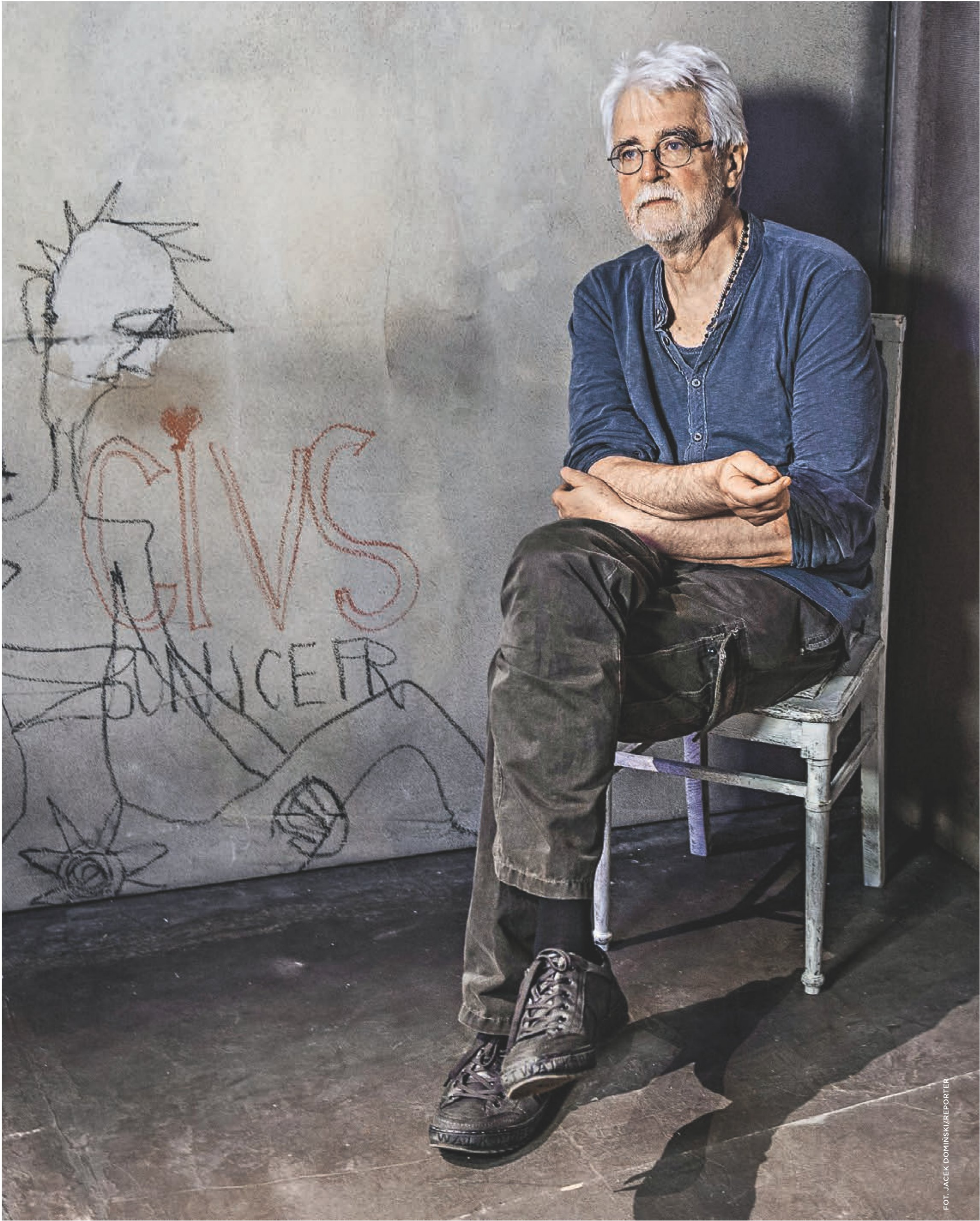




FOT. JACEK DOMINSKI/REPORTER



Newsweek NA NOWY ROK

OPOWIEŚĆ KRYSTIANA LUPY

JAK ZOSTAŁEM WODZEM

Ojciec był opętanym poliglota,
przychodził do mnie do pokoju i zaczynał
monologować po niemiecku, potem
po rosyjsku, francusku, angielsku...
nie zwracając uwagi, czy go rozumiem
– reżyser **KRYSTIAN LUPA** opowiada
o tyranii ojca, życiu w komunie i robieniu
spektakli w Chinach

ROZMAWIA JACEK TOMCZUK

NEWSWEEK: Skończył pan 75 lat, a trudno pana złapać w Polsce.

KRYSTIAN LUPA: Jeździmy po świecie z „Procesem”, który jest odbierany jako spektakl bardzo osobisty, a jednocześnie polityczny traktat o uzurpatorskiej władzy zdobywanej przez postawienie jednostki w stan oskarżenia, wykluczenie i odebranie jej ludzkiej godności.

A ja chciałbym porozmawiać o przemijaniu. Co ono dla pana oznacza?

– Nie zastanawiałem się nad tym. Kiedy byłem młodszy, często czułem się gorzej. Bezczytność to moment, kiedy zaczynają się ujawniać rozmaite dolegliwości i niepokoje. Dopóki pracuję, nie daję im czasu na rozwój. Kiedy odpoczywam, zaczynam chodzić do lekarza, leczyć się. A wtedy czuję się stary. Wiek jest czymś stale fałującym. Dopóki jestem pod wpływem marzeń, nie odczuwam upływu czasu. Marzenia to są takie niewidzialne konie pociągowe, które utrzymują nas w pędzie. To szczęście mieć pracę generującą marzenia. Wtedy nie myślę o swoim życiu, zapominam, że jestem jakimś osobnym bytem z jednostkową potrzebą szczęścia. Zachowuję się jak aktor opętany postacią, wdzieram się w cudze światy swoich bohaterów. I czuję, że to jest dobre, bo gdybym był zdany tylko na własny świat, to zapadłbym się w jakąś egotyczną starość. Starość jest egotyczną nieruchomością.

Ale artysta musi być egocentrykiem.

– Owszem, musi, żeby zrealizować swoje wyobrażenia. Ale ten egocentryzm artysty jest w tej pracy spalany. Jeśli piszesz lub malujesz, jesteś sam ze swoim tworzywem i swoim wyobrażeniem. W teatrze musisz być wodzem, który zaraża aktorów energią, jeżeli mam ją w sobie, to inni to wyczuwają. Na próbach jestem biegnącym zwierzęciem pociągowym: kiedy mam siłę, zwiększa się zaufanie w całej grupie. Pojawia się cud wiary, że to, co robimy, ma sens. Kiedy coś dzieje się nie tak, wiara słabnie i wszystko się rozprzega.

Kiedy poczuł pan ten mechanizm?

– Chyba już w dzieciństwie. Pamiętam momenty szczęścia, kiedy zarażałem grupę moich kompanów swoimi wyobrażeniami i fantazjami, a one ucieleśniały się i zamieniały w rzeczywistość stokroć dla nas prawdziwszą niż ta codzienna, w której byliśmy uwięzieni. Mieszkałem wówczas w szkole, w której uczył ojciec, wokół rozciągał się ogród, tam uciekałem...

Przed kim?

– Głównie przed apodyktyczną tyranią ojca. Ogród był przestrzenią wolności, za częścią uprawianą była część dzika, podobna do tej, o której pisał Bruno Schulz, z łopianem, rzeczką... Tam zaciągałem grupę swoich kompanów, swój lud i narzucałem im swoje pomysły. Najczęściej były to fantazje, kontynuacje przeczytanych poprzedniego dnia lektur. Kiedy przeczytałem jakiś fascynujący tekst o górskich kozicach, przez cały następny dzień odgrywaliśmy te zwierzęta. Namówiłem bandę do chodzenia w pozycji czworonożnej z małymi cegłami w dłoniach jako kopytami. Kiedy czytałem o rysiach, uroiłem sobie, że jeden z nich zagnieździł się w nieczynnym zbiorniku na wodę na szkolnym strychu, i natychmiast przekonałem o tym moją bandę. Atmosferę lęku nakręcałem powoli i świadomie, zwierzę w wyobrażeniu kolegów stawało

się coraz potworniejsze, aż wreszcie wybuchała panika. Wieczorem dzieci bały się wracać same do domu. Po kilku dniach przyszły rankiem na podwórze uzbrojone po zęby, by podjąć walkę z potworem.

Dlaczego ojciec był despotą?

– Był pewnie tak jak ja opętany swoimi pragnieniami. Był opętany poliglota, uczył się na okrągło nowych języków, znał ich kilkanaście. W 1985 r. poszedł do szpitala na operację i tam zaczął poznawać kolejny – hiszpański. Z choroby nie wyszedł, więc teraz na Polach Elizejskich pewnie konwersuje z Hiszpanami. Ojciec nieustannie chciał mnie skłonić, żebym podzielał jego fascynację, przychodził do mnie do pokoju i zaczynał monologować po niemiecku, potem po rosyjsku, francusku, angielsku... nie zwracając uwagi, czy go rozumiem. Przez lata z przekornym uporem nie uczyłem się języków, uciekałem od nich, a może to była ucieczka od całej życiowej logiki ojca.

Dlaczego?

– Byłem pod nieustanną kuratelą, każda czynność była korygowana: nie tak się trzyma łopate, nie wbija się gwoźdźnia w ten sposób... Lubił zabierać mnie na spacer, ja zaś bardzo nie lubiłem tego czasu, kiedy byłem skazany na to, co mu przyjdzie do głowy. Męczył mnie jakiś mglisty lęk, że do głowy mu przyjdzie coś straszliwego, zaprawi mnie do jakiejś przerastającej mnie totalnie upiornej roboty. Wreszcie docieraliśmy do parku, na ukrytą w gąszczu polankę, tam wyciągał zabraną przez siebie książkę i czytał na głos. Sobie. Miał obsesję stania, bo któryś z jego idoli, prawdopodobnie jakiś niemiecki poeta, ponoć pisał na stojąco.

Zamieniał się w palik stojący na środku polany, do którego byłem przywiązany, w miarę jego lektury rozluźniał się sznurek. Ta relacja generowała osobliwe fantazje i zabawy, polana stawała się zaczarowana, z mamrotania ojca wyczarowywała się mityczna kraina, przez którą wędrowałem. Horror zamieniał się w jakiś cud, ze spaceru wracaliśmy zadowoleni, ja w rosnącej ekscytacji bliskiego wyzwolenia.

Kim był dla pana ojciec?

– Demagogiem, nieznosnym czcicielem swoich bożyszczy. Nie potrafiłem z nim rozmawiać, między nami możliwa była wyłącznie polemika. Kiedy ojciec wypowiadał jakiś sąd, ja natychmiast byłem innego zdania. I na odwrót. Nasz spór nie miał w sobie nic racjonalnego i ciągnął się w nieskończoność.

To dlatego w pana spektaklach rodzina zwykle nie jest miłym otoczeniem.

– Ojciec był z charakteru wyznawcą absolutnym. Wybierał na swoje autorytety wielkie postaci niemieckiego olimpu: Goethe, Schiller, Hegel, Kant... Olimpijczyk, mawiał ojciec. Wielbienie tych olimpijczyków nie polegało na analizie ich dzieł, ale było trwaniem w jakimś nieruchomym kulcie. Kanta nawet nie czytał, co odkryłem, kiedy sam po niego sięgnąłem. Miał też okres zachłystnięcia się kulturą rosyjską, poznał ją na tyle, że uczył w szkole. Czytał w oryginale Dostojewskiego, Tolstoja, Czechowa. A jednocześnie nie przeszkadzało mu to w sposób maniakałny nienawidzić władzy sowieckiej i komunizmu. Był rusofobem, który należał do Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Wraczał z zebranych chorych z nienawiści i zatruwał nam głowę. Pamiętam,

jak przez kilka tygodni czytał na polanie i po spacerze wieczorami, stojąc w oknie, po rosyjsku „Zbrodnię i karę”, a potem mi ją streszczał. Właściwie to nie wiem, czy to było streszczanie, może raczej przeżuwanie.

Przeżuwanie?

– Traktował książki jak krowa trawę. Pożerał sam, ale ja mu byłem potrzebny do przeżuwania, czyli dodawania swoich refleksji i apokryfów. Kiedy potem sam czytałem „Zbrodnię i karę”, miałem wrażenie, że ojciec opowiadał mi inną książkę. Ten rodzaj zmyślania w teatrze na temat książek, interpretowania po swojemu mam po nim. Ojciec był niczym postać z opowiadań Schulza. Choć na koniec nie zamieniał się w ptaka i nie siedział na szafie.

Co mu pan zawdzięcza?

– Teraz myślę, że dużo. Na walce z ojcem bardzo skorzystałem, stwarzałem własną mitologię w opozycji do jego, poznawałem inne kontynenty. Ale kiedy umarł, wziąłem go na mieszkanie.

” **KIEDY OJCIEC
WYPOWIADAŁ JAKIŚ SĄD,
JA NATYCHMIAST BYŁEM
INNEGO ZDANIA. I NA
ODWRÓT. NASZ SPÓR NIE MIAŁ
W SOBIE NIC RACJONALNEGO
I CIĄGNAŁ SIĘ
W NIESKOŃCZONOŚĆ**

Co to znaczy?

– Mam wrażenie, że rodzice po swojej śmierci zamieszkują w dzieciach. Matka z ojcem przychodzili często do mnie po swojej śmierci we śnie jako istoty obdarzone swoimi, całkowicie już współczesnymi, myślami, gestami, doświadczeniami i dzielili się nimi ze mną, zmieniali się, dorastali. Dopiero po śmierci ojca zacząłem na poważnie uczyć się niemieckiego, poznawać literaturę i filozofię, choć całkowicie inną, niż on czytał: Rilke, Broch, Musil, Schopenhauer, Nietzsche.

W zderzeniu z ojcem kształtował się pana wodzowski charakter?

– Tak. I bliskości z mamą. Byli całkowicie różni. Matka prowadziła z ojcem wojnę, nieustannie od niego odchodziła i nie mogła się na to zdobyć. Nie mogli ze sobą wytrzymać, nie było dnia bez awantury. Codziennie z duszą na ramieniu kładłem się do łóżka, bojąc się, że zanim zasnę, dojdzie do bijatyki, która skończy się tragicznie. Ojciec przez 15 lat budował dom na swojej ojcowiznie, około 50 kilometrów od Jastrzębia-Zdroju, gdzie mieszkaliśmy. Jeździł tam prawie codziennie. Rano uczył, potem wpadał po torbę z dachówkami i biegł na pociąg.

Dachówkami? Wariat.

– No... coś w tym rodzaju. W szkole, gdzie mieszkaliśmy, był remont dachu, stare, ale bardzo porządne, przedwojenne ceramiczne dachówki, złożone na stosy na strychu, czekały na jakiś swój bliżej nieokreślony dalszy los. Ojciec przed wyjazdem na budowę mówił: „Krysiek, idź na strych po dachówki”. Moim zadaniem było spakowanie do torby dokładnie siedmiu dachówek. I tak przewiózł na swoją budowę cały szkolny dach.

Jak wychodził, zaczynały się dla nas cudowne godziny. Mama rozkładała w kuchni koc (większość czasu spędzałem właśnie w kuchni) i czytała mi na głos.

Ona też?

– Miała ciągoty artystyczne, ładnie rysowała, ale najchętniej czytała: „Krzyżaków”, potem Trylogię, powieści Juliusza Verne’a... Wychowana przez siostry klasztorne w sierocińcu do końca pozostała dzieckiem, w gruncie rzeczy gorszyły ją książki dla dorosłych, oboje z ojcem byli dziećmi niezdolnymi do kompromisu.

Pamięta pan swój pierwszy spektakl?

– Miałem 11-12 lat. Któregoś dnia wpadłem na pomysł przedstawienia opartego na balladzie „Alpuhara”, czyli fragmencie „Konrada Wallenroda”.

„Już w gruzach leżą Maurów posady

Naród je dźwiga z żelaza;

Bronią się jeszcze twierdze Grenady,

Ale w Grenadzie zaraza...”

Przez tydzień trwały próby, wojny, pojedynki, ale w przeddzień premiery pokłóciliśmy się, do niczego nie doszło.

Długo pan wracał do teatru.

– Tego, co robiłem w ogrodzie z kolegami, nie uważałem za coś, co można traktować poważnie, a już na pewno nie uczyć się tego jako przyszłego zawodu. Od dziecka maniakalnie rysowałem, ale ojciec nie pozwolił mi studiować w Akademii Sztuk Pięknych. Matka akurat studiowała zaocznie fizykę, więc i ja na nią trafiłem.

Ile pan wytrzymał?

– Półtora roku. Pierwszy rok zawałem, ale matka wymogła na dziekanie, żebym mógł go powtarzać. Tyle że ja nawet nie zapisałem się na zajęcia. Pół roku, aż do zimowej sesji, utrzymywałem rodziców w fikcji, że coś robię. Ojciec wciąż nie zgadzał się na ASP, więc latem zdawałem na medycynę. Na szczęście oblałem. Dopiero wtedy dał się przekonać do malarstwa. Właściwie to rysowanie nie było fascynacją malarstwem, chodziło raczej o ucieleśnianie fantazji. Nie lubiłem rysować z natury, świat rzeczywisty wydawał się nieciekawym. Toteż kiedy już byłem w ASP, szybko malarstwo okazało się dla mnie zbyt ciasne, najważniejsze stało się dla mnie kino, a moim bogiem Jean-Luc Godard.

Za tego Godarda to pan wyleciał z kolejnej szkoły.

– Po opuszczeniu akademii w Krakowie zdałem na reżyserię do łódzkiej filmówki. Byłem na roku z Feliksem Falkiem, Ryszardem Bugajskim, Andrzejem Barańskim. W hipisowskim rozkwicie robiłem pewnie dość egzotyczne wrażenie na profesorach. Wyrzucili mnie po roku za hipergodardowskie wydziwianie i zbyt natrętne epatowanie homoseksualizmem. I tak skończyłem na reżyserii teatralnej w Krakowie.

Po studiach trafił pan do teatru w Jeleniej Górze. Tam został pan po raz pierwszy teatralnym guru?

– Z aktorami tworzyliśmy komunę. Prawdziwą. Każdy z każdym mógł spać, seks zbiorowy był pięknym, czystym przeżyciem. Żyliśmy sztuką, razem czytaliśmy, pisaliśmy powieść, narkotyki traktowaliśmy tak jak Witkacy – używaliśmy ich do zadań, a nie „jałowej przyjemności przeżywania”. Zadaniem na przykład było zgłębienie tajemnicy 21 Sonaty fortepianowej Franza Schuberta. Słuchaliśmy jej przy marihuanie, a potem każdy szedł do domu, żeby zapisać swoje odkrycia. Tak, byłem liderem, podobnie jak w dzieciństwie w sposób samorodny i spontaniczny, miałem po prostu najbujniejszą wyobraźnię i potrafiłem inspirować innych. Potem powstawały takie twórcze grupy w Krakowie w Starym Teatrze, wrocławskim Teatrze Polskim, Dramatycznym w Warszawie. Z każdego nowego projektu, z każdej ucieleśnianej fikcji wykłuta swoista teatralna rodzina, trochę rodzina, trochę witkacowska sekta. Pracę traktujemy bardzo osobiście, znajdujemy w niej inne rewiry siebie i swego życia. Antoni Czechow powiedział kiedyś, że życie aktora w kreowanej przez siebie postaci jest prawdziwsze, głębsze niż jego prawdziwe życie. To paradoksalne, ale prawdziwe.

” *ŻEBY BYĆ REŻYSEREM, AKTOREM, TRZEBA MIEĆ ODWAGĘ BYĆ WARIATEM*

Zaczynał pan jak freak, a dziś jest pan autorytetem. Zauważył pan, kiedy to się stało?

– Cóż... Autorytety są nam potrzebne, bo są punktami odniesienia naszych systemów wartości i dążeń. A z drugiej strony nie są wolne od tego zalewu kłamstwa, którego jesteśmy świadkami. Ucieleśnione autorytety nasiakają jak gąbki patologiami naszych społecznych relacji i dyskursów. Wolałbym nie używać tego słowa w stosunku do siebie.

Przed pierwszymi zajęciami w szkole teatralnej spotkałem w toalecie Konrada Swinarskiego. Właśnie kończył rzygać, chciał to ukryć. Powiedział mi, że bardzo boi się tych zajęć, nie dojrzał do roli pedagoga. To było fantastyczne, proste i odważne wyznanie. Kiedy podejmujemy się roli autorytetu, zmuszamy się do ukrywania swojej niedojrzałości. Mało ludzi ma odwagę w takiej roli powiedzieć: nie wiem. A to podstawowa sprawa. Jako nauczyciel w szkole staram się nie udawać, że jestem wszechwiedzący. Proszę na przykład studentów, żeby przynieśli mi lektury, których nie znam, to oni są przewodnikami, a ja stawiam pytania.

Mówią do pana „mistrz”?

– To trujące słowo. Nie pozwalam mówić do siebie „profesorze”. Śmieszy mnie, jak na egzaminie moi koledzy, profesorowie, mó-

wią do studenta: ja cię uczę mozolnie, a ty nic nie rozumiesz... Niczego nie uczę, wchodzę ze studentami w relację jako ktoś starszy od nich i bardziej wypróbowany w wariactwie. Bo żeby być reżyserem, aktorem, trzeba mieć odwagę być wariatem.

W Polsce ma pan status ojca nowego teatru, w 2009 r.

dostał pan Europejską Nagrodę Teatralną, a ostatnio został pan wyrocznią w Chinach. Jak się pan tam czuje?

– Nie przepadam za sytuacjami, w których jestem obiektem kultu, ale są momenty, kiedy trzeba przyjąć tę rolę. Chińczycy są uzależnieni od hierarchii, to wynika z ich wielotysięcznej kultury. Mówienie im, żeby mnie traktowali bardziej spontanicznie i zwyczajnie, przyjęliby jako wyraz lekceważenia. Zrobiłem tam spektakl według chińskiego undergroundowego pisarza Shi Tieshenga. Jako młody nauczyciel i początkujący pisarz został zesłany na przymusowe prace na wsi. Tam ciężko zachorował, przez resztę życia jeździł na wózku. Bohater przedstawienia w stanie upojenia alkoholowego mówi rzeczy, których nie mógłby powiedzieć na trzeźwo. Dla Chińczyków już sam fakt, że narratorem mówiącym o świecie, o jego wartościach i paradoksach jest alkoholik, to rzecz szokująca.

W kraju, w którym wódka z soi jest tańsza od soku?

– Gigantyczna skala alkoholizmu jest tam sferą tabu. Pijany Chińczyk nie odważy się wyjść na ulicę, popełniłby symboliczne samobójstwo. Oni są ludźmi bardzo zamkniętymi, nawet w obrębie rodziny. Tam mąż nie powie żonie, jak się czuje i co myśli. Przed każdym trzeba się ukrywać.

To jak pan z nimi pracował? Przecież aktor u pana musi się otworzyć.

– Po pierwszych próbach zobaczyłem, że aktorzy przypominają automaty do wydawania gestów, dźwięków. Są mistrzami formy, ale nie mają żadnego kontaktu ze swoimi emocjami. Zaczęliśmy improwizować, Chińczycy robili to wspaniale, a potem szli do kąta i przez dziesięć minut płakali. Oni trzymają swoje tajemnice w zaciśniętych pięściach. Jeśli muszą powiedzieć coś od siebie, cena emocjonalna jest gigantyczna. Odreagowują to płaczem.

Bycie drogowskazem zobowiązuje, ma cenę?

– Nie jestem do kupienia, na tyle, o dziwo, dorobiłem się na tym dziwnym fachu, że mogę sobie na to pozwolić. Jestem finansowo niezależny, a wtedy odwaga przychodzi łatwiej. Młodzi reżyserzy nie są w tak komfortowej sytuacji.

Ma pan życie poza teatrem?

– Jediną alternatywą są spotkania z ważnymi dla mnie ludźmi. Nie potrzebuję bankietu, ale rozmowy na istotne tematy.

Coraz częściej takim tematem staje się polityka?

– Coraz więcej jest ludzi kultury, którzy czują, że nie wystarczy być artystą, a jednocześnie nie można nim przestać być. Jeszcze kilka lat temu miałem poczucie, że żyję w kraju, w którym mogę coś powiedzieć – jako obywatel czy artysta – i to ma jakiś sens. Obecna sytuacja owocuje gigantyczną dewaluacją nie tylko prawdy, lecz także jakiegokolwiek ludzkiego głosu. Być mieszkańcem jakiegoś kraju oznacza afirmację tego, co się w nim dzieje. Nie jesteśmy patriotami słowa „Polska”, ale zachodzącego u nas procesu. A tego procesu nie potrafię afirmować, pozostaje upokorzenie, wstyd i coraz częstsza myśl o ucieczce. Podobnie jak wstyd było

Próba do spektaklu „Proces” w reżyserii Krystiana Lupy
w Nowym Teatrze w Warszawie, 9 września 2017 r.



w 1938 r. być Niemcem. Jeśli PiS wygra wybory parlamentarne i będzie rządzić przez następne cztery lata, to będę miał poczucie marnowania czasu na życie, z którego nic nie wynika. A nie mam już zbyt wiele czasu.

Takie gadanie. Nie wyjedzie pan z Krakowa.

– Nie będę nikomu nic przysięgać. Na razie pracuję nad następnym spektaklem w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Robimy go na tekstach włoskiego pisarza Curzio Malapartego. Będzie opowiadał o Capri, wyspie, na którą uciekali rozmaici marzyciele, rewolucjoniści, jasne i ciemne duchy: Lenin, Gorki, Rilke...

Teksty Malapartego są niesamowitym świadectwem czasów faszyzmu i nazizmu, wojny i tego, co się dzieje z człowiekiem, kiedy opuści bezpieczną sferę swego humanistycznego gniazda. Autor „Kaput” wie, co mówi, bo sam na początku lat 30. należał we Włoszech do partii faszystowskiej, był przyjacielem Mussoliniego. Na Capri zbudował sobie osobiwy dom, a może raczej schron, twierdzę, więzienie. Tam będzie się rozgrywała akcja spektaklu.

Wydawało się, że po „Procesie”, na który musiały się złożyć aż cztery warszawskie teatry, jest pan za drogi, za duży na Polskę.

– Złożyły się na skomplikowaną i wymagającą produkcję spektaklu, bo sam przyjąłem wynagrodzenie symboliczne. Za granicą zarabiam dwa, trzy razy więcej, ale wbrew temu, co przed chwilą powiedziałem, ważne jest dla mnie, by mówić i myśleć po polsku.

Ma pan obowiązek wobec Polski?

– To przyjemne uczucie pracować w Madrycie czy Petersburgu, gdzie jestem długo oczekiwanym gościem. Ale robienie tam spektakli to jakby wrzucanie do morza butelek z jakimiś wiadomościami. Płyną sobie w świat, ktoś je może odnajdzie. Praca tu to nie obowiązek, ale wewnętrzny imperatyw, żeby robić spektakl w przestrzeni naszego prawdziwego życia, spotykać się z aktorami, z którymi jesteśmy we wspólnych lękach i podobnej sytuacji. Spotykać się w finale z mieszkańcami naszego wspólnego doświadczenia. **N**

jacek.tomczuk@newsweek.pl

KRYSTIAN LUPA (UR. 1943) POCHODZI Z JASTRZĘBIA-ZDROJU, DYPLOM NA WYDZIALE GRAFIKI KRAKOWSKIEJ ASP UZYSKAŁ W 1969 R. PÓŹNIEJ STUDIOWAŁ REŻYSERIĘ W SZKOLE FILMOWEJ W ŁODZI (NIE UKOŃCZYŁ), A NASTĘPNIE REŻYSERIĘ TEATRALNĄ W WYŻSZEJ SZKOLE TEATRALNEJ W KRAKOWIE (1973-1977). PO STUDIACH ZWIĄZAŁ SIĘ Z TEATREM IM. NORWIDA W JELENIEJ GÓRZE I STARYM TEATREM W KRAKOWIE, GDZIE POWSTAŁY JEGO WYBITNE PRZEDSTAWIENIA, M.IN. „KALKWERK”, „LUNATYCY”, „RODZEŃSTWO”. OD 1983 R. JEST PEDAGOGIEM W KRAKOWSKIEJ WYŻSZEJ SZKOLE TEATRALNEJ