

Arché



9

SZTUKA ŹRÓDEŁ

Przestrzeń, którą operuje każdy spektakl teatralny, z samej swojej natury jest niejednorodna, składa się z dwóch odmiennych, a nawet stojących w stosunku do siebie w pewnej opozycji przestrzeni; i każde przedstawienie musi te oba rodzaje przestrzeni w odmienny, oryginalny sposób dla siebie odkryć, pogodzić ze sobą i podporządkować nadrzędnym celom artystycznym. Pierwszy rodzaj, przestrzeń realna, to jest ta, w którą spektakl musi się wpisać, przestrzeń architektury, a więc gmachu teatralnego, sali, sceny, widowni, balkonów, często także foyer czy otaczających scenę rusztowań, platform i machin teatralnych. Drugi rodzaj, przestrzeń imaginacyjna, to ta z kolei, którą trzeba sobie wyobrazić, czy też dostrzec, wydobytą środkami teatralnymi, tą przestrzeń, w której rozgrywa się opowiadana historia, przestrzeń realnie nieobecna, ale przywoływana siłą dramatycznego wyrazu lub też artystycznej iluzji czy sugestii. W dobrym spektaklu obie te przestrzenie muszą się nawzajem przeniknąć i dopełnić, obie muszą zagrać, zostać wykorzystane jako jeden ze środków, podobnie do dekoracji, rekwizytów, oświetlenia, a w niektórych wypadkach może nawet podobnie do aktorów, gdyż żaden inny z elementów dzieła scenicznego nie wykazuje takiej zdolności do samoistnego życia, ruchu, przeobrażeń, jak właśnie odpowiednio zmieniana i interpretowana przestrzeń. W dobrym teatrze obie przestrzenie razem muszą powołać do życia świat Utopii.

W wyniku współpracy obu typów przestrzeni, w efekcie końcowym, przestrzeń imaginacyjna powinna zwyciężyć realną, gdyż przestrzeń realna jest pokrewna środkom technicznym, danym wyjściowym, wstępnie postawionym warunkom, podczas gdy przestrzeń imaginacyjna bliższa jest skutkom scenicznego działania, ostatecznemu kształtowi dzieła, jego artystycznej pełni. Drugą podstawową cechą wzajemnej relacji obu rodzajów teatralnej przestrzeni jest trwała opozycja: stałość - zmienność, o ile bowiem przestrzeń realna jest w danym teatrze dla wszystkich spektakli trwała, o tyle przestrzeń imaginacyjna jest za każdym razem osiągnięta inaczej, i im bardziej jej struktura jest oryginalna, niepowtarzalna, zaskakująca, tym większe wywiera wrażenie i tym bardziej wpływa na odkrywczosć przedstawienia jako całości.

Teatr Krystiana Lupa, podobnie jak inne teatry całkowicie autorskie, jest organizmem stworzonym na wskroś oryginalnie, toteż i sprawy przestrzeni zostały tam rozwiązane w sposób szczególnie. Krystian Lupa, reżyser niezwykle uwrażliwiony na zagadnienia struktury przestrzennej i tego, co należy nazwać architekturą spektaklu, rozwinął tę problematykę w dwóch przeciwnych kierunkach, traktując w pewnych wypadkach scenę i widownię jako przestrzeń wspólną, w innych zaś jako rozdzielną, kiedy akcja dramatyczna zamyka się w kręgu nazwanym przez autora "sceną pudełkową".

Przestrzeń, którą Krystian Lupa nazywa wspólną, charakteryzuje położenie nacisku na naturalne ograniczenie wnętrza. Ściany, a szczególnie okna, otrzymują swe role w budowaniu przestrzennej wspólnoty. Okna teatralnego gmachu, w niektórych wypadkach nagle podczas przedstawienia otwierane na realny świat, wywołują zaskakujące efekty artystyczne poprzez zderzenie klimatu zamkniętej, wyizolowanej teatralnej sali z atmosferą ulicy ("Życie człowieka", "Kolać", "Pragmatyści", "Szkice z 'Człowieka bez własności'").

Do środka wdziera się wówczas zupełnie inne, rześkie powietrze otaczające budynek, w oczy widza uderza jakże odmienne od jupiterów oświetlenie wieczornego nieba, do nozdrzy docierają zapachy unoszące się nad miastem i raptem, w tym zderzeniu dwóch jakże odrębnych bytów,

TOPOGRAFIA UTOPII PRZESTRZEŃ I ARCHITEKTURA W TEATRZE KRYSZTIANA LUPY

rodzi się coś całkowicie odmiennego niż należało się spodziewać: rzeczywistość pozateatralna daje o sobie znać nie jako konkret, a przeciwnie, wzrasta poczucie nierealności wydarzeń i wzmagają się aura cudowności, w której widź uczestniczy.

Tym sposobem na usługi przedstawienia zostaje zaanektowana przestrzeń otaczająca gmach teatru wraz ze wszystkimi jej wielostronnymi aspektami czysto zmysłowymi; przestrzeń, która na ulicy odbierana jest jako powszednia, zwyczajna sceneria naszego bytowania, raptem otwiera się dla nas jako żywioł nasycony osobowością miasta i dopiero jako taka objawia się jako przynależna do wszystkiego, co rozgrywa się we wnętrzu teatralnej sali. Spektakl okazuje się zbudowany z materii w swoisty sposób chłonącej sygnały pochodzące z zewnątrz, a chłonność jej można w świadomy sposób zaprojektować i wykorzystać jako metodę nawarstwiania dodatkowych treści.

"W takiej przestrzeni - mówi Krystian Lupa - proponuję wspólnotę widza i aktora; ale nie bezgraniczną wspólnotę dotyku (jak na przykład u Grotowskiego), co uważam za (*a priori*) zarządzone fałszem (zafalszowane) - lecz właśnie wspólnotę przestrzeni".

W tak odczuwanej wspólnocie przestrzennej muszą jednak zaistnieć pewne elementy naturalnie ograniczające aktora od widza - w taki sposób, by zarazem nie rozlamywały przestrzeni na dwie oddzielne strefy. Najlepiej tę rolę w spektaklach Krystiana Lupa spełniają bariery niewidzialne, choć ich istnienie wyraźnie się odbiera, czysto symboliczne, o wymowie raczej rytualnej niż fizycznej, granice wytyczone podobnie do nieprzekraczalnej linii, jaką posługują się dzieci w swych zabawach, z całą powagą i namaszczeniem.

Ten rodzaj podejścia do przestrzeni dzieła teatralnego można było zaobserwować w takich przedstawieniach Krystiana Lupa jak "Przeźroczysty pokój", "Pragmatyści", "Maciej Korbowa i Bellatrix", "Szkice z 'Człowieka bez własności'". Drugi rodzaj, przestrzeń rozdzielna, którą Lupa nazywa "sceną pudełkową", szczególnie jasno doszedł do głosu w takich spektaklach jak "Powrót Odysa", "Bezmiennie dzieło", "Ślub", "Miasto snu", "Marzyciele", "Bracia Karamazow", "Malte", "Kalkwerk". Ich "pudełkowość" autor uważa za "wyostrzoną", co - jak wyznaje - realizuje dzięki zastosowaniu dwóch odrębnych metod.

W trójstronnie obudowanej ze swej natury przestrzeni sceny zostaje zaznaczony, rozwiązany nieypowo lecz zdecydowanie problem czwartej ściany. W "Powrocie Odysa" była to naciągnięta na wysokości mniej więcej pasa lina grubszyna, która grała niezmiernie ważną rolę w przebiegu akcji jako składnik o wymowie nadzwyczaj różnorodnej, w niektórych sekwencjach występowała jako element nieledwie niewidoczny i nieobecny, w innych symboliczny, w jeszcze następnych jako realna przeszkoda czy namacalny, przedmiotowy rekwizyt. W "Bezmiennym dziele" rolę czwartej ściany przejmowała siatka, zamykająca od strony widza więzienną celę. Następnie w "Marzycielach" pojawił się ekran z naciągniętą siatkową osiłą współrzędnymi. W "Braciach Karamazow" tę samą rolę spełniała ściana z napiętego tiulu.

Najbardziej radykalnie postępował w tym kierunku spektakl z wymienianych tu najnowszy, "Kalkwerk", w którym pokój bohatera stanowił - dzięki geomatrycznemu wykreśleniu krawędzi sześcianu, z zaznaczeniem tylko drzwi i okien - pozór bryły przeźroczystej ze wszystkich stron: realność nieobecnych ścian wydobytą była w każdej chwili wyłącznie grą aktorską.

Innym rozwiązaniem tego samego problemu, "sceny pudełkowej", jest taka struktura, którą Lupa nazywa "gablotą". W tym wypadku rama

dzieląca widownię od sceny zostaje podkreślona dodatkową ramą, nie należąca już do architektury sceny, ale do architektury spektaklu, nie jest elementem konstrukcji pomieszczenia, a funkcją scenicznego wydarzenia. Rama ta jest czynnikiem dynamicznym, czasem zanika, czasem nagle zostaje wyeksponowana i podkreślona aż do świetlistej emanacji. Jest to bowiem właśnie promieniowanie pewnych intensywnych stanów ducha, które za pośrednictwem owej gry przestrzeni najsugestywniej są od aktorów przekazywane widzowi.

"Chodzi o to - powiada Krystian Lupa - by wytworzyć wewnątrz spektaklu podział identyczny do podziału zawartego w architekturze teatru, który wolny byłby od jego schematyzmu, stwarzał go w psychice widza, niejako za każdym razem na nowo".

"Gablota" jest więc w pewnym sensie zintensyfikowaniem sceny pudełkowej, ale nie w sferze struktury zamkniętej fizycznymi ograniczeniami, jak w poprzednim typie, lecz pewnym skupieniem myśli, nasileniem klimatu (dzięki kolejnemu zacieśnianiu przestrzeni) wewnątrz odbiorcy, jest jakby przestrzenią pudełkową wzmoczoną do kwadratu przez napięcie nastroju i nasycenie nim pewnych realnych na scenie strzał.

Wszelkiego typu wnętrza pudełkowe Lupy nie są oparte na oddziaływaniu iluzorycznym, a nawiązują w pewnej mierze do autentycznego wnętrza teatru, w swoisty sposób uzupełniają je, a nawet przerzwarzają.

Te pudełkowe pomieszczenia są często przesuwane na scenie, zbliżane i oddalane od widza, w zależności od dystansu psychicznego, jaki jest w danym momencie z bohaterem pożądanym. Pudełkowy pokój wraz ze swym odjazdem przenosi bohatera i widza w całkiem odmienne realia i stany, jakby w inny wymiar, w którym poetycki świat postaci scenicznego nabiera szczególnego rozgorączkowania ("Malte", "Bracia Karamazow"). Wchodząc w relację z wnętrzem psychicznym Lupy, jesteśmy postawieni w sytuacji, w której nie tylko zderzają się ze sobą owe dwa zasadnicze gatunki przestrzeni, realna i imaginacyjna, ale spotykają się i wzajemnie przenikają również dwa wnętrza - wnętrze teatru i wnętrze spektaklu, dzieła. Architektura, którą realizatorzy przedstawienia zastają w budynku teatralnym, zawsze przedstawia sobą, oczywiście, pewnego rodzaju walory, które w sposób aktywny nakładają się na wymagania utworu. Ale sam spektakl ma także własne wnętrza, które - według słów reżysera - jest rodzajem "narośli na wnętrzu teatru", nie zaś autonomiczną kreacją ilustracyjną.

Wnętrze teatru nigdy nie przestaje być podczas przebiegu sztuki tylko wnętrzem teatru i choćby przestrzeń miała sugerować na przykład las czy brzeg morza i tak zawsze pozostanie sobą. To zatem, czego może z przestrzenią zastaną dokonać przestrzeń wymagana spektaklu, to znów: albo silnie i na nowo utwierdzić, albo podważać i kwestionować, nie rozbijając jej wszakże nigdy całkowicie, gdyż to jest (na szczęście) niemożliwe.

Najistotniejszym wnętrzem w teatrze Krystiana Lupy jest - pokój bohatera. Nie jest to przestrzeń stanowiąca wyłącznie pomieszczenie, wyłącznie scenie biegu jego życia. Pokój jest organizmem żywym, obdarzonym osobowością, własnym bytem psychicznym, jest (lub dąży do tego, by stać się) sobowtórem swego mieszkańca. To pokój ujawnia naturę bohatera, obnaża jego wewnętrzną niejednoznaczność, stanowi dla niego zarazem azyl i teren, na którym najsilniej - jak powiada Lupa - "dopada bohatera jego kondycja". I ważne przy tym, by był raczej "wyrzicielem jego losu niż jego woli".

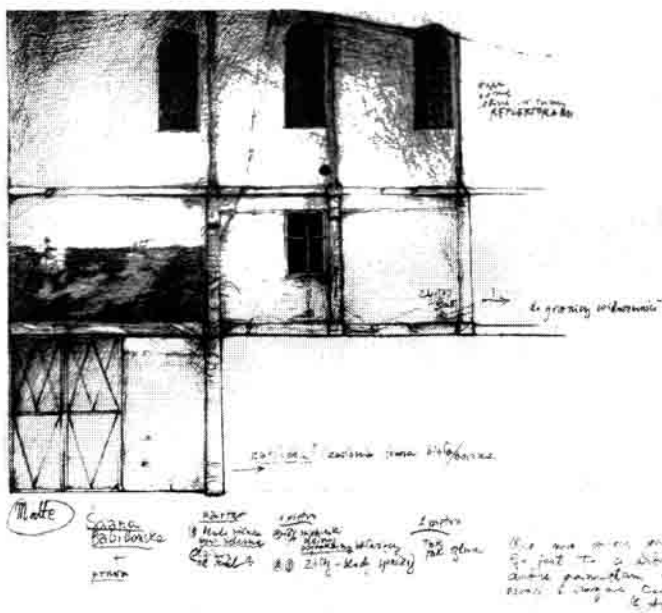
"Więc pokój! Pokój bohatera. Pokój, w którym mieszka człowiek. Mój pokój. Miałby być tym bardziej tajemnym wnętrzem, do którego przybývają przedmioty, by dzielić mój los, przemieniać się i w końcu ukazać moje wewnętrzne

kacje, otwiera kilkoma kluczami rdzewiejące zamki i wchodzi do ciemnych pokoiów. Okna zostały zasłonięte na zimę starymi kocami albo... Okiennice! Prawda, były przecież okiennice. Mrok i zapach stęchlizny... [...] Te ściany mają na sobie wciąż jeszcze tę farbę z czasów, kiedy dom żył... Dom narzuca inne przeżywanie dnia, inny rytm. Skłania do bierności i nasłuchiwania. Do wczuwania się. Nie jesteś odgradzony, nie jesteś izolowany od wpływów, jakie wyłaniają się z Miejsc; z tych rejonów, na jakie rozpada się tutaj każdy pokój. W miejskich mieszkaniach tępi się te rzeczy, nie dopuszczasz się do powstawania miejsc wymykających się spod władzy, spod dyscypliny... Tutaj Miejsca są nie do pokonania, zresztą wcale nie chce się ich pokonywać. Miejsca, Piętna przechowują Czas. [...] Tu panuje dziwna swoboda, przypadkowość i bezwład. Nikt nie dba specjalnie o kompozycję tych opuszczonych wnętrz. Powstaje jakoś sama. Coś ułatwia nasze decyzje, sprzyja wysilkowi miłośni i sprzęty ześlizgują się w zagłębienia, które na nie czekały. Jakby ulegały jakimś przyciąganiom. Nie zastanawiamy się nad pochodzeniem tych sił, nie badamy natury tych pochyłości... aż w pewnym momencie Miejsce wciągnie nas w swoją dolinę i zacznie mówić...

Kładę ręce na starym stole kuchennym po długim okresie rozłąki i rozpoznaję swój gest dawny, tak dawny, że tamte dłonie mieszczą się całkowicie we wnętrzu dzisiejszych. Gest ten zaczyna magię przywrócenia". (Krystian Lupa: "Utopia i jej mieszkańcy", str. 149-152).

Pokój jest miejscem niejednoznacznym, ma tyle oblicz, ilu miał mieszkańców, a oprócz tego może jeszcze jakieś wcześniejsze, pierwotnie własne oblicze; jego struktura jest wielowarstwowa, a granice tych warstw wyznacza czas. Miejsce pobytu Konrada w "Kalkwerku" to tylko pozornie wymarzone mieszkanie. Dopiero z czasem pojawia się w jego psychice świadomość, że jest to miejsce-palimpsest, miejsce-pułapka, w którym to, co stare, co od wieków chyliło się tutaj do ponadindywidualnej śmierci, wlewa się teraz pod ciśnieniem w duszę Konrada i determinuje - jego osobisty los i los jego nienapisanego dzieła.

Pokój jest azylem i zarazem pewnego rodzaju oficjalnym (przynajmniej oficjalnym przed samym sobą) teatrem życia bohatera. Obok tego pokoju istnieją inne pomieszczenia, mniej oficjalne, te, gdzie już nie potrzeba grać swej roli nawet dla samego siebie, przestrzenie archetypowe - piwnicy ("Miasto snu") czy strychu ("Ślub"), w których uciekający przed światłem dnia, tłący się w głębi człowieka pierwiastek dziecięcy może się skryć i wyzwolić od obowiązujących dojrzałość kulturowych nacisków. Swoiste życie tych przestrzeni, oficjalnych i skrytych, odzwierciedla egzystencja przedmiotów i sprzętów, ich wędrówki z pokoju na strych, a czasem także z powrotem. Meble, rzeczy należące do bohatera, stanowiące niegdyś własność innych ludzi, żyją bardzo intensywnie, noszą na sobie ślady dawniejszych przeżyć, wydarzeń i sytuacji; ludzimi obdarzonymi ponadmysłowymi



Rys. Krystian Lupa

odbicie? Czy też odwrotnie: niedosłyszalnie, lecz uporczywie podszeptując mi swój kształt, bym wreszcie przyjął go w siebie i wyszedł z nim na ulicę?... Mój pokój w Utopii jest inny niż ten prawdziwy - który raczej jest pomieszczeniem mego sobowrora, ambitnej, pyszałkowanej osoby przyjmującej gości, stawiającej im obrazy przed nos, wypolerowane szafy z książkami, ścielące im pod stopy dywany. W Utopii ujawniłyby się natychmiast: fałsz i brzydota tego miejsca. Nie - tu powstanie pokój - który z kolei w ścianach mego mieszkania krzyczałby skandaliczną szpetotą, odrzucającym zniszczeniem i niedopasowaniem... Jak to się dzieje, że Utopia nadaje mu jedność, wzruszające piękno i prawdę?" (Krystian Lupa: "Utopia i jej mieszkańcy", str. 67).

Lupa tak potrafi i lubi manewrować sytuacją, by bohatera pokazać raczej w pokoju, na który jest skazany, niż w pokoju, który sam sobie wybiera. Tak dzieje się w odpowiednich scenach "Maltego", w "Marzycielach", w "Kalkwerku", gdzie cisza wewnątrz ma specyficzny smak, gdzie - słynie już w spektaklach Lupy - skrzywienie podłogi staje się dobrze znaną mową, nieuniknionym dialogiem, który bohater musi nawiązać z przestrzenią, a który widz - umieć podsłuchać. Tak się bowiem właśnie dzieje w życiu: to przestrzeń, rozliczne jej miejsca, jej nieodłączne cechy mają nad nami władzę, a nie my nad nimi. To przestrzeń, rozmaite jej magiczne punkty, architektura, dom, pokój, są najpiętnowane czasem, są żywiołem pamięci, żywiołem wspomnienia... Dom rodziców, dom dzieciństwa - teraz stoi pusty. Owszem, przyjeżdża się tu latem na wa-

zdolnościami odbioru ich mowa opowiada dzieje pokoleń, które przeminęły. Przeminięły dla ludzi, nie dla sprzętów, domów, nie dla przestrzeni.

"Przedmioty i sprzęty ostatecznie wyrzucone na strych, pozostawione tam w trudnych dla siebie, bezlitosnych spiętrzeniach - umierają pospiesznie. Ujawniają się rany i stygmaty w miejscach przygotowanych przez wieloletni dotyk człowieka. Były bowiem wciąż dotykane - tam niżej - na pierwszym piętrze. Teraz łączą się wzajemnie tymi miejscami, wyciekają poprzez nie i wnikają w siebie. Wymieniają uwagi i plotki o byłych swych właścicielach, Kopulują na starość... Po paru latach trudno je ponownie rozplątać. [...] Wszystkie meble zostały ponownie zniszczone ze strychu, gdy trzeba było urządzić ten pokój. Oto krzesło, które zostało wyrwane z kanapy, wyjęte z jej trzewi - porażone wieloletnią niemocą i bezlikim bólem człowieka, który na niej spoczywał. Wszystkie te bóle dopadają mnie na tym krześle... Rychło doświadczam, że ten pokój z obcymi, wyjętymi z grobu sprzętami jest moim pokojem. Pokojem mi przeznaczonym. Pokojem, któremu się poddam i w którym rozpoznaj swój los. Przedmioty kojarzą się błyskawicznie z mymi słabymi miejscami, wnikają w nie i przyspieszają tę dziwną chorobę, która tak przypomina choroby dzieciństwa. Przybliżają mnie do tych innych - już wyrzuconych. Kocham je jednak, bo przecież prowadzą mnie poprzez śmierć - ku powrotowi - ku odrodzeniu.

Popadam w tym pokoju w sen i obojętność. Resztki narzuconego - tam, w domu, na pierwszym piętrze - porządku - więdną, gniją, umierają w nieważności. Więc ten rozspujący się chaos jest moim pokojem?" (K. Lupa: "Utopia i jej mieszkańcy", str. 67-68).

Ale najbardziej przejmująca i zarazem najbardziej (nie-) czytelna jest struktura palimpsestu, którą Krystian Lupa wpisuje w swoich spektaklach w przedstawienia miast.

Miasto było zawsze, od najdawniejszych czasów, od pierwszych prób twórczych, terenem wyjątkowo pobudzającym Krystiana Lupa do fantazji, do wizji, do refleksji. Miasto, jego przestrzeń, jego tkanka, jego poetyka, łączyły się z wizjami o charakterze niejasnym, przesłannym tajemnicą i obdarzonym osobowością. Znajdujemy to już, i to jako zasadniczy, podstawowy temat, w jednej z pierwszych prób literackich Krystiana Lupa, w bardzo wczesnym, nieopublikowanym opowiadaniu "Granatowa kurtyna", gdzie niemal obsesyjnie nawracają opisy miasta i one to decydują o wewnętrznym stanie bohatera, one go określają:

"... w dole u stóp góry leżało MIASTO. Wspaniałe. Dziesiątki wieżowców, o nowoczesnej, śmiałej w prostocie konstrukcji - prostokątów, kwadratów, walców i form paraboidalnych". [...] "U dołu wije się szosa, po której pełnią autobus, ginie wśród ogrodów i sadów, jeszcze niżej liczne przesła mostów przeskakują rzekę, za którą rozpościera się MIASTO, wystrzela wieżowcami, rozczłonkowane, wielowarstwowe, spowite lekką mgłą stoi w nieruchomym majestacie". [...]

"Szyby tramwajowe przecinają się pod kątem prostym. Nigdzie sklepów, za to pełno magazynów, których szerokie, dwuskrzydłowe wrota zamykają się na sztabe". [...]

"Miasto leżało pode mną nic nie tracąc ze swej wspaniałości, ukazywało swoją logiczną konstrukcję wyważonych proporcji ulic, prostokątów się krzyżujących. Długości. Szerokości. Wysokości. Piętrzyły się, narastało w nakładanych na siebie poziomach, skosach, serpentynach. Szare, spowite lekką mgłą".

"Odszedłem. Zagłębiłem się w nieznany las. Miąłem domek na czerwonej kurzej nodze". Miasto staje się organizmem, w który wielowar-

stwowo został wpisany los poprzedników, odeszłych pokoleń obecnych jednak wciąż, przemawiających do wrażliwego bohatera (widza) przez stygmaty. Jeden z najbardziej wstrząsających fragmentów "Pamiętników Malte-Lauridsa Brigge" Rilkego, w scenicznej interpretacji Lupy wypadła również wstrząsająco. Warto przypomnieć ten fragment (w dotąd nie publikowanym tłumaczeniu Krystiana Lupa), który niezwykle trafnie odzwierciedla stosunek reżysera do miasta jako takiego, nie tylko w tryptyku "Malte", ale typowy i dla wszystkich innych jego spektakli, w których miasto gra ważną rolę, przekracza granicę sceny, by stać się organizmem żywym - także na scenie.

"Czy ktoś uwierzy, że są takie domy? Nie - powiedzą, że fałszuje. Tym razem to prawda, nie tu nie da się ująć i, naturalnie - nie dodać. Zresztą, skąd miałbym wziąć? Wiadomo, że biedny. Wiadomo. Domy? Ale, żeby być ścisłym, były do domy, których już nie ma. Domy, które zburzono od góry w dół. To, co zostało - inne domy, stojące obok - wysokie domy sąsiednie. Widocznie istniało niebezpieczeństwo, że się zawała, odkąd z drugiej strony wszystko odjęto: bo całe rusztowanie z długich, osmołowanych bel stało ukośnie między obnażonymi ścianami a zasłanym gruzami gruntem. Nie wiem, czy powiedziałem, że mam na myśli tę ścianę. Nie była to jednak, żeby tak rzec, pierwsza ściana istniejących domów (jak właściwie należałoby sądzić), lecz ostatnia - tych byłych. Widziało się ich stronę wewnętrzną. Widziało się ściany pokoiów na różnych piętrach, na których trzymały się jeszcze tapety, tu i ówdzie resztkę podłogi albo sufitu. Obok ścian pokoiów był wzdłuż całego muru skrawek brudnobiałej przestrzeni, przez którą pelża w niewymownie wstrętnych, robakowato miękkich, trawiących skrętach otwarta, rdzawa rura klozetowa. Po drogach, którymi szedł gaz, zostały szare od kurzu ślady przy krawędziach sufitu, które skręcały tu i ówdzie całkiem niespodziewanie i wbiegały obło w głąb ściany, w otwór, który - bezwzględnie porożrywany - miał czeluścia. Wszakże najbardziej niezapomniane były same ściany. Uparte życie tych izb nie dało się niczym zdeptać. Wciąż było jeszcze, trzymało się pozostałych gwoździ, stało na kilkucentymetrowym skrawku podłogi, zbierało się we wgłębieniach kątów, gdzie pozostał jeszcze kawałek wnętrza. Można było zobaczyć, że tkwiło w farbie, która z wolna, z roku na rok, przemieniała błękit w spleśniałą zielen, zielen w szarość, a żółć w starą, odstającą biel, która gnije. Było jednak i na świeżych powierzchniach, co zachowały się za szafami, lustrami i obrazami, bo to ono obrysowało je i pogłębiło, i schroniło się z kurzem i pajakami w zakryte miejsca, które stały teraz przed wzrokiem obnażone i puste. Było w każdym udartym pasemku, było w wilgotnych pęcherzach na dolnym brzegu tapet, chwiała się w oberwanych strzępach i parowało ze wstrętnych, spotniałych plam, które powstały przed wielu laty. I z tych kiedyś niebieskich, zielonych i żółtych ścian, obramowanych wyszczerbionymi szczątkami zburzonych murów, wystawało powietrze tych żyć, uparte, leniwe, zatechnie powietrze, którego żaden wiatr rozwiąć nie zdołał. Tkwiły tu obiady i choroby, tkwiły wyziewy, tkwiły wleotleni dym i pot, co spływa spod pach i obciąża suknie, odór z ust i zaczyn fermentujących stóp. Stała tu przenikliwa ostrość uryny, zar sadzy, mdły ziemniaczany opar i ciężki, gładki smród zastarzałego smalcu. Ślodka, ciągnąca się woń zaniedbanych niemowląt, zapach lęków dzieci chodzących do szkoły i zaduch z łóżek dojrzewających chłopców. I wiele innych przyłączyło się z dołu, wyparowało z otchłani ulicy, wiele zciekło z góry wraz z deszczem, który nad miastem nie bywa czysty. Wiele

nianiosły słabe, oswojone przeciągi, utrzymujące się wciąż na tych samych ulicach; i jeszcze innych wiele, których pochodzenia nie można dociec. Powiedziałem przecie, że pozywano wszystkie mury, do ostatniego - ? I teraz o tej ścianie mówię wciąż, bez ustanku. Bo to jest straszne, że ją poznałem. Poznałem tu wszystko i dlatego tak wchodzi to we mnie; czuje się u mnie jak w domu".

Jest to zapewne najbardziej przejmujący opis niedoburzonej, zaniedbanej miejskiej okolicy, jaki kiedykolwiek pojawił się w światowej literaturze, obraz przesycony napięciem dotykanej wręcz zmysłowości, sensualizmem aż bolesnym i odcierającym w swym ludzko-nieludzkiej, zwierzęcej namacalności. Takie lubi oglądać i pokazywać (domyslnie) miasto w swych spektaklach Lupa, takie są ściany z "Miasta snów", z "Macieja Korbowa i Bellatrix", z "Maltego". Za każdym razem przestrzeń odkrywa tam swe archaiczne piętno, owe ślady, które są odpowiednikami naszych wewnętrznych blizn, tych, które mamy także na dnie swej osobowości.

Miasto jest dla świata kreowanego przez Krystiana Lupa swego rodzaju labiryntem, w którym bohater przeżywa archetypową przygodę poszukiwania centrum. Tak dzieje się w "Mieście snu", w "Maltem" takim właśnie centrum jest "Babilon". Wnętrze sceny zostaje wówczas przeobrażone w wielopiętrową studnię, w wieżę Babel, w strefowo ustrukturyowany plac, gdzie to, co wewnętrzne i to, co zewnętrzne przenika się; raz jest to wielość okien wychodzących na plac czy ulicę z cudzych domostw, nieznanymi mieszkalnych wnętrz, raz znów pokój bohatera, rozrosły, wygląda wieloma oknami na zewnątrz teatru, w przeczącą - najczęściej poprzez autentyczne, przypadkowo dochodzące dźwięki - zewnętrzność. Taki jest obraz miasta dostępnego wzrokowi (lub przynajmniej świadomemu odczuciu) obserwatora; ale oprócz tego widoku istnieje jeszcze podświadoma siła miasta, jego ukryta, tajemna sieć, peryferyjne, nieoficjalne przejścia, ślepe drożki niedyszonestywnie tymczasowo, a potem porzuconych i zapomnianych urządzeń urbanistycznych lub przemysłowych: rozmaite żelazne konstrukcje, pomosty, galerie i schody. Te absurdalne już, zbędne, lecz tajemnicze, nieusunięte po dawnych operacjach, przeprowadzanych na miejskim organizmie, szwy wdzierają się w palimpsestową architekturę aglomeracji. Jeżeli bohater tymi ścieżkami podąży (a ma on już w swej psychicznej strukturze wpisana do tego skłonność), zostaje wyprowadzony na manowce, na peryferia miasta, obrzeża świata realnego, gdzie dotykalsko spotyka się z tkanką oniryczną. Interesujące i charakterystyczne, że to właśnie te peryferyjne, jałowe tereny, te zapuszczone, zaśmiecone pejzaże podmiejskie są punktem spotkania z cudownością. W pewnego typu dziełach jest to zresztą swego rodzaju tradycja: codzienność staje się w takich strefach rozprężona, a przestrzeń spełnia rolę czynnika stymulującego psychiczne nastawienia widza. Doki i slumsy w powieściach Dickensa czy w filmach młodych gniewnych z lat 60-tych, te właśnie zapuszczone składowiska rupieci, są miejscami szczególnie podatnymi na poetykę fermentacji, tu dziwnie sensualność spotyka się z duchowością, jakby stąd było bliżej do nieba.

Jeżeli Krystian Lupa opowiada w swoim teatrze o Utopii mającej cechy świata nakreślonego w konkretnych wymiarach, jeżeli ów teatr spełnia szczególnie, wielowymiarowe posłanie, odniesione do wielowymiarowości naszej psychiki, to oczywiście, że topografia jego świata nie jest możliwa bez odwoływania się do zasad rządzących architekturą, urbanistyką, przestrzenią.