



MONIKA KWAŚNIEWSKA (Uniwersytet Jagielloński)

## MIĘDZY WOLNOŚCIĄ A MANIPULACJĄ

### Sytuacja aktorek i aktorów w „Factory 2”

Monika Kwaśniewska (monika.kwasniewska@uj.edu.pl) – asystentka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz absolwentka podyplomowych studiów z zakresu gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Autorka książek: *Od wstępu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009) oraz *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata* (2016). Numer ORCID: 0000-0003-1913-4562

**Abstract:** Monika Kwaśniewska. „Between Freedom and Manipulation: The Situation of Actresses and Actors in *Factory 2*”

The starting point of the text is the thesis, prevalent in theoretical and journalistic texts, touching upon the communal, libertarian and subjective character of working on *Factory 2* directed by Krystian Lupa. Kwaśniewska, based on the statements of actors and the playwright, analyses the individual stages of performance preparation, paying attention to the elements of manipulation on the part of the director. In the end, she concludes: “Lupa [...] seemingly gave up part of his power to the actors, [...] to shift the process of directing them to an implicit level, definitely limiting their actual efficiency, but very effective in achieving the purpose intended by him, which was clarified in the process of working [on the play]. If we can talk about teamwork, then it is one based on asymmetrical knowledge and power, and on the undeniable authority of the director.”

Key words: acting, directing, hierarchy, Stary Theatre, Krystian Lupa

**P**onieważ będę przywoływać wiele cudzych głosów, zacznę – trochę pretensjonalnie – od siebie, by stworzyć pole do dalszej narracji. Moja przygoda z *Factory 2* zaczęła się kilka lat temu, kiedy wraz z Grzegorzem Niziołkiem układaliśmy sylabus uniwersyteckich zajęć dydaktycznych „Teatr po 1989 roku”. Wybierając materiał analityczny do bloku zajęć poświęconych tematowi współczesnego aktorstwa performatywnego, zatytułowany „Aktor/performer”, zdecydowaliśmy się, między innymi, na *Factory 2*. Dodam, że był to wtedy wybór dość oczywisty, poparty obszerną literaturą publicystyczną i naukową. We włączonym do naszego sylabusu fragmencie książki *Aktorstwo polskie. Generacje*, Beata Guczalska pisała: „Wydaje się, że w tym przypadku właściwym dziełem sztuki był proces prób, pomyślany jako droga pewnej wspólnoty – to, co następuje na końcu, czyli przedstawienie, wydarza się jako płynna, lecz wcale niekonieczna, konsekwencja wcześniejszej aktywności. Krystian Lupa był przewodnikiem tej drogi, ale równie wiele wnieśli tu aktorzy, zwłaszcza młodzi” (Guczalska, 2014, s. 256). Guczalska przeniosła więc punkt

ciężkości z efektu scenicznego na proces pracy, a z modelu teatru reżyserskiego na zespołowy. Zwróciła też uwagę na rewolucyjny charakter tego przedsięwzięcia w podejściu do aktorstwa: „Granice między rolą a prywatnością, prawdą scenicznego przeżycia a jawnym udaniem, teatrem a performansem – zostały przekroczone tak radykalnie, że nie ma już szansy powrotu do sztywnych podziałów” (s. 357). Podobne narracje regularnie powracają. W 2017 roku Maria Anna Potocka pisała, że w *Factory 2* „aktorzy [...] przestali być aktorami. [...] otrzymali swobodę improwizacji. Reżyser dał im wolność w kreowaniu wybranej postaci [...]. W ten sposób powstał teatr, który w pewnym sensie sam siebie stworzył” w odniesieniu „do miejsca, w którym człowiek może być wolny, wyzwolony i twórczy” (Potocka, 2017, s. 41-42). W 2018 roku Maryla Zielińska swój tekst o teatrze Anny Karasińskiej zatytułowała *Factory 3* i rozpoczęła wymownym przywołaniem legendy spektaklu Lupy: „Krystian Lupa w krakowskim Starym Teatrze odtworzył w 2008 roku srebrną Fabrykę Andy'ego Warhola. Imitacja Warholowskiego studia pomyślana była jako przestrzeń własna zespołu realizującego spektakl *Factory 2*, rodzaj enklawy gwarantującej bezpieczeństwo uczestnikom” (Zielińska, 2018). Spektakl o podtytule „zbiorowa fantazja inspirowaną twórczością Andy'ego Warhola” stał się w dużej mierze punktem przełomowym we współczesnej refleksji na temat aktorskiej wolności, kreatywności i podmiotowości oraz pracy zespołowej, w której reżyser zrzeka się części przypisanej mu „władzy” na rzecz innych twórców przedstawienia. Do sylabusu wspomnianych zajęć oprócz opracowań naukowych dołączyliśmy również powstałe zaraz po premierze, drukowane w „Didaskaliach” (2008 nr 84) wywiady z Katarzyną Warnke, Adamem Nawojczykiem, Zbigniewem Kaletą, Krzysztofem Zawadzkiem i Piotrem Skibą, przeprowadzone przez Julię Kluzowicz. Ich lektura kilka lat po premierze była dla mnie zaskakująco trzeźwiąca. Ten dokument okazał się zarówno dla mnie, i jak się dla wielu studentek i studentów – kluczowy. Pod jego wpływem rozmowy o tym spektaklu stawały się z roku na rok, za każdym razem z inną grupą, bardziej krytyczne zarówno wobec mitu *Factory 2*, jak i metod pracy Lupy. Doszło do tego, że w ostatnich latach przywoływaliśmy ów „mit” po to, by go krok po kroku rozmontowywać, wskazując na elementy ewidentnej manipulacji ze strony reżysera. Pod znakiem zapytania stawiano wolność twórczą i podmiotowość aktorów. Padały pytania o to, co w takiej sytuacji oznacza performatywny wymiar ich scenicznych kreacji. Czy możliwa jest kondycja performerka bez upodmiotowienia<sup>1</sup>? Czy możliwe jest upodmiotowienie w warunkach manipulacji? Badając tę sprawę, postanowiłam uzupełnić archiwum o kolejne rozmowy – z Małgorzatą Hajewską, Martą Ojrzyńską i dramaturżką Igą Gańczarczyk<sup>2</sup>. Obecnie jestem „w rozkroku” między perspektywą badacza, chłodnego, krytycznego, zdystansowanego, a perspektywą uczestników procesu. Nie uzurpuję sobie też prawa do tego, by powiedzieć, „jak było naprawdę”, chcę raczej zdać raport z moich obserwacji, rozmów, wątpliwości, stawiając jednocześnie pewne tezy na temat kierunku badania współczesnego

aktorstwa. Jestem przy tym świadoma, że ja również dokonuję tu pewnej manipulacji zgromadzonym materiałem, choć, oczywiście, nie jest to moim zamierzeniem.

Próby do *Factory 2* trwały około czternastu miesięcy. Na ten czas sala prób przy Scenie Kameralnej Starego Teatru została oddana zespołowi, a po jakimś czasie przemalowana na srebrno – wzorem Warholowskiej Fabryki. Aktorzy zostali wyłączeni z pracy nad innymi spektaklami. Pierwszy okres obejmował wspólne poznawanie materiału wyjściowego. Przez cztery miesiące zespół oglądał filmy Warhola, poznawał biografie tworzących w Fabryce artystów, improwizował. Katarzyna Warnke określiła ten okres jako „półkolonie z Warholem” (*Faktoryjka*, 2008, s. 17). Wtedy też zarejestrowano pierwsze screen testy – indywidualne sesje aktorskie przed kamerą na tematy „My fucking me” i „Moje ciało” oraz – zrealizowane w duetach – improwizacje łóżkowe. Screen testy były potem oglądane i omawiane przez całą kilkunastuosobową grupę. Następnie aktorzy zostali poproszeni przez Lupę o napisanie listów z imionami i nazwiskami postaci, które chcieliby zagrać, których zagrać nie chcą, oraz które, ich zdaniem, przydzielili im Lupa. Ostateczną decyzję podejmował, oczywiście, reżyser. Po przydzieleniu ról praca polegała w dużej mierze na improwizacjach – często inspirowanych filmami Warhola. Cały proces był nagrywany. Ostateczny scenariusz, ukończony tuż przed premierą, napisał Krystian Lupa, ale sceny były dyskutowane i modyfikowane pod wpływem sugestii aktorów<sup>3</sup>. Część była skondensowanym zapisem improwizacji, inne zawierały dialogi z filmów Warhola. To właśnie te elementy pracy stanowiły podstawę narracji o wolności aktorów i performatywnym wymiarze ich twórczości. One też okazały się jednak w wywiadach najbardziej problematyczne.

Można przypuszczać, że proces zaczął się jeszcze przed rozpoczęciem prób. Lupa rozgrywał kwestię kompletowania zespołu operując plotką, a jednocześnie władzą decydowania. Dotyczyło to głównie młodych aktorek, dla których angaż do spektaklu Lupy stanowił szczególny przywilej i szansę. Lupa z niewiadomych przyczyn opóźniał domknięcie obsady. W pewnym momencie, już po poinformowaniu Mikołaja Grabowskiego, ówczesnego dyrektora Starego Teatru, ale przed ogłoszeniem ostatecznej listy, zmienił zdanie<sup>4</sup>. To doprowadziło do sytuacji, w której kilka osób najpierw dowiedziało się, że będzie grało w *Factory 2*, potem zaś – że reżyser ich jednak nie zaprosi. Opowiadała o tym Katarzyna Warnke: „[...] miałam nieoficjalne wieści, że wchodzę w obsadę, ale Krystian robił uniki. Z powodu *Factory* musiałam zrezygnować z *Orestei* Jana Klaty, a jak zrezygnowałam, okazało się, że chyba Krystian mnie nie weźmie do spektaklu” (*Faktoryjka*, 2008, s. 18). W podobnej sytuacji znalazła się Marta Ojrzyńska. Aktorki przyjęły różne strategie. Warnke zadzwoniła do Lupy, spotkała się z nim, zapytała o swój udział w spektaklu i od razu weszła do obsady (por. *Faktoryjka*, 2008, s. 18). Ojrzyńska natomiast postanowiła wyjechać na stypendium do Indii. Dopiero po powrocie – dowiedziawszy się, że z obsady odeszła Iwona Buła

– zadzwoniła do reżysera i ostatecznie również została zaproszona do spektaklu. Można uznać, że aktorki same musiały wziąć odpowiedzialność za swój udział w przedstawieniu, wykazać się determinacją. Z drugiej strony – oczywiste jest, że podział sił i władzy między nimi a Lupą był skrajnie nierówny. Dwie młode aktorki, które dopiero co skończyły szkołę, *versus* wielki polski reżyser, ich niedawny profesor w PWST, praca z którym była, jak mówi Ojrzyńska, „spełnieniem marzeń”. Można przypuszczać, że wielu aktorom odmówił, mimo że wykazali się podobną inicjatywą. Lupa w końcu przyznał w rozmowie z Warnke, że ta sytuacja była strategią mającą na celu „budowanie napięcia przed rozpoczęciem pracy” (*Faktoryjka*, 2008, s. 18). Ten proces rzeczywiście procentował. Można przypuszczać, że osoby, które w ten sposób dołączyły do zespołu, były silniej zmotywowane. „Skoro już jestem w tym spektaklu, to chcę ryzykować” – mówi Ojrzyńska. Aktorka dołączyła do pracy po czterech miesiącach, co z jednej strony sprawiło, że miała dystans do projektu, była wszystkiego ciekawa, podczas gdy większość osób zaczęła odczuwać zmęczenie przeciągającym się riserczem i pozbawionymi konkretnego kierunku improwizacjami<sup>5</sup>: „[...] wchodziłam z zupełnie inną energią, nieobciążona bagażem screen testów, imprez, współzależności; wolna od toksycznych relacji między bohaterami” – mówi. Z drugiej strony – była postrzegana jak „obcy element”. Jak zauważa Adam Nawojczyk, „prawdziwa sytuacja młodej aktorki, która próbuje się znaleźć w zgranej grupie aktorów została niejako przeniesiona do spektaklu” (*Faktoryjka*, 2008, s. 19). Ojrzyńska przyznaje, że nie została przywitana na zasadzie „Fajnie, że jesteś!”, i tak komentuje swoje relacje z partnerkami scenicznymi w improwizacji z trzeciej części spektaklu: „To się rozgrywało między Aśką (Drozdą), Gosią (Zawadzką) i mną. One nie były zadowolone, że wchodziłam w ich scenę – to jasne. Myślę, że aktorki jako postaci [...] mogły być zazdrosne o mnie. Wyobraź sobie, że nagle do grupy wchodzi dziewczyna – młoda, najmłodsza z nich, podobna zdolna, bezczelna, odważna, Andy ją uwielbia... To już samo w sobie wywołuje emocje. Tam padały kwestie: «gówniara», «cwaniara»... Nawet nie miała screen testu, a teraz będzie grała. Tak już w tym zawodzie jest, że jest się zazdrosnym o młodsze i piękniejsze. Prywatnie się przenikało z tym, co zawodowe, od razu przenosiło się na scenę. Pytanie, na ile to było zaaranżowane”. Warto dodać, że Joanna Drozda i Małgorzata Zawadzka przed przyjściem Marty Ojrzyńskiej miały wspólną improwizację łózkową<sup>6</sup>: „Miały to wymyślone, ułożone, dobrze ze sobą funkcjonowały. Ja to rozwaliałam. Myślę, że to też był jakiś celowy zabieg Lupy”. I dodaje: „A co się działo w damskich garderobach, to nie będę ci opowiadać, bo to już by była tania sensacja. Różne historie, wiesz. Działo się trochę. Ale i to odbierałam jako rozgrywki między postaciami, nie personalne”.

To przenikanie sfery zawodowej z prywatną było przez Lupę rozgrywane na wielu poziomach. Służył temu również początkowy okres poszukiwań, w którym kierunek pracy nie był określony. Sposób, w jaki Lupa komentował filmy

Warhola, generował wyobrażenia na temat jego oczekiwań wobec aktorów Starego Teatru, którym to oczekiwaniom zresztą się sprzeciwiali. Nie wiedzieli, czy mają improwizować jako postaci, czy jako osoby prywatne. Buntowali się przeciw sposobowi, w jaki Lupa dowartościowywał nieświadomą twórczość aktorów Warhola, stymulowaną często przez narkotyki. Niepokoiły ich też tragiczne biografie „gwiazd” Warhola. Sytuacja była dla nich tak niepewna, że bali się prostego przełożenia sytuacji aktorów Warhola na własne. Fundamentalny, zdaniem Igi Gańczarczyk, był tu spór między Małgorzatą Hajewską, Adamem Nawojczykiem, Krystianem Lupą i Piotrem Skibą, w którym padło sformułowanie, że aktorzy Warhola coś odkrywają, ale nie są tego świadomi. Lupa na to odpowiedział: „A na chuj ci świadomość”. Wbrew tym intencjom, próby wpływały na poziom samoświadomości przynajmniej niektórych aktorek i aktorów. Małgorzata Hajewska mówi o tym tak: „Zdawałam sobie sprawę z tego, że wchodziłam w przygodę, nie do końca zdając sobie sprawę z ryzyka, jakie ponoszę. Nie chodziło o to, czy spektakl się uda, czy nie, ale jacy my z tej przygody wyjdziemy [...]. Oglądaliśmy miesiącami filmy Warhola, a w nich – jego gwiazdy, będące zarazem jego ofiarami. [...] Człowiek sobie zdaje sprawę, że znajduje się w podobnym tyglu. [...] Uzmysławia sobie, że patrzy na innych, a sam jest w podobnej sytuacji – i to zawsze, w każdej pracy, ale teraz dopiero nabiera świadomości”. Z drugiej strony, Lupa wydawał się gasić konceptualne podejście do zadań i, na przykład, krytykował screen teasty, w których padały propozycje bardziej formalne, przemyślane; dowartościowywał natomiast zachowania nieświadome, wykonywane w stanie specyficznego odurzenia<sup>7</sup>. W spektaklu narkotykiem wydobywającym ukryte w nieświadomości treści miała być, jego zdaniem, improwizacja. Lupa pisał w programie do spektaklu, że jest ona „jakimś tajemniczym sensem, jest jakimś nowym rodzajem życia, albo nowym narkotykiem, albo nową rozkoszą – albo nową tajemnicą twórczą, której celem jest przekształcanie i wykształcanie osobowości... Wydobywaniem głęboko ukrytych skarbów na światło dzienne kamerowego zapisu” (Lupa, 2008, s. 18). Można jednak podejrzewać, że stymulantami prowadzącymi do osiągnięcia stanów odurzenia nie były w procesie pracy nad *Factory 2* jedynie improwizacje. I tu dochodzimy do ryzykownego tematu – obecności i znaczenia alkoholu czy innych używek w procesie powstawania *Factory 2*. Małgorzata Hajewska mówiła: „To był moment, w którym przestałam pić alkohol: prywatnie pracowałam nad tym, żeby w ogóle o tym nie myśleć, z drugiej strony – dzień w dzień, przez kilka miesięcy uprawiałam totalne odurzanie się. Alkohol był w tym procesie obecny”. Trzeba pamiętać: proces prób tak bardzo się rozlewał, że trudno było wyznaczyć sztywną granicę między czasem próby a czasem wolnym. Pierwszemu etapowi towarzyszyły, na przykład, imprezy – organizowane zarówno w teatrze, jak i poza nim. Jedną z nich były „urodziny Warhola”. Przyznam, że oglądając nagranie zrealizowane w sali prób<sup>8</sup>, kiedy widzę w kadrze butelki, kubeczki i obserwuję zachowanie uczestników imprezy, bardzo

trudno mi uwierzyć, że środkiem odurzającym była jedynie improwizacja. Wątpliwości można mieć też co do stanu niektórych aktorów podczas nagrywania screen testów. Wzmacnia je wypowiedź Iwony Budner podczas rozmowy z aktorami na konferencji *Krystian Lupa – artysta i pedagog*, zorganizowanej przez AST w Krakowie (6 grudnia 2018), która potwierdziła, że jej improwizacja z Bogdanem Brzyskim i Krzysztofem Zarzeckim była stymulowana wypitym celowo wcześniej alkoholem.

Idea i proces powstawania screen testów też wydają się problematyczne. Niby nic – aktor nagrywa swój monolog do kamery. Jednak znaczenie, jakie przypisywał tym nagraniom Lupa, komplikuje taki prosty opis. Reżyser w wywiadzie przeprowadzonym przez Łukasza Maciejewskiego mówi, że w Fabryce Warhola chodziło o wydobycie „autentycznej osobowości”. I definiuje ją w sposób bardzo esencjalny i enigmatyczny jako coś, co „bardzo rzadko dochodzi do głosu”, dlatego – wyrokuje – „większość ludzi kończy życie w błogiej bądź srogiej nieświadomości własnej osobowości” (*My Fucking Me*, 2009, s. 168). Jednym ze sposobów docierania do osobowości aktorów, do odzierania ich z aktorskiego fałszu, były właśnie etiudy *My fucking me*. Lupa tak opisuje atmosferę ich powstawania: „Na screen testach stawili się wszyscy, w komplecie. Krążyliśmy wokół tego eksperymentu wspólnie [...]. Ktoś siedział w środku z kamerami wampirami i swoim pierdolonym ja, a w tym czasie pozostała grupa – a raczej horda, sfera – zbierała się pod drzwiami jak przed tajemniczym szamańskim obrzędem. Ci natomiast, którzy uczestniczyli w autoprzęsłuchaniu, wychodzili po każdym seansie z trzema kamerami jak zaczadzeni, jak po narkotykach” (s. 165). Przyznam, że dla mnie to zestawienie esencjalnej definicji osobowości z opisem osaczenia – podwójnego: przez kamery oraz zespół porównywany do zwierzęcego stada – brzmią niepokojąco opresywnie. Moje wrażenie potwierdza Warnke, która mówi: „Towarzyszyły temu ogromne emocje, baliśmy się, że się okaże, iż nie mamy osobowości” (2008, s. 17). Warto też dodać, że – jak mówili aktorzy podczas wspomnianego już spotkania konferencyjnego – Lupa twierdził, iż każdemu z aktorów daje inne zadanie, dlatego zabronił im wyjawiania przed innymi hasła wywoławczego swojego screen tekstu. I choć regulamin powstały wokół screen testów zakładał sporą wolność (por. Lupa, 2008, s. 14), to wyrokować o tym, czy screen tekst jest udany, miał Lupa, a miernikiem sukcesu było jego zainteresowanie. „Krystianowi chodziło o zbliżenie się do granicy, o dzielenie się czymś intymnym. I uruchomił w nas podejrzliwość – czym mielibyśmy zainteresować ciebie, Krystianie? Kim trzeba być? [...] Wyzwanie «bądź interesujący» było straszliwe” (*Faktoryjka*, 2008, s. 18). Zwłaszcza że niektórzy, jak Małgorzata Hajewska, która podeszła do zadania konceptualnie i postanowiła m.in. sfotografować kamerą, zostali skrytykowani za brak ryzyka<sup>9</sup>. I to głównie Lupa oceniał, która osobowość jest prawdziwa i interesująca, a która nie.

Ciągła obecność kamery na próbach również stymulowała napięcia; większość aktorów mówi o niej jako narzędziu

kontroli i opresji. Zbigniew Kaleta stwierdza wręcz: „Sprawa z kamerą jest przedziwna. To temat dla psychologa, a może nawet dla psychiatry. [...] Kamera to ktoś, kto na mnie patrzy. Okiem zimnym, sztucznym, ale jednak patrzy i bez przerwy mam świadomość, że jestem ciągle obserwowany” (*Faktoryjka*, 2008, s. 23). Złość z powodu tej sytuacji nie została jednak skierowana bezpośrednio na Lupę, tylko na operujące kamerą dwie młode dramaturżki: Igę Gańczarczyk i Magdę Stojowską: „Odczuwałyśmy bardzo dużą wrogość aktorów do nas – ze względu na te kamery. Niektóre osoby się do nas nie odzywały. Wiedziały, że kręcimy na życzenie Lupy, ale jednocześnie nie mogły się wyżyć na nim, więc całą tę agresję i złość kierowały do nas”. Podobny zabieg przekierowania emocji zastosował Lupa w kwestii scenariusza. Niektórzy aktorzy niepokoiili się, że po kilku miesiącach pracy wciąż nie ma konkretnego materiału tekstowego. Iga Gańczarczyk opowiada: „Przygotowałyśmy z Magdą taki dokument, można powiedzieć – pierwszy scenariusz – na bazie naszych poszukiwań, złożony z książek i fragmentów z dzienników Lupy. Poszedł cały do kosza. [...] była taka próba, na którą Lupa go przyniósł. Zaczął odczytywać ten scenariusz w obecności aktorów strona po stronie, dając aktorom pozór, że coś jest, a z drugiej strony – całkowicie go wyśmiewając, niszcząc. Miałam wrażenie, że rzucił nas na żer, by na fali tej porażki tekstu zbudować sobie lepsze wejście do tego, że jeszcze scenariusza nie będzie”.

„Dramatyczny” przebieg miał też proces obsadzania ról. Lupa z jednej strony poprosił aktorów o wieloaspektowe wyrażenie swoich preferencji w liście do niego, ale dla wszystkich było jasne, że to on podejmuje decyzje, a szczerze deklaracje aktorów może wykorzystać wbrew ich intencjom, skoro, jak to określiła Warnke: „Zbudował napięcie, jak przy wyborach Miss Świata” (*Faktoryjka*, 2008, s. 17). Wrażenie sprawczości, jaką reżyser dawał aktorom, wydaje się jednak złudne. Bywało co prawda tak, że życzenia aktorek i aktorów były spełniane – pod warunkiem jednak, że zgadzały się z wizją reżysera. Małgorzata Hajewska mówi: „Przyznałam, że chciałabym zagrać Vivę, a on na to powiedział: «To się bardzo dobrze składa»” (*Maksimum siebie...*, 2010, s. 164). W rozmowie, którą przeprowadziłam z Hajewską niedawno, sytuacja wydaje się bardziej złożona – ujawnia napięcie między aktorką a reżyserem oraz ryzyko ponoszone przez aktorów, którzy mają odsłonić przed Lupą swoje „marzenie”. Hajewska mówi: „Byłam szczerą w swoich propozycjach. Napisałam, że chciałabym zagrać Valerie Solanas, która strzelała do Warhola, oraz Gretę Garbo i Vivę. Z Solanas było tak, że jak pomyślałam o tej postaci, to się przestraszyłam. [...] Czy ja się chcę pojedynkować z Lupą? [...] Moją drugą propozycją była Greta Garbo. Nie wiem, skąd wzięłam tyle odwagi, by «podotykać» tego swojego ideału i głośno o nim powiedzieć. Kiedy reżyser pyta, kogo chcesz zagrać, skłania cię do obnażenia. Czy on nie roześmieje się w duchu na twoją propozycję?”. Aktorzy, którzy – jak Zbigniew Kaleta – nie mieli tyle szczęścia, musieli pogodzić się z decyzjami Lupy, nawet jeśli byli im przeciwni: „wybrałem Dylana, którego w ogóle nie ma w spektaklu. [...]

Byłem pewien, że zagram Morrissey. Bardzo nie chciałem go zagrać" (*Faktoryjka*, 2008, s. 22).

„Rozgrywanie” grupy aktorów-postaci polegało też na wysyłaniu do poszczególnych osób listów: „Wysyłał nam e-maile, które nazywał «garnuszkami». Zawierały one informacje, które miały nas inspirować do kolejnych improwizacji, budowania postaci. Nieraz wykorzystywał sytuacje ze mną związane, moje prywatne sprawy, o których wiedział” – mówił Adam Nawojczyk (*Faktoryjka*, 2008, s. 19). Iga Gańczarczyk twierdzi, że „garnuszki” „były ważne w budowaniu napięcia w grupie, jakiegoś konfliktu między aktorami. Mogły one zawierać instrukcje, których nie można było wypowiedzieć w grupie, bo ta druga osoba by się na to przygotowała, uzbroiła. Podczas omówienia niektórych improwizacji ktoś zdradzał, że dostał instrukcje, miał jakiś motyw przewodni. Wtedy bardziej zrozumiałe stawało się jego zachowanie”. Przywołuje też improwizację Katarzyny Warnke i Tomasza Wygody, która wydawała jej się okrutna: „Kasia osaczyła Tomka kamerą, dobijała się do niego, głównie za pomocą słów, jakąś upiorną próbą rozmowy, a Tomek nie był na to przygotowany”. W dzienniku towarzyszącym próbom Lupa pisze o jawnych i niejawnym wskazówkach jako o „imperatywie”. To ów imperatyw stymuluje konflikt czy wręcz sadyzm: „Na przykład – nie wolno tej trzeciej, poniżonej, tej wyeliminowanej, tej gorszej wyjść spod stołu i partnersko dołączyć. [...]. Czy to «ja» jej nie pozwalam? Czy to mój pomysł? Moja potrzeba. [...] centralny imperatyw zdaje się przychodzić gdzieś z zewnątrz. [...] Nakaz jest za skromny, [...] żeby czuć się w nim bezpiecznie, żeby go rozumieć do końca [...] i żeby się z nim identyfikować. [...] Dlaczego ja mam tego chcieć, żeby ona nie wychodziła spod stołu? Bo chcę ją ukarać albo, na przykład, jestem sadystką i sprawia mi to [...] rozkosz...” (Lupa, 2008, s. 9). Imperatyw ten niczym kolec czy brud prowokuje, stwarza napięcie, konflikt i stymuluje powstawanie postaci, która jest obrastającą wokół niego „perłą”. W tym kontekście stwierdzenie Warnke, że „Krystian hodował nas jak jedwabniki albo ostrygi – wrzucił do środka ziarenko i czekał, aż mu się urodzi perełka. Założył hodowlę osobowości” (*Faktoryjka*, 2008, s. 17) nabiera głębszego sensu.

Adam Nawojczyk zwraca uwagę na jeszcze inne narzędzie reżysera, które polegało na frustrowaniu aktorów. Mówi: „Lubię improwizować i wydaje mi się, że umiem to robić. A żadna z moich improwizacji nie weszła do spektaklu. Wszystko, co mówię, jest napisane przez Krystiana albo wyjęte z filmu *Chelsea Girls*. Dostawałem gotowy materiał i mówiłem sobie: kurde, dlaczego? Tak było ze sceną z Papieżem – Krystian zachwyił się tą sceną w filmie i powiedział, że będziemy musieli koniecznie zrobić improwizację na jej temat. Cały czas na to czekałem i w końcu zapytałem: «Za dwa tygodnie premiera, może byśmy tak coś z tym Papieżem?». A on: «Tak, tak, tak. Trzeba spisać tekst z filmu». Zastanawiam się, dlaczego wszystko, co mówię, zostało dla mnie napisane. Może Krystian chciał mnie zirytować tym, że nie pozwolił mi samemu napisać sobie sceny?” (*Faktoryjka*, 2008, s. 19). Dodam, że jakimś tajemniczym zbiegiem

okoliczności nie nagrał się również screen test Adama Nawojczyka. Taki kontekst powstawania sceny sprawił, że – jak twierdzi Iga Gańczarczyk – często wchodzący w polemiki z Lupą aktor nie polemizował z zaproponowanym mu tuż przed premierą materiałem. Jednocześnie przesycił swoją sceniczną obecność uderzającą agresją. Można więc postawić ostrożną tezę, że Lupa w ten sposób skłonił aktora do uległości, wzmacniając jednocześnie ekspresję postaci.

Mocnym i ważnym zabiegiem wprowadzającym między aktorów uczucie zazdrości, rywalizacji, napięcia, ale też generującym potrzebę wypełnienia wyobrażenia reżysera i stawiającym go w nadrzędnej pozycji, były omówienia improwizacji, spektakli oraz reakcje Lupy w czasie jego trwania. Ojrzyńska mówiła: „*Factory 2* działo się też za kulisami. [...] Lupa w trzeciej części siedział w kulisach – jak Warhol czy Kantor. Widać go z widowni. Czasami, jak mu się jakaś scena nie podobała, to krążył z tyłu z nami. Stymulował też atmosferę za kulisami”. Zauważa to też Hajewska: „Kiedy Krystian robi omówienie, to w takim omówieniu też się czuje prowokację. Na przykład, powiedzmy, że spektakl poszedł dobrze. Chwali nas, ale wyjątkowo wyróżnia jedną osobę. Czy to jest manipulacja? Wiadomo, że tak, bo jeżeli nas tam siedzi osiemnaście osób i nagle z miłością niebывалą, tak, jak to Krystian potrafi, mówi o jednej osobie, a o innych nie, to budzą się zazdrości”. Dużo gorzej było jednak, gdy reżyser nie był zadowolony: „Aktorzy grali jakąś scenę, a Lupa był z niej bardzo niezadowolony. Podczas omówienia rzucił butelką, która rozbiła się na scenie, bardzo blisko aktorów. Z dzisiejszej perspektywy trudno sobie wyobrazić, że wtedy nikt nie zareagował”, wspomina Iga Gańczarczyk<sup>10</sup>.

Czy opisane tutaj zabiegi Krystiana Lupy można nazwać manipulacją? Z pewnością. I to bardzo inteligentną oraz skuteczną. Co ciekawe, aktorzy potwierdzają taką opinię, ale jednocześnie zaznaczają, że nigdy wcześniej nie mieli takiej wolności w pracy z Lupą, wiele ich propozycji weszło do spektaklu, z samej manipulacji zdawali sobie sprawę i zgadzali się na nią. Nawojczyk mówi, na przykład: „Wiedziałem, że on mną manipuluje, ale miał też świadomość, że ja to wiem. I z tego dystansu rodziło się coś, co mnie jako postać nakręcało. [...] Czasami mnie to wkurzało, ale potem śmieszyło i myślałem sobie: ale jest cwany, uwielbiam go” (*Faktoryjka*, 2008, s. 19). Hajewska zajmuje podobne stanowisko: „Krystian nie dawał się temu kociołkowi uspokoić. To był rodzaj manipulacji, ale, moim zdaniem, koniecznej”. Na pytanie, czy Lupa reżyserował ich jako grupę ludzi, czy stymulował napięcia między aktorami, żeby wygenerować napięcia sceniczne, odpowiada: „Nie mam wątpliwości, że tak właśnie było. Temu się przyglądaliśmy i w tym braliśmy udział. Spotykaliśmy się często, intensywnie... Siłą rzeczy pojawiały się obozy. Nasze wewnętrzne relacje, napięcia nie są wyjątkowe, tylko typowe dla grup ludzi przebywających razem i pracujących tak intensywnie. Jest i rywalizacja, i hierarchia. Mieliśmy tego świadomość. Przecież, kiedy mówimy o Warholu, to najpierw myślimy o Krystianie”. Zdaniem

Hajewskiej, fakt, iż aktorzy są dorośli i mogli zrezygnować ze współpracy, niwelował argument, że zostali wykorzystani. Również Marta Ojrzyńska zaznacza, że wszelkie napięcia i rywalizacje odbierała na poziomie postaci i dodaje: „To była jedna z moich najważniejszych prac, spotkań, doświadczeń. Nie mam wątpliwości”. Iga Gańczarczyk zauważa, że aktorzy „bardzo wierzyli w ten projekt, nawet, kiedy pojawiały się jakieś frustracje. Mit Lupy był wtedy bardzo mocny”. Duże znaczenie miał też, jej zdaniem, sukces spektaklu, który bardzo dowartościował aktorów. I z pewnością nadał różnym zabiegom reżysera znamiona celowości, sensowności, wręcz konieczności.

Im wnikliwiej badam ten proces, tym silniejsze mam wrażenie, że Lupa skorzystał z sytuacji, w której jako „guru” (określenie Zbigniewa Kalety, 2008, s. 22), „wielki twórca” (określenie Krzysztofa Zarzeckiego, 2008, s. 20), „sprawca” (określenie Adama Nawojczyka, 2008, s. 19), ktoś w rodzaju ojca (określenie Małgorzaty Hajewskiej), pozornie zrezygnował z części swojej władzy na rzecz aktorów, co jest podstawowym warunkiem procesu upodmiotowienia, by przenieść proces kierowania nimi na poziom niejawni, zdecydowanie ograniczający ich realną sprawczość, ale bardzo skuteczny w osiągnięciu zamierzonego przez niego, klarującego się w procesie pracy, celu. Jeśli możemy więc mówić o pracy zespołowej, to jednak opartej na nierównej wiedzy i władzy oraz na niezaprzeczalnym autorytecie reżysera. Na *Factory 2* można spojrzeć jak na swoiste laboratorium, w którym aktorzy zostają poddani specyficznemu eksperymentowi. Ojrzyńska mówi: „Wtedy wydawało mi się, że to jest mocno improwizowane. Tak naprawdę to było jednak bardzo precyzyjnie ustalone. Te spektakle działają jak szwajcarski zegarek”.

Wiele osób uzna zapewne, że stawianie takich pytań procesowi twórczemu jest bezzasadne, a do metod pracy Krystiana Lupa tak się już przyzwyczailiśmy, że przyjęliśmy je jako coś oczywistego, koniecznego. Można też powiedzieć, że teatr nie jest miejscem praktykowania demokracji, upodmiotowienia, a w sztuce cel uświęca środki. Taką opinię wyraża zresztą zarówno Potocka, pisząc, że w „eksploatacji aktora liczy się jedynie pragmatyzm twórczy”, a „teatru nie rozlicza się za moralność” (Potocka, s. 39), jak i Lupa, którego zdaniem, przyjęcie kategorii etycznych w odniesieniu do pracy artystycznej prowadziłyby do prostej konsekwencji: „należałoby zamknąć interes i nic nie robić” (*Falszywy prorok teatru...*, 2009).

Pytania o etyczny wymiar współpracy zyskują jednak coraz ważniejsze miejsce w praktykach i badaniach teatralnych – również, a może przede wszystkim, w odniesieniu do najważniejszych twórców polskiego teatru XX wieku. Co ciekawe, autorem bardzo krytycznej wypowiedzi na temat praktyk twórczych Jerzego Grotowskiego i jego stosunku do aktorów oraz uczestników późniejszych akcji parateatralnych jest... właśnie Krystian Lupa:

On patrzył na swoich aktorów trochę jak pornograf sadysta, trochę jako wódz, który swoją rolę w teatrze budował

na tym sakramentalnym: „Nie wierzę”, bo tak zawsze mówił do aktorów.

[...]

Przecież jego spektakle powstały w wyniku olbrzymiej presji na aktorów (...). Nie miał wyobraźni teatralnej, raczej wyduszał z aktorów ich twórczą energię [...].

[...]

Uzurpował sobie taką wiedzę o ludzkiej naturze, że dawała mu możliwość jej zmiany. Mam wrażenie, że skłaniał uczestników akcji do wspólnego samooszukiwania. Do pewnych ceremonii kultu złotego cielca.

[...]

W moim odczuciu Grotowski wzbudzał w swoich aktorach stany i emocje, jakich sam nie czuł... (*Falszywy prorok teatru...*, 2009)

Jednocześnie, Lupa bardzo ambiwalentnie ocenia odpowiedzialność Grotowskiego za losy jego współpracowników:

Lukasz Drewniak: Czy w takim razie był odpowiedzialny za to, że otworzył ich na coś nierozpoznawalnego, a potem zostawił?

Krystian Lupa: Czy pośrednio odpowiada za ich przetrącone życia, choroby i śmierci...

ŁD: Nikt nikogo nie zmuszał do pracy z nim, teatr to nie więzienie. Czy reżyser jest za takie rzeczy odpowiedzialny?

KL: Tak, ale mówienie, że Grotowski zniszczył swoich ludzi, wydaje się nieuczciwe (*Falszywy prorok teatru...*, 2009).

Wypowiedź kończy przywołanym powyżej protestem przeciw stosowaniu do sztuki kategorii etycznych. Trudno więc orzec, do czego właściwie mają prowadzić powyższe oskarżenia i jaką pozycję w tej siatce zależności w obrębie procesu twórczego chce zająć sam Lupa. Jego wywód ześlizguje się jednak w stronę niewyrażonej wprost tezy, że o ile Grotowski był prorokiem fałszywym, o tyle on sam jest (lub bywa) – prawdziwym:

KL: Wstępując na tę drogę, stał się w jeszcze większym stopniu fałszywym prorokiem. Uzurpował sobie taką wiedzę o ludzkiej naturze, że dawała mu możliwość jej zmiany. Mam wrażenie, że skłaniał uczestników akcji do wspólnego samooszukiwania. Do pewnych ceremonii kultu złotego cielca.

ŁD: Ostre słowa, ale przecież pan też mówił o sobie jako o proroku...

KL: Chyba potrafię rozstrzygnąć, czy po pewnych gestach da się rozpoznawać, czy przekaz artysty jest zafalszowany, czy nie (*Falszywy prorok teatru...*, 2009).

Można więc wywnioskować, że Lupa nie tyle wini Grotowskiego za jego metody pracy, ale za to, że nie stało za nimi „prawdziwe” proroctwo, szczerą artystyczną intencją<sup>11</sup>. Zgoła inną perspektywę uruchamia powstały kilka lat później spektakl dokamerowy *Księżę* w reżyserii Karola Radziszewskiego, według scenariusza Doroty Sajewskiej

(premiera: 29 VII 2014 na 14. MFF T-Mobile Nowe Horyzonty), w którym centralne miejsce zajmuje świadectwo aktorki Teresy Nawrot. Jak zauważa Agata Adamiecka-Sitek, „jej opowiedziane po latach doświadczenie pracy z Cieślakiem i Grotowskim staje się wstrząsającym świadectwem dosłownej i symbolicznej przemocy, zwróconej przeciw kobietom zarówno w praktyce teatralnej Grotowskiego, jak i w sensach budowanych przez jego przedstawienia” (Adamiecka-Sitek, 2015, s. 63)<sup>12</sup>.

Coraz uważniej i krytyczniej twórcy oraz teoretycy przyglądają się też praktykom twórczym Tadeusza Kantora – głównie z perspektywy aktorskiej. Przykładem może być tu przedstawienie *Kantor Downtown* Jolanty Janiczak, Joanny Krakowskiej, Magdy Mosiewicz i Wiktora Rubina (Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera: 13 XI 2015) czy wywiad Katarzyny Niedurny z aktorem Cricot 2 – Romanem Siwulakiem (Niedurny, 2018). Podobna perspektywa krytyczna była już stosowana w kontekście twórczości Krystiana Lupy. Agata Łuksza przyglądała się, na przykład, instytucjonalnym, personalnym i genderowym uwikłaniom współpracy Krystiana Lupy z Sandrą Korzeniak przy spektaklu *Persona. Marilyn* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, premiera: 18 IV 2009):

Zabieg wiwisekcji kobiecości i jej symbolu – Marilyn Monroe – dokonywany w ciele i psychice aktorki, jakkolwiek byłby dla niej ryzykowny i bolesny, został usankcjonowany przez wysoki status środowiskowy reżysera, który jako uznany twórca arcydzieł teatralnych posiadał glejt na sceniczne eksperymenty. Cały projekt dodatkowo legitymizowało miejsce, w którym się odbywał: warszawski Teatr Dramatyczny, instytucja o profilu artystycznym, a nie komercyjnym, wówczas – za dyrekcji Pawła Miśkiewicza i Doroty Sajewskiej – szczególnie otwarta na teatralne poszukiwania. Aktorka stała się narzędziem w służbie sztuce, a jej zależność od reżysera zyskała umocowanie w istniejących, patriarchalnych strukturach instytucjonalnych (Łuksza, 2016, s. 169).

O ile w Polsce podobne tematy są najczęściej poruszane na poziomie refleksji artystycznej lub teoretycznej, o tyle w Belgii stały się zarzewiem szerokiej, publicznej dyskusji, w której to sami pokrzywdzeni buntują się przeciwko stosowanej wobec nich przemocy. Mam, oczywiście, na myśli list otwarty do Jana Fabre’a i Troubleyn, sygnowany przez (dawne) pracownice i pracowników oraz stażystki i stażystów zespołu Troubleyn, który ujawnia opresyjność metod pracy reżysera, przypadki molestowania seksualnego, wykorzystywania pozycji zawodowej i symbolicznej w budowaniu struktury władzy opartej na przemocy, wywołując spory odzew – również w polskiej prasie<sup>13</sup>.

To zaledwie kilka przykładów na to, że przekonanie, iż „wielki artysta” może robić niemal wszystko, jest coraz częściej podważane – szczególnie na poziomie analizy relacji między reżyserami i reżyserkami a zespołem aktorskim, w obrębie których podział władzy jest z wielu przyczyn bardzo nierówny. Tym bardziej w dyskusji

o aktorach-performerach, z założenia twórczych, samoświadomych, zaangażowanych artystach, którzy chcą traktować teatr jako miejsce również własnej wypowiedzi. Myślę, że zmiana recepcji *Factory 2*, która dokonywała się stopniowo podczas moich zajęć, jest symptomatyczna dla tego kierunku myślenia o aktorstwie. ■

Artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na konferencji *Krystian Lupa: artysta i pedagog* zorganizowanej 6 i 7 grudnia 2018 roku przez Akademię Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie.

<sup>1</sup> Operatywną definicję tej kategorii podsuwają refleksje zorganizowane wokół pojęcia *empowerment* – stosowanego zarówno w obrębie nauk społecznych, jak i w zarządzaniu: „W rozumieniu socjologicznym [...] celem działań upelnomocniających jest osiągnięcie stanu, w którym ludzie u/odzyskują indywidualną i kolektywną (zbiorową) kontrolę nad własnym życiem, miejscem, postulatami, interesami, przestrzenią, prawami, językiem, jakim opisywana jest rzeczywistość, w tym także oni/one itd. Dzięki upelnomocnieniu ludzie [...] mają poczucie sprawczości/wplywu. Upelnomocnienie to także metoda, dzięki której można przywrócić lub uwydatnić siłę i władzę osób, które zostały jej pozbawione, lub też systemowo ograniczono możliwości jej używania i wyrażania [...]. Przy czym, jeśli mówimy o procesie upelnomocniania, to mamy na myśli zarówno subiektywne poczucie, jak i realne możliwości [...]. W zarządzaniu przez *empowerment* rozumie się proces włączania, angażowania pracowników i pracowników w podejmowanie decyzji dotyczących przedsiębiorstwa /organizacji /projektu, z czym wiąże się wzięcie odpowiedzialności za własne działania, ale także za funkcjonowanie tej struktury. Zwiększa się w związku z tym poczucie przynależności, poczucie odpowiedzialności za relacje w zespole” (hasło „empowerment”, oprac. Agata Teutsch, „równość.info”, <https://rownosc.info/dictionary/empowerment/>, dostęp: 6 XI 2018). Zasady upodmiotowienia, wypracowane na polu psychiatrii przez osoby zainteresowane tym problemem, wypunktowała natomiast Michaela Amering. Najważniejszymi z nich byłyby: zdolność do podejmowania samodzielnych decyzji, dysponowanie dostępem do ukrytych informacji i ukrytych możliwości, dysponowanie alternatywami działania, poczucie, że jednostka ma na coś wpływ, umiejętność krytycznego myślenia, przenikania uwarunkowań i odrzucenia ich, na co składa się nowe definiowanie tożsamości, sprawczości, stosunku do władzy instytucji, pojmowanie siebie jako część grupy, poczucie posiadania kompetencji i kontroli, zdobywanie nowych umiejętności np. w dziedzinie komunikacji, skorygowanie postrzegania innych w stosunku do własnych umiejętności i zdolności do działania, bycie widocznym, zmiana i rozwój jako samodzielnie sterowany proces, wypracowanie pozytywnego obrazu siebie i przewyciężenie stygmatyzacji (por.: Amering, 2007). Przekładając te zasady na teatr, myślę, że na polu produkcji spektaklu *empowerment* mógłby oznaczać dla aktorek i aktorów m. in.: dostęp do pełnych informacji dotyczących projektu; unikanie manipulacji, opartej często na przeświadczeniu o braku kompetencji aktorów/aktorek do podejmowaniu świadomych działań artystycznych oraz na dwóch mitach: „wielkiego artysty reżysera”, który ma prawo sprawować nad aktorami/aktorkami jawną i niejawną władzę w imię

„sztuki”, i przekonaniu, że „wielka sztuka” wymaga poświęceń i cierpienia; wpływ na kształt własnej obecności i wypowiedzi scenicznej – zgodnej z osobistymi poglądami (choć niekoniecznie je wyrażające); poczucie odpowiedzialności oraz wpływ na proces i efekty pracy, swoją rolę w projekcie oraz jego późniejszą eksploatację (dublury); praca kolektywna. Więcej na ten temat piszę w tekście *Między upodmiotowieniem a produkcją podmiotowości* w tomie *Ślady teatru* pod red. D. Jarząbek-Wasył i T. Kornasia, który zostanie wydany w 2019 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

<sup>2</sup> W dalszej części tekstu, jeśli nie podam innego źródła, cytując Małgorzatę Hajewską, Martę Ojrzyńską oraz Igę Gańczarczyk będę korzystała z tych właśnie autoryzowanych, ale niepublikowanych rozmów.

<sup>3</sup> Mówiła mi o tym Iga Gańczarczyk.

<sup>4</sup> Mówiła mi o tym Marta Ojrzyńska.

<sup>5</sup> Tak atmosferę prób w tamtym okresie opisywała Iga Gańczarczyk.

<sup>6</sup> Nagranie zostało włączone do instalacji *Factory 2* w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAM w Krakowie.

<sup>7</sup> Mówiła mi o tym Iga Gańczarczyk.

<sup>8</sup> Nagranie zostało włączone do instalacji *Factory 2* w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAM w Krakowie.

<sup>9</sup> Mówiła mi o tym Iga Gańczarczyk. Nagranie Hajewskiej zostało włączone do instalacji *Factory 2* w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAM w Krakowie.

<sup>10</sup> O podobnych zachowaniach mówili też aktorzy podczas wspomnianego już spotkania w czasie konferencji *Krystian Lupa – artysta i pedagog*.

<sup>11</sup> Na to, że zarzuty stawiane w tym wywiadzie Grotowskiemu można zastosować również do Lupy, zwracała uwagę Marta Cabianka na łamach e-teatru: „Nie znam nikogo innego, kto by z tak wielką ciekawością grzebał w człowieku» – powiada Katarzyna Figura o pracy z Lupą przy jego najnowszej premierze, *Personie*, dodając, że w tej wspólnej z reżyserem wivisekcji spraw intymnych dowiedziała się o sobie wielu rzeczy. Lupa w wywiadzie dla «Dziennika» powiada, że Jerzy Grotowski «patrzył na swoich aktorów trochę jak pornograf sadysta», ale nie uważa, że można pociągać go za to do odpowiedzialności [...]. Być może i w teatrze Krystiana Lupy nie ma dzisiaj ważniejszej kwestii do podjęcia” (Cabianka, 2009).

<sup>12</sup> Kwestię relacji Grotowskiego z aktorami podjął ostatnio również spektakl *Grotowski non-fiction*, wedle koncepcji reżyserki Katarzyny Kalwat i artysty wizualnego Zbigniewa Libery (Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu i Wrocławski Teatr Współczesny, premiera: 8 XII 2018), w którym, jak pisze Katarzyna Lemańska: „Teatr Grotowskiego – w dużym uproszczeniu – uważany jest z jednej strony za przemocowy i patriarchalno-antropocentryczny, z drugiej – mistyczny, uduchowiony, religijny, z innej jeszcze: heretycki i prowokacyjny” (2019).

<sup>13</sup> Por. teksty drukowane w „Didaskaliach” 2018 nr 148: *#metoo i Troubleyn/Jan Fabre. List otwarty do Jana Fabre’a i Troubleyn; Prawo do odpowiedzi. Odpowiedź Troubleyn i Jana Fabre’a*; Keil, 2018 oraz np. artykuł Katarzyny Tórz, 2018. Zdaję sobie sprawę z tego, że tworzenie analogii między metodami pracy Krystiana Lupy a zachowaniami Jana Fabre’a jest niedopuszczalne. Chodzi mi jedynie o wskazanie nurtu myślenia, w którym metody pracy wielkich artystów teatru zostają poddane krytycznej analizie.

Bibliografia:

- #metoo i Troubleyn/Jan Fabre. List otwarty do Jana Fabre’a i Troubleyn*, „Didaskalia” 2018 nr 148.
- Adamiecka-Sitek, Agata, *Książę i kamera*, „Didaskalia” 2015 nr 127/128.
- Amering, Michaela, *Rola empowerment w psychiatrii*, „Dla nas. Czasopismo Środowisk Działających na Rzecz Chorujących Psychiczenie”, 2007 nr 11, [http://otworzyciedrzwi.org/files/dok/dla\\_nas\\_nr11\\_suma.pdf](http://otworzyciedrzwi.org/files/dok/dla_nas_nr11_suma.pdf) [dostęp: 6 XI 2018].
- Cabianka, Marta, *Odpowiedzialność demiurga*, „e-teatr.pl” – materiał własny, 20 IV 2009, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/71222.html> [dostęp: 1 II 2019].
- Empowerment*, oprac. A. Teutsch, „równość.info”, <https://rownosc.info/dictionary/empowerment/> [dostęp: 6 XI 2018].
- Faktoryjka*, z Katarzyną Warnke, Adamem Nawojczykiem, Zbigniewem Kaletą, Krzysztofem Zawadzkiem oraz Piotrem Skibą rozmawia Julia Kluzowicz, „Didaskalia” 2008 nr 84.
- Guczalska, Beata, *Aktorstwo polskie. Generacje*, Wydawnictwo PWST, Kraków 2014.
- Keil, Marta, *My też*, „Didaskalia” 2018 nr 148.
- Lemańska, Katarzyna, *Grotowski – co było, a nie jest, nie pisze się w rejestrze?*, „Didaskalia” 2019 nr 150.
- Lupa, Krystian, *Dziennik „Factory 2”*, [w:] Program spektaklu *Factory 2*, red. A. Fryz-Więcek, Stary Teatr 2008.
- Łuksza, Agata, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Instytut im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.
- Maksimum siebie*, z Małgorzatą Hajewską-Krzysztofik rozmawia Hubert Michalak, „Notatnik Teatralny” 2010 nr 60/61.
- My Fucking Me*, z Krystianem Lupą rozmawia Łukasz Maciejewski, „Notatnik Teatralny – Krystian Lupa – rozmowy / conversations” 2009 nr 54/55.
- Niedurny, Katarzyna, *Od Alaski po Patagonię*, „Dwutygodnik” 2018 nr 249, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8069-od-alaski-po-patagonie.html> [dostęp: 1 II 2019].
- Potocka, Anna Maria, *Patrzeć i czuć przez innych*, [w:] *Live Factory 2. Warhol by Lupa*, red. B. Fekser, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAM, Kraków 2017.
- Prawo do odpowiedzi. Odpowiedź Troubleyn i Jana Fabre’a*, „Didaskalia” 2018 nr 148.
- Tórz, Katarzyna, *Bunt wojowników piękna*, „Dwutygodnik” 2018 nr 10, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8070-bunt-wojownikow-piekna.html> [dostęp: 8 I 2019].
- Zielińska, Maryla, *Factory 3*, „Polish Theatre Journal” 2018 nr 1, <http://polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/140/777> [dostęp: 27 IV 2018].



## KOMENTARZ

**N**ie chciałbym polemizować z tym tekstem, choć nie uważam go ani za w pełni rzetelny (zwłaszcza na etapie wniosków i interpretacji wypowiedzi aktorów), ani za obiektywny. Zresztą obiektywność w tego typu badaniach twórczego procesu wydaje się czymś nieosiągalnym i być może niekoniecznie potrzebnym. Czymś ciekawym było tu dla mnie zobaczyć rewers naszej twórczej przygody i drugą stronę mitu, stworzonego przez aktorów, możemy go nazwać skrótowo mitem garderoby. Tego terminu w żadnym przypadku nie traktuję pejoratywnie. To, co usłyszałem, było dla mnie nowe i nieznanе, i dało okazję odmiennego, niż do tej pory, spojrzenia na tę pracę. W trakcie pracy nie jesteśmy, w gruncie rzeczy, w pełni świadomi charakteru wzajemnych relacji; nie jestem, na przykład, świadomy tego, czy i w jakim stopniu staję się manipulatorem. Być może tak jest, skoro jestem tak postrzegany z zewnątrz. Na przykład..., długo nie wiedzieliśmy, kogo zaprosić do *Factory 2*, bo nie było scenariusza. Jeśli jest scenariusz, to wszystko jest jasne: są postaci, które powierza się aktorom. Naszą materią była Srebrna Fabryka i postaci, które się w niej pojawiały. Nie tworzyły zamkniętej grupy – ludzie się pojawiali i znikali. Nie wiedziałem, jak skompletować obsadę, odnosząc się do takiej rzeczywistości. Jest też coś takiego, że niewiedza, intuicja, marzenie to jakiś potwór, monstrum, wampir... w każdym razie moje wahania obsadowe nie miały na celu podbijania napięcia wśród aktorów, to już typowy twór mitologiczny garderoby... Dobrze pamiętam spotkanie z Kasią Warnke, o którym wspomina. Widziałem ją wtedy chyba po raz pierwszy i zrobiła na mnie tak duże wrażenie, że zmieniłem zdanie... przyczyny zmian ludzkich decyzji są często znacznie prostsze niż ich interpretacje i analizy.

Fenomen Warhola jest etycznie, moralnie bardzo osobliwy: u tak zwanego porządnego człowieka wzbudza lęk. Wydaje mi się, że w ogóle taka alchemiczna praca artysty wzbudza lęk u normalnych ludzi. Warhol był też postrzegany jako cyniczny manipulator, ktoś, kto świadomie wywołuje wstrząsy i poruszenie u twórczych współpartnerów, a potem z tego korzysta. Być może rzeczywiście tak było i moja intuicja na to reagowała, i kreowała coś równoległego, ale nie mam poczucia, że on działał z premedytacją. Widzę w nim raczej dziecko na granicy autyzmu, opętane swoją robotą bardziej niż swoją karierą. Największym manipulatorem jest artystyczne marzenie.

Niemożliwe wydaje mi się powszechne i wyrażone również w tym tekście oczekiwanie, że wszystko, co powstaje artystycznie, ma być moralnie czy etycznie bez zarzutu. Nie ma takiego procesu twórczego, w którym panuje całkowita wolność i demokracja, i szkolna czy harcerska czystość. Oczywiście, po jednej stronie stoję ja, po drugiej – zespół. Oni mają poczucie, że jestem ich wodzem i że wszystko, co przedsięwzięję, robię świadomie i z premedytacją. Ja z kolei mam poczucie samotności i bardzo często głębokiego lęku. Rodzące się w procesie marzenie jest czymś autonomicznym, to nie jestem ja. Wyobrażenia pojawiające się w trakcie pracy są poza mną, powstają pomiędzy mną a aktorami. Jestem takim samym niewolnikiem tego marzenia jak oni. Ale oni z kolei – teraz to widzę – utożsamiają tego wampira-marzyciela ze mną. Trzymałem ludzi w niewiedzy, bo sam nie wiedziałem. Ktoś musi jednak prowadzić proces, tego nie da się zrobić samym tylko parlamentem, nie ma takiej możliwości. Istotnie, głęboko w to wierzę, że narkotykiem aktora jest improwizacja. Zaufanie do wyobraźni... Czy aktorzy zawsze podzielają tę wiarę i to zaufanie? Tego nigdy do końca nie wiadomo. Ani na próbach, ani na spektaklach – i na pewno nie dotyczy to jakoś szczególnie doświadczenia z *Factory 2*.

Ale oczywiście... Poza próbami organizowaliśmy rozmaite święta, jako osobne i właściwie prywatne albo półprywatne zdarzenia – na przykład urodziny Warhola w rocznicę jego śmierci. Nie traktowaliśmy ich jako próby. To były bankiety, na które przychodziliśmy jak na bale kostiumowe, przebrani w postaci Warhola. Zachowywaliśmy się tak, jak się zachowują ludzie na bankietach, nie udawaliśmy, pijąc lemoniadę, że pijemy alkohol. Po prostu piliśmy alkohol, jak się pije na bankietach. Ani mniej, ani więcej. Uwaga Małgosi Hajewskiej, że w tym momencie właśnie odstawiała alkohol, wydaje mi się z jej strony nadużyciem. Czy to znaczy, że poza urodzinami Warhola nie chodziła na inne przyjęcia? Jedyнным obcym, nowym elementem na tym bankiecie była kamera. To też było doświadczenie – ludzie robią bankiety po to, żeby było przyjemnie, my robiliśmy bankiety po to, by z tego wyciągnąć jakieś doświadczenie. Wszystkie te drogi prowadziły do zrozumienia fenomenu Fabryki. Wszystko to działo się w klimacie wspólnie dyskutowanych i podejmowanych inicjatyw i we wspólnym akceptowaniu takiej a nie innej drogi. Nic nie działo się wbrew czyjemuś poczuciu twórczych granic, twórczych przekonań, na tak zwane polecenie reżysera. Reżyser to nie ktoś, kto wydaje rozkazy, raczej ktoś, kto roznieca pragnienie podróży, z całym tkwiącym czy ukrytym w tej podróży ryzykiem... ■