

SZTUKA JEST NIEBEZPIEC

Z **KRYSTIANEM LUPĄ**
ROZMAWIA **EWA KALETA**

Na jakim pan jest teraz etapie w życiu? Ma pan prawie 80 lat.

– 79... do 80 jeszcze parę miesięcy. Rzeczywiście w tych wiekowych granicach czai się coś nieubłaganego, czasem przerażającego, dla niektórych przerażającą granicą jest 20 lat, później 40, później 50 i tak dalej.

I co to jest za moment?

– Pamiętam z dziecięcej lektury, jak Maćko z Bogdańca mówi: „O, już mam siedem krzyżyków”. Zrobiło to na mnie wtedy wrażenie, te „siedem krzyżyków”, a on wybił się przecież na bitwę. Czyli na bitwę pod Grunwaldem już jestem za stary.

A na jakieś inne bitwy pan się wybiera?

– Wybieram, każda realizacja spektaklu jest bitwą. Bitwą o odradzające się wciąż kolejne marzenia. I to nawet nie o to marzenie, które jest na początku, tylko marzenie, które się rodzi w trakcie pracy z zespołem, marzenie wspólnego procesu. To byt niezależny i nikt nie jest właścicielem ani kreatorem tego marzenia aż do końca. To jest fantastyczne, kiedy zaczyna wyrażać własne żądania, jesteś wtedy jego sługą, niewolnikiem. Ktoś we Francji ostatnio porównał to do porodu, powiedział, że poród nie jest ani piękny, ani przyjemny, ani bezpieczny, może być rozkoszny, może być fascynujący, ale nie jest przyjemny, wielu chciałoby, żeby wszystko było przyjemne.

Rozkosz to idealne słowo.

– Ten twór, któremu się służy, powstaje w grupie, którą jest zmotywowana i „porwana” do tego procesu, oddana mu i uczestniczy w tej podróży, i traktuje ją jak seans spirytystyczny, w którym to powstaje, i zgadza się na to, żeby mu oddać coś z siebie, trochę krwi utoczyć, tak jak przy porodzie bywa przecież, zaryzykować i tak dalej... Więc to jest bitwa.

A kto jest przeciwnikiem w tej bitwie?

– Nie zawsze to jest jasne i wiadome. Idealnie, kiedy to tylko opór materii... A w ludziach? Również opór, inercja, obojętność.

Byłam na próbach do pana spektaklu „Persona. Ciało Simone”. Pamiętam tę energię i zaproszenie do słuchania i bycia, wydawało się, że naprawdę jesteśmy akuszerami jakiegoś wielkiego wydarzenia. Przyjeżdżał pan z Krakowa w zacerowanych wielokrotnie spodniach i bluzie z kapturem. Udawało się panu wytworzyć niepowtarzalną więź pomiędzy nami, nazywam to geniuszem. Obok geniusza chce się być, chce się być przez niego zauważonym. I ostatecznie można chcieć go też zniszczyć.

– Każdy z nas, kto aspiruje do tego, żeby być artystą, stwarza sobie geniusza. Bo to

**Czy młodzi artyści
głoszący nowy,
bezbolesny sposób
pracy denerwują się
tylko w słusznej
sprawie,
podczas gdy ci „starzy”
denerwują się
z potrzeb
sadystrycznych?**

jest konieczne, stwarza sobie kogoś lepszego od siebie, ponad swoje możliwości. Sztuka tego wymaga, żebyśmy stawiali sobie zadania ponad swoje możliwości. Najczęściej podczas zmagania się z materią, zwłaszcza samotnie, nie czuję się geniuszem, 95 proc. czasu nie czuję się geniuszem, tylko wręcz przeciwnie, czuję się kimś ułomnym. Czuję, że ktoś lepszy ode mnie wie, o co chodzi, a ja tego nie umiem. Zarodek geniuszu jest chyba w każdym człowieku. Traktujesz to jako zarodek czegoś, co nie jest twoje, przybysza z niewiadomych krain. I ty albo w to uwierzysz, albo uznasz, że to jest niemożliwe. Ludzie albo nie decydują się na takie ryzyko, albo spotykają się w życiu z takimi okolicznościami, które to uniemożliwiają. Natomiast kiedy powstaje grupa wspólnej wiary, celu... Ba... Ale cel, dziś to właśnie się dzieje, cel zanika. W tej chwili bardzo dużo mówi się o prawach jednostki, o tym, że we wspólnej pracy musimy coraz większą uwagę na to zwracać, tak zmieniają się czasy, zmienia się człowiek i myślę, że to jest dobry rozwój...

Powiedział pan, że cel zanika.

– Za mało mówi się o etosie czy etyce celu. Niektórzy uważają, że to przebrzmiała idea należąca do bardziej radykalnych systemów wartości, które w tej chwili nie cieszą się powodzeniem. Myślę, że etyka celu jest niesłychanie ważna. Jesteśmy w społeczeństwie, w którym etyka celu jest w głębokim zaniedbaniu. Co to znaczy – etos celu? Wyraziste wyartykułowanie, jaki cel spaja daną społeczność, i tworzenie z nim i wokół niego relacyjnych norm i wartości. Na przykład teatr to miejsce, gdzie ludzie spaja cel tworzenia przedstawienia, jego żywotnej energii i i duchowych (treściowych) przekazów, prawda?

Na próbach często pan mówił o tym, czego artysta od nas oczekuje. Dziś chyba w niewielu przestrzeniach takie pytanie

powstaje. Jest raczej: co nam artysta da do oceny.

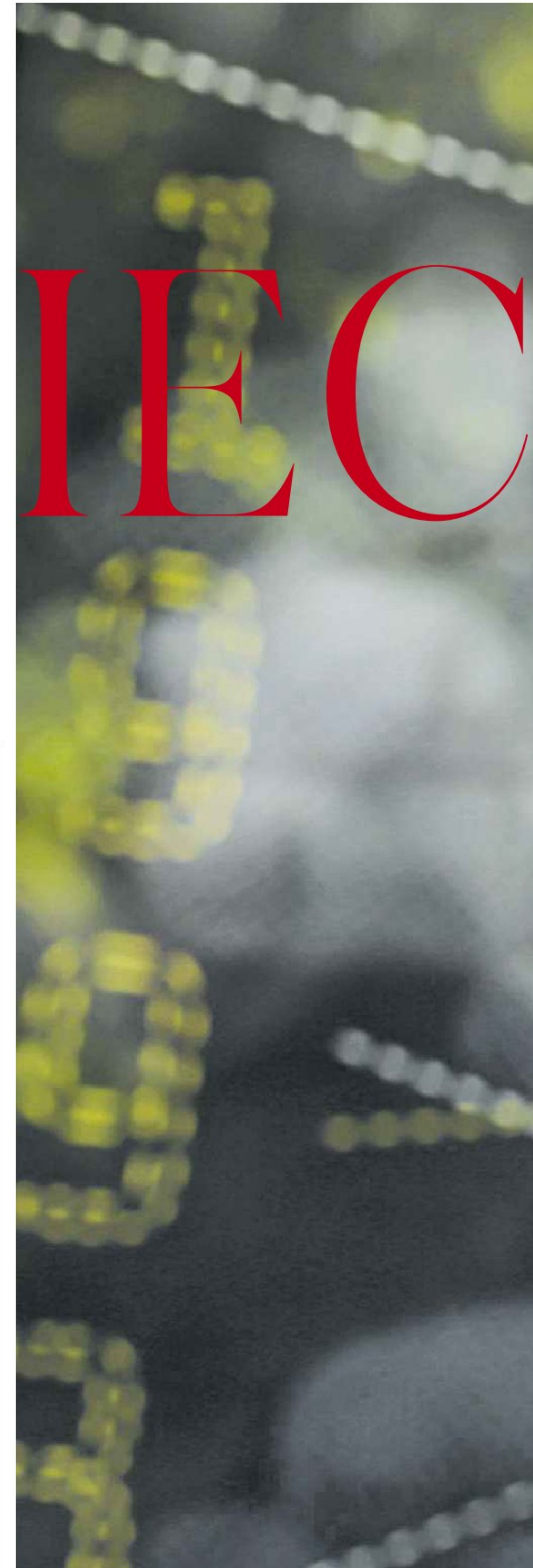
– Różnie bywa z oczekiwaniami artystów. Pewnie zależą od motywów i często dla niego samego niejasnych powodów jego artystycznej wypowiedzi. Jeśli jednak, upraszczając, założymy, że akt twórczy wynika z opętania artysty tym, co w świecie i człowieku go przerasta, przeraża itd., to artysta oczekuje od odbiorcy wspólnoty, podjęcia drogi, własnej drogi, choćby to była droga przeciwnym tropem. Zadawaliśmy sobie z aktorami w Genewie pytanie, czego oczekuje Sebald, prowokując nas, czytelników, narracją, którą sam nazwał mową milczenia. Centralny motyw człowieka unicestwionego utratą celu jest niemożliwy do wypowiedzenia bez zafalszowania go, więc go przemilcza, w ten sposób, żeby czytelnik mógł wczuć się w to milczenie i podążyć dalej własnym tropem, niekoniecznie nazywając, a raczej podróżując w nienazwanym, być – czytając – pisarzem własnej opowieści. To może ciekawa próba odpowiedzi na pytanie – czego oczekuje artysta. To jest niesłychanie głębokie i niesłychanie chytre u Sebalda, on w ten sposób zwrabia czytelnika do bardzo ryzykownych podróży. I to było niezwykle szczęście, że po podobnej podróży, którą odbyliśmy z aktorami w Wilnie, pojawiała się grupa, która podjęła ten seans spirytystyczny, i staliśmy się grupą ucieleśniania tego niewypowiedzianego i nie do wypowiedzenia.

Pamiętam, że jeden z aktorów powiedział, iż czuje się, jakby był balonem wypełnionym ciepłym powietrzem. Pamiętam to, bo miałam wrażenie, że my wszyscy tak się czuliśmy, wypełnieni czymś wspólnym, ciepłem i ulgą. Pomyślałam wtedy o pana bezbronności, był pan kompletnie odsłonięty emocjonalnie.

– Ach, więc widać to gołym okiem... Nie chcę za wszelką cenę się bronić, bo często ludzie bronią się niepotrzebnie. Boją się dotknięcia jakichś sfer, w które nie chcą innych dopuścić. Zazwyczaj w relacjach i rozmowach istotnych dopuszczam ludzi do tego wszystkiego, co leży w człowieku niezakryte i nieuzbrojone.

Dlaczego?

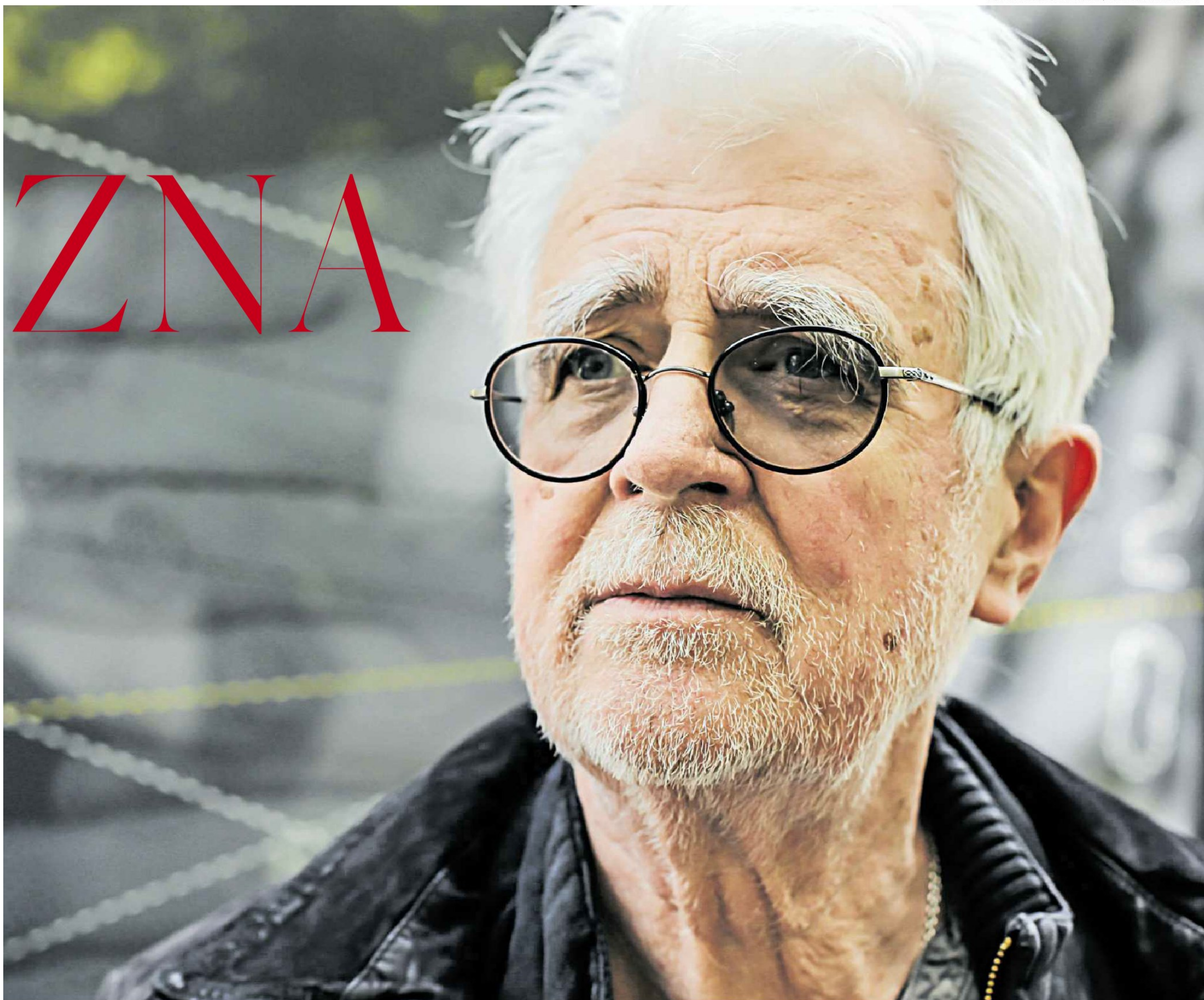
– Bo może mnie to fascynuje, bo ta bezbronność jest częścią widzenia, częścią jakiejś perspektywy życia. Bo nie widzę powodu zatajania tak zwanych rejonów wstydliwych, często jak patrzę na innych ludzi, zastanawiam się, po co się tak strasznie broni. Dlaczego nie chcesz dopuścić do siebie refleksji drugiego człowieka, może on wcale nie chce cię zniszczyć, może chce ci pomóc. Często ludzie bronią się nie tylko w relacjach, nazwijmy to: wrogich, często ludzie bronią się w relacjach bliskich, przyjacielskich, ważnych. Wystarczyłoby nacisnąć na guzik: „otwórz się”. Ale nie na-



ciskamy na ten guzik. Albo go tam nie ma... Możemy mieć większe zaufanie do tego, na co sobie pozwalamy wzajemnie. To jest jedna część tej bezbronności: „Ja chcę być bezbronny”. A druga część jest taka, że czuję się bezbronny w pasywny sposób. To obszar bardziej zamazany i smutny. Nie jestem człowiekiem zaradnym życiowo ani przebojowym, idącym po swoje, chociaż niektórzy mnie za takiego uważają. I oczywiście nie rozpoznają się w tych wizerunkach czy portretach, które malują.

Upomnieli się już o pana

– Tak, w imię racji przemiany kulturowej. W imię rozmaitych racji przemian kulturowych działo się wiele złego i wiele przesady. Wiele jest z jednej strony poczucia (może raczej uzurpacji) świętości, że „jestem rycerzem nowej sprawy”, a to daje mi poczucie jakiegoś uswięcenia czy nobilitacji. Z drugiej strony w tym dyskursie o przemocy w rozmaitych miejscach, wspólnotach, w teatrze... Ba, teatr to jest skomplikowany przykład, bo teatr jest miejscem wspólnego tworzenia, ze wszystkimi jego sprzecznościami i absurdami. Jeśli chcesz sobie stawiać cele ponad swoje możliwości... Uważam, że jest to jedna z definicji sztuki, że sięgamy tam, gdzie nie wiemy, gdzie nie widzimy wyraźnie albo w ogóle przestajemy widzieć. Sztuka jest tym najbardziej niebezpiecznym czy najbardziej ryzykownym obszarem. A więc jeżeli sobie chcesz stawiać wymagania ponad swoje możliwości, to rób to sam. Maluj, pisz, komponuj muzykę,



bo wtedy masz spokój i wolność w tym, co ze sobą robisz. Co również nie jest do końca prawdą, bo to, co człowiek robi sam ze sobą, też może być ryzykowne i drażnić innych ludzi. Można powiedzieć, że Thomas Bernhard sam sobie pisał i jak na tym wyszedł, wszyscy wiemy. I to nie jedynie ze względu na treści tych pisań.

Jeśli podejmujemy zainicjowanie wspólnej drogi twórczej – czyli podróż w stronę nieznanego – to nasz wspólny akces spotkania musi się jednak radykalnie różnić od zasad współpracy w zakładzie produkcyjnym. Tu właśnie znowu dochodzimy do etosu celu albo etosu marzenia, jak kto woli.

To zarażanie, ta energia, to rodzenie i podjęcie pewnego niebezpieczeństwa, na które się wspólnie piszemy, to podróż, w której zgadzamy się na to, że nie wszystko będzie można ująć w bezpieczne formułki relacyjnej higieny. Ta stosowana higiena zresztą niekoniecznie idzie w parze z szacunkiem do drugiego człowieka.

Pomówmy o higienie i bliskości.

– Przyjaźń (na przykład) jest rejonem bolesnych walk i powinna być rejonem bolesnych walk. Po to mamy przyjaźniół. Bo my sami sobie ze sobą nie radzimy.

Jeśli jesteśmy otoczeni wyłącznie ludźmi higienicznymi, to jesteśmy otoczeni chłodem i zamierzamy w tym niby-poszanowaniu i w tej higienie. Nie mówimy sobie nic ludzkiego, nie dotykamy się.

Bo człowiek jest istotą, która chce dotykać i chce być dotykana. Nie mówię o do-

tyku seksualnym, ale nasze poczucie życia, poczucie prawdy, bo czasami szczęście dają nam chwile prawdy, które są bardzo ryzykowne dla stereotypowo obcujących ze sobą ludzi, jest związane właśnie z dotykiem drugiego człowieka. I teatr jest miejscem, gdzie takie rzeczy się odbywają, bo te dotyki są materią twórczą. Oczywiście na to się zgadzamy, mamy wielki problem, kiedy praca się poszerza, tak jak w ostatnim momencie, kiedy pracowaliśmy nad spektaklem w Genewie, i napotykałyśmy opór ludzi, którzy nie chcą być dotknięci ani nie chcą w niczym uczestniczyć.

I co wtedy robić? W jaki sposób doprowadzić do tego, żeby z ich udziałem zbudować konstrukcję, która już zaczyna żyć? Nie

moją konstrukcją, lecz wspólną. Urodzić to dziecko, które nie jest moją własnością, tylko jest tworem autonomicznym, który ma swoje wymagania i którego ruchy i wymagania czuję, podobnie jak czują je aktorzy? Co zrobić, kiedy praca nad strukturą wideo, dźwięku, światła, nad tą strukturą, która daje przestrzeń dziecku, daje mu oddychać, w przeciwnym razie ono się nie urodzi, to co zrobić, kiedy powietrze się nie pojawia? Co zrobić, jeśli akustyk nie ma ochoty zaakceptować ani respektować, że start i kondycja generowanego przez niego dźwięku jest ściśle związana z bardzo konkretnym impulsem w ciele aktora? W przeciwnym razie nie wykreuje wspólnej fizjologicznej prawdy, czyli magii i tajemnicy stwarza-

nego momentu? Co zrobić, jeśli praca nad montażem struktury, nazwijmy to: technicznej, trwa z powodu nieustannych błędów dwa razy dłużej niż we wszystkich dotychczasowych, porównywalnie skomplikowanych projektach, a partnerzy techniczni są totalnie obojętni na motywację: DAJMY JUTRO AKTOROM SZANSE NA ZAGRANIE. I kiedy buduje się harmonogramy pracy na podstawie dotychczasowych doświadczeń przy innych projektach, a tu nagle okazuje się, że jesteś w malinach, bo montaż zabiera tyle czasu, że już nie ma szans na powołanie do życia tego dziecka?

Dlatego się pan awanturował w Genewie?

Jeśli jesteśmy otoczeni wyłącznie ludźmi higienicznymi, to jesteśmy otoczeni chłodem i zamierzamy w tym niby-poszanowaniu i w tej higienie. **Nie mówimy sobie nic ludzkiego, nie dotykamy się**

– W liście publikowanym w „Libération” przeprosiłem za dwie awantury, dwa nieopanowane, niepotrzebne incydenty w trakcie realizacji. Przeprosiłem zresztą nazajutrz po każdym z nich. Spektakl nie został zerwany z powodu awantur, tylko dlatego, że egzekwowałem wykonanie tego, co miało być wykonane. Na początku naszej pracy na scenie spotkałem się z akustykiem. Powiedziałem, że traktujemy się jako grupa celu i wspólnego marzenia. I oczekuję od niego partnerskiego udziału dźwięku w tym, co będzie powstawało, oczekuję, żeby siedzi za aktorem, żeby był kreatorem energii, żeby miał dźwięk w swoich rękach. Głucha cisza była odpowiedzią i nigdy to wyzwanie nie zostało podjęte. Kiedy zapytałem, dlaczego milczy, odpowiedział: „ja nie jestem artystą, jestem wykonawcą”. Była w tym pogarda do słowa „artysta” i niechęć do tego wszystkiego, co mu proponuję. Skoro jest „wykonawcą”, niech „wykonuje”. Ale ja już wiem, że to nie będzie to powietrze, którym oddycha aktor. To nie będzie ta przestrzeń dźwiękowa, która daje życie postaci. To będzie martwe miejsce zrobione z wejść, zejść, z zapisanego timingu, z rzeczy zrobionych przez komputer. Więc przynajmniej musi to zostać zrobione precyzyjnie. Zatrzymuję, mówię: „stop, stop, jeszcze raz, musimy to powtórzyć”. Egzekwowanie wykonania pracy okazuje się przemocą. Pracowałem z poczuciem, że czas mija, że jesteśmy w połowie drogi, że nikt z ekipy technicznej nie bierze pod uwagę tego, aby wspólnie dążyć do tej premiery.

Coś się dla pana okazało? Czy już pan potrafi to zinterpretować?

– Okazuje się, że twórca nie ma prawa oczekiwać od współpracownika projektu twórczego zaangażowania ani nawet precyzyjnego wykonania, bo to przemoc, bo on ma inne standardy, on jest przyzwyczajony, że dźwiękowiec jest od puszczenia muzyki o określonym poziomie na podaną końcówkę tekstu, a nie od bycia zaangażowanym w aktora i procesy, i energię na scenie. I reżyser ma mu powiedzieć, kiedy ma nacisnąć klawisz. I kropka. To są jego standardy pracy. Ja nie mogę tych standardów zaakceptować, bo zabiję to wszystko, co się tworzy w żywym aktorskim ciele, ten spektakl będzie trupem, tak jak szereg innych trupów objeżdżających sceny świata.

Jeśli zaprasza się reżysera z granicy, to chyba w tym celu, żeby mieć szansę zrobić coś innego niż to, co się tu stale robi?

Zaraźliwa jest przygoda, ale i opór wobec niej.

– W naszych spektaklach dźwiękowiec jest w kontakcie z aktorem i idzie razem z nim, w jego emocjach, buduje falę. Często to jest muzyka subiektywna, czyli muzyka postaci, powinna być organiczną częścią ciała aktora, jego rytmu. Oni nie mogli tego pojąć, że traktuję muzykę, czyli to, co przynosi kompozytor, jak pewne barwy z palety, które kładzie się na powstającym obrazie, sciera, zmienia... Ta czerwień nie nie sie tego, ona tego nie wyraża, tu trzeba coś zmienić, poszukajmy razem... Że nie jest tak, że kompozytor przynosi gotowy produkt,

który wkłada się w odpowiednie miejsca na próbie technicznej, i koniec. Pojawilo się wielkie zdziwienie, że ingeruję w to, co przyniósł kompozytor, i że na próbie aktorskiej szukamy dźwiękowej materii. I wspólnie z kompozytorem i za jego przyzwoleniem, bo on jest moim partnerem, kreujemy na żywo tę muzykę.

A ten dźwiękowiec jaką odgrywa rolę?

– Jaką powinien odgrywać? Dźwiękowiec jest kreatorem teatralnego powietrza, dźwięk jest duszą zdarzenia. I to chodzi nie tylko o to, jaki to dźwięk, ale też z jaką czułością wchodzi, w którym momencie wchodzi, z jakim ruchem aktora, z jakim spojrzeniem, jaką myślą. Moje sugestie na temat związku startu dźwięku z ciałem aktora były uznane za fanaberię reżysera. Twierdzili, że nie widzą ruchów aktorów, którzy wszyscy inni widzieli. Fanabe-

znego świata, mówiłem im, że dla aktorów ważne są rzeczy, które otrzymują od dźwięku, i że muszą z dźwiękiem współpracować, więc dźwięk musi współpracować z nimi...

Okazywało się, że oni tych rzeczy nie słuchali. I znowu trzeba było powtarzać ustalenia. Jestem człowiekiem monologu, w ten sposób buduję świat i to jest narzędzie mojego porozumienia z aktorami. Zapewne dla wielu niezaangażowanych w te sprawy może to być nie do zniesienia, budzić niechęć, irytację. Ale życie powstającego spektaklu to jest aktywność wszystkich organów, w żyjącym ciele nie może być martwego elementu, martwy element powoduje śmierć całej reszty.

Już się panu to zdarzyło. W spektaklu „Persona. Ciało Simone” spotkał się pan z tym samym oporem ze strony

Ludzie uważają, że mam ogromną potrzebę kogoś upokorzyć. Zupełnie nie mam w sobie potrzeby lekceważenia nikogo, natomiast mam wielką nadzieję, że ktoś, z kim będę pracować, da się zaprosić do wspólnoty podróży

rią jest, że szukamy określonej tonacji szczekania psa, określonego zgodnego z ambientem chwili, specyficznego deszczu, zimowego wiatru, w którym nie ma szumu liści, i tak dalej. Akustyk nie był skłonny szukać. Aktorzy, którzy ciężko przeżyli odwołanie, mówili mi: „Ty, Krystian, nie zetknąłeś się z tym bliżej, bo nie jesteśmy wspólnie języka francuskiego, ale my tak”. Odczuwali wrogość wobec powstającego spektaklu. Zastanawiali się dlaczego, czy chodzi o „lewackie” tematy jak antysemityzm czy homofobię, które poruszaliśmy w spektaklu? Ten konflikt był każdego dnia. Zespół techniczny przestał odpowiadać aktorom na „dzień dobry”. Rozmowy dyrekcji z zespołem technicznym odbywały się za zamkniętymi drzwiami. Nikt nie wie, o czym tam mówili.

Co wygrało w tej bitwie?

– Pod pretekstem idei poszanowania człowieka wygrało coś bezdusznego. Przecież w buncie wobec mnie wrzucono do kosza ogromną pracę, twórczy akt aktorskiego zespołu. Załóżmy, że ich obraziłem, ja tego nie chciałem, nie robiłem niczego specjalnie. Może sposobem pracy kogoś irytuję. Być może mogłem irytować tym, że bardzo długo rozmawiałem z aktorami i zespół techniczny musiał przy tym być. Często mówiłem: „Macie teraz przerwę”, a oni nie wychodzili, bo taki mieli dyscyplinarny przykaz, a czasami bywały długie momenty, kiedy próbowałem wprowadzać ich w mechanizmy tego współtwo-

Joanny Szczepkowskiej, która nie miała zgody na sposób pana pracy – podczas premiery pokazała publiczności gołe pośladki. To to samo?

– Szczególne pamiętam ostatnie próby Joasi Szczepkowskiej, które mnie bardzo wzruszyły, odnalazła mocno tę postać, natomiast jej wystąpienie było happeningiem, z góry zaprojektowanym, a nie spontaniczną reakcją na finał prób, jak twierdziła. Dyrektor Teatru Dramatycznego ostrzegł mnie dwa tygodnie przed premierą, że dostał wiadomość, że Joasia zaprasza wszystkich na spektakl, na którym zrobi swój happening. Widocznie uznała to za lepszy dla siebie pomysł niż rola u boku Małgosi Braunek. Na potrzeby tego pomysłu musiała wyrzucić z siebie wszystko, co zrobiła w roli, całe to ofiarowanie swojej bohaterki Simone Weil. To było dla mnie jakiegoś bardzo smutne, wręcz przerażające.

Jak pan rozumie ten opór?

– Często nie rozumiem, zatopiony w marzeniu powstającego, nie dostrzegam i nie rozumiem, że powstaje coś odwrotnego.

Nie dostrzegam znuzenia i irytacji, tych nierozpędzonych i nieporwanych hazardem stwarzania. Cała moja koncentracja jest w tym stwarzaniu, może w jakiś sposób bezwiednie lekceważę wówczas odczucia innego człowieka, który jest wtedy ze mną... Nie chcę nikogo ranić ani upokorzać.

Ponieważ nie prowadzę walki o swoje ego, jestem raczej marzycielem niż wojownikiem.

Nie mam potrzeby władzy. Może w tym tkwi również jakaś moja niepodatność na ten opór, która również może irytować? Pewne ciosy, które zabijają ludzi z potrzebą władzy, mnie, człowieka bezbronnego, nie zabijają. Akceptuję to, że cierpienie jest nieodzownym elementem w procesie twórczym i trzeba inwestować w to cierpienie i je wykorzystywać. O! Można powiedzieć, że każde cierpienie zapisuję jako temat do penetracji, jako temat do szukania, co tam się jeszcze kryje, jakie są warstwy. Jest pani inicjatorką tego penetrowania teraz, jeszcze nie otworzyłem dziennika i nie zrobiłem pierwszego wpisu na temat tego, co się stało w Genewie.

Jaka jest więc pierwsza warstwa?

– Jest taki myślowstręt, chciało by się tylko spać, niczego nie podejmować. Są takie stany hiberna-

kowej higienie, w utopijnym porządku.

Czy wszyscy młodzi artyści głoszący nowy, bezbolesny sposób pracy nigdy się nie denerwują, czy też może denerwują się tylko w słusznej sprawie, podczas gdy ci „starzy” denerwują się z potrzeb sadystycznych?

Gdy spojrzymy z perspektywy, widać, że nastał nowy duch.

– Tak, jest to konfrontacja z nowym duchem rzeczywistości. Jestem całą duszą za tym, żeby człowiek zamienił się z człowieka przemocowego w człowieka, który rozumie i chce rozumieć drugiego człowieka, w człowieka empatii. Pytanie tylko, czy empatia to jest proces relacji całkowicie bezbolesnej. Czy przyjaźni to jest proces relacji bezbolesnej? Każda słuszna idea ma pierwszy powiew świętych fanatyków i polowania na czarownice. Następnie idea ogarnia społeczności i być może ludzie zaczynają wtedy celniej i trafniej jej używać. Na początku wyrzucają one są cenne rzeczy, w imię nowego poszanowania człowieka. Ja nie uważam, że to jest naprawdę poszanowanie człowieka. To, co się teraz dzieje, może to jest poszanowanie samego siebie?

Może ciekawe jest patrzenie na upadek autorytetu.

– Uważam, że artystów trzeba atakować. I uważam, że artyści nie są świętymi krowami. I wiele bardzo okrutnych i przykrych rzeczy, które mi powiedziano, na które reagowałem oburzeniem i poczuciem krzywdy, później doceniłem i wziąłem do siebie. Nie mam nic przeciwko temu, że ludzie, którzy są w pewnym momencie emblematyczni, podejmują jednocześnie zobowiązanie społeczne. To musi podlegać stalemu ruchowi, nie chodzi o to, żeby stać na pomniku. Chodzi o to, żeby żyć. Jestem dostatecznie stary, żeby zobaczyć, w jaki sposób te święte rzeczy stają się problematyczne i niepotrzebne. Jeśli chcesz żyć, to musisz spotkać tego szydercę, który ci zada trochę bólu.

Miałam na myśli to: głębokie motywacje i głębokie potrzeby, które zostają spełnione przez zadawanie śmierci cywilnej. Co można wtedy w takim upadającym człowieku zobaczyć pana zdaniem?

– To jest też quasi-erotyczne, to jest corrida.

Chcę zobaczyć, jak pan wygrywa, jak pan walczy, jak pan umiera. Zna pan jednozdaniowy wiersz Krystyny Miłobędzkiej? „Kocham cię razem z twoją śmiercią”. Czyli też z twoim upadkiem, chorobą, słabością, tym wszystkim, co się dzieje przed samą śmiercią i co się w niej zawiera.

– Mnie to dotknęło w Chinach, było dla mnie przerażające, do jakiego stopnia oni są samotni. Nie masz tam przyjaciela, nawet w małżeństwie, nie ma człowieka, z którym możesz być słaby.

Być artystą to być może ekshibicyjny potrzebą posiadania wielu ludzi, z którymi możesz być słaby.

Pisziesz książki po to, żeby rządy czytelników obcował z twoją słabością. I to nie od razu jest przekute w siłę i sławę. Cieszy cię, jeśli za ofiarę twojej słabości przy-

chodzi jakaś sława, a w gruncie rzeczy traktujesz to jak zabrudzenie tego głębokiego aktu, który był ważniejszy niż to, że dostaniesz nagrodę.

Pan chce się przytulić do ludzi w swojej słabości.

– Tak. Myślę, że życie ludzi, którzy w żadnym momencie nie odważają się na pęknięcie, musi być straszne. I czasami przerażająco puste i często prowadzące do samobójstwa. Może ludzie, którzy przez swoją naturę są skłonni do pokazania słabości, są dalsi od samobójstwa, od totalnego krachu i pustki. Pamięta pani z prób pewnie, jak bardzo fascynowała mnie Simone Weil, klóciłem się z nią, była dziwną osobą, której nie sposób zaakceptować. Ona powiedziała, że po płaczu przychodzi zrozumienie i pogodzenie z prawdą.

Nieważne, czy prawda jest krzywdą. Uczmy się być słabymi. Bardzo się czułem szczęśliwy w pracy przy „Imagine”. Po konfliktowym i trudnym etapie, kiedy robiliśmy „Capri”, konfliktowym również w relacjach z zespołem technicznym. Podczas pracy nad „Imagine” w zespole aktorskim wiele o tym mówiliśmy, mieliśmy też do tego powody, bardzo dotykający kontekst wojny w Ukrainie. Zrobiliśmy wtedy rachunek sumienia, wojna dała nam wiele refleksji bardzo osobistych i mogliśmy wyciągać wnioski na temat widzenia drugiego człowieka i empatii. I byliśmy wszyscy szczęśliwi, że zrobiliśmy ten spektakl harmonijnie. Ja się czegoś nauczyłem i oni się czegoś nauczyli, nauczyliśmy się wzajemnie siebie rozumieć. Ludzie niezaangażowani mają zawsze błędne rozumienie wszystkiego. Mają błędne widzenie wszystkiego i to jest dramat. I są urażeni tam, gdzie nie powinni. Są urażeni tam, gdzie spotyka ich coś serdecznego.

A może obserwowanie pana upadku jest chęcią zbliżenia się. Zadanie rany jako forma zbliżenia.

– Być może gdybyśmy umieli coś dalej z tym zrobić. Gdybyśmy kontynuowali tak rozpoczęty dialog... Ale nie umiemy jeszcze kontynuować dialogu po zranieniu, najczęściej zamykamy się na siebie. Te doświadczenia ciągle się kończą, urywają się w połowie drogi, pozostaje żal niedokończonego doświadczenia relacji z człowiekiem, którego nie potrafiliśmy zrozumieć albo którego nie potrafiliśmy do siebie przekonać. Albo pozostaje po tym mściwie niepodjęta praca, żeby coś

w sobie zmienić. Często odczuwam tęsknotę za ludźmi, którzy w moim poczuciu mnie zranili albo odrzucili... Taki wielki mamy lęk przed odrzuceniem. I boimy się tej śmierci w odrzuceniu.

Pamiętam, słuchałem tego w osłupieniu: Joasia Szczepkowska opowiadała w telewizji Monice Olejnik o swoim goście na premierze „Ciała Simone” i dowodziła, że miałem jej potem powiedzieć: „Będziesz coraz bardziej martwa i niepotrzebna” jako dowód na to, że jej groziłem po tym incydencie. Czyli: „Zniszczę cię i mam na to sposoby”. Powiedziałem prawdopodobnie coś podobnego na ostatnim wspólnym spotkaniu z aktorami, na którym próbowaliśmy z Joasią o tym rozmawiać. W intencji, że takie gesty, jak ten wobec Małgosi Braunek na premierze, może spowodować, „że będziesz coraz bardziej martwa i niepotrzebna” – samotna w swoim egoizmie. Teraz widzę, ile w Joasi było lęku przed drugim człowiekiem, że to tak rozumiała, ile lęku przed klęską, przed śmiercią i tak dalej. I z kolei, że tak łatwo, tam w sobie wewnątrz, odpowiedziałem niesmakiem na tę jej paniczną fantazję...

Kiedy mi pan tak o tym opowiada, dziwnie się czuję. Przypominają mi się pana spektakle, próby, które były dla mnie takie ważne, pokazujące, że jest jakiś inny świat. A teraz, kilkanaście lat później, opowiada mi pan o swoich upadkach. To najuczciwsza droga, jaką można przejść z autorytetem.

– W tych naszych autorytetach jest coś nadmuchanego kulturowo, pojawiła się więc też konieczność rewizji autorytetów. Kiedy mówię to słowo, to ono traci swoją prawdę, myśli skręca. W naszym spektaklu była taka dopisana myśl do Sebalda: „nie mówię tego, chcę coś powiedzieć, nagle mówię: nie, nie nie. Nie dlatego, że nie chce, tylko dlatego, że nie umiem”. Ja mam to samo z sytuacją, o której rozmawiamy obecnie, chcę coś powiedzieć o sobie najprawdziej, jak umiem szczerze, ale pewnie gubię się w czymś do tej pory nierozpoznanym. ●

***Krystian Lupa**

• jeden z nawiąbitniejszych polskich reżyserów teatralnych, dramaturg, scenograf, pedagog. Laureat m.in. Europejskiej Nagrody Teatralnej. 2 czerwca odwołano jego premierę w La Comédie de Genève w Szwajcarii z powodu konfliktu z zespołem technicznym teatru.