWA TYPY LUDZI

Krystian Lupa często mówi o swojej twórczości jak o podróży. Traktowanie własnego teatru jako pewnego rodzaju drogi czy procesu jest dla niego bardzo charakterystyczne. W rozmowie z Grzegorzem Niziołkiem autor stwierdzał, iż literatura austriacka „przyciągała go motywem podróży przez samego siebie”⁶. Ta wypowiedź pozwala bezpośrednio określić kierunek, w którym zmierzają dążenia Lupy. Wyraźnie proponuje on wędrówkę w głąb siebie i penetrację nieznaną przestrzeni oraz zakamarków własnego istnienia. To właśnie staje się celem, jaki stawia przed sobą Krystian Lupa – chce poprzez swoją twórczość dowiedzieć się czegoś o człowieku, otworzyć przed sobą i widzem świat ludzkich przeżyć psychicznych. Co więcej, świat ten jest jego obsesją, dążeniem, które zaczyna być sensem życia – tak jakby dotykanie wnętrza było dla niego samą istotą egzystencji. Reżyser rozumie jednocześnie, że taka droga nie jest czymś oczywistym i nie staje się udziałem każdego z nas. Życie można przeżyć, nie wyruszając nigdy w tę podróż bądź też w pewnym momencie ją przerywając. Nie wszyscy odczuwają pragnienie „podróży przez samych siebie”. Krystian Lupa mówi nawet o dwóch gatunkach ludzi i, jak zauważa, już u Witkacego obecny jest podział – z jednej strony na „nienasyconych metafizyków”, z drugiej zaś na „zdrowe bydłota”⁷.

⁶ Idem, *Prawda zbłąkania*, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 54/55, cyt. za: G. Niziołek, *Sobowtór i utopia: teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1997, s. 41.

⁷ G. Niziołek, op. cit., s. 43.

W swoim teatrze z kolei Lupa kreuje z jednej strony postacie komediowe, z drugiej te „wycieniowane psychologicznie”⁸.

Podział taki jest jednocześnie podziałem na tych, którzy „wyruszyli w podróż”, oraz na tych, którzy nie są do niej zdolni. Jak czytamy w *Sobowtórze i utopii*, u Witkacego „kryterium podziału jest oczywiste: rozstrzyga zdolność do przeżywania uczuć metafizycznych, jedyna i ostateczna miara człowieczeństwa”⁹. Podobnie jest u Lupy, którego główne postacie wyróżniają się właśnie charakterystycznym rysem psychologicznym. Często są to osoby niestabilne, rozchwiane, wycofane czy załężnione. Jednak to właśnie one wchodzi w sferę wypowiedalności, to one podejmują próby wydobywania czegoś z głębi własnych przeżyć wewnętrznych. Mówiąc jeszcze inaczej: to one są w procesie „dążenia”.

Należy zwrócić uwagę, w jaki sposób zostaje użyte pojęcie „zdrowia”. W podziale Witkacego osoby niezdolne do przeżywania uczuć metafizycznych są określane mianem „zdrowych bydła”, co ma *stricte* pejoratywny wydźwięk. Jednak to właśnie one są uznawane za te „zdrowe”. Podkreślenia wymaga tutaj trud, jaki niesie za sobą przeżywanie uczuć metafizycznych, czy już u samego Lupy – droga w głąb siebie. W *Mieście snu* jedna z głównych postaci – Siri – mówi wręcz o „wrywaniu czegoś z siebie” czy o „rozpruwaniu siebie”. Wyraźne widać, że droga, o której tak często mówi Lupa, bywa czymś nieprzyjemnym, tak jakby wydobywanie wewnętrznych treści było podobne do rozdrapywania rany. Nie jest to jednak ścieżka związane z traumami, które bohaterowie w sobie skrywają, a przynajmniej nie zawsze tak musi być. W dużo większym stopniu chodzi o to, że mówienie o własnych treściach psychicznych nie jest dla nas sytuacją komfortową. Nie jest czymś, do czego nawykliśmy. Tymczasem to właśnie jest istotą człowieczeństwa dla Lupy. Stan „zdrowia” jest więc tutaj dość niejednoznaczny. Być może należałoby za Foucaultem rozważać relatywność sytuacji zdrowia i szaleństwa¹⁰. Czy zdrowym jest ten, co zaprzestał podróży, o którą tak domaga się twórczość Lupy? W tym sensie zrywałby on przecież kontakt z samym sobą. Z drugiej strony jątrzenie głębi można by uznać za objaw rozchwiania

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1987.

psychicznego, swego rodzaju manii zamełczenia samego siebie. „Zdrowe bydle” to ktoś, kto nie podejmując pytań, unika jednocześnie całego trudu i bólu związanego z procesem dążenia do poznania samego siebie. Być może, aby wyrazić poglądy Krystiana Lupy w tej kwestii, należałoby sformułować quasi-Millowską tezę, iż „lepiej być cierpiącym, ale dążącym człowiekiem, niż zdrowym bydłem”¹¹. Reżyser nie miałby żadnych wątpliwości, która z dróg ma większą wartość.

Przedmiotem teatru Lupy nie są „zdrowe bydłeta”. Twórcy nie interesuje porzucanie drogi. Wręcz przeciwnie – należy zająć się tym człowiekiem, który zdolny jest do podejmowania trudu dążenia. Mówiąc bowiem o quasi-Millowskiej formule, którą można by określić w tym miejscu jako istotny stosunek do zdrowia, należy pamiętać o tym, co ów filozof chciał nam przekazać – nawet najniższe wartości człowieka są wyższego rzędu niż te zwierzęce. Wieść „zdrowy” żywot, choć nie jest niczym złym, w teatrze Lupy jest traktowane jako operowanie w obrębie niższych wartości. Proces dążenia jest zwrotem, przez który człowiek realizuje najwyższy, z punktu widzenia reżysera, cel ludzkiego życia – poznanie samego siebie. „Zdrowe” życie jest poniekąd porzuceniem drogi, swoistym gestem poddania się w dążeniu lub niezdolności do jego podjęcia. Mówiąc inaczej: jest obraniem prostszego kursu, a być może tego, który jest zwyczajnie łatwiej znieść. W tym kontekście zrozumiałe stają się chociażby słowa Lupy o tworzeniu roli aktora i obszarów roli, z których aktor często się wycofuje – „żał mi porzucenia każdego poszukiwań”¹². Realizując zadania pedagoga, reżyser chciałby, by droga i trud z nią związany były podejmowane. Przestrzeń dążenia jest dla niego najważniejsza i w niej osadza bohaterów swoich spektakli. O obywatelach *Miasta snu* mówił:

Samą istotę naszych obywateli stanowi dążenie w głąb. Wszystko nastawione jest na życie przeniknięte możliwie najbardziej wartościami duchowymi. Cierpienie i radość współczesnych obce są obywatelowi Państwa Snu. Muszą pozostać dla niego naturalnie obce wskutek jego zupełnie innej skali wartościowania. Może najtrafniejsze byłoby tu pojęcie „nastrój” – przynajmniej

¹¹ Parafrazuję tutaj słynną formułę Johna Stuarta Milla: „lepiej być niezadowolonym człowiekiem, niż zadowoloną świnia”, J. Mill, *Utylitaryzm. O wolności*, tłum. M. Ossowska, A. Kurlandzka, wstęp T. Kotarbiński, Warszawa 1959, s. 18.

¹² B. Matkowska-Święs, op. cit., s. 99.

porównawczo. Nasi ludzie przeżywają tylko nastroje, a raczej żyją wyłącznie w nastrojach; [...] obywatel Państwa Snu nie wierzy w nic poza snem¹³.

Nie ulega wątpliwości, że sam reżyser należy właśnie do tego gatunku ludzi – marzycieli, śniących, pragnących i dążących. Teatr Krystiana Lupa – choć będzie to wymagało dodatkowego wyjaśnienia w dalszej części tekstu – poniekąd również zaprasza nas do śnienia.

JA, CZYLI KTO? JA WEWNĘTRZNE

Zarysowany powyżej podział Witkacego pomoże lepiej zrozumieć filozofia Henriego Bergsona. Choć sam Krystian Lupa raczej rzadko wspomina o myśli francuskiego noblisty, to mogła ona oddziaływać na niego w sposób niebezpośredni. Wczesny okres twórczości Lupa być może wpłynął bowiem na postrzeganie przez niego rzeczywistości w większym stopniu, niż mogłoby się nam wydawać. Mam tutaj na myśli okres, w którym reżyser zajmował się dziełami Witkacego. Ze spotkania z twórczością pisarza pochodzi teza o dwóch gatunkach ludzi, która rzutuje na prace Lupa. Sam Witkacy jako nowinkarz zetknął się z dziełami Bergsona, co w dość dużym stopniu widać także w jego autorskiej twórczości¹⁴. Nie jest jednak dla mnie istotne badanie stopnia, w jakim Witkacy mógł inspirować się Bergsonem; zagadnienie to poruszane jest w niektórych publikacjach poświęconych pisarzowi¹⁵. Interesujący jest konkretny aspekt myśli Bergsona, który pomoże zrozumieć przedstawioną w poprzednim punkcie dychotomię.

Otóż wpływ na ową dychotomię mógł mieć Bergsonowski podział na jaźń zewnętrzną i jaźń wewnętrzną. Francuski myśliciel twierdził, że ta pierwsza jest bezosobową częścią osoby¹⁶. Nieco uproszczając tę kwestię: jaźń zewnętrzna jest czymś, co nie do końca jest mną. Jest jedynie powierzchowną warstwą mojej osoby. Jaźń wewnętrzna sięga głębiej – tam, gdzie, jak możemy sądzić, Lupa chce docierać w „dążeniu”. Jaźń wewnętrzna, jak tłumaczy Leszek Kołakowski, to „rdzeń osobowości, nie jest narzędziem życia ani pewną stroną naszych praktycznych wysiłków, jednostkowych czy społecznych, zazwyczaj nie jesteśmy jej świadomi, nie ma też powodów

¹³ G. Niziołek, op. cit., s. 44.

¹⁴ J. Degler, *Spotkanie z Witkacym*, Jelenia Góra 1979, s. 50.

¹⁵ Zob. np. J. Błoński, *Witkacy: sztukmistrz, filozof, estetyk*, Kraków 2001.

¹⁶ L. Kołakowski, *Bergson*, Warszawa 1997, s. 33.

byśmy byli, skoro pochłania nas troska o przetrwanie¹⁷. Mówiąc jeszcze inaczej: sfera, która jest „rdzeniem osobowości”, czyli miejscem, do którego chcielibyśmy docierać, zadając sobie pytanie: „kim jestem?”, jest przez nas zaniedbywana. Pomijamy ją, zapominamy o niej pochłonięci biegiem spraw życia codziennego.

Być może to właśnie jest stan „zdrowego bydłęcia”, które już sobie nie zadaje pytań, zapomina o życiu wewnętrznym na rzecz podtrzymywania swojego biologicznego istnienia. Dlatego w swoim życiu możemy nie docierać do głębszych warstw swojej osobowości, a tym samym kierować się jedynie tym, co w wielu systemach filozoficznych uznawane jest za wartości najniższe. Dodać należy również, że „ja powierzchowne” jest traktowane przez Bergsona jako swego rodzaju skamielina, maska, którą zakładamy, ukrywając swoje „ja głębokie”. Pamiętać trzeba, że być może istnieje ryzyko, iż człowiek zastyga w swoich maskach. Przywdziewając maskę „ja zewnętrznego”, może w niej już pozostać; zapominając o „jaźni głębokiej”, może stać się kimś innym, obcym dla siebie samego – kimś, kogo nie poznałby w lustrze. Należy więc uznać, że „dążenie”, o którym mówi Lupa, jest podejmowaniem wciąż na nowo trudu docierania przez maski do „rdzenia osobowości”. Możemy zatem powiedzieć, że choć teatr jest *par excellence* przestrzenią masek, to teatr Krystiana Lupy stara się docierać do tego, co „poza” maską; stara się w głąb penetrować istotę człowieczeństwa. Badanie związku myśli Lupy z koncepcjami Bergsona można znacznie rozwinąć, wydaje się to zresztą dość płodnym gruntem do rozważań. W tym miejscu poprzestaną jednak na odniesieniu do „jaźni powierzchownej” i „jaźni głębokiej”, które w sensie „narzędziowym” dobrze tłumaczy kierunek dążeń Krystiana Lupy.

PEJZAŻ WEWNĘTRZNY

Warto przyjrzeć się bliżej „rysowaniu okiem wewnętrznym”, które, jak już wcześniej wspomniałam, jest jednym z ćwiczeń, jakie Krystian Lupa zadaje swoim studentom. W *Utopii 2* reżyser opisuje je w następujący sposób:

[...] skoncentruj się na tym, co i gdzie teraz czujesz w ciele. Jak się to zachowuje wzajemnie, jak lokuje się w wewnętrznej przestrzeni, jaki tworzy obraz,

¹⁷ Ibidem.

jakie poszczególne kształty? Wewnętrzne dotyki, napięcia i bóle [...]. Potem spróbuj narysować to na kartce papieru. Staraj się uwolnić od tego, co wiesz o swoim ciele, o rozmieszczeniu poszczególnych jego fragmentów i organów, spróbuj narysować dokładnie to, co widzisz wewnętrznym dotykiem¹⁸.

Ćwiczenie to jest różnorako nazywane – raz „rysowaniem okiem wewnętrznym”, raz „dotykiem”, czasem „pejzażem wewnętrznym”. Nie jest istotne, jak zostanie to przez nas określone, nie ma też większego znaczenia rozbieżność między zmysłami, które nam to umożliwiają, te bowiem są jedynie różnymi sposobami dojścia do celu, który reżyser ma na myśli. Istotne jest natomiast, że każdorazowo jest to ruch zagłębiania się w siebie, oraz to, że jest to operacja przede wszystkim mentalna. Przemierzamy obszar wewnątrz siebie za pomocą myśli. Krystian Lupa w *Utopii i jej mieszkańcach* pisał:

[...] czym są te obszary – nieruchomo czekające na wędrówkę myśli, na linearną podróż opisującą ze swego punktu widzenia kolejne widoki? Że myśl – ten ruchomy akt – penetrujący mgliste zaciemnione rejony, może za każdym razem odbyć podróż inną drogą, inne przynosząc relacje – oto dowód istnienia owych nieruchomo czekających rejonów. Rejony te – krajobraz myśli – ich materia – chmura... jakkolwiek je nazwać – istnieją w wyczuwalny, sygnalizowany przez każdy moment wewnętrznej czujności, sposób¹⁹.

„Rysowanie okiem wewnętrznym” jest więc dla Krystiana Lupy poniekąd archetypem podróży, którą konsekwentnie nazywam „dążeniem”. Jego celem jest poznanie samego siebie, które – co warte jest odnotowania – wydaje się nie mieć sprecyzowanego końca. Co więcej, wydaje się, że nie może ono do takowego zmierzać. Przestrzeń, która ulega penetrującej myśli, jest przedstawiana przez Lupę jako obszar niekończących się możliwości. Tak też należy rozumieć tutaj człowieka. Reżyser stwierdza, że obszary te:

[...] często leżą w uśpieniu przez całe lata, dojrzewając, wchłaniając bez mojej wiedzy łupy zmysłów, doznania ciała, uczucia [...] Czasem błędząca ostrożnie myśl potyka się, trąca, ostrożnie przybliża się do tego obszaru, obiektu,

¹⁸ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 145.

¹⁹ Idem, *Utopia i jej mieszkańcy*, wstęp i oprac. M. Wąs-Klotzer, Kraków 1994, s. 72.

pejzażu i cofa przerażona pierwszym przelotnym spojrzeniem, przerażona niedostępnością, dzikością dziewiczej krainy... a ona tam sobie spoczywa²⁰.

Widać wyraźnie, iż „dążenie” jest procesem, i to procesem, który trzeba podejmować wciąż na nowo, z nadzieją, że tym razem dotrzemy dalej i głębiej, dotykając obszarów wcześniej nam niedostępnych. Co więcej, „dążenie” to wymaga szczerości, nie znosi kłamstwa, a co za tym idzie – przybiera formę mierzenia się z samym sobą, także z własnymi ułomnościami, które przed sobą zakłamujemy. Krystian Lupa wspomina również, że studenci często próbują oszukiwać, wykonując to zadanie, ujawniając tym samym swoją indolencję w podjęciu procesu. Reżyser opisuje to następująco:

I znów rysowali z mieszaniną nieufności i podniecenia. A nuż w trakcie tego rysowania coś się stanie. Z nieczystymi sumieniami, z mętną świadomością popełnianego fałszerstwa zawisali nad podłogą z nieśmiałymi śmieszkami. Cudu spodziewali się już nie w sobie, tylko na rysunku tego INNEGO, bo nuż się INNEMU udało, przecież padła obietnica, że to powinno się udać²¹.

Nie wszyscy zdolni są do podróży w głąb siebie, jest to dla nas teren zupełnie nieznan, którego istnienia sami często nie przewidujemy. Akt okłamywania się, że wystarczy pochwyć „rysunek” innego, musi jawić się nam jako skrajnie desperacki gest pustki w nas samych. Podróż, o której mówi Lupa, choć może być sprowokowana z zewnątrz, to odbyta musi zostać w samotności.

ANTROPOLOGIA FILOZOFICZNA. KIM JESTEM?

Moje pytania będą więc pytaniami podróżnika, wyprawionego na tułaczkę w nieznanne. Kogoś, kto – by posłużyć się nomenklaturą zaczerpniętą od Lupy – stara się odnajdować w sobie coraz to nowe kształty. Kogoś, kto chce zrozumieć więcej i dotrzeć głębiej, aby dotknąć istoty swojego istnienia. W tym sensie pytania, które Krystian Lupa zadaje poprzez swoją twórczość, są zbieżne z pytaniami zadawanymi przez antropologię filozoficzną. Wymaga to ode mnie wprowadzenia do moich rozważań podstawowych jej pojęć. Dookreślić należy również zakres, w obrębie którego będę kontynuować swoje dociekania.

²⁰ Ibidem.

²¹ Idem, *Utopia 2*, op. cit., s. 146.

Jak już wskazałam, najważniejszym pytaniem teatru Lupy jest pytanie o człowieka. Jest to również punkt wyjścia samej antropologii filozoficznej, która, jak twierdzi Gerd Haeffner, „polega na próbie zajęcia stanowiska umożliwiającego zbadanie poglądów na to, czym jest człowiek [...]”²². Mówiąc inaczej: centralnym problemem dla antropologii filozoficznej jest po prostu człowiek. Nie jest jednak moim celem rozprawianie o antropologii filozoficznej jako dziedzinie naukowej, nie jest nim również dokonywanie jakichkolwiek systematyzacji. Moim punktem wyjścia jest bowiem odnośnienie jej do twórczości Krystiana Lupy. Dlatego też zajmować będę się pytaniami, które zadaje sobie reżyser, a które można wpisać w ów konkretny kontekst. Należy jednak doprecyzować, o jakiego człowieka pyta twórca. Można oczywiście stwierdzić, że teatr Lupy stara się dobywać ogólnych prawd o człowieku. W dużym stopniu byłoby to jednak stanowisko przekłamane. Choć teatr może poruszać w widzu różnego rodzaju struny jego życia wewnętrznego, to ten, o którym tutaj mówię, raczej nie łudzi się, iż odkrywa jakieś uniwersalne prawidła o naturze ludzkiej. Powtórzmy raz jeszcze: drogę, którą wskazuje w swojej twórczości Lupa, można przebyć tylko we własnym zakresie. Nie ulega więc wątpliwości, że reżyser pyta w swoim teatrze o człowieka nie w sensie gatunkowym, a przede wszystkim w sensie jednostkowym. Mam tutaj na myśli założenia, od których wychodzi Lupa, niejednokrotnie podkreślając, iż swej twórczość skupia się głównie na procesie, przez który przechodzi on sam. Mówiąc inaczej: poprzez swoją sztukę reżyser zadaje pytanie o samego siebie, o własną istotę, o to, kim jest. Poprzez teatr poszukuje swoich „wewnętrznych kształtów”, a poprzez swoje niestrudzone działania przekonuje nas o niewyczerpanej głębi, jaką należy przebyć w drodze do siebie samego. Zarówno aktor, jak i widz muszą realizować zupełnie oddzielne procesy, poprzez które sami muszą sobie zadawać własne pytania. W teatrze Lupy swoisty środek ciężkości, jaki stanowi trud poszukiwań, jest przenoszony na innych i ma być zachętą do podjęcia własnej podróży.

Można więc stwierdzić, że chodzi tutaj o jedno z najstarszych, wręcz paradygmatycznych założeń antropologii filozoficznej, a więc o poznanie samego siebie (*gnothi seauton*). Haeffner pisze, że człowiek stanowi:

²² G. Haeffner, *Wprowadzenie do Antropologii Filozoficznej*, tłum. W. Szymona, Kraków 2006, s. 16.

[...] zarazem przedmiot, jak i podmiot stawianych pytań i poznania. To my chcemy wiedzieć, czym my jesteśmy [...]. [P]ytając o siebie samego, człowiek najpierw umieszcza siebie w pozycji poznawanego, jakby na zewnątrz znajdującego się przedmiotu, aby następnie z nim się utożsamić. Zatem antropologia filozoficzna ma postać samorefleksji. Jako przedmioty działania, czynimy w niej siebie samych przedmiotami opisu, klasyfikacji i interpretacji na wzór innych przedmiotów. A więc stajemy naprzeciw siebie samych, jako ktoś inny i jako coś innego²³.

Człowiek, pytając o samego siebie, musi w jakimś stopniu podejść do siebie jako do kogoś zewnętrznego. Musi potraktować siebie jako nieznaną przestrzeń i – co więcej – musi tak robić każdorazowo. Nie jest do końca jasne, czy dążenia Krystiana Lupy zmierzają do czegoś, co moglibyśmy w przypadku antropologii filozoficznej uznać za odpowiedź, a mianowicie do jakiejś próby definicji istoty człowieka bądź też człowieczeństwa. Sam Lupa zapewne stwierdziłby, że samą istotą jest właśnie „dążenie”. Być może nie należy pytać, o to, kim człowiek jest, ale o to, kim się staje. Można by mówić wtedy o swego rodzaju perypetiach człowieka czy też samej podmiotowości – o zmienności przeżyć wewnętrznych, uczuć lub postrzeżeń. Człowiek w twórczości Krystiana Lupy jest „człowiekiem dążącym”, kimś, kto nie potrafi odrzucić swoistości świata wewnętrznego, a przez to kimś, kto jest bardziej człowieczy. Swego rodzaju wsobność jest bowiem cechą odróżniającą nas od zwierząt. Człowiek eksplorujący sferę duchowości, wewnętrzności bądź też psychiki, jak już wskazałem, jest kimś, kto kieruje się wyższymi wartościami niż „zdrowe bydła”. Wiemy o tym chociażby z klasycznej definicji człowieka jako *animal rationale*. Arystoteles mówił o dwóch wymiarach człowieczeństwa – z jednej strony zwierzęcości, z drugiej zaś rozumności. Istotne jest jednak, że Stagiryta właśnie w biegunie rozumności (a więc tego, co odróżnia nas od świata zwierzęcego) sytuował naszą podmiotowość. Jak podkreśla Władysław Szewczyk, Arystoteles „wyjaśnia, że to, dzięki czemu ciało wyposażone w organy posiada życie i pełni różne funkcje, należy nazwać *enetelechią*, inaczej – zasadą życia, duszą (od gr. *telos* = cel, *eu* = w, *echein* = mieć, czyli »mieć cel w sobie«)”²⁴. Nie

²³ Ibidem, s. 18.

²⁴ W. Szewczyk, *Kim jest człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, Tarnów 1998, s. 39.

chcę tutaj opierać swoich dociekań na rozważaniach Arystotelesa, ale sama *entelechia* rozumiana jako wsobność, spotkanie *arche* (przyczyna) z *telos* (celem), może stanowić ważny punkt odniesienia dla rozumienia przez nas człowieka. Poszukuje on celu w samym sobie. Wymiar dążenia do poznania samego siebie będzie systematycznie ukazywany w toku niniejszych analiz. Nie chodzi jednak o to, by sytuować twórczość Krystiana Lupy w obrębie rozważań danego myśliciela. Sam twórca porusza niezwykle wiele wątków filozoficznych, powołując się na bardzo różnych autorów. Reżyser nie tworzy pomiędzy nimi podziałów, a raczej szuka we wszelkich dostępnych sobie źródłach pytań – i prób odpowiedzi, nawet cząstkowych – które umożliwiałyby odnajdywanie coraz to nowych „kształtów wewnętrznych”. Na dalszych etapach dociekań będę więc odwoływać się do wątków antropologii filozoficznej oddziałujących na twórczość Krystiana Lupy.

CZAS PYTAŃ – GRANICA

Jak już wskazałam, kwestia bycia w stanie „zdrowia” jest w twórczości Lupy wielce niejednoznaczna. Nie powinno również zaskakiwać, że bohaterowie jego spektakli często są albo na progu załamania, albo wręcz w głębokich depresyjnych stanach. Niestabilność psychiczna, oryginalność i swoistość tych postaci sprawia, że traktujemy je jako będące poniekąd poza sytuacją, w której się znajdują. Tak jakby były nieobecne, tak jakby przestrzenie teatru Lupy były dalekie od codzienności życia. Grzegorz Niziołek zauważa, że:

[...] indywidualne życiorysy w teatrze Lupy ogniskują się zawsze wokół silnego kryzysu wewnętrznego, który może prowadzić do obłędu, rozpadu osobowości, zanegowania całego dotychczasowego porządku życia. Jest to moment, w którym człowiek traci poczucie oczywistości własnego istnienia, gdy wszelkie prawdy o życiu i samym sobie ulegają zachwianiu²⁵.

Ujmując to inaczej: „dążenie”, o którym tutaj mówię, ma swój czas; ma go również stawianie przed sobą pytań. Jest to czas, kiedy musimy dokonać swoistych przewartościowań w swoim życiu, gdy stabilny i dobrze znany grunt pod nami zdaje się osuwać. Czas pytań jest więc czasem, w którym

²⁵ G. Niziołek, op. cit., s. 48.

dochodzimy do pewnej granicy, naruszając tym samym struktury naszego dotychczasowego życia.

Sytuacja ta jest nam znana również z opowieści samego Krystiana Lupy, który podobne załamanie przeżywał po wyrzuceniu z Łódzkiej Szkoły Filmowej²⁶. Załamanie przychodzi w momencie, kiedy – wydawałoby się: dookreślona – podmiotowość dociera do granicy, niejako zmuszona „wymyślić siebie na nowo”. Droga obrana przez człowieka zostaje podważona, a on sam często zmuszony jest do pozornie banalnej, a jednocześnie niezwykle bolesnej konstatacji: „to nie ja”. Nie chodzi jednak tylko o podważenie tożsamości, ale również o momenty, w których kwestionujemy sens swojego życia. Zaznaczyć należy też, że chodzi tutaj o sytuacje graniczne – być może nawet w rozumieniu zbliżonym do tego, jakim posługiwał się Karl Jaspers. Twórczość Krystiana Lupy znajduje wiele punktów wspólnych z myślą niemieckiego filozofa. Chociażby stwierdzenia: „filozofia oznacza bycie w drodze”²⁷ lub „filozofia to decyzja rozbudzenia źródła, odnalezienia siebie, usilnego wspomagania siebie w działaniu wewnętrznym”²⁸, pokazują kierunek, w którym zmierza myśl Jaspersa, a które bliskie są również „filozofii teatru” Lupy. Najistotniejsze jest jednak ujęcie sytuacji granicznej, którą filozof najpełniej określał w słynnym fragmencie:

Sytuacje takie jak ta, że zawsze jestem w jakichś sytuacjach, że nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że nie mogę unikać wzięcia na siebie odpowiedzialności, że muszę umrzeć – te nazywam sytuacjami granicznymi. One nie zmieniają się, za wyjątkiem różnych sposobów, w jakich się przejawiają; w odniesieniu do naszej egzystencji, są one ostateczne. Są one dla nas nieprzekraczalne poznawczo; w naszym byciu empirycznym nie potrafimy dostrzec już nic więcej poza nimi. Są jak mur, który napotykamy przed sobą i o który się rozbijamy. Nie mogą one zostać zmienione przez nas, a co

²⁶ K. Lupa, *Moja historia – rozmowa z Krystianem Lupą*, rozm. przepr. M. Urbaniak, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, 2016, nagranie własne.

²⁷ K. Jaspers, *Wprowadzenie do filozofii: dwanaście odczytów radiowych*, tłum. A. Wołkiewicz, Wrocław 1998, s. 8.

²⁸ Ibidem, s. 83.

najwyżej wyjaśnione – bez zdolności do wyjaśnienia czy wydedukowania ich z czegoś innego. Są one częścią istnienia samego w sobie²⁹.

Podkreślenia wymagają co najmniej dwie kwestie. Po pierwsze, sytuacje graniczne są nieodłączne od naszego istnienia. Co więcej – idąc dalej tropem Karla Jaspersa – można nawet stwierdzić, że „przeżywać sytuacje graniczne i egzystować to jedno”³⁰. Tym samym sytuacje te są wpisane w nasze istnienie i być może to właśnie poprzez nie w największym stopniu go doświadczamy. Po drugie, kwestia granicy bądź też – jak nazywał to Jaspers – muru. Otóż to właśnie moment, w którym napieramy na mur lub – inaczej – kiedy mur napiera na nas, doprowadza nas do czasu swoistego zawieszenia, czasu pytań i poszukiwań „kształtów wewnętrznych”.

W pewnym sensie sytuacje graniczne prowokują nas do „dążenia”. O doświadczeniach podobnego rodzaju pisał również Grzegorz Niziołek:

[...] ten rodzaj wewnętrznej przygody rozpoczyna się na ogół od poczucia duchowego wyjałowienia, później pojawia się pokusa innego życia, pod wpływem której bohater podejmuje jakąś irracjonalną, na pozór, decyzję: wyrusza w podróż, rzuca karierę, zrywa dotychczasowe więzi [...]. [W]ewnętrzna katastrofa, silny kryzys stają się, mimo towarzyszącego im cierpienia, doświadczeniem pozytywnym. Odnawiającym, przynoszącym nowe widzenie świata, inicjującym nowy etap duchowego rozwoju³¹.

Poważne kryzysy sytuują nas w obliczu nieznanego – znajdujemy się w nieznanach sytuacjach, niejako wyobcowani ze swojego dotychczasowego świata. W jakimś sensie znajdujemy się „obok”. W *Utopii 2* Krystian Lupa pisał w kontekście „dążenia”, że „prawie każda z tych wędrówek była wyprawą w nieznanie; myśli, które się trzyma w głowie, jak w walizce niesie się przez ulicę, wnosi się po schodach – do domu, do komputera – są przecież tylko początkiem tej drogi, już sama konieczność ich rozpakowania i wypowiedzenia na nowo powoduje wyłonienie nowego pejzażu [...]”³². Czas pytań prowadzi nas do poszukiwania w sobie nowych odpowiedzi.

²⁹ Idem, *Sytuacje graniczne*, tłum. M. Skwieciński, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 188.

³⁰ Ibidem, s. 189.

³¹ G. Niziołek, op. cit., s. 49.

³² K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 5.

Granica prowokuje nas do przekraczania, choć za nią znajduje się sytuacja poznawczo przez nas jeszcze nieopanowana, niemniej sytuacja należąca do mnie, będąca mną. Za granicą leży nowe „ja”.

CZAS PYTAŃ – PRZYBYSZE ZE SNU

Sytuacje graniczne, jakimi w teatrze Krystiana Lupy są kryzysy osobowościowe, prowadzą do konieczności poszukiwania nowych dookreśleń. Należy jednak zastanowić się nad swoistym „wyobcowaniem”, o którym wspominałam, analizując sytuacje kryzysu. Otóż patrząc na postacie teatru Lupy, wyraźnie widzimy jednostki „nietutejsze”, czego w żadnym stopniu nie wyczerpuje termin „outsider”. Określenie „obywatele Miasta snu” wybrzmiewa w oczekiwany sposób, jednak należy pamiętać, że sugeruje ono niejako dwa porządki – porządek jawy i porządek snu. Określenie to należy rozumieć bowiem w szerszym sensie niż ten sugerowany nam już w samej realizacji *Miasta snu*. Oba porządki współlistnieją jednocześnie, natomiast „śnienie” zakłada odmienny *modus* bycia niż ten „na jawie”. Śnienie, o którym tutaj mowa, być może należy właśnie rozumieć jako „dążenie” – proces niewidzialnej podróży w głąb siebie. W pewnym sensie „zagłębianie się w siebie” odrywa nas od świata codziennego. Dlatego też dodatkowego rozważenia wymagałaby kwestia bycia „poza” pewnym porządkiem. Postacie Lupy jednocześnie bowiem są obecne i nieobecne, przy czym ów status jest zależny od porządku, w którym je rozważamy. Obywatele Miasta snu są nieobecni w świecie jawy, jednocześnie pozostając cieleśnie w nim zanurzeni. Zrozumiałe jest, w jakim sensie człowiek przeżywający głębokie załamanie funkcjonuje poza ramami życia społecznego. Obserwujemy wtedy swoiste zamknięcie, zerwanie kontaktu ze światem zewnętrznym.

Do zrozumienia tej sytuacji przybliżyć może sposób, w jaki Krystian Lupa opisuje tworzenie roli przez aktora. Otóż określa to jako:

[...] kiełkowanie wyobrażenia postaci w samotności. Coś jak życie płodowe postaci, życie w ochronnym kokonie – aktor nie jest jeszcze zmuszony do natychmiastowego weryfikowania tego, co powstaje. Samotność daje azyl, tę jakąś wyspę, na której postać może, powiedziałbym, rosnąć w sposób

miękki, bez tego impulsu, który szepcze: kłamiesz! Albo: nie docierasz tam, gdzie chcesz³³.

Podobnie być może wygląda doświadczenie kryzysu, gdy człowiek znajduje się właśnie jakby „w kokonie”, przy czym kluczowa wydaje się tutaj samotność. Można ją bowiem rozumieć jako moment skrajnej wsobności, kiedy treści wewnętrzne zdają się niemożliwe do zakomunikowania światu zewnętrznemu. Teatr Krystiana Lupy wychodzi natomiast z założenia, że owe treści są konieczne do komunikowania, i to one pokazują nam wycinki prawdy o nas samych. Obserwujemy więc próbę łamania granicy między jednostkowym strumieniem odczuć, myśli i przeżyć a sposobem komunikowania, do jakiego przywykliśmy. Sytuacja „wypowiadania” jest czymś wyjątkowym, z czym nie spotykamy się na co dzień: dzielenie się swoimi głębokimi przeżyciami nie jest dla nas czymś – jeżeli można tak powiedzieć – naturalnym. Otwarcie na innych wymaga poczucia bezpieczeństwa i zaufania, natomiast postaci Lupy otwierają się „mimo to”, niejako nie zważając na okoliczności. Zupełnie tak, jakby ich świat wewnętrzny domagał się swego ujścia, jakie znajduje w wypowiedzeniu, tak jakby było to już od nich niezależne. Dlatego też w swojej twórczości Lupa umieszcza szeroko rozumianych „obywateli Miasta snu” wśród ludzi z porządku jawy. Tym samym obserwujemy niejako „śniących na jawie”, rozumiejąc jednocześnie, że są to poniekąd przybysze „z zewnątrz”.

Należałoby zastanowić się tutaj nad tym swoistym „poza”. Postacie teatru Lupy zdają się zanurzone w dwóch odmiennych porządkach – jak to określałam, *modi* bycia. Być może jednak w większym stopniu chodzi tutaj o porządki czasowe. Dlatego też niniejsze podpunkty tytułuję „czasem pytań”. Jeżeli mielibyśmy znaleźć jeden element, który najbardziej nas uderza w pierwszym zetknięciu z realizacjami Krystiana Lupy, to zapewne byłoby to właśnie specyficzne nastawienie do czasowości. Długość poszczególnych spektakli reżysera jest czymś dość niespotykanym. *Miasto snu* to realizacja trwająca około sześciu godzin, *Proces* z kolei trwa siedem godzin³⁴. Nie są to, rzecz jasna, wyjątki w twórczości Lupy, a wręcz przeciwnie – swego rodzaju norma. Mówiąc jednak, że naszą uwagę przykuwa wyjątkowe nastawienie do czasowości, nie mam na myśli jedynie długości przedstawień.

³³ B. Matkowska-Święs, op. cit., s. 115.

³⁴ Tyle spektakl trwał podczas premiery.

Podkreślić należy, że owe kilkugodzinne spektakle nie są przesycone akcją, szeroko rozumianym „dzianiem się”, szaleńczą dynamiką. Teatr Lupy słynie z sennego, ale rytmicznego tempa. Kazimierz Bardzik pisał o *Mieście snu*:

Szybko spodobał mi się klimat przedstawienia. Aktorzy mówili teksty tak, jak robimy to zazwyczaj, w codziennym życiu, nie „do widza”, ale „do siebie”, często na granicy słyszalności – (te wieczne oburzenia i narzekania: nic nie słyszę!, to wytykanie niedbałej dykcji...). Szybko przestało mi to przeszkadzać. Zagubiony w zagmatwanej treści, przestałem zwracać uwagę na „dzianie się”. Zaciekały mnie nastroje, emocje aktorów, specyficzny klimat scen. Był to klimat wspólnego oczekiwania, wspólnego wsłuchiwania się w ciszę, noc, daleki dźwięk. Rytm własnego serca. Wspólne słuchanie muzyki. Napięcie wstrzymywanego pożądania. Potem przyspieszony rytm czyjegoś lęku, rozpacz, hysterii [...] ³⁵.

Oglądając spektakle Lupy, poniekąd musimy wejść w ów rytm spektaklu, o którym tutaj mowa. Co więcej, staje się on naszym rytmem, rytmem naszego trwania. Musimy jednak do tego tempa przywyknąć, oswoić się z nim. Mimo że sytuacje na scenie niejako odtwarzają rytm życia codziennego, to jednak nie jest on tym, do czego przyzwyczailiśmy się w teatrze. Stajemy więc w jakimś stopniu w obliczu czegoś obcego, w co musimy się wtopić. Bardzik stwierdzał, że oglądając *Miasto snu*, uległ „urokowi chwili”:

[...] przyjąłem swoiste zaproszenie do zwolnienia rytmu, do innego, intymniejszego kontaktu z postaciami. Wszedłem w inny kod porozumienia. Wciągnęło mnie to! Pomyślałem: jak dobrze byłoby zamieszkać wśród tych postaci, spróbować żyć z nimi, doświadczać razem z nimi, towarzyszyć im. Zauważyłem, że zajęci są przyglądaniem się sobie, analizowaniu, refleksjom – chcąc poznawać, zrozumieć bardziej „w głąb” ³⁶.

Podkreślić należy właśnie tę naszą chęć do „wejścia” w świat bohaterów Lupy. Rytm ich funkcjonowania jest bowiem rytmem, którego potrzebujemy, a o którym bardzo często zapominamy. Sprzyja on monologom wewnętrznym, i to nie jedynie wysłuchiwanie tych prowadzonych przez aktorów, ale

³⁵ K. Bardzik, *Kilka myśli o Mieście snu*, „Didaskalia” 2012, nr 112, s. 66.

³⁶ Ibidem.

także prowadzeniu własnych. Teatr Lupy poprzez specyficzne podejście do czasowości zachęca nas do podjęcia kontaktu z samym sobą.

CZAS PYTAŃ – TRWANIE

Trzeba dłużej zastanowić się nad swoistością owych różnych porządków czasowych, których doświadczamy podczas spektakli Krystiana Lupy. Uta Schorlemmer pisze w swojej książce *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu* o „zawieszonych faktyczności”, „kiedy wewnętrzne i zewnętrzne, świadome i nieświadome procesy płynnie przechodzą w siebie nawzajem. Ambiwalencja pomiędzy czuwaniem a śnieniem posiada funkcję inscenizacyjnego ożywiania własnego dzieciństwa oraz rozmaitych warstw pamięci [...]”³⁷. Nie chcę jednak poruszać na tym etapie wątków związanych *stricto* z psychoanalitycznym wymiarem snów, co czyni Schorlemmer. Chodzi mi raczej o podkreślenie owego zawieszenia – jakby bohaterowie czasowo zawieszali jeden z *modi* swojego bycia.

Być może fakt ten pomoże lepiej zrozumieć ponowne odwołanie się do narzędzi pojęciowych, jakimi posługiwał się Henri Bergson. Przywołać należy tutaj bodaj najsłynniejsze rozróżnienie francuskiego myśliciela, a mianowicie podział na czas mechaniczny i rzeczywiste trwanie³⁸, czyli *durée*. Jest on zasadniczy dla filozofii Bergsona i, co ważne, są mu podporządkowane inne tezy myśliciela, także ta o jaźni powierzchniowej i głębokiej, o której już wspominałam. Otóż w swojej pierwszej książce – *O bezpośrednich danych świadomości* – Bergson pisał:

[...] mówiąc o czasie, myślimy najczęściej o środowisku jednorodnym, gdzie zjawiska układają się, szeregują jak w przestrzeni i tworzą w końcu różnorodną wielość. Czyż czas, w ten sposób rozumiany, nie ma się tak do wielości naszych stanów psychicznych, jak intensywność do niektórych z nich, czy nie jest znakiem, symbolem absolutnie różnym od rzeczywistego trwania³⁹.

³⁷ U. Schorlemmer, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów” w teatrze*, tłum. K. Jabłecka-Mróż, T. Jabłecki, wstęp J. Łukosz, Kraków 2007, s. 81.

³⁸ H. Bergson, *O bezpośrednich danych świadomości*, tłum. K. Bobrowska, Warszawa 2016, s. 82–83.

³⁹ Ibidem.

Upraszczając, należałoby powiedzieć, iż Bergson uważał, że istnieją dwa „rodzaje” czasu. Pierwszy jest podporządkowany swoistemu porządkowaniu – jak twierdził – rzeczy w przestrzeni. Czas ów jest na dalszych etapach rozważań Bergsona nazywany czasem mechanicznym i jest to owo odczucie czasu, którego symbolem są zegary. Jest on podporządkowany celom praktycznym – to znaczy: musimy być na przykład o konkretnej godzinie w konkretnym miejscu. Żyjemy, odliczając godziny; porządkujemy zdarzenia, sytuując je w konkretnym czasie wyznaczanym nam przez zegary. Jak jednak zdaje się twierdzić Bergson, nie jest to czas, którego rzeczywiście doświadczamy. Leszek Kołakowski pisał: „różnica między czasem rzeczywistym a abstrakcyjnym [*durée*] to tyle, co przeciwieństwo między tym, co swoiście ludzkie, a tym, co fizyczne, między świadomością a bezwładną materią”⁴⁰. Czas mechaniczny nie jest czasem naszego doświadczenia. Realizując w życiu swoje cele praktyczne, nie myślimy o swoim życiu wewnętrznym – wszelkiego rodzaju przeżyciach, stanach emocjonalnych itp. Świadomość natomiast funkcjonuje niejako poza ramami czasu wyznaczonego przez zegary. *Durée* wydaje się więc owym „poza”, którego szukamy. Przez „poza” rozumieć zaś należy sferę „poza” ramami czasu mechanicznego. Istnieją zatem dwa porządki czasowe, a trwanie jest tym, w którym doświadczamy samych siebie.

Leszek Kołakowski, chcąc wytłumaczyć tę opozycję, powołuje się na fragment z *Przechadzek samotnego marzyciela* Jeana-Jacques’a Rousseau. W swoim dziele Rousseau opisywał między innymi, jak przechadzając się, stopniowo przestaje zauważać to, co go otacza, a coraz bardziej pogrąża się w refleksji. Opisywał, jak zapominając o otaczającym go świecie, zatapia się w kontemplacji. Według Kołakowskiego właśnie opowieść Rousseau o tym specyficznym odczuciu podczas przechadzki najlepiej obrazuje to, co Bergson rozumiał pod pojęciem trwania. Wydaje się, że *durée* jest odczuciem czasu, w którym jesteśmy *par excellence* wsobni. Dlatego też można stwierdzić, że „obywatele Miasta snu” funkcjonują właśnie w tym „rodzaju” czasu. Mówiąc jeszcze inaczej: śniący trwają. Tym samym zaś doświadczają siebie w sposób prawdziwy. Wymaga to jednak od nich stawania niejako „poza” czasem. Grzegorz Niziołek pisał:

⁴⁰ L. Kołakowski, op. cit., s. 39.

Teatr Lupa pokazuje człowieka w akcie przeżywania i poznawania siebie i rzeczywistości – nie zaś w działaniu. Czas codziennej egzystencji i czas duchowej przemiany nie biegną jednym torem. Jeden jest linearny, jest sumą godzin dni, lat. Drugi jest nieciągiły, składa się z przeczuć, olśnień, kryzysów. I jeśli Lupa pozwala rozwijać się zdarzeniom w niespiesznym rytmie, to tylko w nadziei, że w continuum zwykłego czasu powstanie luka, moment olśnienia, innego doznania czasu⁴¹.

Pytania i podróż w głąb siebie mają więc swój własny, osobny czas, który wyrwa jednostki z czasu mechanicznego. Zabiegi dramaturgiczne Krystiana Lupa zdają się podkreślać taki stan rzeczy. Kazimierz Bardzik stwierdzał: „[...] wartość *Miasta snu* polegała, dla mnie, na okazji nauczania się, czym jest nastrój, stan postaci, operowanie rytmem. W jaki sposób przez poczucie czasu trzeba aktorowi umożliwić wejście we właściwą przestrzeń odczuwania”⁴². Uwaga ta zdaje się trafiać w sedno. Lupa, przez odpowiednie zabiegi związane z czasem, w swoich realizacjach otwiera przed aktorem, ale także przed widzem, możliwość wyruszenia „w głąb”; umożliwia rzeczywiste trwanie, a tym samym pozwala na zadawanie pytań dotyczących nas samych.

WYPOWIADANIE JAKO PROCES

Krystian Lupa bardzo często podkreśla znaczenie „wypowiadalności” w swoim dorobku artystycznym. Jest ona dla reżysera swoiście problematyczna. Z jednej strony jego teatr stawia sobie za cel podejmowanie prób dobywania i wypowiadania z siebie tego wszystkiego, co związane jest z naszą duchowością. Z drugiej – chociażby w *Utopii 2* można przeczytać o „biednych myślach”, które zdaniem Lupy „przestają być prawdziwe, kiedy zostaną zapisane, wypowiedziane [...] przestają być tym, czym były pierwotnie”⁴³. Wydaje się, że komunikowanie treści wewnętrznych wiąże się dla nas ze swego rodzaju zawodem. Nie wypowiadamy dokładnie tego, co myślimy, tak jakby nasz język nie był w stanie dotknąć i przekazać głębi naszych przeżyć. W chwilach wypowiadania mamy wrażenie, że coś ulatuje, przeżycia ukazują swoją efemeryczność i niemożliwość uchwycenia.

⁴¹ G. Niziołek, op. cit., s. 71.

⁴² K. Bardzik, op. cit., s. 67.

⁴³ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 12.

To, co wypowiedziane, okazuje się poniekąd obce wobec tego, co przeżywane. W rozmowie z Beatą Matkowską-Świątęs reżyser mówił:

[...] i tak też jest z moimi dziennikami. Nagle zmieniają się i przestają poznać moje własne myśli, gdy pojawiają się całkiem na nowo. Są dla mnie nowością i zupełnie nie pamiętam tego czasu, kiedy je pisałem [...]. [U] traciłem tożsamość z tamtym aktem projekcji. Tym stanem napięcia powstającym w piszącym, który powoduje, że wynurza się z niego to, co niewypowiedziane. W takim momencie wydaje się nam, że powołujemy się na jakąś większą całość, zwłaszcza jeśli piszemy o tak zwanych tajemnicach. Ulegamy wrażeniu, że dotykamy... że trzymamy je w dłoni⁴⁴.

Innymi słowy: nasze poczucie obcowania z tajemnicą czy jakiegoś rodzaju prawdą jest chwilowe. „Dzieje się” jedynie w momencie przeżywania, odczuwania, na zasadzie swoistego impulsu. W momencie wypowiedziania czujemy z kolei, jakbyśmy nie byli w stanie przekazać, zakomunikować treści wewnętrznych. Nasze słowa nie sięgają intensywności przeżyć. Sam Lupa nader często o tym wspomina, ale szczególnie warto podkreślić jego słowa odnoszące się do procesu „dążenia”: „nie to jest ważne, by przyjść nazajutrz z łupem prawdy, lecz to – by się pojawić przemieniony zmaganiem”⁴⁵. Jak widać, reżyser nie łudzi się, że podróż w głąb siebie objawi nam prawdę o sobie samych, która nas dookreśli. Nie wyklucza jednak, że choć w sposób bardzo efemeryczny, to jednak z jakimiś cząstkami prawdy obcujemy. Wypowiedzanie wprawdzie nie komunikuje owego „łupu prawdy”, niemniej jest dla nas koniecznym „zmaganiem”. Słowa Krystiana Lupy pokazują jeszcze jedną kwestię, a mianowicie zepchnięcie samej komunikowalności niejako na drugi plan. Reżyser stwierdzał również: „nie interesuje mnie prezentacja treści poszczególnych dramatów, lecz wewnętrzny, mój osobisty proces dojrzewania treści i ich udział w akcie indywidualizacji”⁴⁶. Do samej indywidualizacji będę jeszcze niejednokrotnie wracać, na tym etapie należy podkreślić znaczenie samego procesu, o którym mówię. Otóż samo przechodzenie przez ów proces wydaje się dla Lupy ważniejsze aniżeli to, jak to się wyraża – „prezentacja treści”. Wypowiedzanie można więc potraktować

⁴⁴ B. Matkowska-Świątęs, op. cit., s. 19–20.

⁴⁵ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 6.

⁴⁶ G. Niziołek, op. cit., s. 48.

jako konieczny element procesu, coś, co go podtrzymuje i roznieca. Mimo poczucia, że wypowiedzane nie sięga pomyślanego w takim stopniu, w jakim byśmy tego chcieli, to ciągle podejmujemy kolejne próby. Staramy się w inny sposób wyrażać swoje myśli, szukamy innych dróg komunikowania. Przypomina to badanie przestrzeni w sobie samym, kiedy dotykając różnorodnych „faktur wewnętrznych”, staramy się coraz dokładniej je opisywać. Podejmując próby wypowiedzenia, poniekąd oswajamy się z tą przestrzenią, czyniąc ją bardziej „własną”. W swej twórczości Lupa nie zakłada, że możliwe jest pełne poznanie samego siebie; jak już zauważyłam, w jakiś sposób ciągle coś nam się wymyka. Każda próba jednak nas odmienia, przybliża do tego niewidzialnego celu, jaki stawia sobie teatr Lupy. Człowiek jest bowiem przede wszystkim istotą „dążącą”, która w tym „dążeniu” odnajduje sens swojego istnienia.

INDYWIDUACJA

Należy również wyjaśnić, czym jest i jaką rolę odgrywa w myśleniu Krystiana Lupy indywiduacja. Termin ten reżyser zaczerpnął od Carla Gustava Junga, którego tezy są dla niego wręcz zasadnicze. Lupa wpisuje indywiduację we własne rozważania nad istotą człowieka. Ów antropologiczny wymiar tego pojęcia jest zresztą dlań całkowicie naturalny. Równocześnie proces indywiduacji jest niezwykle ważnym elementem „dążenia”, które cechuje człowieka w twórczości Lupy. Jolande Jacobi pisała, że „cały proces indywiduacji odbywa się właściwie w sposób samorzutny, naturalny i autonomiczny; potencjalnie dany jest każdemu człowiekowi, chociaż większość ludzi nie uświadamia go sobie”⁴⁷. Należy podkreślić, że indywiduacja bywa procesem nieuświadomionym, dlatego też „w pewnych okolicznościach, na przykład w pracy psychoterapeutycznej, może być on różnymi metodami pobudzany, intensyfikowany, doprowadzany do świadomości, świadomie przeżywany i przepracowany; w ten sposób można pomóc człowiekowi w większym »dopełnieniu« lub »zaokrągleniu« swej osobowości”⁴⁸. Widać tu wiele podobieństw z założeniami teatru Krystiana Lupy. Chodzi bowiem o nakierowanie człowieka na uświadomiony proces skupienia się na swoich procesach psychicznych i przeżyciach wewnętrznych. W ten sposób indy-

⁴⁷ J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, tłum. S. Łypacewicz, Warszawa 2001, s. 148.

⁴⁸ Ibidem.

widuacja dobrze wpisuje się w tematykę antropologii filozoficznej, gdyż pomaga poznać samego siebie. Taką rolę teatru podkreślała również Uta Schorlemmer, pisząc o tym że „[...] przekonanie, iż teatr jest instrumentem poznania, ma w Polsce długą tradycję [...]. Teatr Lupy wciąż był w ten sposób opisywany [...] ja określam teatr Lupy jako »teatr psychologii poznania«⁴⁹.

Jolande Jacobi ów wątek myśli Junga tłumaczy w ten sposób: „[...] całość zawsze jest względna, a nasze życiowe zadanie polega na ciągłym dążeniu do jej osiągnięcia. »Osobowość jako pełne urzeczywistnienie całości naszego bytu jest nieosiągalnym ideałem. Nieosiągalność nie jest jednak argumentem przeciwko ideałowi; ideały bowiem są tylko drogowskazami, a nigdy celami«⁵⁰. Proces poznawania zdaje się nigdy nie mieć końca, nigdy nie osiągamy bowiem ideału. Niemniej, należy podkreślić, że uczestnicząc w owym procesie, zmierzamy ku realizacji celu, jakim jest specyficznie rozumiana „osobowość”, albowiem „osobowością staje się tylko ten, kto może świadomie powiedzieć »tak« swemu wewnętrznemu głosowi»⁵¹. Celem, jak już zauważałam, jest więc poniekąd oswojenie swej „przestrzeni” wewnętrznej, wsłuchanie się w nią po to, by móc ją afirmować. Przechodzimy przez proces indywiduacji, aby „stać się odrębną istotą, a także swoją własną jaźnią o tyle, o ile przez indywidualność rozumiemy naszą najbardziej wewnętrzną, ostateczną, nieporównywalną jedyność”⁵². Indywiduować się to – w najprostszym tego słowa znaczeniu – stawać się sobą. Każdorazowo należy jednak podkreślać procesualny charakter indywiduacji – realizuje się ona w „dążeniu”, co oznacza również, że nie określamy jednorazowo, kim jesteśmy, a raczej musimy to czynić ciągle. Porzucając proces, poniekąd przestawilibyśmy stawać się coraz bardziej sobą. Projekt ten można także łączyć z Jungowskim postulatem poszerzania pola świadomości. Grzegorz Niziołek w *Sobowtórze i utopii* pisał, że „ciągle przesuwanie progu samoświadomości stanowi w tym wypadku nie tylko warunek uprawiania sztuki czy sposób życia, ale świadomie przyjętą drogę poznania. Nie tylko samego siebie”⁵³. Należy podkreślić ów fakt – chodzi o włączanie coraz większego

⁴⁹ U. Schorlemmer, op. cit., s. 122.

⁵⁰ J. Jacobi, op. cit., s. 188.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem, s. 200.

⁵³ G. Niziołek, op. cit., s. 38.

zakresu treści nieświadomości w obręb świadomości; stopniowe osvajanie samego siebie, coraz lepsze rozpoznanie swojej wewnętrznej przestrzeni. Ważne jest jednocześnie, że dla samego Junga, od którego Lupa zapożycza pojęcie indywidualacji, istotny jest jej wymiar społeczny. Jacobi pisała: „samourzeczywistnienie zarówno w znaczeniu indywidualnym, jak i pozaosobowym, zbiorowym, staje się decyzją moralną i właśnie ta decyzja użycza swej mocy procesowi dochodzenia do nadświadomości, który Jung nazywa drogą indywidualacji”⁵⁴.

O tym wymiarze zbiorowym trzeba pamiętać, proces kształtowania samego siebie jest bowiem wielce znaczący w kontekście życia społecznego i komunikacji międzyludzkiej, choć nie należy, być może, opierać na nim projektu społeczeństwa. Krystiana Lupę prowadzi to do myślenia o wątkach utopijnych – utopiami nazywa przestrzenie swoich kolejnych realizacji, między innymi tę z *Miasta snu*. Istotne są jednak słowa reżysera z rozmowy z Krystyną Gonet, kiedy mówił on: „muszę zaobserwować coś u siebie, żeby zobaczyć to poza sobą, móc uogólnić [...]”⁵⁵. Wydaje się, że słowa te można w dość prosty sposób przełożyć na wymiar zbiorowości. Zakładając możliwość pewnego rodzaju wymiany duchowej pomiędzy jednostkami, należy ją opierać na sferze komunikacji – wypowiedalności. Im głębiej docieramy w samych sobie, im lepiej rozpoznajemy kształty wewnątrz siebie, tym większa istnieje możliwość zrozumienia drugiej osoby. Nie bez przyczyny sytuacje takie Lupa osadza w przestrzeniach utopii – choć jej możliwość wydaje się istnieć, wydarza się na tyle rzadko, że można mówić o pewnym nieprawdopodobieństwie takiej sytuacji.

Wracając jednak do zagadnienia kierunku, w którym zmierza „dążenie” w teatrze Lupy, należy stwierdzić za Utą Schorlemmer, że „cel indywidualacji nie jest istotny, zresztą Lupie nie zależy aż tak bardzo na osiągnięciu samego celu, gdyż to droga jest celem. Pojęcie indywidualacji nie zostaje u Lupy ograniczone jedynie do bohaterów, ale jest aspektem samookreślającej się struktury jęgo teatru w ogóle”⁵⁶. Z jednej strony trzeba więc mówić o rozwoju procesu indywidualacji samego Krystiana Lupy, chociażby na przestrzeni kolejnych

⁵⁴ J. Jacobi, op. cit., s. 147.

⁵⁵ K. Gonet, *Jakby to powiedzieć... Rozmowy z Krystianem Lupą*, Kraków 2002, s. 194.

⁵⁶ U. Schorlemmer, op. cit., s. 313–314.

realizacji. Z drugiej natomiast – i ta kwestia interesuje mnie w znacznie większym stopniu – należy przyrzeć się indywidualnym przestrzeniom, które tworzy reżyser, umożliwiając tym samym podjęcie procesu także widzowi i aktorom. To właśnie istnienie tych przestrzeni oraz otwieranie przez nie możliwości poznania samego siebie wydaje się jednym z największych osiągnięć twórczości Krystiana Lupy. Indywidualizacja zdaje się również nierozdzielnie związana z „wypowiadalnością”, do której będę jeszcze niejednokrotnie powracać. Próby „wypowiedzenia” bohaterowie teatru Lupy podejmują bowiem w konkretnych przestrzeniach, co jest widoczne i podkreślane w kolejnych realizacjach. Mam tutaj na myśli chociażby słynną bryłę bądź też klatkę, którą obserwujemy w spektaklach Lupy, nie są to jednak jedyne przestrzenie wyróżniane przez reżysera. Wspomnieć należy również o obrysie sceny w *Kalkwerku*, tak jakby twórca chciał oznaczyć konkretną przestrzeń, w której będzie prowadzone wydobywanie prawdy. Czasami mamy do czynienia z przestrzeniami, w których po prostu „dzieje się” proces, kiedy indziej zaś z przestrzeniami, które pomagają przejść przez proces wydobywania z siebie myśli, niejako w uwolnionym akcie wypowiedzenia (klatka w *Mieście snu*). Wszystko to składa się na pewien obraz indywidualizacji w teatrze Krystiana Lupy. Pomaga to także lepiej zrozumieć, dlaczego mówię tutaj o antropologii filozoficznej i ciągłym zadawaniu sobie pytania o człowieka. Wątki indywidualizacji zostały tu jedynie wstępnie zarysowane. Próbując bowiem uchwycić istotę „dążenia”, będę do nich ciągle powracać i na nowo podejmować w toku swojego wywodu.

MIASTO SNU I PROCES

Na dalszych etapach niniejszych rozważań odwołam się przede wszystkim do dwóch wybranych realizacji Krystiana Lupy – *Miasta snu* oraz *Procesu*. Oba dzieła powstały stosunkowo niedawno. O ile bowiem pierwotny zamysł i realizacja tego pierwszego przypadły na rok 1985, to w niniejszym tekście będę odwoływać się do wersji z 2012 roku. Należy być jednocześnie wyczułym na kwestię integralności między dwiema wersjami tego spektaklu. Trzeba je traktować, oczywiście, jako elementy jednego procesu twórczego, jednak wersja z 2012 roku została napisana przez Krystiana Lupę od nowa. Dlatego też znacząco odbiega chociażby od opisów i wspomnień, jakie pozostały po legendarnym przedstawieniu z 1985 roku. Niemniej można mówić o podobnym klimacie obu spektakli, o czym może świadczyć relacja

Kazimierza Bardzika ze starszej wersji⁵⁷. Mimo że nie mam bezpośredniej możliwości porównania (nie zachowało się żadne nagranie z 1985 roku), to niewątpliwie mogę stwierdzić, że wspólnym założeniem obu przedstawień było tworzenie przestrzeni wypowiedalności, a więc także procesu indywidualizacji. Wybór tych dwóch konkretnych realizacji, czyli *Miasta snu* i *Procesu*, jest umotywowany prostym faktem, a mianowicie możliwością obcowania z nimi w sposób bezpośredni – obserwowania ich przebiegu jako widz. Należy również zaznaczyć, że bez wątpienia są to jedne z najbardziej monumentalnych dzieł Krystiana Lupy i dostarczają bardzo dużo materiału poznawczego. *Miasto snu* jest jednocześnie uznawane za swoiste *opus magnum* tego twórcy, spektakl, w którym w bodaj największym stopniu udało mu się przenieść swoje założenia na materię teatralną. *Proces* z kolei jest realizacją nowszą, choć pisarstwo Franza Kafki pobudzało Lupę przez całą karierę. Zmierzenie się z *Procesem* jest więc niejako podjęciem próby wypowiedzenia treści od dawna kształtujących się w sferze mentalnej reżysera. Oba spektakle posłużą mi jako swoista egzemplifikacja antropologicznych założeń i tematów teatru Krystiana Lupy.

Swoje rozważania podzieliłam na dwie grupy tematyczne odnoszące się do człowieka. Pierwsza będzie dotyczyła szeroko rozumianej sfery fizycznej, która również uczestniczy w procesie poznawania samego siebie, a co więcej – jest jednym z jego bardzo istotnych elementów. Próbując przeanalizować sferę fizyczną w *Mieście snu* oraz w *Procesie*, będę zajmować się między innymi cielesnością, nagością, ale także erotyzmem. Druga grupa tematyczna będzie z kolei dotyczyła sfery psychicznej. W tej części postaram się zająć szeroko rozumianym „życiem wewnętrznym” bohaterów teatru Lupy. Szczególnie istotna będzie dla mnie sfera snu, powiązana z nieświadomością, ale również sfera świadomych przeżyć i odczuć psychicznych, do których przestrzeń wyrażania zdają się tworzyć zarówno *Miasto snu*, jak i *Proces*. Poprzez analizę obu tych pól tematycznych będę ukazywać wątki antropologii filozoficznej i pytania, które dotyczą tego, co konsekwentnie nazywam „człowiekiem dążącym”. Postaram się również w pewnym stopniu powiązać rozważania prowadzone przez Krystiana Lupę z myślą konkretnych filozofów.

⁵⁷ K. Bardzik, op. cit., s. 67.

II. CIAŁO

ZNACZENIE CIAŁA

W dość nieoczywisty sposób chcę rozpocząć dociekania o istocie człowieka w twórczości Krystiana Lupy od kwestii fizyczności. Mówiąc o pytaniach z zakresu antropologii filozoficznej, w pierwszej kolejności przychodzą ba myśl raczej rozważania dotyczące *stricte* duchowej strony człowieczeństwa. Jest to jednak błędne podejście. Temat ciała jest bowiem bardzo silnie obecny w antropologii filozoficznej, a jego analizy były prowadzone przez licznych myślicieli. Wspomnieć należy tutaj chociażby o słynnym podziale na *Leib* i *Körper*, szeroko omawianym między innymi przez Helmuta Plessnera, czy o bardziej współczesnej koncepcji somaestetyki Richarda Schustermana. Będę powracać jeszcze przede wszystkim do tej pierwszej kwestii. Na tym etapie zależy mi natomiast na podkreśleniu, że ciało i cała sfera odczuć z nim związanych jest równie ważna dla rozważań o człowieku, co sfera psychiczna. Nie staję więc tutaj na stanowisku monistycznym, które mogłoby uznawać za istotę człowieka samą duszę bądź też odwrotnie – uznawać za taką jedynie materię. Teatrowi Krystiana Lupy jest bowiem bliżej do stanowiska afirmującego zarówno sferę duchową, jak i cielesną. Przedmiotem moich rozważań są odczucia związane ze sztuką Lupy, w której ciało bez wątplenia jest ważnym elementem składającym się na poznanie nas samych.

Reżysera wyraźnie zajmuje ta sfera człowieczeństwa, w równym stopniu uczestniczy ona także w procesie „dążenia”. W *Utopii 2* Krystian Lupa tłumaczył to w dość długim fragmencie, który należy tutaj przytoczyć w całości:

Jestem pewien, że to powinno być centralne doświadczenie kondycji [...]. Zejście wyobrażenia w ciało. Ale czy rysunek wewnętrzny jest naprawdę właściwym wstępem [...]. [C]zy tu gdzieś nie następuje pomieszanie dróg? Mówię im: najważniejsze to uzyskać drogę w głąb ciała. Jeśli od razu będę tam siedł z emocjonalnym ciężarem, z napiętym kształtem wyobraźni, to z czystej niecierpliwości, z braku pola widzenia – bo niesiony kształt przesłania mi przestrzeń – zblądzę i zwalę ładunek gdziekolwiek, w przypadkowym miejscu, i każę grać nienastrojonemu ciału [...]. Śniące ciało nie będzie wtedy mym sprzymierzeńcem, nie odezwie się, pozostanie w ukryciu,

skuli się od nietrafionego dotknięcia [...]. Myślę zatem, że najpierw trzeba znaleźć drogę⁵⁸.

Bez wątpienia wytlumaczenia będzie wymagało „śniące ciało”, o którym pisze Krystian Lupa. Na początek muszę jednak podkreślić, że wedle tego, co reżyser stara się przekazać nam w swoich pismach, ciało jest równie ważnym elementem „dążenia”, co psychika. Co więcej, Lupa niemalże domaga się uczestnictwa obu tych sfer w poznawaniu samego siebie. Jedynie taka droga nie będzie bowiem drogą zafałszowaną. Mówiąc inaczej: w procesie, o którym mówi reżyser, ma uczestniczyć człowiek jako pewna integralna całość, która i siebie, i świat odbiera zarówno przez sferę duchową, jak też fizyczną. „Dążenie” w jakimś stopniu nie jest więc jedynie czynnością kontemplacyjną, co możemy wywnioskować ze stosunku Lupy do praktyki medytacji. W tym kontekście artysta pytał bowiem:

[...] czyż nie jest ona tylko zac zadaniem, odurzeniem ciała, upiciem w sennej plazmie owej metafizycznej niecierpliwości? Wschodnie praktyki kontemplacyjne, podobnie jak religijne rytuały ekstazy, polegają przecież na odurzeniu, a nie prawdziwym wglądzie. Odurzenie daje złudzenie wglądu jedynie i wyłącznie przez osłabienie „bramy wejściowej”⁵⁹.

Ciało jest więc dla nas swoistym początkiem podróży, w którą zostajemy zaproszeni. Jednocześnie stanowi dla nas – jak to określa Lupa – „bramę wejściową”, czyli swoistą granicę czy drzwi – w każdym razie coś, co domaga się otwarcia bądź też przekroczenia. Człowiek jako całość uczestniczy w procesie „dążenia”. Dlatego zdaniem Lupy

[...] wewnętrzny rysunek może być czynnością medytacyjną w doskonalszy sposób niż medytacja medytacyjna – nie poparta żadnym wymiernym „przeniesieniem” [...]. Ale i tu jest oczywiście możliwość oszustwa. Wymierne przeniesienie chętniej kojarzy się z dotychczasowym centrum – z mózgiem niż z ciałem. Z ciała płyną mniej wyraźne impulsy [...]. Mózg od wieków stał się rutynowym dopowiadaczem [...]. Czy istnieje możliwość wykluczenia tej fałszującej drogi [...], możliwość inna niż odurzenie?⁶⁰

⁵⁸ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 320.

⁵⁹ Ibidem, s. 321.

⁶⁰ Ibidem.

Reżyser podkreśla więc, że czynności czysto kontemplacyjne, tak jak medytacja, zazwyczaj wiążą się ze swoistym zakłamaniem, które polega na odrzuceniu jednej strefy swojego człowieczeństwa. Ta tradycyjnie rozumiana droga „w głąb” siebie niemal zawsze wiąże się z tym, że trzeba zapomnieć o ciele, „stać obok” niego, niejako sprowadzając siebie jedynie do sfery odczuć wewnętrznych. Lupa tymczasem zdaje się wyraźnie stwierdzać, że to fatalny błąd – kłamstwo, które donikąd nas nie może zaprowadzić. Człowiek, którym jestem, zarazem *ma* ciało i *jest* ciałem. Nigdy też nie sprowadza się jedynie do strefy cielesnej, chyba że poprzez bardzo subiektywne i chwilowe odczucie. Człowiek jest integralną całością, która jako taka uczestniczy w procesie kształtowania siebie, odczuwa, doznaje, pamięta. Poszukując prawdy, nie można zatem zafałszować tej podstawowej: „mam również ciało”. Jeżeli mamy poznać samych siebie, to nie możemy okłamywać siebie już na początku, poprzez fałszywe „wejście w głąb”.

Gdy mówię o sferze fizycznej, nie chodzi mi tylko o to, że ciało jest wyraźnie obecne w realizacjach Krystiana Lupy. Można mówić o tym, że reżyser nie boi się nagości, momentami wręcz kontrowersyjnej. Zauważyć należy jednak, że nie chodzi o samo epatowanie nagością na scenie. Lupa nie pokazuje jedynie pięknych, młodych ciał, których oglądanie mogłoby przynosić przyjemność. Nader często pokazuje ciała brzydkie, ciała starcze, w uwiadzie. Kieruje widzów na refleksję nad ciałem oraz nad tym, jak mogą je odczuwać i jak wraz z nim się zmieniają. Pytanie o to subiektywne odczucie powinno stanowić rdzeń niniejszego rozdziału. Jeżeli mam bowiem rozważać status ciała w twórczości Krystiana Lupy, to muszę zaznaczyć, że nierozzerwalnie jest ono związane z ludzkimi przeżyciami i udziałem w procesie indywidualności.

ŚNIĄCE CIAŁA

Wytłumaczyć należy, czym jest śniące ciało, o którym wspominałam już we wstępnym fragmencie. Jest to koncepcja, a zarazem tytuł książki Arnolda Mindella. Amerykański psycholog stawiał sobie w niej za cel podkreślenie roli ciała w kształtowaniu się jaźni. Sam Krystian Lupa odnosił się do tego w następujący sposób:

[...] o ileż bardziej irracjonalny jest ten Mindell w porównaniu ze swoim starym mistrzem C.G. Jungiem. I jakby odwrócenie kierunków (porporcji,

perspektyw): czym dla Junga była dusza, tym dla Mindella jest ciało. Odwrotna podróż do łona materii [...], do milczącego w głębokiej medytacji swych wewnętrznych atomów kamienia. Możemy tam coś zapomnieli – za wcześniej i zbyt pospiesznie przenosząc się do świadomości i duszy?⁶¹

Jak podkreśliłam, ciało niejako zostaje włączone w proces „dążenia”, z zastrzeżeniem, że to właściwie od niego należy zacząć. Uta Schorlemmer twierdzi nawet, że u Lupy w ogóle praca z monologami wewnętrznymi bazuje głównie na koncepcji Mindella⁶². Jak pisze: „w śniącym ciele połączeniu ulegają procesy psychiczne i somatyczne. Według Mindella każdy człowiek składa się z dwóch części osobowości: Ja i ciała. Ciało jest, podobnie jak sen, »królewską drogą« ku nieświadomości”⁶³. Włączenie ciała w proces indywidualizacji wydaje się zrozumiałe w świetle moich wcześniejszych uwag. Podtrzymuje ono prawdę procesu „dążenia” – jedyną materię, którą ów proces się żywi. Dlatego też tak ważne jest podkreślenie roli ciała w twórczości Krystiana Lupy. Ciało staje się swoistym instrumentem, poprzez który odczuwamy i doznajemy, ale i wyrażamy się. Schorlemmer podkreśla za Mindellem, że chodzi o „umożliwienie ciała wysłowienia się”⁶⁴.

Ciało daje nam dostęp do swoistej sfery nieświadomego. Włączając ciało w proces indywidualizacji, Lupa niejako próbuje poszerzyć pole świadomości o to, co może nam udostępnić nasza fizyczność. Dlatego też bohaterowie jego realizacji nie pomijają tej sfery, mówiąc o swoich bólach i poruszeniach dotyczących ciała. Są one bowiem równie istotne, jak te dotyczące sfery duchowej. Chcąc przebyć niezakłamaną drogę „dążenia”, nie można więc pomijać sfery cielesności i wszystkiego, co jest z nią związane. Co więcej, obie sfery są ze sobą bardzo ściśle powiązane, dlatego jedna potrafi nam coś „powiedzieć” o drugiej. Krystian Lupa przywołuje eksperyment krzyku Karin z *Szeptów i krzyków* Ingmara Bergmana, pisząc:

[...] krzyk, którym odpowiada ciało na zbyt silny nacisk lub cios duszy: Medytacja sytuacji początkowej – miejsca [...], pozycji – którymi pragnę wprowadzić w ciało stan Karin. To głos Marii, dotyk, dotyk, trup... i jego

⁶¹ Ibidem, s. 52.

⁶² U. Schorlemmer, op. cit., s. 117.

⁶³ Ibidem, s. 118.

⁶⁴ Ibidem.

dotyki, nabrzmiałe od dotyków ciało nagle wyrzuca z siebie (jak jakąś ciecz specyficznego orgazmu) swój ciemny przekaz [...]. Znaleźć to miejsce dla ciała, wprowadzić weń wyobrażenie i usunąć się z głowy... i zamknąć się w ciele, pogрузić w ciele i czekać, aż ciało odpowie. Wtedy ciało rozpocznie swą mowę... zacznij swój taniec ku wyzwoleniu⁶⁵.

Wyraźnie widać kierunek, w którym zmierzają rozważania Krystiana Lupa – pozwolić mówić ciału swoich bohaterów. Dokładnie to reżyser będzie starał się ukazywać w przestrzeni swoich realizacji. Ból psychiczny, który przeradza się w ból fizyczny, tak jakby człowiek stanowił zestaw naczyń połączonych, pozostających ze sobą w kontakcie, jest niezwykle istotnym rozpoznaniem. Ból ciała, który domaga się wysłownienia, jako jeden z tematów, jest obecny zarówno w *Mieście snu*, jak i w *Procesie*.

SYTUACJE CIAŁA – NAGOŚĆ, CIAŁO OBCE, SEKSUALNOŚĆ

Rozważając znaczenie i istotę ciała dla „człowieka dążącego” w realizacjach Krystiana Lupa, należy przyjrzeć się temu, jak fizyczność jest obecna w wybranych przez mnie spektaklach. Zarówno w *Mieście snu*, jak i *Procesie* jest ona dość wyraźna. Tak w jednym, jak i drugim spektaklu bohaterowie mówią o swoich ciałach, pokazują swoje ciała i poddają je różnorodnym działaniom. Wszystko to ma na celu umożliwienie ciału wypowiedzi; Lupa stara się wysłuchać to, co ciało może powiedzieć nam o człowieku i o tym, kim jesteśmy. Marcin Kościelniak w swojej recenzji *Miasta snu* pisał:

Mieszkańcy „Miasta Snu”, rozbitkowie z ludzkiej kondycji wyrzuceni na margines rzeczywistości, konfrontują się z pytaniem o granice i definicje człowieczeństwa. Lupa sprowadza ich z najwyższych pięter ku prawdzie najuboższej, najskromniejszej, która leży po stronie ciała: młodego i starzejącego się, pięknego i brzydkiego – poszukującego spełnienia w dotyku. „Zdejmij spodnie” – pada na koniec i, choć Lupa nadaje swoim peregrynacjom temperaturę transgresji, w tym przynajmniej wypadku brzmi to prosto⁶⁶.

⁶⁵ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 53.

⁶⁶ M. Kościelniak, *Zdejmij spodnie: Lupa o ciele i granicach człowieka*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 47, s. 34.

Stwierdzenie, że chodzi o „schodzenie ku prawdzie najuboższej”, może być jednak mylące, a przynajmniej zdaje się nie wyczerpywać zamysłu reżysera. Zwykliśmy bowiem uważać ciało za coś „niższego”, tymczasem zwrot Lupy ku tej tematyce ma raczej przez owo zejście „w dół” umożliwić nam wejście na jeszcze wyższe „piętra”. Reżyser chce bowiem uwolnić świadomość ciała, wielokrotnie pokazując, że nie traktuje on tematyki ciała w prostacki sposób. Dlatego musimy otworzyć się na tematykę fizyczności w teatrze Lupy i spróbować zrozumieć ową „mowę ciała”, której reżyser się domaga.

Otwarcie się ma tutaj zresztą podwójny wymiar za sprawą nagości. Człowiek obnażony w twórczości Lupy zdaje się w większym stopniu zwracać ku prawdzie samego siebie. Obnaża się, nie tylko zrzucając z siebie ubrania, ale także przez wypowiedanie. Docierając „w głąb” samego siebie, człowiek poniekąd musi być nagi, by rzeczywiście mówić o odnajdywaniu jakiejś prawdy. Nie może bowiem niczym się zasłaniać, tak jak ubranie zasłania prawdę ciała. Człowiek nie może sam siebie okłamywać, a olbrzymią rolę odgrywa w tym wstyd. Obnażenie się jest próbą przezwyciężenia wstydu, który popycha nas do zasłaniania i ukrywania. Krystian Lupa wzywa swoich bohaterów do odkrywania tej prawdy, którą przesłania wstyd. Nieważne, jak „niskiego piętra” miałyby być ta prawda, pozostaje ona naszą prawdą – częścią nas. Nagość jest pierwszą, wręcz podstawową sytuacją ciała w twórczości Lupy. Jest jednocześnie instancją otwierającą, która pozwala na wypowiedanie i wejście w intymną przestrzeń człowieka.

Będzie to również pierwsza sytuacja, którą zajmę się w dalszej części swoich rozważań. Oprócz niej chciałabym również zastanowić się nad obcością ciała oraz nad seksualnością. Temat ciała obcego w największym stopniu poruszany jest w *Procesie*, co niewątpliwie powodowane jest między innymi samą lekturą Kafki i klimatem towarzyszącym powieści. Zagadnienie seksualności jest z kolei obecne w większości spektakli Lupy, pojawia się w równym stopniu w obu realizacjach, które analizuję. Zajmę się dalej trzema zasadniczymi sytuacjami ciała w twórczości Lupy – nagością, obcością i seksualnością. Stanowiąc będą one dla mnie swoistą ramę dla rozważań o fizyczności.

NAGOŚĆ, KŁAMSTWO I ŚWIATŁO

Jak już wspominałam, nagość stanowi niejako podstawę dla moich rozważań o ciele w twórczości Krystiana Lupa. Gwarantuje ona możliwość docierania do prawdy poza wstydem, a więc do prawdy nieosłoniętej. To, co związane z ciałem, jest dla nas zresztą często najbardziej wstydlive. To, co związane ze sferą fizyczną, w największym stopniu jest osłaniane przez tabu. Nie mówimy o tym, co dotyczy naszej cielesności, czyniąc z niej sferę świętej nietykalności, w której wypowiedalność zostaje spętana węzłami zakazów. W *Utopii 2* Lupa pisał:

[...] kiedy dusze społeczności wypełnione są niebezpiecznymi, nieobliczalnymi i niekontrolowanymi treściami – wykwitami lęku – symptomami wewnętrznego chaosu – nie pozostaje nic innego niż projekcja [...]. Im bardziej rośnie lęk, tym silniejsze – wyrzucające demona poza granice – poczucie „świętej wspólnoty”... na przykład kultu „świętości narodowej” [...]. Lęk przed katastrofą prostą linią prowadzi do katastrofy⁶⁷...

Ciało staje się poniekąd takim demonem wyrzuconym poza granice świętej wspólnoty. Twórczość Krystiana Lupa podbudowana jest natomiast głęboką świadomością integralności mojego ciała ze mną samym. Odrzucenie sfery cielesności prowadzi do swego rodzaju katastrofy. Poszukiwania prawdy muszą być całościowe. Nie można odrzucić pewnej sfery swoich odczuć, niejako skazując samego siebie na zafałszowane dotykanie swoich „kształtów wewnętrznych”. Włączenie ciała w proces indywiduacji może „prowadzić do pełni bycia człowiekiem, samopoznania, ewentualnie duchowego oświecenia”⁶⁸.

Możemy więc stwierdzić, że nagość ma w pewnym sensie umożliwiać transparentność nas samych dla siebie. To z kolei ma prowadzić do niezafałszowanego, czystego procesu wypowiedania. Takie niezakłamane „wejście” w głąb siebie pozwala namacać realne faktury swojej wewnętrzności. W rozmowie z Łukaszem Maciejewskim Krystian Lupa mówił, że „nagość nie tylko nie jest sprzeczna z naturą teatru, ale jest jego głównym komponentem. Wiąże się z rytuałem, ma siłę rytualną i przekaz nieograniczający się

⁶⁷ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 427.

⁶⁸ U. Schorlemmer, op. cit., s. 120.

wyłącznie do erotyki⁶⁹. Co istotne, słowa te padają w kontekście „starszego” teatru, a reżyser zagadnięty o „strażników teatralnej tradycji”, odpowiedział: „[...] tkwią po uszy w dziewiętnastowiecznym rytmie rzeczywistości, kiedy nagość była tabu, a upubliczniana kojarzyła się z histerią, grzechem. To reakcje pełne hipokryzji, kłamliwe. Odrzucający nagość patrzą na nią z perspektywy podglądacza lub pornografa. A przecież nie wszystko ogranicza się do erotycznego sygnału⁷⁰. Reżyser potwierdza moje wcześniejsze tezy – jego teatr ma opierać się na prawdzie, a nagość jest istotnym elementem tego dążenia. Lupa poszukuje niezakłamanej, obnażonej przestrzeni naszego życia. Twórca stwierdzał również: „[...] nie uważam, że nagość jest aktorskim przekraczaniem. Nagość jest zwykłym elementem realizmu. Człowiek bywa nagi w życiu i nie ma powodu, żeby w podobnej sytuacji nie był nagi na scenie⁷¹.”

W obecności cielesności na scenie chodzi również o wejście w wypowiedzialność, w sferę komunikacji z pewnej skonkretyzowanej pozycji. Reżyser mówił:

Otóż kłamstwo naszych relacji jest w dużej mierze związane z kostiumem. Kostium staje się częścią składową kłamstwa. W momencie, kiedy mamy do czynienia z nagością wpisaną w schemat myślenia mieszczańskiego, nagość będzie zawsze traktowana erotycznie. Tak jest z tabu. Człowiek nie jest w stanie zobaczyć innego wymiaru nagiego człowieka poza tym, które definiuje przekroczenie. Ale nagość ma multum znaczeń, chociażby efekt obcości. Słowa wypowiedziane przez nagiego człowieka znaczą coś innego niż kadencje wygłoszone przez osobę tak czy inaczej umundurowaną⁷².

Nagość w odmienny sposób sankcjonuje wypowiedź:

[...] nagi człowiek, w pewnym momencie mówiący coś niesłychanie trudnego czy osobistego, staje się przez nagość kapłanem tego zdania. Tymczasem takie samo zdanie wypowiedziane przez człowieka, bohatera, w kostiumie,

⁶⁹ Ł. Maciejewski, *Nagość jest koniecznością. Rozmowa z Krystianem Lupą*, „Notatnik Teatralny” 2013–2014, nr 74, s. 10.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Idem, *Maile do Madrytu*, [w:] K. Lupa, Ł. Maciejewski, *Koniec świata wartości*, tłum. S. Gauger, P. Śliwiński, Łódź 2017, s. 124.

⁷² Ł. Maciejewski, *Nagość jest koniecznością*, op. cit., s. 12.

powoduje, że prawdę filtrujemy przez kostium [...]. Jedynie nagość pozwala w teatrze dotrzeć do duszy ludzkiej. Paradoksalnie wcale nie do ciała, tylko właśnie do duszy⁷³.

Nagość w twórczości Krystiana Lupy ma pokazywać nam prawdziwego człowieka. Stawia wobec nas bohaterów w sytuacji obnażenia, rozpląnięcia się wstydu. Staje przed nami nie tylko nagi człowiek, ale także nagie życie, bezbronne i prawdziwe. W poetyckich słowach w *Utopii i jej mieszkańcach* reżyser pisał:

[...] nawoływania, ceremonie nawołujące, gesty błagalne o cielesność. O ucieleśnienie aktora. Aktor związany z aurą, z tym, co zawieszony w powietrzu chwili – staje się cielesny – porażającą cielesnością, stokroć bardziej cielesną niż ta prawdziwa... Tu powietrze jest tak silnie związane ze światłem. Ba, światło *Utopii* ma swój własny miąższ. Jest stojące – utrzymuje w sobie zawiesiny zapachu, dźwięku, temperatury... Jeśli aktor podda się, da się prowadzić po nagle widocznych ścieżkach, jakie zostawia dźwięk na miąższu światła – to sam stanie się utkany ze światła. Zaświeci i tym samym przekroczy próg – będzie cudowną postacią ze światła. Będzie mógł do woli dialogować z bezmiarem, który go otacza⁷⁴.

Mówiąc inaczej: aktor w przestrzeni teatralnej ma aurę. Ma je jego ciało i jego nagość. Zupełnie tak jak dzieło sztuki, mające swoje miejsce i czas, wyjęte z pewnego porządku i uderzające nas swego rodzaju olśnieniem⁷⁵. Nagość w teatrze jest dziełem sztuki i dzięki temu staje się bardziej transparentna niż w innych okolicznościach. Krystian Lupa mówił, że na przykład „[...] ciało starca, które w innym kontekście byłoby zapewne nie do pokazania, w sztuce staje się *sacrum*, jest ciałem tabu. Starcze ciało jest czymś ohydny z punktu widzenia erotyki [...], ale w teatrze ciało starca staje się

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ K. Lupa, *Utopia i jej mieszkańcy*, op. cit., s. 62.

⁷⁵ Podobna koncepcja była rozwijana przez Waltera Benjamina. Być może słowa Krystiana Lupy o związku aktora z aurą mają swoje umocowanie właśnie w tezach Benjamina. Wątek aury filozof zarysowuje między innymi w eseju: W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] idem, *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996.

piękne [...]”⁷⁶. Innymi słowy: w wyjątkowej przestrzeni, jaką stanowi teatr, ciało wraz ze swoją obnażoną nagością zyskuje odmienny status – jest czymś wyrwanym z obojętności codzienności. Coś nam może mówić, rozświetlać jakąś prawdę, w końcu – samo stawać się światłem. Nagie ciało w twórczości Lupy daje możliwość otwarcia, będącą koniecznym warunkiem poszukiwania prawdy „dążenia”.

CIAŁO OBNAŻONE

Chociaż podkreśliłam już związek nagości z docieraniem do prawdy, to wyjaśnienia wymaga jeszcze kwestia tożsamości człowieka z własną nagością. Chodzi tutaj o prostą konstatację: „to ciało należy do mnie, to część mnie samego”. Nagość bowiem, choć się jej wstydzimy, jest czymś naturalnym, jej zakrywanie zaś jest usankcjonowane kulturowo. Niezależnie jednak od różnorodnych norm, jakie nas obowiązują, nikt nie jest pozbawiony swojej nagości. Obnażenie na scenie nie jest, rzecz jasna, prostą sytuacją dla aktora – jego również obowiązują normy „świętej nietykalności”. Niemniej Krystian Lupa traktuje obnażenie na scenie jako część „dążenia”. Reżyser mówił, że:

[...] czasami chodzi nam o przekroczenie wstępnych sensacji i doprowadzenie do aktorskiego – w dobrym znaczeniu tego słowa – bezwstydu, czyli do pewnego zapomnienia o swojej nagości, skupienia na swoim temacie i przekroczenia, przezwyciężenia nagości ludzkim dramatem czy grą aktorską. W teatrze czasami można mieć wrażenie, że nagość jest strojem kapłańskim, [...] że nagość jest strojem Człowieka. Człowiek, kiedy jest nagi, staje się *homo*, podczas gdy człowiek ubrany jest, na przykład, panem dyrektorem⁷⁷.

W pewnym sensie możemy stwierdzić, że Krystian Lupa stara się wydobyc z nagości prawdę o człowieku poza jego kulturowymi ograniczeniami, stara się docierać do istoty człowieczeństwa odartej z zasłon. Jak sam mówił: „paradoksalnie teatr pozwala nam zobaczyć prawdziwego człowieka. Oczywiście nie jest prawdą, że stary człowiek jest pozbawiony nagości [...]”⁷⁸.

⁷⁶ Ł. Maciejewski, *Nagość jest koniecznością*, op. cit., s. 12.

⁷⁷ J. Kluzowicz, *Teatr a seksualność*, „Didaskalia” 2008, nr 83, s. 4.

⁷⁸ Ł. Maciejewski, *Nagość jest koniecznością*, op. cit., s. 12.

Nikt nie jest jej zresztą pozbawiony, jest ona nieredukowalnym faktem stanowiącym część nas samych.

Reżyser przywołuje również scenę oglądaną w teatrze w Nowym Jorku:

[...] była tam scena pijackiej awantury dwojga bohaterów. W trakcie tej przepychanki aktorzy jakoś bezwiednie pozbyli się ubrań – czasem mamy do czynienia z taką nagością, która pojawia się nie dlatego, że ktoś chce się rozebrać [...]. [C]złowiek w pewnych stanach nie zauważa ścian, nie zauważa drzwi, wszystko się rozlewa, rozjeżdża. Bohaterka straciła równowagę, oparła się o wannę i widzowie mogli zobaczyć akt kobiety w pejzażach ginekologicznych, w takiej nagości kobiecej, której się nie pokazuje [...]. [C]ała ta nagość była wstrząsającym kontekstem do ekstremalności jej grania i ujawniała prawdę jej aktorstwa, dając widzowi wstrząs – całkowicie poza demonizowaną pornograficzną sferą. Ta nagość była elementem dramatyczności [...]”⁷⁹.

Jak widać, reżyser stara się podkreślić integralność ciała i Ja. Przywołując tę scenę, mówi przecież o momentach, w których nasze ciało nie jest dla nas czymś obcym, czymś, czego się wstydzimy. Chodzi o momenty, w których nie odczuwamy swojej odrębności od ciała, kiedy te granice dość dynamicznie się zacierają. W „dążeniu” nie chodzi więc jedynie o oswojenie wnętrza, ale też tego swoistego zewnątrz, bądź też granicy, jaką jest nasze ciało. Nagość – obnażenie ciała – stanowi w końcu sytuację podobną do tej, jaką było w *Mieście snu* wchodzenie w przestrzeń „prostokąta”. Pozwala na dotarcie do właściwych treści, których nie odnajduje się, gdy jest się spętanych zewnętrznymi ograniczeniami. W *Mieście snu* bohaterowie, wchodząc w „prostokąt”, docierają do treści wewnętrznych, do nieświadomości, do swoistego strumienia wypowiedalności. Znaczące powinno więc być dla nas, że w *Procesie* bohaterowie bezpośrednio wypowiadają swoje przeżycia wewnętrzne na najgłębszym poziomie intymności wtedy, kiedy są nadzy (scena z łózkami). Docieranie do najdalej położonych warstw „wnętrza” jest zatem w twórczości Krystiana Lupy związane ze szczególnym otwarciem. Nagość jest zestrojeniem własnego ciała z samym sobą, swego rodzaju możliwością przestrzeni swobodności. Nic dziwnego, że Lupa twierdził, iż w teatrze „nagość jest koniecznością”⁸⁰.

⁷⁹ J. Kluzowicz, *Teatr a seksualność*, op. cit., s. 4.

⁸⁰ Ł. Maciejewski, *Nagość jest koniecznością*, op. cit., s. 14.

NAGOŚĆ CIAŁA STARCZEGO

Poniekąd osobnym, lecz niezwykle ważnym elementem w twórczości Krystiana Lupy są ciała starców. Reżyser ma bowiem specyficzny stosunek do ciał „brzydkich”, bardzo często również pokazuje je na scenie. Możemy mówić przynajmniej o dwóch wymiarach cielesności starczej u Lupy. Z jednej strony stare ciała występują jako te, które mają nami wstrząsnąć, pokazując „nagą” prawdę, z drugiej strony pojawiają się one często także jako „ciała zużyte”, przed którymi powolnie zamykają się możliwości. O tym pierwszym przypadku reżyser mówił:

Teatr fascynuje się również cielesnością pozaestetyczną. Ciało związane z naszymi lękami i cierpieniami, z chorobą, z umieraniem, starość ciała i związany z tym smutek – teatr pokazuje wszystkie te sprawy mroczne i tajemne [...]. Odkrywanie rejonów pozastandardowych, poza tymi, których używa reklama, poza estetyką modelek wychodzących na wybieg, powoduje, że teatr przebija jakąś błonę, że daje nam doznania tajemnicze i bardzo dużo mówiące. Czuję, że teatr forsuje dostęp do takich ciał, ożywia je, humanizuje je i daje piękno ciałom niepięknym⁸¹.

Wypowiedź tę można traktować jako kontynuację wcześniej przeze mnie przytaczanych zdań o aurze aktora. Wszelako nie chodzi tutaj jedynie o to, że ciało starcze pokazane w teatrze jest przez nas widziane w zupełnie inny sposób niż w życiu codziennym. Istotny jest bowiem nasz brak oswojenia z ciałem starczym, ucieczka od tego, jak życie człowieka zmienia się wraz ze słabnięciem ciała.

Zderzenie bohaterów z powolnym zanikiem swojej fizyczności jest w twórczości Lupy bardzo charakterystyczne, a zarazem niezwykle wstrząsające. Na ten rodzaj nagości nie jesteśmy bowiem gotowi. Tymczasem stanowi on część nas samych, z którą także będziemy się w swoim „dążeniu” musieli zmierzyć. Sam reżyser opowiadał o doświadczeniu nagości wśród członków swojej rodziny: „[...] przez całe życie nie widziałem ich nago, ale też nie chciałem widzieć [...]. Pod koniec życia jednak nagość, również nagość mojej ciotki i matki, obnażyła się w ludzkiej bezradności [...]. Mówiąc o nagości starych ludzi, omijamy niewygodne pytania, przykre obrazy,

⁸¹ J. Kluzowicz, *Teatr a seksualność*, op. cit., s. 4.

plamy na pościeli. Do diabła, po co je omijać?⁸². Ciała starcze w teatrze Lupa dają nam dostęp do tej części ludzkiego istnienia, która zazwyczaj jest ukrywana. Reżyser nie chce jej przemilczeć, ponieważ byłoby to zafałszowywaniem prawdziwego obrazu i autentycznych poszukiwań. Jesteśmy również ciałami starczymi, ciałami w uwięzienie, ciałami rozpadającymi się – samo uświadomienie sobie tego faktu zmienia sposób doświadczania swojego ciała, budzi refleksję, otwiera nowe obszary „dążenia”.

Odkrywa to przed nami również pewną prawdę dotyczącą „stawiania się człowieka”. Szczególnie uderzające są momenty, w których Lupa pokazuje nam zamykanie się możliwości przed człowiekiem. Znamiennym tego przykładem jest scena rozmowy Arkadiny z Niebieskookim w *Mieście snu*. Starsza kobieta, jaką jest Arkadina, prowadzi podszyty erotycznymi pragnieniami dialog z młodzieńcem. W kulminacyjnym momencie tej sceny, mówi: „Nie chcę ci oferować mojego zużytego ciała, rozumiesz? Ani nawet wspólnoty w samotności, czulego wspólnego leżenia, jakiegoś zaprzyjaźnienia, zbliżenia z tak zwanym drugim człowiekiem, o którym wszyscy marzymy. I oczywiście nadal to mam – tę tęsknotę dziecka, jakbym wcale nie dojrzała⁸³. Głównym tematem jest tutaj, rzecz jasna, seksualność; jednocześnie ten fragment mówi nam coś o starzejących się ciałach, ale także porusza bardzo istotny element seksualności – tęsknotę. Będziemy jeszcze do niej wracać w partiach dotyczących bezpośrednio tej sfery cielesności. Warto zaznaczyć, że przed Arkadiną i jej starym ciałem zamykają się pewne możliwości. Przebrzmiały one w niej i dla niej – nie ma powrotu do młodości i do możliwości, które przed młodością się otwierają, tak jakby wszystko miało właściwy, a zarazem jedyny czas w życiu. Czas Arkadiny jest czasem zużycia, przebrzmienia, zbliżającego się rozpadu. Kontynuuje ona, mówiąc:

Niczego ci nie mogę dać. A pewne bym chciała. Czy możemy leżeć przy sobie i dawać sobie wzruszenie albo przelewać z duszy do duszy jakąś cenną ciecz... cenną treść, dawać sobie nadzieję, że jesteśmy dziećmi, a przed nami całe życie? Jak w tej piosence, idą sobie dzieci drogą – siostrzyczka i brat, i nadziei się nie mogą, jaki piękny świat... Nie chcę tego, rozumiesz, choć

⁸² Ł. Maciejewski, *Nagość jest koniecznością*, op. cit., s. 16.

⁸³ K. Lupa, *Miasto snu*, „Notatnik Teatralny” 2012–2013, nr 70/71, s. 233.

ciągle to mam i ciągle niespełnione, i ciągle u początku drogi... ale wiem, że nie ma żadnej nadziei na żadne wspólne i prawdziwie dziecięce wzruszenie. Kiedy tym, kto z tobą leży, jestem JA⁸⁴.

Arkadina jednoznacznie wskazuje na to, że jej czas minął, ale chodzi nie tyle o to, że jej ciało jest do czegoś niezdolne, ile o to, że w niej samej zaszła nieodwracalna zmiana, której ciało jest poświadczeniem. Związek starości i seksualności jest jednak wielce niejednoznaczny w twórczości Krystiana Lupy. W tej samej scenie Arkadina mówi bowiem:

Każde ciało jest piękne, jeśli uwolnimy się od napiętego na piękno i młodość – seksualizmu. Seksualizm niewyzwolony, ale uwolniony od tortury przymusu piękna. Nie, to nie jest potrzebne. Jeśli sam się dotykasz, nie potrzebujesz piękna. Dlaczego nie przenieść tego na inne ciała? Boimy się ciała... może chrześcijański lęk przed ciałem w ogóle [...] jest u początku tego... Chińczycy w swej starej erotyce nie potrzebowali, nie żądali od drugiego ciała tego wszystko usprawiedliwiającego piękna⁸⁵.

Nagość starczego ciała jest więc w twórczości Lupy wielowymiarowa. Z jednej strony ma nam coś objawiać, z drugiej – poświadczają przemijanie. Ponadto wiele mówi nam o tęsknocie, która jest – jak się wydaje – w dużej mierze istotą seksualności. Wspólnym mianownikiem wydają się jednak właśnie słowa Arkadiny o tym, że „boimy się ciała”. Lupa stara się nam przybliżyć ciało, oswoić je, pokazać, że poprzez nie również doświadczamy świata. Tym samym reżyser wpisuje swoją twórczość w estetykę intymności, o czym pisał Tomasz Man:

[...] estetyka intymności stara się wyrazić to, co w języku publicznym jest skrywane, wstydlive, nietaktowne i ekshibicjonistyczne. Pokazuje maski, które wkładają ludzie każdego dnia, żeby przeżyć każdy następny dzień. Przez to stają się oszukani sobą [...]. Poruszając się w sztucznych strukturach, ludzie zaczynają chorować na spontaniczność, naturalność i autentyczność. Jak żyje w tym dusza ludzka? To pytanie stawia Krystian Lupa każdemu⁸⁶.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem, s. 231.

⁸⁶ T. Man, *Estetyka intymności*, „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18/19, s. 219.

Ciało jest elementem człowieczeństwa, który doświadcza różnorodnych perypetii. Jest częścią nas, która w równym stopniu „staje się”, „dąży”, poprzez którą my „dążymy”. Nagość, szczególnie tych nieidealnych ciał, kieruje nas na refleksję dotyczącą istoty cielesności. Postulowane za Mindellem „dać ciału mówić” ma więc swoje ściśle określone znaczenie w twórczości Lupy. Wysłuszenie tej mowy, odarcie jej ze „świętej” zmywy milczenia jest istotnym elementem procesu otwierania się na siebie samego.

CIAŁO OBCE

„Czy przeszkadza Ci moja nagość? Coraz gorzej się widzę, czy w ogóle ją widać jeszcze? Nie wiem, to znika, znika mój wstyd... stosunek do ciała się rozłazi, przestaję mieć stosunek do ciała, ciało traci magię, moc, przestało mieć swój język, przekazywać innym emocje, komunikaty [...]”⁸⁷ – to słowa Siri z monologu w „czarnym sześcianie”. Dobrze wprowadzają nas one w tematykę ciała obcego – ciała, którego nie doświadczamy jako swojego, nawet jeśli jest naszym ciałem. Często, oglądając realizacje Krystiana Lupy, mamy wrażenie, że bohaterowie tę „obcość” starają się wysłowić. Mówią o swojej fizyczności jako o czymś zewnętrznym, czymś, co ich nie dotyczy. Być może wpływ na to poczucie ma swoboda mówienia o sferze, która zazwyczaj jest dla nas wstydliva. W pewnym sensie mamy wrażenie, że ciała są traktowane jak rekwizyty. Dlatego warto zastanowić się nad ową „obcością” ciała, której zdają się doświadczać bohaterowie *Miasta snu* i *Procesu*.

Pomocne może okazać się rozróżnienie na *Leib* i *Körper*, o którym już wspominałam. Było ono szerzej omawiane między innymi przez Helmuta Plessnera czy Maxa Schelera, a mówiąc ściślej – było mocno powiązane z myślą niemiecką. Nie będę jednak zajmowała się różnicami w postrzeganiu tej opozycji przez różnych filozofów. Chodzi tu raczej o wydobywanie pewnej ogólnej właściwości, która ten podział pokazuje. Otóż jak pisze Gerd Haeffner:

[...] rozróżnienie to ma pewne uzasadnienie w historii języka. *Körper* jest słowem zapożyczonym z łacińskiego języka uczonych, w którym *corpus* pojawia się jako odpowiednik starogreckiego słowa *soma*. W greckim

⁸⁷ K. Lupa, *Miasto snu*, op. cit., s. 227.

języku ludowym *soma* znacząco początkowo ciało martwe, pozbawione życia i w tym znaczeniu zredukowane niejako do rzeczy⁸⁸.

Leib z kolei jest traktowane jako ciało dostępne zmysłom⁸⁹, odczuwane. Mówiąc inaczej: jest ono ciałem żywym – ciałem moim, które traktuję jako część siebie i swojego doświadczenia. Monolog Siri z *Miasta snu* mówi nam raczej o doświadczeniu zerwania tej integralności, kiedy nasze ciało staje się dla nas jedynie przedmiotem, jakby pustym naczyniem, opuszczonym przez ducha. Czymś, co chcielibyśmy poruszyć, zarazem poruszając coś w samych sobie. *Leib* jednocześnie zawsze występuje w liczbie pojedynczej, wskazuje na jednostkowość ciała, na to, że to moje ciało⁹⁰. Owo rozróżnienie pokazuje nam właśnie różne doświadczenia ciała. Haeffner we *Wprowadzeniu do antropologii filozoficznej* pisał: „W codziennym doświadczeniu ciała – *Körper* są »dane« jako mniej lub bardziej odległe przedmioty, które można między innymi oglądać, uchwycić, zmierzyć. Moje ciało [*Leib*] natomiast jest odczuwane przede wszystkim »od wewnątrz«, w jakiejś jedności, z której mogą się wyodrębnić wrażenia pojedynczych mięśni i organów”⁹¹. Biorąc pod uwagę to klasyczne rozróżnienie, należy stwierdzić, że w procesie „dążenia”, o jakim mówi Krystian Lupa, chodzi przede wszystkim o ciało w sensie *Leib*. Warto jednak zauważyć, że w twórczości reżysera często widzimy postacie, które doświadczają ciała właśnie jako swego przedmiotu, czegoś, z czym nie do końca czują związek.

Jako przykład można przywołać chociażby neurotyczną postać Franza z *Procesu*. Przywołajmy tutaj opis sceny ze scenariusza przedstawienia: „Franz leży nago na łóżku, samych sprężynach bez materaca [...]”⁹². Po czym Max mówi: „Patrzcie, on leży na tych drutach...”⁹³. Widok ten nami wstrząsa – wydaje się nam, jakby postać Franza opuściła swoje ciało, była gdzieś poza nim. Staje się ono niemalże martwym przedmiotem, rekwizytem. Te druty, wbijające się w bezwolne ciało, uświadamiają nam, że w pewnych stanach możemy doświadczać swojego ciała jako czegoś nie-na-

⁸⁸ G. Haeffner, op. cit., s. 110.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem, s. 111.

⁹¹ Ibidem.

⁹² K. Lupa, *Franz Kafka – Proces*, (egzemplarz inspicjenta, źródło własne), s. 46.

⁹³ Ibidem.

szego. Nasze ciało staje się *Körper*, przestajemy odczuwać jego poruszenia. Przykład Franza jest tutaj, rzecz jasna, dość skrajny, jednak dobrze obrazuje doświadczenie nieobecności we własnym ciele. Znamienna jest również końcowa część sceny, w której Greta zmienia sukienki. Franz potraktowany zostaje niemalże jak manekin, na którego próbuje się wciągnąć jakąś tkaninę. Ostatecznie Franz zostaje nawet ustawiony do zdjęcia: „Teraz wszyscy robimy zdjęcia z Franzem... (Max ustawia Gretę koło łóżka, na którym siedzi Franz. Próbuje ustawić Felicję, ta mu się wymyka. W końcu sama siada i przytula się do niego). Siadaj... chcesz mieć zdjęcie z Kafką?”⁹⁴. Motyw ten jest dobrze znany, bardzo podobna scena przebierania w sukienki pojawia się chociażby w *Kalkwerku*. Zauważyć należy, że służy to Lupie właściwie do tego samego celu – podkreśla on swoiste załamanie podmiotowości, utratę poczucia więzi z samym sobą. Postać Franza w chorobliwie neurotycznej zapaści staje się nieobecna.

Nie jest to oczywiście jedyny przykład, kiedy bohaterowie teatru Lupy traktują ciało jako przedmiot bez czucia. Ważne są również postacie Melity z *Miasta snu* czy Róży z *Procesu*, do których wróć jeszcze w dalszej części rozważań. Z kolei Siri w swoim monologu mówi: „Czy mogłabym zdjąć ci spodnie? Tylko spodnie. Bez majtek. Chciałabym coś zobaczyć. Ciało nie ma seksapilu, jest aseksualne, sztywne, kanciaste, bez życia, starcze, nie znajduje wygody, nie integruje się, nie ma kontaktu ze światem [...]”⁹⁵. Siri mówi tutaj o doświadczeniu ciała jako *Körper*, jako czegoś martwego, jak o doświadczeniu przedmiotu. W twórczości Krystiana Lupy chodzi o wysławianie tych specyficznych doznań związanych z ciałem, o sprawozdanie z „obcości” ciała, którą odczuwamy. Niezależnie bowiem od tego, czy nasze ciało jest przez nas odczuwane w sensie *Leib*, czy też jest ono jak *Körper*, to uczestniczy w procesie indywiduacji. Nasze osobiste odczucie martwoty, zeszywnienia naszej fizyczności, jej powolnego rozpadu lub też swego rodzaju apatii ciała musi u Lupy przejść w sferę uświadomienia. Daje nam ono bowiem pewien obraz tego, kim jesteśmy bądź kim się stajemy.

⁹⁴ Ibidem, s. 44.

⁹⁵ K. Lupa, *Miasto snu*, op. cit., s. 227.

CIAŁO ZUŻYTE – CIAŁO UPREDMIOTOWIONE – CIAŁO DO UŻYCIA – MARTWICA CIAŁA

Określenie, którego tutaj używam – „ciało zużyte”, pada w rozmowie Arkadyny z Niebieskookim w *Mieście snu*. Dość dobrze oddaje ono to osobiste odczucie ciała, o którym wspominałam w poprzednich podrozdziałach. Z jednej strony może ono wskazywać na bezradność naszej cielesności wobec upływającego czasu, z drugiej – „ciało zużyte” to ciało wyczerpane bądź też ciało, które przestało spełniać jakąś swoją funkcję, na przykład przestało odczuwać. Szczególnie chodzi tutaj o taki rodzaj doświadczenia, kiedy bodźce fizyczne nie są już w stanie poruszać naszego życia wewnętrznego, nie są w stanie dotykać i znajdować „nowych kształtów”. Cielesność staje się wtedy mechaniczna i niemalże przestaje dotyczyć człowieka. Możemy mówić tutaj o sprężynach wbijających się w ciało Franza. Wydaje się, że nie tyle nie doświadcza on bólu, ile ten ból przestał go „dotykać”. Być może została również przekroczona taka granica bólu psychicznego, że ten fizyczny przestaje być odczuwany. Możemy też mówić o tych postaciach teatru Krystiana Lupy, które starają się poddawać swoje ciała pewnym intensywnościom. Szukają poruszeń płynących z zewnątrz, by ożywić coś w samych sobie. Efekt tego jest zazwyczaj podobny – poruszenia cielesności nic nie zmieniają. Nie chodzi bowiem o to, że nasze ciało przestało coś odczuwać, a raczej o to, że to my niejako „opustoszeliśmy”. Poprzez swoją cielesność bohaterowie próbują skrywać tę pustkę, która draży ich od wewnątrz.

Mam tutaj na myśli przede wszystkim postacie Melity z *Miasta snu* i Róży z *Procesu*. Obie kobiety sprowadzają swoje ciała do statusu przedmiotów, a swoje istnienie jedynie do sfery seksualności. Melita mówi wręcz: „chcę nie mieć mózgu”⁹⁶. Deklarację taką można traktować jako chęć upadku w zwierzęcość. Znamienne jest, że scena, o której tutaj mowa, nosi tytuł *Ludzie bez mózgu*. Zaznaczyć jednak należy, iż mówienie o zwykłym zwierzęceni byłoby błędem. Siła tej sceny polega na tym, że nie mamy do czynienia z kimś, kto rzeczywiście „nie ma mózgu”, komu wystarcza sfera cielesności i kto nie jest zdolny do „poruszeń”. Wręcz przeciwnie – mamy do czynienia z kimś, kto cytuje poezję Rainera Marii Rilkego⁹⁷, a więc z kimś, o kim możemy domniemywać, że obcował z „wyższymi wartościami”. Taka

⁹⁶ Ibidem, s. 261.

⁹⁷ Ibidem, s. 262.

przynajmniej wydaje się sugestia reżysera. Scena ta ma właśnie ukazywać kogoś, kto – jak się wyraziłam – „opustoszał” i kto przez ten fakt stara się uciec w sferę bezmyślnej cielesności. Być może stara się także w ten sposób poruszyć samego siebie, wykrzesać czy obudzić jeszcze coś w środku. Być może jest tak, że kiedy człowiek już niczego nie czuje, próbuje jeszcze poczuć coś poprzez ciało.

Scena Melity z Lampenbogenem jest w zasadzie „protokołem” z rozpaczliwej próby ukrycia lub przezwyciężenia swojej wewnętrznej pustki. Wiersz, który cytuje Melita, to *Samotność* Rainera Marii Rilkego i, jak czytamy, robi to „beznadziejnie, z ubytkami pamięci i przekręceniami – płacze przy tym”⁹⁸. Krystian Lupa chce ukazać kogoś, kto zapomniał o swoim życiu wewnętrznym na rzecz życia tylko fizycznego i, co więcej, kogoś, kto chciał, aby tak się stało. Jak stwierdza Lampenbogen: „Cała rzecz w tym, że ludzie chcą pozbyć się swojego człowieczeństwa, chcą się obnażyć z tego, co na siebie ponawkładali. Obnażyć się, chcesz się obnażyć przed kimś, kogo będziesz mogła tym poniewierać, ja ci do tego nie pasuję”⁹⁹. Celem Melity jest opuszczenie domu i oddawanie się przypadkowym mężczyznom: „[...] niczego nie chcę, rozumiesz, tylko chcę wyjść na ulicę. Pragnienie seksualnego upośledzenia. Pragnę seksualnie upośledzonych”¹⁰⁰, tak jakby przestała odczuwać jakiegokolwiek poruszenia „wewnętrzne”, jakby jej postać „opustoszała” z człowieczeństwa i pragnęła jedynie zwierzęcości. Wyraźnie podkreśla to Lampenbogen, mówiąc: „O upodlenie ci chodzi, nie o szczęście! O zezwierzęcenie ci chodzi! Przestać być człowiekiem! O to ci chodzi!”¹⁰¹. Widzimy przede wszystkim obraz ciała uprzedmiotowionego, ale i uprzedmiotowienia swojego człowieczeństwa. Przekłada się to również na „dążenie”. Nie chodzi tutaj jedynie o uczynienie z siebie rzeczy, stanie się rzeczą, lecz głównie o swoisty gest rezygnacji. Upadek Melity polega na tym, że porzuciła ona w sobie człowieczeństwo, rozumiane właśnie jako swego rodzaju droga – „dążenie”. Lampenbogen mówi: „Ludzie nie wytrzymują w swojej ludzkości. Nie chcą spełniać obowiązków człowieka. Obowiązki człowieka są naraz dla nich za ciężkie. Co rok są dla nich coraz bardziej za

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem, s. 264.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 263.

¹⁰¹ Ibidem, s. 261.

ciężkie. Bo »człowiek« puchnie niewidzialnie, przyjmuje potajemnie ciężary z kosmosu [...]»¹⁰². Dla Melity podróż „w głąb” siebie okazuje się zbyt trudnym zadaniem, które trzeba przerwać skrajnym gestem. Bohaterka odnajduje w sobie jedynie pustkę, niezdolność do „procesu”, i sama siebie chce sprowadzić do stanu pustki. Podobne doświadczenie – pragnienie zatrąty – opisywał między innymi kontrowersyjny filozof francuski Georges Bataille. Pisał on:

Coś w rodzaju oszołomienia, po którym nastąpiła rozciągnięta w czasie eksplozja, daje pojęcie o potwornej pokusie, jakiej doświadczamy w obliczu ruiny. Ani na chwilę nie opuszcza nas ochota, by rzucić w diabły wszystko – pracę, cierpliwość, żmudne gromadzenie zasobów, i zacząć robić coś dokładnie odwrotnego – w jednej chwili roztrwonić nagromadzone bogactwa, zmarnować i stracić, ile tylko się da [...]. [J]est raczej tak, że skoro zło już się dokonało, trzeba z wściekłością zanurzyć się w zło¹⁰³.

Nie jest jednak jasne, czy Melita – zgodnie z tym, co mówi Bataille – chce popaść w ruinę po to, by się upoić¹⁰⁴, czy raczej – zgodnie z tym, co mówi Langenbaum – po to, żeby siebie zniszczyć. Być może istotne jest to, że na początku tej sceny Krystian Lupa stosuje znany nam już zabieg przebijania postaci w suknie – tak jakby miały one przyrodzić swego rodzaju „obca skórę”, jakby miały przestać być sobą, same siebie ukryć czy zakryć.

Podobną postacią jest Róża z *Procesu*, żona Woźnego sądowego. Przeprowadzenie jej analizy jest jednak rzeczą trudniejszą niż omówienie postaci z *Miasta snu*. W *Procesie* bohaterowie zdecydowanie rzadziej wchodzi bowiem w sferę wypowiedalności, nie prowadzą skomplikowanych monologów. Spektakl rozgrywa się w dużo większym zakresie w obszarze gestów, spojrzeń, także naszych domysłów. Dlatego niewiele dowiadujemy się o Róży w warstwie tekstowej *Procesu*. Wiemy, że jest żoną Woźnego sądowego i podobnie jak Melita oddaje się innym mężczyznom. Głównie Studentowi, który odbywa z nią stosunek podczas trwającej rozprawy Franza, w rogu sali sądowej. Istotne jest jednak to, że Róża jawi się jako istota przede wszystkim seksualna, niejako zredukowana jedynie do sfery

¹⁰² Ibidem, s. 264.

¹⁰³ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008, s. 142.

¹⁰⁴ Ibidem.

cielesnej. Być może również dlatego niewiele się o niej dowiadujemy, otrzymujemy jedynie skrawki jej rysu psychologicznego. Róża sprowadza swoje ciało do statusu przedmiotu. Gdy widzi Studenta, mówi do Franza: „Niech pan się nie gniewa, bardzo proszę, i niech pan o mnie źle nie myśli, teraz muszę iść do niego, co za okropny człowiek. Ale ja zaraz wrócę, a potem pójdę z panem, jeżeli mnie pan...”¹⁰⁵. Zarówno Melita, jak i Róża czynią ze swoich ciał ciała do użycia, do wykorzystania przez kogoś innego. Tego typu doświadczenie własnego ciała jako czegoś, co mam, co posiadam i czym mogę dysponować, jest jednym z tych, które obserwujemy w teatrze Krystiana Lupy. Nie będę jednak rozstrzygać, czy prowadzi to – mówiąc za Bataille’em – „w bujną radość, która pociąga jestestwo w zatrącenie”¹⁰⁶, czy raczej w *stricte* negatywnie rozumianą destrukcję samego siebie. Wspólna obu postawom jest zresztą zatrącenie, i to być może na niej powinno skupić się uwagę. Znamienne są słowa Franza, które mogą podsumować tę część rozważań. Mówi on:

[...] ktoś mnie łapie, i odcina mi stopniowo kawałki skóry twarzy. I to moje Ja uczestniczące, obserwowane, nie wykazuje żadnych oznak zmęczenia, cielesnego, fizycznego, jakby było poza tym, jakby było mechaniczne, nie-ludzkie, nieobecne, jakby nie biegło, nie krzyczy, nie drga, ono trwa... trwa w zawieszeniu. Natomiast moje Ja obserwujące jest przerażone, wykończone fizycznie, wrzeszczy z bólu. Oderwanie ciała od umysłu od duszy od myśli, czucia. Martwica ciała uczestniczącego. Martwica ciała obserwowanego. Ból obserwującego...¹⁰⁷

GWAŁT – CIAŁO NAZBYT MOJE

Owo oderwanie ciała obserwującego od ciała uczestniczącego może okazać się ważną tezą antropologiczną teatru Krystiana Lupy. Wśród perypetii, przez które przechodzi ludzka fizyczność, reżyser mówi nam również o gwałcie. Ciekawe jest jednak to, że temat ten nigdy nie daje przestrzeni do czystej wypowiedalności. Poruszany jest on niejako mimochodem, z pewnego oddalenia – tak jakby gwałt nie dotyczył ciał postaci teatru Lupy.

¹⁰⁵ K. Lupa, *Franz Kafka – Proces*, op. cit., s. 25.

¹⁰⁶ G. Bataille, op. cit., s. 145.

¹⁰⁷ K. Lupa, *Franz Kafka – Proces*, op. cit., s. 33.

Proces wypowiedalności zdaje się nigdy nie być doprowadzony do końca. Mamy tutaj na myśli przede wszystkim fragmenty ze sceny Arkadiny oraz ze sceny Hektora w *Mieście snu*.

Zacznijmy od Arkadiny, która w zasadzie zdaje relację ze swojego doświadczenia. Mówi ona:

No więc była balanga, trochę dziwnie zareagowałam na alkohol [...]. Wiesz, w pewnej chwili musiałam zasnąć, ale nie zasnęłam, wszystko toczyło się powoli i wyraźnie, tylko ja nie mogłam w tym uczestniczyć, musiałam spać, potem wszyscy poszli. Zostało nade mną dwóch. Dwaj, jakby ci to powiedzieć, dwaj... Dwa typy, dwaj faceci, których uważałam za istotnych przyjaciół, najważniejszych swoich, że tak powiem, ludzi, ci ludzie też byli pijani. Teraz jestem w stanie ich zrozumieć, wtedy to było nieznośnie bolesne [...]”¹⁰⁸.

Arkadina nie kończy swojego wyznania, przerywa jej Niebieskooki błahym stwierdzeniem („ładna. Ta kanapa. Jest...”¹⁰⁹). Nie dowiadujemy się więc już nic więcej, nie wiemy też, czy wyznanie wkroczyłoby w obszar bardziej bezpośrednich słów dotyczących tego, co się stało. Arkadina mówi także z pewnego dystansu czasowego, oddalona od zdarzenia, kiedy jest w stanie ów fakt jakoś sobie wytłumaczyć. Natomiast już tutaj widzimy pewnego rodzaju oddzielenie ciała uczestniczącego od ciała obserwującego. Czy gwałt nie jest jednak sytuacją, w której rzeczywiście ciało obserwujące niejako odrywa się od tego doświadczającego bólu? Wydaje się, że gwałt najczęściej jest przedstawiany właśnie w taki sposób – jakby po przekroczeniu pewnej granicy bezsilności umysł odrywał się od ciała doświadczającego.

Przyjrzyjmy się jeszcze scenie z udziałem Hektora, który opowiada o tatuażach na swoim ciele. Mówi o nich: „[...] to jest mój pamiętnik. Tu są rzeczy, które się zdarzają. Nie wszystko ode mnie zależy”¹¹⁰. Niejako na ciele żłobiona jest jego pamięć, tak jakby igła tatuatora wykłuwała bądź nadrukowywała na ciało zdarzenia. Hektor kontynuuje: „Pierwsza dziara to był gwałt. Naznaczono mnie gwałtem. Przedtem związali i włali pół litra denatury. Potem to się rozwijało [...]”¹¹¹. Hektor jednak nie opowiada

¹⁰⁸ Idem, *Miasto snu*, op. cit., s. 230.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem, s. 258.

¹¹¹ Ibidem.

o tym pierwszym tatuażu, a o innych. Dlatego też ponownie zostaje o niego zapytany i odpowiada, że nie powie, gdzie on jest. Jedna z postaci w tej scenie odczytuje jednak napis na ciele Hektora, a także napis na ścianie: „*Et in Memeno... Mene... mon [...]*”¹¹². Należy tutaj zaznaczyć, że jest to jeden z wariantów napisu, który próbujemy odgadnąć przez cały spektakl. Pierwotnie chodzi tutaj o inskrypcję „*Et in Arcadia Ego*”¹¹³. Reżyser w kilku epizodach przedstawienia każe swoim bohaterom odczytywać różne jej warianty. Za każdym razem napis jest niewyraźny, niemożliwy do swobodnego odtworzenia. Dlatego też nie należy tutaj skupiać się zupełnie na pojedynczych literach, które wypowiadają aktorzy, chodzi raczej o to, żebyśmy jako widzowie próbowali wspólnie z postaciami domyślić się treści inskrypcji. Możemy więc domniemywać, że napis na ciele Hektora odnosi się do jakiejś odmiany *memoriae*, czyli do pamięci. Mówiąc inaczej: pierwszy tatuaż odnoszący się do gwałtu, jakiego doznał Hektor, miałby wyrycić się w jego pamięci.

Pytanie, jakie tutaj powstaje, to pytanie o to, czy w doświadczeniach krańcowych możemy mówić o swoistym oderwaniu ciała obserwującego od ciała doświadczającego, oraz o to, na czym takie oderwanie miałoby polegać. Pomimo że w bezsilności niejako przestajemy doznawać ból cielesny, odrywając się od swojego ciała, to jednak ciągle jest to nasze ciało. Mimo, jak to podkreśla Franz, „martwicy ciała uczestniczącego”, trudno mówić tutaj o zerwaniu tożsamości pomiędzy nim a ciałem obserwującym. Być może w większym stopniu cierpi sfera „wewnętrzna” niż ta fizyczna, aczkolwiek, jeżeli chcemy rozumieć człowieka tak jak Krystian Lupa – jako pewną psychofizyczną całość uczestniczącą w „procesie” – to trudno byłoby odrzucić doświadczenie ciała jako ciała „nie-mojego”. Co więcej, ciało podczas gwałtu staje się aż nazbyt moim ciałem, ciałem bezsilnym, od którego chciałoby się oderwać, przestać go doświadczać. Chcę zaznaczyć, że mówię tutaj o doświadczeniu skrajnym, kiedy nie jesteśmy w stanie przeciwdziałać w jakikolwiek sposób. Właśnie owa bezsilność powoduje oderwanie ciała obserwującego, które staje niejako „poza” nami i cierpi w bezgłośnym krzyku.

¹¹² Ibidem, s. 259.

¹¹³ Motyw występujący w sztuce. Napis stanowi inskrypcję nagrobną i jest różnorako tłumaczony. Najczęściej jako memento śmierci: „I ja [nawet] jestem w Arkadii”.

To bardzo ważne rozróżnienie. Podkreślenia wymaga jednak fakt, że moje ciało (niezależnie od, tego czy rozumiane jest jako *Leib*, czy jako *Körper*) zawsze pozostaje moim ciałem, dzięki temu rozróżnieniu rozumiemy bowiem rozmaite doświadczenia swojego ciała. Ciało podczas gwałtu rozdziela się – jak zdają się nam to tłumaczyć bohaterowie Lupy – na dwie oddzielne instancje: tę, która przestaje odczuwać, nie jest już do niczego zdolna, oraz tę, która zdolna jest jeszcze do cierpienia, odbywającego się jednak niejako poza ciałem fizycznym. Ból fizyczny w gruncie rzeczy przechodzi w sferę doznań psychicznych, odczuwanych nawet bardziej wyraźniej niż ból cielesny. Ciało pozostaje moim ciałem, jednak odczuwam je na innym poziomie, poniekąd „bardziej” – ciało staje się aż nazbyt moje.

SEKSUALNOŚĆ I EROTYZM

W twórczości Krystiana Lupy seksualność jest bardzo mocno obecna. Bohaterowie jego teatru rozmawiają o niej, przeżywają ją, jest ona dla nich czymś naturalnym, jest częścią ich istnienia. W dużo większym stopniu jest to widoczne w *Mieście snu*, sfera ta jest bardzo mocno podkreślona przede wszystkim w warstwie tekstowej spektaklu. W *Procesie* natomiast seksualność, choć jest obecna, to na pewno w dużo mniejszym zakresie. Jest ona także bardziej subtelna, aktorzy operują gestem (ręka Franza leżąca na udzie Róży) czy znaczącymi spojrzeniami (scena z Panią Bürstner). Niezależnie jednak od tego, czy jest ona eskalowana, czy też nie, zawsze pozostaje obecna. Jak mówił sam reżyser:

Seksualność jest ważnym elementem ludzkiego życia. To, co człowiek zrobił w swojej kulturze z seksualności i z seksualnością, jest czymś bardzo tajemniczym. Seksualność jest czymś daleko szerszym niż wyłącznie popędem prokreacyjnym. Ma ona związek z najistotniejszymi ludzkimi rejonami: religijnym i metafizycznym. To pewna *materia prima*, która wykracza poza dążenia do zachowania gatunku [...]. Ludzie domagający się od człowieka, aby swoją seksualność zredukował do tego wymiaru, nie wiedzą, czym jest człowiek¹¹⁴.

¹¹⁴ J. Kluzowicz, *Teatr a seksualność*, op. cit., s. 2.

Dlatego należy zauważyć, że seksualność oraz nagość nie są obecne w teatrze Krystiana Lupa jako elementy skandalizujące czy mające wywołać jakieś większe poruszenie. Wręcz przeciwnie – ich obecność ma być czymś naturalnym, niemalże spowszedniałym, ponieważ są one nierozzerwalnie związane z istnieniem człowieka, są jego częścią i to taką, która jest niezwykle ważna. Przemysłane powinno zostać również owo podkreślanie faktu, że seksualności nie można sprowadzać jedynie do prokreacji. Reżyser bowiem wyraźnie stwierdza, że seksualność jest „czymś więcej”. Możliwe, że Lupa ma tutaj na myśli, iż jest to sfera, której nie można od siebie oddzielić, poprzez którą doświadczamy i która jest składową naszego procesu „dążenia”. Być może nawet przychyliłaby się do stwierdzenia, że seksualność jest jedną z najważniejszych części tego procesu. Uwidacznia się to, kiedy przyjrzymy się, jak odróżnia on płciowość od seksualności. Mówił bowiem:

[...] płciowość jest czymś węższym, związanym ze sferą genitalną człowieka, natomiast seksualność jest wielką przestrzenią, w której pojawia się energia niezużyta w sferze płciowości. Seksualność ulega sublimacji, lecz nawet przeniesiona w całkiem odległy i inny motyw – pozostaje seksualnością [...]. Seksualnością jest wygenerowany popęd człowieka do tego, żeby się coś stawało¹¹⁵.

Być może reżyser zbliża się tutaj do utożsamienia seksualności z dość klasycznie rozumianym *erosem*. Dlatego też należy przyrzeć się również temu, co Lupa mówi o erotyzmie.

W rozmowie z Krystyną Gonet stwierdzał, że erotyzm „to materia, która tylko w niewielkim stopniu spełnia się w samej erotyce. Mamy jej w nadmiarze – tak widocznie zostało to urządzone – więc gdzieś się chowa, magazynuje, przemienia, przekształca, czasem eksploduje. Być może »arty-styczne *libido*« czerpie z tej właśnie energii”¹¹⁶. Reżyser twierdzi poniekąd, że erotyzm i seksualność należy traktować jako pewne siły nas napędzające. To bardzo ciekawy wątek, do którego Krystian Lupa odnosił się również w rozmowie z Łukaszem Maciejewskim. Mówił w niej, że:

¹¹⁵ Ibidem, s. 3.

¹¹⁶ K. Gonet, op. cit., s. 155.

[...] udział erotyki w tworzeniu dzieła sztuki jest oczywisty. Nie zamierzam się wypierać, że moja wyobraźnia ma również charakter erotyczny, ale ów charakter nie polega przecież na tym, że chcę oglądać czyjeś nagie ciało podczas prób lub na scenie, że mam z tego prywatną satysfakcję. Erotyka w teatrze polega na czymś fundamentalnie innym. Nie ma sąsiedztwa przeżyć erotycznych w teatrze z przeżyciami osobistymi [...]. Erotyka i nagość w teatrze, przynajmniej w moim teatrze, jest zbyt ważnym zagadnieniem, żebym zgadzał się na sprowadzenie go do salonowej plotki¹¹⁷.

Widzimy więc, że Lupa wyraźnie odcina się od spłykania wymiaru seksualności, który uznaje za bardzo ważny. Istotna jest również uwaga o „erotycznej wyobraźni”, wydaje się bowiem, że uwidacznia się ona jako siła twórcza w realizacjach, o których już wspominałam. Są one niejako „podszyte” seksualnością i erotyzmem. Takie są rozmowy w *Mieście snu*, na przykład ta, którą Siri przeprowadza z Niebieskookim¹¹⁸. Warto zwrócić uwagę, że rysunki pokazywane w *Procesie* również mają charakter erotyczny. Tego typu przykładów mogłabym zapewne przytoczyć jeszcze kilka, chodzi mi jednak tylko o podkreślenie faktu, że erotyzm to sfera, która dość mocno zaznacza swoją obecność. Ciągłe jest ona wpisywana w „dążenie” człowieka. Lupa mówił: „[...] moje fascynacje erotyczne z czasem przybrały skrajnie estetyzujący charakter. Były to fascynacje obnażeniem, które później rozwinęły się w fascynację aktem obnażenia nie tylko cielesnym, ale i duchowym [...]”¹¹⁹. W twórczości Krystiana Lupy dążenie do pokazywania różnorodnych perypetii naszego ciała jest więc niejako usankcjonowane wyższym celem. Ma ono prowadzić do odsłaniania czegoś, co się znajduje na innym poziomie naszego istnienia, a mianowicie – przeżyć wewnętrznych. Ciało wraz z seksualnością czy erotyzmem to pewnego rodzaju przekraczanie granicy. Nie chodzi jednak tutaj o przekraczanie dla przekraczania, a raczej o pewną instancję, która otwiera nas na głębsze pokłady naszej osobowości. Krystian Lupa pisał w *Utopii 2*: „[...] coraz ważniejsza staje się dla mnie praca ciała w materii dążenia (jego osobliwa rola utrzymywania, podtrzymywania procesu dojrzewania niewysłowionego) – podnoszenia niewysłowionego pod próg wypowiedzenia. Pod próg

¹¹⁷ Ł. Maciejewski, *Nagość jest koniecznością*, op. cit., s. 15.

¹¹⁸ K. Lupa, *Miasto snu*, op. cit., s. 271.

¹¹⁹ K. Gonet, op. cit., s. 173.

ujmowalności, pod próg widoczności¹²⁰. Poprzez ciało – ściślej: poprzez otwarcie się na ciało – jednocześnie umożliwiamy sobie dotarcie do przeżyć wewnętrznych. Droga taka wydaje się bardziej uczciwa wobec nas samych. Jest czymś bardziej autentycznym, bardziej prawdziwym.

Reżyser odnosi swoje myśli o cielesności do figury, od której rozpoczęłam niniejszy fragment, a więc do „śniącego ciała”. Pomaga nam to również zrozumieć rolę erotyki i seksualności w jego spektaklach. Pisał on:

[...] ciało staje się organem postrzegania tego błędu – w ciele gromadzi się niewykorzystana energia właściwej drogi. Nocą – w stanie śniącego czuwania – dokonuje się ta praca, której załączek (i tajemnica) ukrywa się (jakby) w głębi ciała. Ciało zaczyna pracować – zachodzi osobliwy proces i pojawia się osobliwy owoc – najpierw niezrozumiały – dla naszego Centrum świadomości [...]¹²¹.

Dochodzimy tym samym do meritum – wydaje się, że rozważania Krystiana Lupa dotyczące ciała należy wpisać w Jungowski projekt poszerzania świadomości. „Otwieranie się” na ciało ma być więc w zasadzie próbą zorkiestrowania, zestrojania czy też skonstelowania odczuć, których sobie nie uświadamiamy. Chodzi zatem o dotarcie do tego wszystkiego, co niejako zostaje przesunięte w tę sferę niedostępności. Mówiąc jeszcze inaczej: poszukiwania dotyczące ciała możemy porównać do procesu wypowiedalności. To druga strona procesu „dążenia” do poznania samego siebie. Być może nieco mniej oczywista, jednak konieczna. Krystian Lupa chce bowiem poznać człowieka w jego – jeżeli można tak powiedzieć – całości. Nie interesują go drogi połowiczne, a jedynie te, które dążą do doprowadzenia procesu do końca. Chodzi więc o otwarcie na to, co zazwyczaj (także przed samymi sobą) ukrywamy. O pewnego rodzaju prawdziwość czy autentyczność, jaka czasami objawia się w żywiole improwizacji¹²². Jest to w głównej mierze „dążenie” do wychwycenia czy też wysłyszenia prawdy w samym sobie i o samym sobie, jest to próba uzyskania dostępu do autentyczności nas samych, w naszym obnażeniu, w naszej nagości. Jak stwierdzał bowiem Lupa w przytaczanych już przeze mnie słowach, „nagość jest strojem Człowieka”.

¹²⁰ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 503.

¹²¹ Ibidem, s. 504.

¹²² Ibidem, s. 509.

III. ŻYCIE WEWNĘTRZNE

W GŁĄB SIEBIE SAMEGO

Po rozważeniu przeze mnie udziału ciała w procesie „dążenia” czas bliżej przyjrzeć się sferze życia *stricte* „wewnętrznego”. Jak już wiadomo, jest ona w realizacjach reżysera ściśle związana z wypowiedalnością. Dużo o niej mówią również sny, a co dość oczywiste – w tej kwestii wiele można dowiedzieć się dzięki *Miastu snu*. Także w *Procesie* sfera ta jest przez Lupę eksplorowana. Sny będą dla mnie jednak jednym z kilku elementów do rozważenia. Trzeba bowiem pamiętać, że chodzi tutaj przede wszystkim o zadawanie pytań o status człowieka w twórczości Krystiana Lupa. Wpisanie tych zagadnień w kontekst antropologii filozoficznej sprawia, że będę krążyć wokół tego, co reżyser nazywa penetracjami¹²³ w głąb samych siebie. W *Utopii 2* autor stwierdzał na temat swoich tekstów:

[...] to coś – jak eksploatacja złóż... Postanowiłem jednak te teksty w ich organicznym zamieszaniu, bo tylko w tym – organicznym chronologicznym układzie stają się żywym procesem, w swojej nawracającej, z jednej strony perswazyjnej, z drugiej strony – alchemicznej, strukturze zaczynają [...] ujawniać swoją wewnętrzną logikę – logikę organicznego rośnięcia dążącego organizmu¹²⁴.

Słowa te mówią nieco o podróży, którą ma przebyć człowiek w twórczości Lupa. Ma ona niczego nie zafałszowywać ani nie odrzucać – ma być drogą swobodną, która umożliwi powolne wydobywanie tego, co nazywałam „kształtami wewnętrznymi”. Jak już wspominałam, chodzi tutaj o pewne nasze zmagania z samymi sobą. Poprzez nie lepiej siebie poznajemy, a w konsekwencji dokonuje się swego rodzaju przemiana w nas samych.

Krystian Lupa stwierdzał zresztą: „przemiana rzeczywistości jest naczelną ideą moich przedstawień”¹²⁵. Jest ona nierozzerwalnie związana z procesem indywidualizacji. Uta Schorlemmer pisała, że „indywidualizacja jest procesem samopoznania, podczas którego indywiduum bada swoją nieświadomość i w którym, według Junga, stacza walkę między świadomością a nieświa-

¹²³ Ibidem, s. 6.

¹²⁴ Ibidem, s. 6–7.

¹²⁵ Idem, *Teatr osobisty*, cyt. za: U. Schorlemmer, op. cit., s. 31.

domością¹²⁶. Ów proces poznawania samego siebie Lupa niejednokrotnie porównuje do alchemii. Niezwykle trafne wydają się słowa o tym, że „»procesowi indywiduacji« odpowiada w alchemii proces, w którego wyniku kamień może stać się złotem [...]»¹²⁷. Mówiąc inaczej: podróż, którą proponuje nam reżyser, ma przemienić zarówno aktorów, jak i nas samych. Ma nas uczynić „bardziej sobą”, a trud poszukiwania swoich „kształtów wewnętrznych” ma nas poniekąd uszlachetnić. Krystian Lupa zaprasza nas do poznawania siebie samych, a to nie może obyć się bez swoistego „wchodzenia w głąb” siebie. Nie jest to dla nas ruch oczywisty, potrafilibyśmy zapewne obyć się w swoim życiu bez tych poszukiwań. Tymczasem reżyser zachęca nas do wsłuchania się w codzienny rytm naszego życia, zaprasza nas do dostrzeżenia tego, co skłonni jesteśmy pomijać. Jak pisał Jung: „celem indywiduacji jest z jednej strony uwolnienie Jaźni z warstw fałszu okrywających personę, z drugiej zaś uformowanie sugestywnej siły nieświadomych wizerunków”¹²⁸. Zdobycie tego, czego poszukuje Krystian Lupa, zakłada więc swego rodzaju przełamanie obrazu nas samych, jaki sobie utrwaliliśmy bądź też stworzyliśmy. Być może jest to pokłosie zainteresowania reżysera filozofią Fryderyka Nietzschego. Mam tutaj na myśli ideę, którą „filozofujący młotem” zaczerpnął od Artura Schopenhauera¹²⁹, a mianowicie – rozrywanie swoistej zasłony mai¹³⁰, rozbijanie pozorów, które rządzą naszym światem. Innymi słowy: chodzi w tym wypadku o dotarcie do tego, co naprawdę „nasze”, a więc o szczerość, która zdaje się znajdować dla siebie ujście w przedstawieniach Lupy.

¹²⁶ U. Schorlemmer, op. cit., s. 32.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ K.G. Jung, *Grundwerk*, cyt. za: U. Schorlemmer, op. cit., s. 32.

¹²⁹ Zob. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum., wstęp i komentarz. J. Garewicz, Warszawa 1994.

¹³⁰ Pojęcie pochodzące ze wschodnich systemów religijno-filozoficznych. Odwołuje się ono do bogini Mai, która między innymi w buddyzmie była utożsamiana z ułudą lub iluzją. Arthur Schopenhauer często przywołuje pojęcie „zasłony mai” jako czegoś przysłaniającego rzeczywisty ogląd. W takim też znaczeniu ten funkcjonuje w naszym kręgu kulturowym.

Aktorka Katarzyna Warnke w rozmowie z Julią Kluzowicz mówiła:

Krystian polecił nam być naturalnymi. Tylko pytanie, do jakiego stopnia nawet nie-aktor byłby w stanie zdjąć z siebie te codzienne maski. Zauważyłam, że podchodząc do lustra, robimy miny przed samym sobą. Praktycznie każdy to robi – napina mięśnie w specyficzny sposób. Nawet przed sobą kłamiemy: nie wiem, czy w ogóle można stanąć tak „nago” przed sobą¹³¹.

Celem „dążenia” jest spojrzenie na obraz nas samych poza kłamliwym przedstawieniem. Obnażenie, o jakim tutaj mowa, nie jest już, rzecz jasna, tylko obnażeniem fizycznym. Nagość jest rozumiana jako swoista konfrontacja z samym sobą, która dokonuje się na skutek odrzucenia masek, jakie nakładamy na siebie w naszej codzienności. Umożliwić ma to stanięcie poniekąd „poza” tym, co codzienne – spotkanie w przestrzeni, w której jesteśmy w stanie się otworzyć. Jak już zauważałam, przestrzeń taką Krystian Lupa nazywa utopijną. Można poprzez nią rozumieć po prostu teatr, który dla reżysera konstytuuje przestrzeń spotkania. Nie jest jednak istotne to, jak ją będziemy dokładnie sytuować, ważne jest bowiem, że twórczość Lupy stara się ufundować takie miejsca, w których człowiek zdolny jest do szczerości z samym sobą, a tym samym do zmierzenia się z prawdą poszukiwać.

PRZESTRZENIE UJŚCIA

Krystian Lupa stara się dotrzeć do sfery życia „wewnętrznego” człowieka – do jego myśli, przeżyć, uczuć, zarówno tych świadomych, jak i nieświadomych. Dąży do pewnego całościowego, antropologicznego obrazu nas samych. Przechodzenie, o których chcę tutaj mówić, mają to umożliwiać. Przede wszystkim mają spowodować przekroczenie pewnych granic w nas samych. Tak jest między innymi z „prostokątem” z *Miasta snu*. Pozwala on wypowiedzieć to, czego wcześniej nie można było wypowiedzieć, to, do czego nie można było dotrzeć. Znamienne jest to, w jaki sposób Krystian Lupa tworzy przestrzeń swojego teatru. To, co widzimy już w spektaklu, nie jest pozbawione podstawy – jest w pewnym sensie ugruntowane. Reżyser tworzy w bardzo specyficzny sposób – niejednokrotnie nie posiadając tekstu, jedynie zainspirowany jakimś dziełem czy historią. Świadectwem takiej

¹³¹ J. Kluzowicz, *Faktoryjka – rozmowa z aktorami*, „Didaskalia” 2008, nr 84, s. 17–18.

pracy nad spektaklami jest chociażby wywiad z Marią Maj, w którym mówi ona, że aktorzy zostali zaproszeni do *Miasta snu*¹³². Nie chodzi jej jednak o zaproszenie do udziału w przedstawieniu, a o zaproszenie do niemalże realnego Miasta snu, do swoistej przestrzeni twórczej, w której artyści mieli wspólnie egzystować. Olga Śmiechowicz podobnie opisuje okoliczności powstawania *Factory 2*, pisząc: „kiedy zaczęto próby, po Krakowie szybko rozeszła się wieść, że Lupa diametralnie zmienił sposób pracy nad spektaklem [...], na ponad rok wyizolował się ze swoimi aktorami, poświęcając się tej sprawie [...]¹³³. Mówiąc inaczej: w trakcie przygotowań do spektaklu Krystian Lupa ukonstytuował przestrzeń, która pozwalała na swobodny przepływ przeżyć wewnętrznych. To swoisty rodzaj przed-akcji, którego spektakl jest tylko zwieńczeniem. Również Maria Maj relacjonowała:

[...] na początku prób byliśmy wolni i mieliśmy świetny kontakt z Paterą, czyli Lupą, nasz salon (zwany Wardelem) rozwijał się. A w spektaklu pokazujemy moment upadku. Zaczynają się w mieście dzieć rzeczy, które dążą do katastrofy. To, co pokazujemy, to już końcówka Miasta snu. Podczas prób przeżyliśmy całe Miasto snu, a teraz funkcjonujemy w tej katastrofie¹³⁴.

Daje to pewien obraz tego, jak reżyser pracuje nad swoimi dziełami. Krystian Lupa, tworząc swoje realizacje, ustanawia wspólną przestrzeń porozumienia z aktorami, miejsce wspólnego egzystowania i przeżywania, które pozwala im wzajemnie się przed sobą otworzyć. Umożliwia to uzyskanie pewnego poziomu szczerości i jego późniejsze przeniesienie już bezpośrednio w materię przedstawienia. Przestrzenie te są czymś, co istnieje niejako „poza” codziennością. Sytuacje, w których zdobywamy się na wysłownienie swoich przeżyć wewnętrznych, są bowiem czymś rzadkim i wyjątkowym. Zbudowanie tej przed-akcji pozwala widzowi wejść w już gotowy świat, który zostaje mu przez twórczość Lupy udzielony. Całe *Miasto snu* w swoim założeniu jest tego typu przestrzenią. Powracać będą również do „prostokąta”, który dodatkowo pozwala przekroczyć granice tego, czego

¹³² J. Targoń, *Arkadina z Arkadii – rozmowa z Marią Maj*, „Didaskalia” 2012, nr 112, s. 56.

¹³³ O. Śmiechowicz, *Polski teatr po upadku komunizmu: Lupa, Warlikowski, Klata*, Warszawa 2018, s. 113.

¹³⁴ J. Targoń, op. cit., s. 56.

nie można wysławić. W *Procesie* z kolei obserwujemy swoisty przepływ przeżyć wewnętrznych bohatera. Z jednej strony istnieje tam wyraźny podział na „ja uczestniczące” i „ja obserwujące” w postaci dwóch Franzów K. i związanych z ich istnieniem dwóch porządków wypowiedzi Franza. Z drugiej – nieustannie mamy poczucie, że w *Procesie* widzimy także te projekcje, które mogą zaistnieć tylko w śnie czy neurotycznej wizji. Do wątków tych będę jeszcze powracać.

SWOBODNY PRZEPIŃYW

Krystian Lupa w swojej twórczości konstrytuje przestrzenie swobodnego przepływu przeżyć wewnętrznych. Nie są one niczym ograniczone, nie ogranicza ich wstyd przed tym, co zostanie wypowiedziane. Przestrzenie teatru Lupy stają się poniekąd przestrzeniami absolutnej otwartości. Wspominałam już o tym, że w realizacjach reżysera niezwykle ważne są sny. Cenną wskazówką są dla mnie słowa Antonina Artauda, które przytacza Uta Schorlemmer: „nie chodzi o uciśnienie artykułowanego słowa, ale o to, aby nadać słowom znaczenie, które posiadają we śnie”¹³⁵. Chodzi tutaj o pewną płaszczyznę swobodnego przepływu poprzez nas różnych odczuć, zupełnie tak, jak dzieje się to w snach. Lupa stara się zatrzeć nieco granicę między jawą i snem, co ma umożliwić rozluźnienie więzów, krępujących nasze przeżycia wewnętrzne już w zarodku.

Reżyser zdaje się wychodzić z założenia, że porządek jawy nie pozwala nam na swobodną komunikację zarówno z samymi sobą, jak i z innymi. W porządku snu z kolei zdajemy się być „najbliżej” swoich rzeczywistych odczuć, w żaden sposób ich nie cenzurujemy, można powiedzieć, że niemalże przez nie „płyniemy”. W *Magii zbliżenia i tajemnicy dystansu* czytamy: „[...] taki rodzaj dramaturgii umożliwia Lupie stworzenie stanu unoszenia się pomiędzy faktyczną rzeczywistością a jej postrzeganiem. W ten sposób dokonuje on sięgającej głębi analizy bohaterów”¹³⁶. Swoiste wytrącenie granicy między tym, co uświadomione i niejako podlegające autoograniczeniu, a tym, co nieświadome i swobodne, daje dostęp do najbardziej autentycznych warstw osobowości. Krystian Lupa tłumaczył w *Utopii 2*:

¹³⁵ U. Schorlemmer, op. cit., s. 82.

¹³⁶ Ibidem.

[...] człowiek jest szczęśliwy i błogosławiony, jeśli może oddać się jak najpełniej, a w zasadzie niejako ponad swą powszednią pełnię... a może odwrotnie – właśnie ów pęd oddania porывa to, co znajduje się normalnie na zewnątrz, i jakby nie przynależy do osoby... [...] [T]u chodzi na przykład o błogosławioną i otwierającą sytuację trwania w dotyku rzeczywistości. Uczucia negatywne niwelują ten dotyk, dusza kuli się i zamyka jak ostryga¹³⁷.

Jedną z takich „instancji zamykających” niewątpliwie jest wstyd, ale mogą nimi być także nasze przyzwyczajenia, ogólnie przyjęte konwencje życia społecznego oraz cały szereg innych kwestii. Nic więc dziwnego, że dążenia Krystiana Lupa, który stara się zadawać pytania o to, kim naprawdę jesteśmy, skupiają się na tym, by nieco poluzować więzy, jakimi jesteśmy spętani. Reżyser próbuje stworzyć przestrzeń swobodnej wypowiedzalności, która będzie w stanie „dotykać rzeczywistości wewnętrznej”. Chodzi przede wszystkim o to, żeby móc ją poczuć, określić i wypowiedzieć.

„PROSTOKĄT”

Jak wiemy, szczęśliwe bryły, w które wkraczają bohaterowie teatru Krystiana Lupa, funkcjonują w wielu jego spektaklach. Czasami są to obrysy sceny (*Kalkwerk*), czasami ogólna przestrzeń sceniczna, poza którą sytuowany jest narrator (*Wycinka*). Interesująca jest jednak przede wszystkim figura z *Miasta snu*, nazywana najczęściej „prostokątem”. Istotne jest to, że reżyser we wcześniejszych swoich spektaklach używał tej figury w różnorodnych konfiguracjach. Nie jest ona więc dla nas czymś zupełnie nieznanym. Lupa za jej pomocą zdaje się próbować wyznaczyć przestrzeń, w której „coś się dzieje”, tak jakby zaznaczał granice utopii. Jest to o tyle ważne, że poprzez obecność „prostokąta” sugerowana jest nam przestrzeń swobodnego „dziania się”, niejako wyrwanego z porządku życia codziennego. Być może należy mówić, że aktorzy w *Mieście snu*, wchodząc w obręb prostokąta, wkraczają tym samym w sferę swobodnego oniryzmu, w porządek snu czy nieświadomości. Każdorazowo kiedy to się dzieje, mamy bowiem do czynienia z monologami niemalże uwznioślonymi. Skupiamy się wtedy tylko na tej jednej postaci, która decyduje się na „wypowiadanie”. Przygasają światła, oświetlona jest tylko osoba mówiąca. Czujemy, że wchodzimy w przestrzeń

¹³⁷ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 33.

osobistą postaci, która mówi. Przypomina to nieco improwizację, co tym samym zdaje się zbliżać nas do porządku swobodnego ujścia myśli – niemalże strumienia świadomości.

W *Mieście snu* widzimy postać Alfreda Kubina znajdującą się na granicy szaleństwa bądź też schizofrenicznej zapaści. Kubin miota się po scenie, próbując coś wypowiedzieć. Arkadina prowadzi go w przestrzeń „prostokąta”, mówiąc: „chodź, tam znajdziesz to, czego szukasz”¹³⁸. Figura „prostokąta” funkcjonuje po trochu jako przestrzeń „odblokowania”, umożliwienia wypowiedzi. W *Mieście snu* jest to szczególnie widoczne. Niemalże każdy dłuższy monolog bohaterów przedstawienia wypowiedzany jest właśnie wewnątrz tej bryły. Należy pamiętać jednak o tym, że nie każda z postaci decyduje się na wejście w tę przestrzeń, a niektóre wchodzą w nią nie z własnej woli. „Prostokąt” coś nam pokazuje, coś pozwala wysłyszeć, coś odsłania. Można powiedzieć, że nawet coś obnaża. Wysławiane jest bowiem to, co najbardziej osobiste – przeżycia i myśli; także te, których nigdy byśmy nie wypowiedzieli. Niezwykle istotna wydaje się tutaj rola nieświadomości, która zdaje się uruchamiana wewnątrz „prostokąta”. Zupełnie tak, jakby bohaterowie, wchodząc do bryły, docierali do głębokich warstw własnej podświadomości. Dlatego też często to, co wysławiają, określane jest jako „nie ich”. Być może docierają oni do tak głęboko położonych warstw nieświadomionego, że nie odczuwają ze swoimi myślami żadnej łączności, nie mogą się z nimi utożsamić. Krystianowi Lupie zależy jednak na tym, by do tych pokładów nas samych docierać; być może i tam widzi on możliwość dokonania ważnych odkryć na temat tego, kim jesteśmy. Istotne jest również to, co mówi Siri, wprowadzając Kubina w przestrzeń bryły:

[...] jesteś spocony jak w czasie kochania. Ciało pocą się i stają się śliskie. Zjeżdżasz wtedy z wysokiej góry. Śliskość nie ma końca i wyslizgujesz się z siebie. Kiedy opuszczają cię myśli, kiedy nie wiesz, jak się nazywasz, ZACZYNA SIĘ DOTYK. Ziarno żyta leży na dłoni, jest ostre. Cięży ci coraz bardziej. Przebija skórę i wchodzi do środka. I tam kiełkuje. Zapuszcza korzenie. Jabłko jest gładkie. Gładka kulka. Dotykasz wargą i czujesz gładko. I wtedy wchodzi w usta. I jest miękkie jak szmata. I kiedy już wejdzie, każe ci mówić nie twoje słowa¹³⁹.

¹³⁸ Idem, *Miasto snu*, op. cit., s. 228.

¹³⁹ Ibidem, s. 242.

Wydawać by się mogło, że w *Procesie* nie funkcjonuje przestrzeń analogiczna do „prostokąta” z *Miasta snu*. Pamiętać jednak należy między innymi o tym, że klimat samej prozy Kafki skłania nas do myślenia o przestrzeniach przeżyć wewnętrznych. Reżyser dodatkowo wzmacnia to wrażenie, wprowadzając do spektaklu podwójną postać Franza K. graną przez dwóch aktorów. Mamy więc do czynienia z Franzem uczestniczącym i Franzem obserwującym. W wielu momentach, kiedy ten pierwszy nie potrafi czegoś wyrazić bądź też wypowiedzieć, słyszymy Franza obserwującego. Staje się on głosem komentującym, wysławiającym przeżycia wewnętrzne Franza uczestniczącego, choć pamiętać należy o tym, że Franz obserwujący to przede wszystkim „głos w głowie” głównego bohatera. Nierealność miejsc, w których znajduje się Franz K. w *Procesie* Lupy, skłania nas do myślenia o oniryczności lub też szaleństwie. Wiele scen zdaje się rozgrywać na pograniczu jawy i snu czy na zasadzie swoistych, neurotycznych urojeń. Szczególnie sceny rozgrywające się w części spektaklu zatytułowanej *Noc* skłaniają do zastanawiania się nad porządkiem, w jakim się „dzieją”. Najpierw widzimy część nazwaną *Barłóg*, w której wyraźnie jest nam sugerowane, że rozgrywa się ona w wyobraźni Franza. Następnie zaś Lupa pokazuje nam sceny załamania nerwowego Franza, kiedy jego ciało jest niemalże przykute do łóżka-kozetki, a on sam zdaje się nieobecny. Reżyser buduje mocno schizofreniczną aurę przedstawienia. Do wysławiania przeżyć wewnętrznych niepotrzebna jest więc przestrzeń dodatkowo wydzielona na scenie. Postaci nie muszą być w nią wprowadzane; po przestrzeni, którą w *Mieście snu* fundował „prostokąt”, poruszamy się, poniekąd już widząc ją z perspektywy Franza. Obecność dodatkowej postaci – drugiego Franza – jego głosu wewnętrznego utwierdza nas w przekonaniu, że ów „świat wewnętrzny”, o którym tutaj mówię, jest nam dostępny od samego początku.

DWA PORZĄDKI

Uta Schorlemmer pisała, że „Lupa włącza sen jako uosobienie tego, co nieświadome, do swej dramaturgii, w której na pierwszym planie stoi nie fabuła, lecz przeżycie psychiczne. Refleksję pojmuje on jako uosobienie tego, co świadome”¹⁴⁰. Badaczka zauważała, że w twórczości Krystiana Lupy mamy

¹⁴⁰ U. Schorlemmer, op. cit., s. 240.

do czynienia niejako z dwoma porządkami „dziania się” na scenie. Jednym jest jawa, drugim zaś sen. Niesie to za sobą, rzecz jasna, odmienne sposoby wypowiedania i funkcjonowania w przestrzeni scenicznej. Nie będę jednak ich tutaj analizować. Przede wszystkim chcę zastanowić się, jakie ma to znaczenie dla pytań antropologicznych stawianych przez reżysera. Przez sny docieramy do naszej nieświadomości, być może porządek snu w teatrze Lupy należy zatem traktować nieco szerzej. Przesłanką ku temu jest chociażby fakt, że o ile w życiu codziennym opowiadanie snów postrzegane jest zawsze właśnie przez pryzmat naszego swoistego oddalenia od sfery jawy, o tyle w przestrzeni przedstawień Lupy porządek snu jest czymś niemalże naturalnym. W wybranych przeze mnie realizacjach – *Mieście snu* i *Procesie* – wrażenie to jest szczególnie silne. Ważna jest również uwaga Grzegorza Niziołka, że „w obrębie jednej sceny Lupa potrafi przechodzić od narracji obiektywnej, niezwiązanej z perspektywą żadnej z postaci, do narracji subiektywnej, jeśli potrafi tylko wyraźniej odsonić pewien aspekt toczącego się zdarzenia. Między doświadczeniem wewnętrznym a zewnętrznym nie zakreśla ostrej granicy”¹⁴¹. Z jednej strony mamy do czynienia ze swoistym pomieszaniem porządków, które ma jednocześnie oddawać rytm naszego życia, w którym nie staramy się ich rozdzielać; z drugiej – w przełożeniu na rzeczywistość sceniczną ów porządek subiektywny ma dawać nam nową perspektywę, zbliżającą do szeroko rozumianej „prawdy” postaci, sceny czy zdarzenia – staje się on swego rodzaju komentarzem.

Niezwykle trafna wydaje się uwaga, że „w przedstawieniach Lupy rzeczywistość zostaje zobaczona na nowo, jakby oczami dziecka”¹⁴². Postacie w realizacjach reżysera funkcjonują niejako w trybie dziecięcym bądź też marzycielskim. Nie odrzucają porządku snu jako fantasmagorycznego, co często czynimy jako ludzie dorośli, chociażby powtarzając: „to tylko sen”, „to zwykłe bajanie”. W twórczości Lupy sfera snu jest niezmiernie ważna, nie można jej odrzucać czy też odmawiać jej znaczenia w procesie „dążenia”. Sny mogą mówić nam o nas samych, są istotnym elementem naszego życia, który nadaje rzeczom lub zdarzeniom ich znaczenie. Chodzi o postrzeganie życia, naszej świadomości i podświadomości w perspektywie całościowej. Jak pisał Grzegorz Niziołek:

¹⁴¹ G. Niziołek, op. cit., s. 129.

¹⁴² Ibidem, s. 130.

Lupa nie pogardza niczym, co dodaje znaczenia, nasycy sensem kreowaną na scenie rzeczywistość i co zarazem znosi granicę między sferami ludzkiego doświadczenia, traktowanymi na ogół nie tylko oddzielnie, ale przeciwnie: snu i jawy, świadomości i podświadomości, intelektu i intuicji, związków przyczynowych i przypadku. Wszystkie elementy tak totalnie ujętej „rzeczywistości” stają się znaczące w podwójnym sensie. Jako coś, na co kieruje się uwaga człowieka (często nieświadomie), i jako składnik świata, powiązany z wszystkim dookoła wielorakimi więzami¹⁴³.

Jak więc widać, Krystian Lupa w swojej twórczości stara się docierać do wszystkiego, co dotyczy człowieka. Halina Rasiakówna, w wywiadzie o wiele mówiącym tytule *Dotknąć skrywanego*, o pracy z reżyserem mówiła:

[...] przesunął granice teatru, pokazał, że ich nie ma, że można odważyć się na więcej, dotknąć skrywanego, intymnego, zahaczając o wstydlive, bo to dotyczy człowieka. Gdyby nie to spotkanie, prawdopodobnie nie byłabym w miejscu, w którym jestem [...]. [Z] Lupą pracujesz niekonwencjonalnie, poznane jest nieciekawe, idź w kierunku niepoznanego, wyrzuć z siebie aktora, wyzbądź się kreacji¹⁴⁴.

Chodzi więc o to, że Lupa nie tylko sferę snu czy nieświadomego uważa za istotną dla człowieka, ale także o to, że właśnie te nieuświadomione pokłady tkwiące w nas samych są istotą naszego „dążenia”. Przez wykroczenie w kierunku nieznanego możemy dowiadywać się czegoś o sobie, nie chcemy jedynie powtarzać dróg już przebytych. Właśnie gest swoistej transgresji, jakiej stara się dokonać aktor w twórczości Lupy, zdaje się dla reżysera najważniejszy.

Jeżeli poznawanie samego siebie miałoby dawać nam jakiś obraz nas samych, to w twórczości obraz ten nigdy nie jest skończony, ciągle nanoszone są na niego nowe kolory czy pociągnięcia pędzla. Obraz ciągle się zmienia, reżyser wydobywa coraz to nowe „kształty wewnętrzne”, udowadniając, że obraz nie jest jeszcze gotowy. Odpowiadając na pytanie Renaty Derejczyk, czy teatr bada ludzkie zachowania, Lupa mówił:

¹⁴³ Ibidem, s. 131.

¹⁴⁴ H. Rasiakówna, *Dotknąć skrywanego*, rozm. przepr. J. Kowalska, „Teatr” 2015, nr 7/8, s. 31.

[...] używając słowa „badanie”, mamy przed oczami człowieka robiącego eksperymenty naukowe, badającego obcą tkankę, by wyciągać wnioski. Jeśli teatr jest próbą poznania, czyni to w inny sposób: nie rozdziela sztywno materii twórczej – aktorów, reżysera, sytuacji scenicznej – na podmiot i przedmiot procesu badawczego [...]. Teatr daje możliwość śledzenia ukrytych, niechcianych rejonów świadomości i nieświadomości. W oświetleniu stającej się na scenie sytuacji na nowo postrzegam swoją duchowość i cielesność, co umożliwia autorefleksję – zarówno świadomą, jak i tę, o której mówił Jung: przemianę, której należy „pozwoić, by się stawała”. Uprawianie sztuki ma na celu zmniejszenie lęku przed wejściem w ciemne rejony duszy¹⁴⁵.

Kolejny raz powraca w tych rozważaniach tematyka otwarcia; potrzebujemy go, aby brnąć w proces, aby „dążyć” do poznania. Jak twierdzi bowiem Lupa: „[...] większość ludzi boi się swojego wnętrza. Człowiek jest istotą wielotwarzową – postawienie na jedną z twarzy to odebranie sobie siły, gdyż energia lokuje się w regionach, których się wstydzimy. Człowiek, który ich nie zna, sam siebie blokuje. Zawód aktora narażony jest na szczególną wstydlivość”¹⁴⁶. Istnienie dwóch porządków dramaturgicznych w teatrze Krystiana Lupy ma więc na celu otwarcie nas na to, co niewidoczne, na to, co wstydlive, oraz (a być może przede wszystkim) na stawanie się. Jedynie taka perspektywa zdaje się dla reżysera zasadna i pozwala nam dowiedzieć się czegoś o człowieku.

W STRONĘ NIEWIDZIALNEGO

Jak czytamy w *Magii zbliżenia i tajemnicy dystansu*:

Lupa uważa poznanie za cel indywidualacji. Natomiast teatr jest dla niego środkiem pozwalającym ten cel osiągnąć, jest „medium przekazu i materii poznania”. Lupa pojmuje poznanie w szerokim sensie: poznanie na różnych płaszczyznach świadomości, od nieświadomości występującej po części za pośrednictwem snów, poprzez sny na jawie, aż po reflektującą świadomość¹⁴⁷.

¹⁴⁵ K. Lupa, *Ciemne rejony duszy*, rozm. przpr. R. Derejczyk, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 22, dod., s. III.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ U. Schorlemmer, op. cit., s. 35.

Model podróży, który proponuje Krystian Lupa – jak już zaznaczałam – zakłada poszukiwania po omacku. Nie znamy dokładnego kierunku, w którym powinno przebiegać nasze „dążenie”. Jest to swego rodzaju dzieło przypadku, rodzące się poniekąd z dowolności. Reżyser pozwala na to, aby pewne „kształty” same pojawiły się w zasięgu naszego dotyku czy też wzroku. Na tej zasadzie funkcjonowało *Miasto snu*, które stanowiło wspólną przestrzeń do otwartych poszukiwań. Jak mówiła Arkadina o miejscu, w którym postaci wspólnie przechodzą poprzez proces:

[...] to nie jest sala klubowa do spotkań towarzyskich, to sala do ćwiczeń osobowości. Oczywiście jesteśmy, że tak powiem, wolnymi duchami i nie mamy najmniejszej ochoty się zadręczać. Chcemy mieć wszystko, co trzeba, a jednocześnie chcemy mieć pustą przestrzeń. Pusta przestrzeń daje coś człowiekowi, coś, czego najchętniej nie ma u siebie w domu. Mamy podobno być szczęśliwi [...]¹⁴⁸.

Jak już wiadomo z przekazów dotyczących powstawania spektaklu, właściwa część zdarzeń, którą obserwujemy na scenie, jest w zasadzie przebiegiem powolnego upadku *Miasta snu*. Dlatego też w wypowiedzi Arkadiny znajduje się miejsce na rozżalenie:

[...] mnie rozstroiło to, co się dzieje z nami. Poza tym mamy gości, których przecież pragniemy w coś wciągnąć. A to, co się między nami dzieje, staje się coraz bardziej miałkie i przypadkowe, jakbyśmy nie potrafili sprostać wolności naszych zamierzeń i dążeń, którą sobie wzajemnie dajemy. Muszę to przy nich powiedzieć i wyznać pierwsza moje rozczarowanie, zanim rozczarowanie przyjdzie z drugiej strony¹⁴⁹.

Poszukiwaniom towarzyszy atmosfera niepewności, co jest zresztą również udziałem *Procesu*. Pamiętać należy jednak, że wynika to już z materii samego tekstu Franza Kafki. Lupa często mówił, o tym, że niepokoje związane z prozą Kafki są mu bliskie od bardzo dawna. Dlatego też można mówić o tym, że to, co obserwujemy we wcześniejszych realizacjach Lupy, w jakimś stopniu jest budowane wokół neurotycznych poszukiwań Józefa K., które mogą tutaj stanowić nawet jakiś punkt odniesienia. Bohater *Procesu*

¹⁴⁸ K. Lupa, *Miasto snu*, op. cit., s. 192.

¹⁴⁹ Ibidem.

poszukuje, a w zasadzie – jest skazany na poszukiwanie. Nie może odnaleźć czegoś, co dawałoby mu pewność, ciągle coś mu się wymyka, nie znajduje stałej podstawy dla samego siebie. To ciągle wyprawianie w podróż w nieznanne zdaje się dla Lupy modelem naszego „dążenia” w ogóle. W *Mieście snu* jest scena o wiele mówiącym tytule *Między nami nieuchwytnie*. Jesteśmy w niej świadkami rozmowy Kubina z żoną; bohaterowie mówią o swoich wątpliwościach związanych z wyjazdem do Miasta snu. Alfred stwierdza: „[...] przecież oni nie wierzą w to wszystko, co im tu obiecano. Widzę to! Widzę to na każdym kroku [...]. [W]szystko, w co się dajemy wrobić, to jakaś... METAFORA [...]”¹⁵⁰. Po chwili dowiadujemy się, że w zasadzie Kubin nie zna celu podróży do Miasta snu, że zaufał „ofercie” Patery; żona Alfreda zaś mówi: „i pojechałeś... I pojechałeś tak... W CIEMNO?”¹⁵¹. To dość ważny dla odbiorcy fragment. Nie ulega bowiem wątpliwości, że widz w teatrze jest w bardzo podobnej sytuacji. Krystian Lupa jest dla nas tym, kim dla Kubina jest Patera. Zaprasza nas do wymyślonej krainy, do swego rodzaju projekcji Jaskunii¹⁵², sam siebie stawia w roli demiurga, któremu musimy zaufać, niejako wybierając się w nieznanne. Podróżujemy w stronę jakiegoś niewidzialnego celu, który został nam obiecany. W taki sposób funkcjonuje w twórczości Krystiana Lupy paradygmat poznawania samego siebie – poszukiwania odpowiedzi na pytanie o to, kim jesteśmy. Tak reżyser rozumie również cele sztuki w ogóle: „[...] mam wrażenie, że uprawianie sztuki jest tajemniczym dążeniem do celu, którego sami jeszcze do końca nie znamy. Służymy podstawowej tęsknocie naszego człowieczeństwa do cudownej kreacji, do stworzenia cudów życia”¹⁵³. Jak widać, tematyka „dążenia” człowieka spleta się z uprawianiem sztuki, w pewnym sensie można więc stwierdzić, że dla Krystiana Lupy człowiek jest swoistym dziełem sztuki, które ciągle samo siebie tworzy. Olbrzymią rolę w tym procesie odgrywa to, co „nieuchwytnie”.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 216.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² To miasto wymyślone przez Krystiana Lupę w dzieciństwie. W temacie tego wątku zob. m.in.: K. Gonet, op. cit., s. 55.

¹⁵³ K. Lupa, *Jaskunia*, rozm. przepr. K. Mieszkowski, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 54/55, s. 36.

NIEWYPOWIADALNOŚĆ I ZADANIE SZTUKI

O znaczeniu wypowiedzialności w twórczości Krystiana Lupy mówiłam już na początku niniejszych rozważań. Reżyser jest w dużej mierze ogarnięty obsesją nazywania, czy też wypowiedzania stanów i odczuć, które przeżywamy. W swojej twórczości często zresztą powołuje się na Ludwiga Wittgensteina. Nie chcę jednak mówić tutaj o bezpośrednich odwołaniach do tego filozofa, choć i takie nietrudno jest znaleźć w realizacjach Lupy. Pomnieć należy chociażby *Wycinkę*, w której przywoływane są sentencje austriackiego myśliciela. Tego rodzaju odwołań nie ma jednak w *Mieście snu* i *Procesie*. Niemniej można mówić o pewnej wspólnej dla dzieł Krystiana Lupa właściwości, która zdaje się zaczerpnięta od autora *Traktatu logiczno-filozoficznego*. Wydaje się bowiem, że bardzo bliskie myśleniu reżysera są słynne tezy Wittgensteina: „Granice mojego języka oznaczają granice mojego świata”¹⁵⁴, czy też: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”¹⁵⁵. Ujmując inaczej: Krystian Lupa dąży do tego, by móc językowo uchwycić to, co wcześniej nazywałam „kształtami wewnętrznymi”. W myśl też sformułowanych przez Wittgensteina: gdyby „owe kształty” okazywały się nie do wypowiedzenia, to nie mielibyśmy przesłanek, by w ogóle twierdzić o ich istnieniu. W kontekście moich wcześniejszych rozmyślań mogę stwierdzić, że poprzez próby wysławiania tego, co wydaje się nieuchwytnie, Krystian Lupa stara się poszerzać granice swojego – i aktorów, i widzów – świata¹⁵⁶. Tak jakby możliwość uchwycenia istoty „kształtów wewnętrznych”, możliwość ich opisania i zakomunikowania, była tutaj tą najistotniejszą. Być może należy mówić jednak przede wszystkim o ich znaczeniu dla nas samych, gdyż to, co jesteśmy w stanie sami dla siebie nazwać, wysłowić, staje się w pewnym stopniu oswojone, możemy lepiej to zrozumieć.

W rozmowie z Krzysztofem Mieszkowskim reżyser mówił:

[...] często tezy dzieł sztuki są znikome albo iluzoryczne, właściwe sensory powstają bowiem gdzie indziej. Carl Gustav Jung mówi, że najtrudniejszych

¹⁵⁴ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, s. 64.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 84.

¹⁵⁶ Por. idem, *Dociekania filozoficzne*, tłum., wstęp i przyp. B. Wolniewicz, Warszawa 2000.

problemów ludzkości człowiek nie rozwiązuje, on je przerasta swoim życiem, nie jest ich w stanie rozwiązać prostym, rabunkowym gestem. Uprawianie sztuki jest czekaniem, i te cele, które sobie stawiamy, są często celami zastępczymi, widocznymi, możliwymi do nazwania. W żadnym wypadku nie chce ich umniejszać, one też są ważne. Gdyby natomiast sztuka polegała wyłącznie na tym, co uchwytne, nie byłaby potrzebna, bo z tym, co wyrażalne, umiemy sobie poradzić poza sztuką¹⁵⁷.

Pojawia się tutaj kilka wątków. Na początek można wspomnieć o powiązaniu tez o wypowiedalności z myślą Carla Gustava Junga. Należałoby wtedy mówić o tym, że próby poszerzania granic naszego świata poprzez nazywanie są jednocześnie możliwe do wpisania w Jungowski projekt poszerzania pola świadomości. Ta myśl wydaje się zresztą bardzo bliska twórczości Krystiana Lupa. Ponadto widać wyraźnie, jaki cele stawia reżyser swojej twórczości. O ile nie odrzuca on mówienia o tym, co wyrażalne, o tyle – jak można to rozumieć – sam stawia swej sztuce cel znacznie trudniejszy, to jest – próbę uchwycenia tego, co zdaje się nieuchwytne. Należy również dostrzec ów fragment, w którym Lupa mówi, że z tym, co „wyrażalne, umiemy sobie poradzić poza sztuką”. Łatwo zauważyć, że reżyser wykonuje tutaj gest osławiania tego, co niewyrażalne. Wcześniej już wspominałam, że Lupa nie traktuje tego problemu jako czegoś, czego nie powinno się poruszać, jako zapomnianych rejonów nas samych. Wręcz przeciwnie – stara się do tego docierać jako do czegoś ważnego, nawet jeżeli wydaje nam się, że to swoiste „igranie z diabłem”. Można mówić w tym miejscu o wymiarze psychoanalitycznym twórczości Krystiana Lupa, tym bardziej że najważniejszym odniesieniem dla reżysera jest Carl Gustav Jung. Uta Schorlemmer pisała, że Lupa „*katharsis* rozumie jako istotną część procesu samopoznania, w którym chodzi o samooczyszczenie za pomocą poznania”¹⁵⁸. Nie jest to rozumienie odległe od pojmowania klasycznego. Arystoteles pisał bowiem, definiując tragedię, że prowadzi ona do *katharsis* (oczyszczenia):

[...] tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej (odpowiednią) wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawione w formie dramatycznej,

¹⁵⁷ K. Lupa, *Jaskunia*, op. cit., s. 36.

¹⁵⁸ U. Schorlemmer, op. cit., s. 35–36.

a nie narracyjnej, które przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia [*katharsis*] tych uczuć¹⁵⁹.

Można więc, nieco przesuwając sens tej definicji, stwierdzić, że dla Krystiana Lupa sztuka ma wymiar katartyczny, jeżeli doprowadza ona do wypowiedzenia tego, co pozornie nieuchwytnie. Poznanie „kształtów wewnętrznych”, ich nazwanie i oswojenie może prowadzić do swoistego oczyszczenia. Obserwując wydarzenia na scenie, jesteśmy w stanie lepiej poznać samych siebie, dotrzeć do czegoś, co odczuwamy, a czego nie potrafimy nazwać. Sztuka pozwala nam przekroczyć pewną granicę, przez którą samodzielnie nie bylibyśmy w stanie przejść.

PALIMPSEST

Krystian Lupa w rozmowie z Krystyną Gonet mówił:

[...] życie jest pewnego rodzaju procesem alchemicznym – w każdym razie ja chcę tak widzieć swoje życie. Jest procesem, który służy przetwarzaniu człowieka jako fragmentu materii – nie wiem, jak to nazwać – wszechobecnej materii duchowej [...]. [N]ie wiem, czy dziennik [...] jakoś zaistnieje. Nie zastanawiam się, czy kiedyś pójdzie w świat i ludzie będą go czytać, korzystać z moich refleksji. Może zostanie przetopiony na coś innego. Dla mnie najistotniejszy jest proces, w którym się sam przetapiam¹⁶⁰.

Lupa wskazuje na *stricte* wsoبنى proces „dążenia”, rozwoju czy zmieniania samego siebie. Warto jednak zauważyć, że nie chodzi mu o tworzenie zupełnie nowej materii, ale – jak się wyraża – o „przetapianie”. Być może należałoby uruchomić inne pojęcie, którym posługuje się Lupa – „palimpsest”. Oryginalnie reżyser stosuje je w odniesieniu do dzieł literackich; ściślej – do tekstów, na bazie których buduje swoje przedstawienia, a właściwie do końcowego efektu owej „budowy”. Najczęściej zestawia je z pojęciem „apokryf”. Oba te terminy mają nam mówić o pewnych warstwach tekstu nakładanych bądź też odsłanianych przez Lupę. Należy spróbować jednak użyć pojęcia „palimpsest” do określenia, kim jest „człowiek dążący”. Najpierw trzeba zwrócić uwagę na wewnętrzną logikę palimpsestu, kieruje się on bowiem

¹⁵⁹ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Warszawa 1983, 1449b 24–27.

¹⁶⁰ K. Gontet, op. cit., s. 13–14.

podwójnym ruchem „zacierania” i „nadpisywania” jednocześnie. Nowe litery, wzory czy ornamenty nanoszone na materiał dzieła zarazem zacierają to, co wcześniej stanowiło jego powierzchnię. Nie oznacza to jednak, że uprzednie warstwy nie istnieją. Jest wiele metod badania palimpsestów, czyli docierania do wcześniejszych warstw dzieła. Być może pewnym nadużyciem byłoby proste stwierdzenie, że „człowiek dążący”, o którym tutaj mówimy, jest swego rodzaju palimpsestem. Rzecz jasna wektor rozważań Lupy najczęściej skierowany jest w przeciwną stronę – na rozwój, na „dążenie”, na przemianę.

Nie ulega jednak wątpliwości, że nowe warstwy wynikające z „dążenia” zawsze muszą powstawać na tych starszych. Reżyser tak opowiadał o swoim zetknięciu ze starym maszynopisem *Miasta snu*:

[...] doznałem dość wstrząsającego poczucia inności. Nie utożsamiam się, nie mogę się utożsamzić z człowiekiem, który to napisał, mimo że nie było to tak dawno. Ten tekst mnie wręcz przeraża i nie jest to wyłącznie estetyczne zażenowanie... Ale też nie do końca jest tak, że coś, co kiedyś uważałem za odkrycie, teraz odczytuję jako nieprawdziwe. Nie wypieram się, że to napisałem, i zgodziłbym się nawet, gdyby mi to zaproponowano, na druk tego tekstu [...]. Zdawałem sobie sprawę – później – że następują przemiany, punkty zwrotne w moim życiu, w mojej pracy, nawet o tym mówiłem. Ale, mimo wszystko, cały czas czułem pewnego rodzaju ciągłość. Myślę, że w życiu ludzkim są etapy, po których – na pół nieświadomie – zrzucamy skórę...¹⁶¹

Zmiana jest dla Krystiana Lupy niezwykle ważna, jego teatr ma przemieniać. Należy jednak podkreślić znaczenie bardzo szeroko rozumianych – jeżeli można tak powiedzieć – „protokołów z przemiany”. Nie chodzi tylko o to, by podjąć drogę zmierzającą w pewnym sensie „do przodu”. Odrzucając to, co minione, pozbawialibyśmy się czegoś, co jest dla nas ważne. Wydaje się, że w twórczości Lupy raczej chodzi o to, by skomunikować się ze sobą samym i z poprzednimi „warstwami” siebie. Reżyser o zapisywaniu mówił, że „jest ono sposobem przysłania sygnałów w wielki obszar ludzkiej duchowości. Korespondencją pomiędzy różnymi rejonami naszego odczuwania. Rodzajem nie tylko weryfikacji, ale i przemiany.

¹⁶¹ Ibidem, s. 11.

Hodowlą duchowych procesów, bo zapisując, doprowadzamy je do pewnej intensyfikacji i dalszego rozwoju [...]”¹⁶². Nie ulega wątpliwości, że dla Lupy zapisywanie odpowiada wypowiedaniu – niejako drażąc nas samych w głębi. Starsze warstwy – a ściślej: skomunikowanie siebie z nimi – są niezwykle ważne. To właśnie czynią postaci w *Mieście snu*, ich monologi zazwyczaj są próbami rozliczenia się z przeszłością. Nie jest ona przez nie odrzucana, niezależnie od tego, czy odczuwają oni tożsamość z „tamtymi” sobą, czy też nie. Być może coś bezpowrotnie utracili, być może wypowiedanie coś na nowo w nich rozjątrza, być może coś pozwala odzyskać. Niezależnie od tego, jaki wymiar przybiera komunikacja między „warstwami”, coś dzięki niej zyskujemy. W tym sensie palimpsesty są w teatrze Lupy niezwykle ważne; nie chodzi o wymazanie poprzednich warstw, bywa bowiem tak, że to właśnie pamięć o nich prowadzi do naszej przemiany.

WEWNĘTRZNA KŁÓTNIA I CZŁOWIEK W KRYZYSIE

Warto zastanowić się nad zabiegiem, jakim w *Procesie* jest wprowadzenie na scenę dwóch postaci Franza K. Są one grane przez Andrzeja Kłaka i Marcina Pempusia. Jak już wspominałam wcześniej, jeden z nich jest komentatorem, niejako głosem wewnętrznym drugiego. Istotne powinno być dla nas również to, że w spektaklu główny Franz (nazwę go ponownie uczestniczącym) jest grany zarówno przez jednego, jak i drugiego aktora. Między kolejnymi przedstawieniami następuje zamiana rolami i ten aktor, który był uczestniczącym w pierwszym spektaklu, w drugim gra tego obserwującego. Lupa w swoim dzienniku opisywał to następująco: „[...] dwaj aktorzy, budujący w procesie psychicznych morfingów fenomen osobowości. Osobowość jako dialog [...]. Idea: Pempus-Kłak. Dublura nowej generacji: naprzemienne doświadczenie aktorskie”¹⁶³. Sam zabieg takiego rozdwojenia postaci Franza ma służyć – po pierwsze – wywołaniu nieco schizofrenicznego nastroju, tak jakbyśmy byli w stanie wysłyszeć głos znajdujący się „w głowie” głównego bohatera. Po drugie – słyszymy bezpośrednio te myśli bohatera, które z wielu względów nie zostają przez niego wypowiedziane na głos. Można mówić tutaj o czynnikach takich jak neuroza, wstyd czy społeczna konwencja, która

¹⁶² Ibidem, s. 29.

¹⁶³ *Proces: Lupa / Kafka*, op. cit., s. 31.

„zakazuje” coś powiedzieć. Lupa pisał: „człowiek ukryty – na zewnątrz funkcjonujący według wzorca – wewnątrz żyjący życiem utajonym [...]”¹⁶⁴.

Warto również podkreślić, że niewypowiadalne ma dla Lupy status swoistej impresji. Jest chwilowe, możemy tego „dotknąć”, w pewien sposób to poczuć. Jednak bardzo szybko nam się wymyka, jest nazbyt efemeryczne. Czasami nie nadążamy „wypowiadać” tego, co zostaje pomyślane przez „ja obserwujące”. Zupełnie tak jak wtedy, kiedy jesteśmy czymś zaskoczeni i we właściwym czasie nie odnajdujemy odpowiedzi, którą już *post factum* odnajdujemy bez problemu. Chodzi tutaj o pewnego rodzaju rozdział między tym, co pomyślane, a tym, co powiedziane. To drugie często bywa dla nas wręcz rozczarowujące, tak jakbyśmy nie byli w stanie „sięgnąć” istoty swojej myśli. Czasami jest odwrotnie: nie chcielibyśmy wypowiadać tego, co pomyśleliśmy, ponieważ to, do czego sięgamy, na przykład w gniewie, jest rozczarowujące. Mam tutaj na myśli to, że monolog wewnętrzny budowany na kształt strumienia świadomości nie zawsze może zmieniać się w uwzniośloną improwizację. Istnieje bowiem ryzyko, że zmieni się on, przykładowo, w rozczarowujący pochód inwektyw. Lupa, wprowadzając dwóch Franzów, niejako stara się łączyć obie te ewentualności, słyszymy bowiem dwa głosy pochodzące z uzupełniających się porządków. Warto zauważyć jeszcze jeden ledwo dostrzegalny niuans, który może być tutaj znaczący. Otóż obecność dwóch Franzów na scenie jest nieco skomplikowana przez... obecność trzeciego głosu. Jest on ledwo słyszalny, dlatego też szczególnie ten łatwo nam umyka. Ów trzeci głos pojawia się stosunkowo rzadko i, podobnie jak Franz obserwujący, komentuje poczynania Franza uczestniczącego. Jest to trudno uchwytnie, gdyż trzecim głosem jest sam Krystian Lupa mówiący z „offu”. Komentarze te są improwizowane, nie są obecne w scenariuszu przedstawienia. Ich efektem jest jeszcze bardziej schizofreniczne wrażenie „przebywania” w głowie Franza. Głosy pochodzą z różnych porządków, niejednokrotnie wchodząc ze sobą nawet w polemikę. Słyszany przez nas czasami szept czy bełkot, a czasami pełny głos lub głosy na siebie zachodzące, wywołują bardzo niepokojące, wręcz neurotyczne odczucia. Podkreślić należy jednak jedną rzecz: wszystkie porządki osobowości Franza – mówiąc nieco przewrotnie – są „dopuszczone do głosu”. Postać ta

¹⁶⁴ Ibidem, s. 47.

w swoim rozdwojeniu, a raczej rozstrojeniu lub wręcz rozstrojeniu, daje nam dostęp do pewnego strumienia wypowiedzi – zarówno tych, które rzeczywiście zostają powiedziane na głos, jak i tych jedynie pomyślanych, i tych, które „grzęzną” w gardle. Momentami wszystko to składa się na swoistą kłótnię wewnątrz bohatera – kłótnię z samym sobą. Siła zabiegu scenicznego polega na tym, że możemy w tej kłótni wewnętrznej uczestniczyć, jest nam ona dana. Udzielony zostaje nam dostęp do głębokich warstw osobowości Franza, dzięki czemu zdarzenia oglądamy niejako z jego perspektywy.

Wspominałam już scenę *Barłóg* – jej fantasmagoryczność jest dla nas dowodem, że znajdujemy się „w głowie” Franza, że widzimy jego neurotyczną, oderwaną od rzeczywistości wizję. Jednocześnie zdajemy sobie sprawę, że Franz coraz bardziej zapada się w siebie. Jego postać jest niemalże archetypem człowieka w kryzysie. W *Procesie* wędrujemy przez ten kryzys razem z Franzem. Przeżywamy całe spektrum stanów głównej postaci – Franz chowający się pod łóżko, Franz na granicy szaleństwa, Franz popadający w apatię, Franz przerażony, Franz stający się gnijącą larwą¹⁶⁵. Łukasz Maciejewski konstatował w rozmowie z Krystianem Lupą: „[...] wydaje mi się, że stałym elementem twojej twórczości teatralnej, również literackiej, jest z góry skazana na porażkę próba definicji człowieka w kryzysie [...]. Pokazujesz, że tylko ta awaria, wyłącznie kryzysy mają jakieś znaczenie. W innym wypadku zaczynamy chorować naprawdę”¹⁶⁶. Nie ulega wątpliwości, że *Proces* pokazuje nam kryzys Franza, kolejne jego etapy, spychające bohatera coraz bardziej w otchłań. Teatr Lupy należy traktować przede wszystkim jako zmaganie się z kryzysem – zmaganie, które jest konieczne. Zakłada ono bowiem wędrówkę po ciemnych stronach naszej „wewnętrzności”, po rejonach przez nas nieuczęszczanych. Franz jest tutaj przykładem wyjątkowym – razem z nim docieramy w głąb nawet tych najbardziej niechcianych stanów człowieczeństwa. Umożliwiają nam to odpowiednio zaprojektowane zabiegi sceniczne. Zauważyć należy, że ważnym elementem wypowiedzi Łukasza Maciejewskiego jest również spostrzeżenie, iż te kryzysy są istotne: „w innym wypadku zaczynamy chorować naprawdę”.

¹⁶⁵ W scenie otwierającej trzeci akt przedstawienia.

¹⁶⁶ K. Lupa, *Między kryzysami*, rozm. przepr. Ł. Maciejewski, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 54/55, s. 202–203.

Z pewnością można to czytać w perspektywie funkcji psychoanalitycznej czy katartycznej teatru Krystiana Lupa. Sam reżyser mówił:

[...] kryzys to druga, uporczywie ignorowana, strona naszego działania. Nieszczęściem jest postrzeganie kryzysu wyłącznie w kategoriach pejoratywnych. Myśląc w ten sposób, uznajemy, że kryzys to zło. Jest jak ból głowy, który najszybciej, jak to możliwe, trzeba unieważnić za pośrednictwem jakiegoś farmaceutyku. Jednak przez wszystkie te uniki nie tylko nie przezwyciężamy choroby, nie udaje nam się nawet rozpoznać jej źródła. Nie chcemy wiedzieć, na czym ów kryzys w nas polega, nie chcemy o tym myśleć¹⁶⁷.

Wydaje się, że bez większego problemu słowa te można odnieść do głównego tematu niniejszych rozważań – do „człowieka dążącego”. Lupa zauważyła bowiem, iż naturalne jest dla nas to, że chcemy się jak najszybciej wydostać z kryzysu. Nie chcemy zaglądać w głąb siebie, nie próbujemy – jak to określa reżyser – „dotykać kształtów wewnętrznych”. Być może należałoby mówić tutaj wręcz o pewnego rodzaju „podmiotowości zagłuszonej”. Kryzys jest czymś, czego się boimy, jakby w strachu przed tym, że nasza dotychczasowa konstrukcja się rozsypie. Prostsza drogą niż mierzenie się ze swoimi bólami wewnętrznymi, niż podjęcie z nimi swoistego dialogu jest, jak zauważa Lupa, zagłuszenie ich farmaceutykami. Za wszelką cenę uciekamy od tego stanu. „Dążenie”, które postuluje twórca, zakłada coś zupełnie przeciwnego – z kryzysem trzeba stanąć niejako „twarzą w twarz”, zmierzyć się z nim, a tym samym poznać coś w sobie, coś odkryć, coś oswoić. Znamienne są słowa reżysera:

[...] uważam, że lęk przed głębokim kryzysem uniemożliwia prawdziwe człowieczeństwo. W niemal wszystkich bajkach książkę, któremu obiecano rękę księżniczki, musi się jakoś wykazać. Pokonać smoka, zwyciężyć w bitwie. Musi stanąć do niebezpiecznych zawodów, zginąć lub zwyciężyć. Próbuje robić to samo. Z jednej strony fascynuje nas radosna perspektywa własnej bajeczki pod tytułem „Żyłem długo i szczęśliwie”, z drugiej zdajemy sobie sprawę, że to wszystko i tak jest nierealne. Zabijamy zatem tego smoka, ale nie dobijamy go. Cały czas gdzieś tam rzezi¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 204.

¹⁶⁸ Ibidem.

Mówiąc inaczej: boimy się tej bestii, która jest gdzieś w nas, i wolimy uciekać od spotkania z nią; zarazem zagłuszenie jej jest tylko chwilowe, można ją na jakiś czas uspić, ale nie można jej się w ten sposób pozbyć. Krystian Lupa zdaje się twierdzić, że lepiej jest zmierzyć się z bestią, kiedy bowiem zagłuszona bestia w końcu się w nas obudzi, może nas pochłoniąć, a z tej otchłani możemy się już nie wydostać. Mierzenie się z tym, co staramy się zagłuszyć, jest także ważnym elementem epistemicznym – daje nam możliwości poznawcze. Jak stwierdzał reżyser: „[...] w momencie, kiedy zaczynamy się tym interesować, podążamy we właściwym kierunku. Poznajemy te elementy naszej osobowości, które były dotąd szczelnie zasłonięte, obwarowane milczeniem, tabu, podczas gdy my staliśmy na ich straży niczym starożytni cerberzy, zwierzęta strzegące wejścia do pieczary”¹⁶⁹. W takie „dążenie” zdaje się wpisana również rola aktora w teatrze Lupy. Jak zauważała Anna R. Burzyńska: „[...] wśród licznych sformułowanych przez Lupę definicji aktorstwa pojawia się między innymi wizja pracy nad rolą jako procesu świadomego wystawiania się na działanie niebezpiecznego wirusa, po to tylko, by dobrowolnie zarazić się chorobą, a później hodować ją w sobie, obserwować jej przebieg, próbować nad nią zapanować”¹⁷⁰. Obserwując inscenizację powieści Kafki, nie mamy większych wątpliwości, że takie właśnie zadanie zostało postawione aktorom grającym Franza. W tej perspektywie *Proces* może stanowić zapis swoistej walki z bestią odzywającą się w głównej postaci. O ile w przypadku Franza zmagania takie są skazane na niepowodzenie, wyrok już bowiem zapadł, o tyle sama twórczość Krystiana Lupy ma nam wskazywać drogę do przewyciężania kondycji, w której trwamy. Takie, na poły nietzscheańskie, tropy nie są, jak już zresztą zauważałam, pozbawione swoich racji.

PRZYJECHALIŚMY DO MIASTA SNU I... PŁYWALIŚMY W MARZENIACH

W jednej z recenzji *Miasta snu* możemy przeczytać: „[...] każdy z bohaterów spektaklu przyjechał tu, by od czegoś się uwolnić, coś zyskać, na coś liczył”¹⁷¹.

¹⁶⁹ Ibidem, s. 204–205.

¹⁷⁰ A.R. Burzyńska, *Lekcje ciemności*, „Notatnik Teatralny” 2011–2012, nr 66/67, s. 76.

¹⁷¹ E. Baniewicz, *Czy sen prowadzi do prawdy?*, „Twórczość” 2013, nr 2, s. 120.

Miasto snu miało być miejscem, w którym bohaterowie przechodzą różnego rodzaju przemiany i zmagają się z samymi sobą. W całości jest to projekt „dążenia”, docierania do głębokich pokładów własnej osobowości. Sny, marzenia i nieświadomość to pola, wokół których krążą postaci spektaklu. Warto jednak zaznaczyć, że starają się one jednocześnie docierać do swoich wewnętrznych bólów. Innymi słowy: mierzą się z „bestią”, o której mówiłam w odniesieniu do Franza w *Procesie*. Elżbieta Baniewicz, powołując się na program spektaklu, pisała:

[...] kształty lęków i pragnień stają się nowymi imionami, nazwiskami, pseudonimami. Człowieka określa to, co czuje i myśli, a nie rola społeczna czy zawód, które w mieście na krańcach świata zostały unieważnione, pozabawione sensu. Niemniej ujawnienie przeżyć wewnętrznych nie jest proste, pod okiem innych ulegają one zniekształceniu, zwłaszcza w grupie, która wytwarza deformujące je ciśnienie lub prowokuje do psychicznych obnażeń, niekiedy wyraźniejszych od zamierzonych, albo do totalnej blokady¹⁷².

Co charakterystyczne dla teatru Lupy, w tym przedstawieniu aktorzy nie chowają się za maskami swoich postaci, a raczej „przelewają” samych siebie, z całym bagażem swoich doświadczeń, wewnątrz formy, jaką jest kreacja spektaklu. „Dążenie” pada ich udziałem, jednak przejście przez ten proces wymaga od nich swoistego „wejścia” do Miasta snu, a wręcz pewnego stania się nim. Wytworzenie takiej możliwości jest tłumaczone w tekście *Nogi śniącego ciała*, składającym się na *Utopię 2*. Krystian Lupa pisał tam o „fałszywym” aktorstwie:

[...] jakby nagle te wysadzone z fotela – z fotela, na którym siedzi wyobrażenia – ciała stanowiły jakąś największą, w gruncie rzeczy niepokonaną przeszkodę – niepokonaną, bo prawie nigdy nie udaje się jej wprowadzić tak daleko w wyobrażenie, jak byśmy to przeczuwali na początku prób. Jakby wyobrażenia nie docierała do nóg – do przemieszczania się [...], jakby nasze śniące ciało było kaleką na wózku inwalidzkim [...]. [K]iedy zaczyna chodzić, a raczej (ściślej) zaczyna gdzieś iść, traci rytm [...]¹⁷³.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 505.

Słowa te wydają się nabierać szczególnego znaczenia w kontekście *Miasta snu*, współgrając jednocześnie z tytułem spektaklu. Ujmując rzecz najprościej, można powiedzieć, że nogi są tym, co jest najbardziej przyziemne. Wydaje się więc, że Krystianowi Lupie idzie o to, by jego bohaterowie nie schodzili w krąg przyziemnych, niewiele znaczących dla „dążenia” gestów. Mówiąc jeszcze inaczej: bohaterowie nie mają stąpać twardo po ziemi. Oczywiście nie chodzi mi tutaj o literalny sens tych słów, ale o pewne oderwanie się od świata codziennego i przejście do trybu, jakim rządzi się Miasto snu. Bohaterowie mają być niejako „ponad” tym, co składa się na szarość i mechaniczność życia codziennego. Na tym też polegał projekt *Miasta snu* – na utworzeniu przestrzeni, w której największą rolę odgrywają sny, marzenia i nieświadomość.

Elżbieta Baniewicz pisała, że dla Patery

[...] podróż okazała się wędrówką w głąb własnej jaźni, odkryciem nowych przeżyć i doznań, a nade wszystko objawieniem nowych stanów świadomości, przeżyciem transgresji, olśnieniem. Choroba umysłu, która przyniosła mu inne rozumienie świata, choć nie przynosi harmonijnego z nim pogodzenia, to pozwala głębiej czuć i rozumieć, otworzyć się na zaskakujące wizje [...] ¹⁷⁴.

Wyraźne jest to oderwanie od świata, które pozwala nam inaczej się z nim komunikować, inaczej odczuwać. Wejście do *Miasta snu* wymaga być może jakiegoś odmiennego sposobu bycia, który pozwala na podjęcie „dążenia” i otwarcie się na to, co nieświadome lub fantasmagoryczne. „Oderwanie” się od ziemi to centralna zasada rządząca *Miastem snu*. Bohaterowie spektaklu szukają swoistego poluzowania więzów przytwierdzających nas twardo do podłoża. Upatrują w tym poluzowaniu szansy na poznanie bądź też rozliczenie się z samym sobą. „Śniące nogi” w tej perspektywie okazują się czymś ważnym. Należy zwrócić uwagę na wszelkie sytuacje, w których bohaterowie powłóczą nogami, ślaniają się na nich, przewracają lub poruszają jak na rauszu, niby nierealnie (np. Siri i Kubin w scenie *Świt nad morskim brzegiem wyschniętego stawu*). W *Utopii 2* Lupa pisał:

¹⁷⁴ E. Baniewicz, op. cit., s. 122.

[...] chodzi o te figury pomiędzy głową i ciałem... o te głowo-nogi jakieś pokraczne, które mają siłę staranować przyzwoitą, logiczną myśl opisującą... i pójść na skróty – asocjacyjnie, pierwotnie – starym dzieciennym szlakiem rytualnym [...]. Na korytarzu mówiliśmy o tym śniącym ciele na wózku inwalidzkim. To daje do myślenia, że we śnie często mamy kłopot z chodzeniem, znacznie łatwiej jest z pływaniem, a nawet lataniem [...]. [T] e kłopoty pojawiają się szczególnie przy wzmożonym nacisku emocji... na przykład lęku...¹⁷⁵.

Bohaterowie spektaklu to figury śniące, fantasmagoryczne, ślaniający się na nogach marzyciele. Wszystkie te sfery ludzkiego istnienia, które w codzienności są nieznaczące, w procesie „dążenia” są ważnymi elementami umożliwiającymi poznanie samego siebie. Lupa konstatuje: „[...] więc śniące ciało naszej postaci jest najpierw organizmem pierwotniejszym? Rybą... głowonogiem... a woda jest jego żywiołem? No? Coś jakby... pływamy w naszych marzeniach... A marzenia miłosne zawierają to pływanie, ten lot płynny w najwyższym stopniu [...]”¹⁷⁶. Być może „człowiek dążący” nie wyrusza w podróż, twardo stawiając kroki. Być może w swym dążeniu „płynie” przez marzenia, być może idzie krokiem półtanecznym, z lekka się zataczając. Czy to taneczny krok Zaratustry?¹⁷⁷ Odpowiedź na to pytanie pozostawmy otwartą – wspólnym mianownikiem niech będzie zaś dla nas przemiana dokonująca się w „dążeniu”, która w swym założeniu jest czysto afirmatywna.

ZAKOŃCZENIE

W niniejszym tekście starałam się ukazać, że twórczość Krystiana Lupy jest bogata w odniesienia filozoficzne oraz że w pewnym sensie może być ona sytuowana po stronie dociekań z zakresu antropologii filozoficznej. Centralnym zagadnieniem twórczości Lupy jest bowiem człowiek. Reżyser nieustannie zadaje sobie pytania nie tylko o to, kim jest człowiek, ale także o to, jaki jest jego status w świecie. Bohaterowie jego teatru są przez niego poddawani ciągłemu napięciu. Nie chodzi tutaj jedynie o samorozwój, ale przede wszystkim o poznawanie samych siebie. To zaś – jak zdaje się

¹⁷⁵ K. Lupa, *Utopia 2*, op. cit., s. 512.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Zob. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Gdynia 1991.

twierdzić reżyser – jest pewną drogą, w którą każdy z nas musi wyruszać. Dlatego też uznałam „człowieka dążącego” za centralną figurę twórczości Lupy. Można bowiem w perspektywie moich rozważań zauważyć, że człowiekiem przede wszystkim się stajemy. Takie jest także stanowisko reżysera, który każdorazowo podkreśla, że to właśnie „dążenie” jest istotą człowieczeństwa. W świetle tej koncepcji nie chodzi o swoiste ukonstytuowanie podmiotowości, a raczej o ciągle naruszanie jej struktur i odkrywanie w sobie nowych, niezbadanych obszarów. Można powiedzieć, że dziełami Lupy rządzi starożytny postulat *gnothi seauton*, będący jednocześnie postulatem samej antropologii filozoficznej. Reżyser bardzo chętnie odnosi się do dobrotki wielkich myślicieli. Niekiedy czyni to *explicite*, przywołując chociażby Ludwiga Wittgensteina czy Fryderyka Nietzschego. Wątki te starałam się skrupulatnie wydobywać i analizować w kontekście „człowieka dążącego”. Rozważania Lupy osadzałam również w ogólnym kontekście antropologii filozoficznej. Starałam się zaprezentować stosunek twórcy zarówno do sfery cielesnej człowieka, jak i do szeroko rozumianego obszaru przeżyć wewnętrznych. Wszystko to podporządkowane jest bowiem poszukiwaniom prawdy o człowieku, poszukiwaniom, w których ważny jest każdy element. Lupa pozostaje otwarty na obie sfery, ponieważ każda z nich pozwala nam dowiedzieć się czegoś więcej o tym, kim jesteśmy.

Reżyser sam zresztą ogarnięty jest obsesją „dążenia”. Świetnie podsumowywał to Piotr Skiba, mówiąc:

Krystian bez przerwy dąży [...]. [W]iem, że bez przerwy idzie przez świat z pytaniami, mnoży je sobie i światu. Tak samo jak świat go wykreował, tak samo on kreuje świat. Chce uczciwie wziąć udział w życiu świata, chce obdarować go swoim człowiekiem, a to wielka odpowiedzialność, kiedy doświadczasz się umiejętności napiętnowania świata własną myślą¹⁷⁸.

Krystian Lupa zajmuje pozycję kontemplacyjno-twórczą, jest „człowiekiem dążącym”, ale także stara się pokazywać tę drogę innym. Zachęca nas do przewyciężania swojej obecnej kondycji i kroczenia ku nowemu. Jest nauczycielem dla swoich aktorów, ale również kimś, kto wskazuje nam „kształty wewnętrzne”, które w sobie nosimy. Samo ich rozpoznanie

¹⁷⁸ P. Skiba, *Racja marzenia*, rozm. przepr. P. Rudzki, „Notatnik Teatralny” 2011–2012, nr 66/67, s. 30.

powinno już być dla nas dużym osiągnięciem. Twórczość Lupy niewątpliwie daje nam te możliwości, otwiera nas na nasze własne przeżycia. Dzięki jego teatrowi „dotykamy” nieznanych nam wcześniej „kształtów wewnętrznych”. To główny cel reżysera i główny cel „dążenia” – poznawanie samego siebie. Teatr Lupy nie pozwala nam skostnieć w naszych codziennych postawach, okrzepnąć w maskach społecznych i tym samym zapomnieć o tym, kim jesteśmy. Istotą człowieczeństwa dla Lupy jest „dążenie”. Tym samym daje nam lekcje teatru. Ten bowiem – w moim głębokim przekonaniu – jest przestrzenią utopijną, otwierającą niecodzienne możliwości. Ofiarowuje nam tę niepowtarzalną sposobność docierania do głębszych warstw nas samych i – choćby miało to być jedynie chwilowe odczucie – umożliwia „dotykanie” istoty naszego człowieczeństwa.

Bibliografia

Opracowania monograficzne

- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1983.
- Georges Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Walter Benjamin, *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- Henri Bergson, *O bezpośrednich danych świadomości*, tłum. K. Bobrowska, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016.
- Jan Błoński, *Witkacy: sztukmistrz, filozof, estetyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Janusz Degler, *Spotkanie z Witkacym*, Teatr im. Cypriana Kamila Norwida, Jelenia Góra 1979.
- Michel Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Krystyna Gonet, *Jakby to powiedzieć... Rozmowy z Krystianem Lupą*, Wydawnictwo Krakowskie, Kraków 2002.
- Gerd Haeffner, *Wprowadzenie do Antropologii Filozoficznej*, tłum. W. Szymona, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006.
- Jolande Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, tłum. S. Łypacewicz, Szafa, Warszawa 2001.

- Karl Jaspers, *Wprowadzenie do filozofii: dwanaście odczytów radiowych*, tłum. A. Wołkowicz, Siedmiogród, Wrocław 1998.
- Leszek Kołakowski, *Bergson*, PWN, Warszawa 1997.
- Krystian Lupa, *Franz Kafka – Proces*, [egzemplarz inspicjenta, źródło własne].
- Krystian Lupa, *Utopia 2. Penetracje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Krystian Lupa, *Utopia i jej mieszkańcy*, wstęp i oprac. M. Wąs-Klotzer, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1994.
- Krystian Lupa, Łukasz Maciejewski, *Koniec świata wartości*, tłum. S. Gauger, P. Śliwiński, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2017.
- Beata Matkowska-Święś, *Podróż do nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- John Stuart Mill, *Utylitaryzm. O wolności*, tłum. M. Ossowska, A. Kurlandzka, wstęp T. Kotarbiński, PWN, Warszawa 1959.
- Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Wydawnictwo Tentent, Gdynia 1991.
- Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia: teatr Krystiana Lupy*, TAIWPN Universitas, Kraków 1997.
- Proces: Lupa / Kafka*, [według F. Kafki, tłum. J. Ekier, reż, adaptacja, scenografia i światła K. Lupa, przekł. scen. na j. ang. D. Gajewska, A. Zapałowski], Nowy Teatr, Warszawa 2017.
- Roman Rudziński, *Jaspers*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978.
- Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum., wstęp i koment. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994.
- Uta Schorlemmer, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów” w teatrze*, tłum. K. Jabłecka-Mróż, T. Jabłecki, wstęp J. Łukosz, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.
- Władysław Szewczyk, *Kim jest człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, Wydawnictwo Biblos, Tarnów 1998.
- Olga Śmiechowicz, *Polski teatr po upadku komunizmu: Lupa, Warlikowski, Klata*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum., wstęp i przyp. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, PWN, Warszawa 1997.

Artykuły w czasopismach i wywiady

- Elżbieta Baniewicz, *Czy sen prowadzi do prawdy?*, „Twórczość” 2013, nr 2.
- Kazimierz Bardzik, *Kilka myśli o Mieście snu*, „Didaskalia” 2012, nr 112.
- Anna Burzyńska, *Lekcje ciemności*, „Notatnik Teatralny” 2011–2012, nr 66/67.
- Julia Kluzowicz, *Faktoryjka – rozmowa z aktorami*, „Didaskalia” 2008, nr 84.
- Julia Kluzowicz, *Teatr a seksualność*, „Didaskalia” 2008, nr 83.
- Marcin Kościelniak, *Zdejmij spodnie: Lupa o ciele i granicach człowieka*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 47.
- Krystian Lupa, *Ciemne rejony duszy*, rozm. przepr. R. Derejczyk, „Tygodnik Powszechny”, 1996, nr 22.
- Krystian Lupa, *Jaskunia*, rozm. przepr. K. Mieszkowski, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 54/55.
- Krystian Lupa, *Miasto snu*, „Notatnik Teatralny” 2012–2013, nr 70/71.
- Krystian Lupa, *Między kryzysami*, rozm. przepr. Ł. Maciejewski, „Notatnik Teatralny” 2009, nr 54/55.
- Krystian Lupa, *Moja historia – rozmowa z Krystianem Lupą*, rozm. przepr. M. Urbaniak, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, 2016, nagranie własne.
- Tomasz Man, *Estetyka intymności*, „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18/19.
- Halina Rasiakówna, *Dotknąć skrywanego*, rozm. przepr. J. Kowalska, „Teatr” 2015, nr 7/8.
- Piotr Skiba, *Racja marzenia*, rozm. przepr. P. Rudzki, „Notatnik Teatralny” 2011–2012, nr 66/67.
- Joanna Targoń, *Arkadina z Arkadii – rozmowa z Marią Maj*, „Didaskalia” 2012, nr 112.

Inscenizacje

- Lupa Krystian, *Proces* [spektakl], Warszawa, 15.11.2017.
- Lupa Krystian, *Miasto snu* [spektakl], Warszawa, 20.11.2014.
- Lupa Krystian, *Kalkwerk* [DVD-ROM], Telewizja Polska S.A., Warszawa 1998.

A Seeking Man – the Philosophical Anthropology in the Works of Krystian Lupa. Analysis of the Phenomenon on the Basis of Selected Performances

The starting point of Krystian Lupa’s work seems to coincide with the postulate that funds philosophical anthropology – get to know yourself.

For the director, cognition is a kind of process, a constant study of himself and a constant verification of his status in the world. Lupa considers the striving for understanding to be the essence of humanity. The central issue of his work is therefore the 'seeking man'. This study outlines the philosophical context of the director's work, and also exposes in its context such problems as: the status of carnality, sexuality and eroticism, the question of utterance, and the meaning of unconsciousness and dreams in art. These reflections are subordinated to the extraction of anthropological motifs in Lupa's investigations, as well as to the explanation of the concept of 'the seeking man'.

Keywords: Krystian Lupa, theater, philosophical anthropology, seeking man, unconsciousness, *City of Dream*, *The Trial*