

Podróż do granic aktorstwa w teatrze Krystiana Lupy*

ABSTRACT. Żółkoś Monika, *Podróż do granic aktorstwa w teatrze Krystiana Lupy* [Journey to the borders of actorship in the theatre of Krystian Lupa]. „Przestrzenie Teorii” 7, Poznań 2007, Adam Mickiewicz University Press, pp. 301-307. ISBN 978-83-232177-2-5. ISSN 1644-6763.

The article deals with the description of originality and uniqueness of acting in Krystian Lupa's performances. Author describes the process of creating the fictional characters in his art as psychological work, which is based on privacy of an actor. Trying to criticize the stereotypes about Lupa's performances, the author makes comparison with Tadeusz Kantor's theatre and his approach to the actors.

Więc znów spartaczyli, dali lichotę publiczności, wdzięcznej, skupionej, spragnionej przeżycia...Dlaczego? Dlaczego znowu i tak na całej linii? [...] Dlaczego skazany jestem na niekończące się powtarzanie najważniejszych, centralnych wektorów, ustaleń, motywów sterujących?... Już za kilka dni, a czasem już w następnym spektaklu wracają do swojego... To „moje” jest im niewygodne, nie dowierzają, nie wiedzą, nie czują celu, nie czują bezpośredniej korzyści... Wręcz przeciwnie, mają poczucie, że przeszkadza im to w osiągnięciu osobistego aktorskiego sukcesu...¹

– pisał z goryczą Krystian Lupa po gościnnych występach *Braci Karamazow* w Zurichu w 2000 roku. Ten fragment *Dziennika* stawia pod znakiem zapytania mit aktorskiej idylli, w jaki spowity jest teatr Krystiana Lupy, podważa powszechne przekonanie o idealnej, bezkonfliktowej współpracy. Pozwala się też domyślać, że relacja między Lupa a jego aktorami jest pełna napięć i ścierania się indywidualności. W filmie dokumentalnym Jerzego Kaliny *Prorok w teatrze* Lupa podczas prób do *Tako rzecze Zaratustra* (2005) zmagają się z pustką spektaklu, z niemożnością przekazu, z oporem materii, jaki stwarza traktat Nietzschego. W sposób przypominający słynne wybuchy Kantora krzyczy na aktorów, wywierając na nich presję podobną do tej, która wielokrotnie powraca we wspomnieniach i filmach poświęconych twórcy *Umarłej klasy*. Nie jest moim celem demistyfikacja utrwalonego powszechnie myślenia o twór-

* Jest to rozszerzona wersja referatu wygłoszonego na konferencji „Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu-aktorze”, zorganizowanej przez Instytut Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Łódzkiego, w dn. 20–22 X 2005 r., w Łodzi.

¹ K. Lupa, *Utopia 2. Penetracje*, Kraków 2003, s. 396.

czości Lupy i roli, jaką wyznacza w niej aktorom. W gruncie rzeczy podzielam przekonanie, że oryginalność tego teatru oparta jest w dużej mierze na fenomenie uprawianego w nim aktorstwa, na jego prawdzie, wyciszeniu, na intensywności wewnętrznego przeżycia. Warto jednak zadać sobie pytanie, jak wygląda proces wyłaniania się postaci z aktora w teatrze Lupy, jakimi obciążony jest konsekwencjami, na czym polega ryzyko, którego pozwala się domyślać cytowany fragment *Dziennika*.

Krystian Lupa nieustannie problematyzuje kondycję aktorską. Stawia ją w centrum swoich rozważań nie tylko w wywiadach i tekstach autonomicznych, dotyka jej także w spektaklach, jak choćby w *Sztuce hiszpańskiej* (2004) spotykającej się w ramach jednego wieczoru z pierwszą wersją *Mewy*. Gdy Maja Komorowska, która przed chwilą na scenie Teatru Dramatycznego była Czechowowską Arkadią, wchodzi w rolę aktorki, mającej zagrać Pilar w sztuce Yasminy Rezy, to wszystkie te kondycje w jednej chwili nakładają się na siebie, zachowując jednocześnie swoją ontologiczną odrębność. Tu jak w soczewce skupia się pasja Krystiana Lupy, który rozdrapuje aktorską kondycję w poszukiwaniu jej istoty i problematyzuje współzależność, każąc aktorowi szukać siebie w postaci, a postać zakorzeniając głęboko w aktorze.

Zbigniew Raszewski pisał w *Teatrze w świecie widowisk*, że aktorstwo jest społecznie aprobowaną „akrobatyką ontologiczną”². Aktorzy w spektaklach Krystiana Lupy uprawiają tę akrobatykę bez zabezpieczeń. Proces budowania roli odbywa się na drodze introspekcji, pogłębiania samoświadomości, poszukiwania w sobie emocji i przeżyć, z których postać może się wyłonić. Trzeba powiedzieć, że tym, co w teatrze Lupy wyzwala prywatność gry aktorskiej i jednocześnie ją uwiarygodnia, jest postawa reżysera. Lupa wykorzystuje w pracy nad przedstawieniem własne doświadczenia i wspomnienia z dzieciństwa. Identyfikuje się z niektórymi postaciami swojego teatru, rozpoznaje się w ich stanach emocjonalnych, dzieli z nimi podobne odczucie świata. W wywiadach przyznaje, że w inscenizowanych przez siebie utworach Bernharda, Musila, Dostojewskiego odczytuje swoją duchową i intelektualną autobiografię. Lupa inspiruje w ten sposób aktorów do wyprowadzania roli ze swojej prywatności, a jednocześnie nie pozwala im osunąć się w ekshibicjonizm. Podkreślając intymność tego procesu, reżyser *Lunatyków* mawia, że aktor jest w ciąży ze swoją postacią:

W pewnym momencie musi dokonać przeskoku z egzystencji Utopii w ucieleśnione ja. Ze zmysłowego wprawdzie, ale zewnętrznego postrzegania swojej postaci, w postać noszoną w sobie. [...] Aktor, jeśli podda się pragnieniom, tęskno-

² Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991, s. 69.

tom postaci i będzie wraz z nią wyglądać przez okno, chodzić, tańczyć, zdobędzie ją najpierw nie na scenie, ale obok niej³.

Idea bycia w ciąży z postacią wydaje się frapująca, zwłaszcza że granica między metaforą a fizjologią nie rysuje się jednoznacznie. Z jednej strony jest to przenośnia, która oddaje bliskość więzi między aktorem a jego postacią, z drugiej zaś – realny stan, gdy postać sceniczna naprawdę żyje w aktorze, spełnia się w jego emocjach, zawłaszcza reakcje jego ciała na partnerów i przestrzeń. Idea umocowania postaci w cielesności aktora powoduje, że Krystian Lupa nie ufa technice wypracowanej w szkole teatralnej i zdolnościom warsztatowym. Postać nie jest powoływana do scenicznego życia poprzez zewnętrzne gesty. Powstaje ona w procesie, który ma odwrotny kierunek. Najpierw pojawia się w tworzonym przez aktora monologu wewnętrznym, następnie instaluje się w jego cielesności i kondycji emocjonalnej. Dopiero finalnie z tej symbiozy rodzi się ekspresja sceniczna. Narzucanie wykoncypowanych gestów postrzegane jest w teatrze Lupy jako zakłamywanie ciała, wbijanie go w formę, która ogranicza prawdę postaci.

Taka koncepcja aktorstwa pozostaje w ścisłym związku ze szczególnym traktowaniem przez Lupę przestrzeni teatralnej. Obsesja pokoju, pojawiającego się w wielu przedstawieniach tego reżysera, uwrażliwia aktora na przestrzeń, której domeną jest intensywne międzyludzkie obcowanie. Miejsce, w którym jest się sprywatyzowanym, bardziej odsłoniętym, w pewnym sensie pomniejszonym.

Zamknięta, wyizolowana przestrzeń – pisze Grzegorz Niziołek – to dla Lupy rodzaj teatralnego laboratorium, w którym sprawdza różne fenomeny obecności człowieka, jego reakcji [...]⁴.

Pokój za każdym razem domaga się ogrania, oswojenia, uwewnętrznienia. Aktorzy wchodzą z przestrzenią spektaklu w kontakt wręcz zmysłowy; dotykają sprzętów, przytulają się do ścian, kładą się na nie posłanych łózkach. Wielokrotnie powraca motyw natrętnego chodzenia po pokoju niczym w klatce, co z jednej strony powoduje intensyfikację emocji postaci, a z drugiej – dynamizację zamkniętej przestrzeni. Znamienna jest tu jedna z kulminacyjnych scen *Marzycieli* (1988), gdy w pokoju scenicznym spotyka się pięcioro uwikłanych w skomplikowane relacje ludzi. Każdy z nich inaczej istnieje w przestrzeni i nawiązuje z nią odmienny kontakt. Nieszczęśliwie zakochana Regina Alicji Bienicewicz osuwa się bezwładnie na podłogę, chwytając się półprzytomnie sprzętów, jakby resztką sił szukała ratunku przed szaleństwem, w którym się pogrąża.

³ B. Matkowska-Święs, *Podróż do nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupą*, Kraków 2003, s. 87, 89.

⁴ G. Niziołek, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1999, s. 109.

Maria, w którą wciela się Agnieszka Mandat, zachowuje pozory spokoju, ale co chwilę strąca przedmioty, zdradzając wewnętrzne wzburzenie. Bohater Piotra Skiby, oskarżony o uwiedzenie Reginy, eskapistycznie kryje się za szafą, szuka schronienia, intymności, a potem z wyczekiwaniem spogląda w okno, co jest wyrazem jego nieobecności i tęsknoty za nieokreślonym. Tomasz, grany przez Andrzeja Hudziaka, cały czas stoi przy biurku, w którym znajdują się kompromitujące Anzelma dokumenty, sygnalizując w ten sposób swoją władzę nad przyjacielem, a porzucony mąż Reginy (Zygmunt Józefczak), chodzi nerwowo po pokoju, odsłaniając swoją bezradność. W tej zamkniętej przestrzeni krzyżują się różne napięcia i sensory, które intensyfikuje gra aktorska. Inny, równie znamienity przykład pochodzi ze spektaklu o kilka lat późniejszego, z *Kalkwerku* (1992). Dom Konrada (Andrzej Hudziak) istnieje dla niego przede wszystkim w warstwie dźwiękowej – w syczeniu czajnika, w skrzypieniu podłogi, w odgłosach opukiwanych przedmiotów. Aktor odpowiada na każdy niemal dźwięk delikatnym ruchem ciała, spojrzeniem, drgnieniem twarzy. Jest niczym najczulszy instrument, który rejestruje wszystkie odgłosy pokoju. Jego związek z tą przestrzenią staje się pozaracjonalny. Krystian Lupa mówił w wywiadzie: „Zamknięty pokój – klatka to zamknięty świat wewnętrzny każdego człowieka. Świat który zwielokrotnia – psychicznie i emocjonalnie – aktor”⁵. W teatrze Lupy reakcja aktora na przestrzeń łączy się w jedno z reakcją postaci. Im silniejszy kontakt nawiązuje ciało aktora ze scenicznym pokojem, tym pełniej uobecnia się w nim postać. Wyłania się ona zawsze w dialogu – z partnerem, z przestrzenią teatru, z dźwiękową warstwą spektaklu.

Od początku prób jedną z najważniejszych dróg dochodzenia do roli pozostaje w tym teatrze improwizacja, pojęta jako uwolnienie cielesności aktora od ścisłej samokontroli.

Dla Lupy ideałem byłoby, byśmy do końca, nawet podczas przedstawień, nie rezygnowali z improwizacji, nie popadali w przyzwyczajenie, byli gotowi do drążenia istoty scen [...]⁶

– pisała Ewa Skibińska, kreująca tytułową rolę w *Kuszeniu cichej Weroniki* (1997). Wsłuchiwanie się w reakcje ciała powoduje, że aktorstwo w spektaklach Lupy jest „zabrudzone”, obrosnięte mikrogestami i „przyruchami”. Podobnie dzieje się z językiem, który momentami wydaje się zamazany, świadomie nieefektywny, a czasem wręcz przechodzący w marmrotanie, szum, nieokreślone dźwięki. Te zachowania służą wykreowaniu rzeczywistości równoległej, tak pełnej i wiarygodnej jak ta, z której przychodzą widzowie, lecz zagęszczonej, bardziej intensywnej. Role w spek-

⁵ *Teatr międzypok.* Z Krystianem Lupą rozmawia M. Brzostowiecka, „Scena” 1991, nr 6.

⁶ E. Skibińska, *Kuszenie*, „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18-19, s. 149.

takłach Lupy nie są czystą, wypreparowaną formą, w której każdy gest wysyła do widza klarowny komunikat. Aktorzy bazują na podskórnych emocjach, z których część tylko zostaje zwizualizowana na scenie, znajdując ujście w nie wystudiowanej ekspresji, w nie zawsze przewidywalnych odruchach. Uderza tu pewna cecha wspólna kreowanych w teatrze Lupy postaci: czy to nadwrażliwi, napiętnowani innością bohaterowie Witkacego, Bernharda i Musila czy pomniejszony w stosunku do nich Esch Jana Frycza z *Lunatyków*, czy też przegrani i wyrzuceni poza nawias społecznej struktury bohaterowie *Azylu* (2004) – zawsze tętni w nich życie wewnętrzne o niezwykłej gęstości, które nie znajduje pełnego uzewnętrznienia, nigdy do końca się nie odsłania. Intensywność scenicznego bycia idzie w parze z pozorną nieatrakcyjnością gry, którą charakteryzuje wyciszenie, stonowanie, całkowity brak spektakularności.

W pracy aktora Lupy nad postacią istotną rolę odgrywa przypadek – wszystko to, co w sposób nieplanowany wdziera się w rzeczywistość spektaklu. Dla reżysera *Lunatyków* może to być aura emocjonalna, którą aktor przenosi do teatru ze swojego życia prywatnego, jakieś nieoczekiwane zdarzenie na scenie bądź zwykła pomyłka. W perspektywie Krystiana Lupy, który programowo wręcz stara się uchylać racjonalną warstwę rzeczywistości i docierać do pokładów ludzkiej podświadomości, takie zdarzenia nie tylko zyskują rangę artystyczną, ale przede wszystkim pozwalają sproblematyzować granicę oddzielającą sztukę od życia. Jedno z takich przypadkowych zdarzeń, które trwale wpłynęło na kształt spektaklu, miało miejsce podczas prób do *Kalkwerku*. Jak wspomina Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, grająca w tym przedstawieniu przykutą do inwalidzkiego wózka żonę Konrada, podczas jednej z prób Andrzej Hudziak zakładając jej sukienkę nie spostrzegł, że aktorka już jedną ma na sobie. Po chwilowej konsternacji aktorzy weszli w to zdarzenie, pozwalając, by stało się ono częścią spektaklu. Pomyłka aktora wydobyla bowiem ważny rys charakteru granej przez niego postaci, powiedziała jakąś prawdę o Konradzie, który ignoruje wszystko to, co w życiu małostkowe i przyziemne. Pokazała trawiącą go nerwowość i pośpiech, napędzane lękiem, że nie uda mu się napisać wiekopomnego studium o słuchu.

Postrzeżenie przypadku jako wyznacznika sztuki, w której uwalnia się podświadomość, prowadzi do koncepcji aktora postrzeganego w kategoriach medium. W eseju Grzegorza Niziołka czytamy:

Zapoczątkowany świadomie akt twórczy od pewnego momentu powinien rozwijać się samorzutnie, zmierzać w nieznanym, zaskakującym dla samego artysty kierunku, wymykać się świadomym intencjom. Artysta i jego dzieło stają się wówczas medium dla sił nieznanych, które prowadzą ku obszarom nieświadomości, chaosu, tajemnicy⁷.

⁷ G. Niziołek, *Sobowtór i utopia*, „Notatnik Teatralny” 1993, nr 7, s. 48.

Takie myślenie o istocie aktorstwa wpisuje Lupę w szczególną tradycję teatralną. Aktor jako medium bliski jest bowiem idei aktora – dybuka, który znalazł wyrazistą realizację w teatrze Cricot 2. Drodzy Nieobecni Tadeusza Kantora uobecniali się na scenie dzięki cielesności aktorów, co oznaczało naruszenie ich podmiotowości i w pewnym sensie wymuszenie na nich roli. W teatrze Lupy dokonuje się tu znaczące przesunięcie. Działanie postaci w aktorze nie odbywa się poprzez pogwałcenie jego podmiotowości, lecz przeciwnie – poprzez jej pełną ekspresję. Niekiedy aż do tego stopnia, że rola staje się zapisem prywatnych doświadczeń i przeobrażeń. Tak stało się, gdy po dziewięciu latach od premiery Krystian Lupa zdecydował się wznović *Braci Karamazow*. Zamyśłem reżysera nie była ponowna inscenizacja, lecz przywołanie tamtego przedstawienia – razem ze wszystkimi zmianami, którym uległy postaci sceniczne.

Postanowiłem wrócić do spektaklu, nie do powieści Dostojewskiego – mówił Lupa – nie chciałem robić nowego przedstawienia. Kiedy spektakl umiera, postaci zasypiają w aktorach [...]. Spadają na nie – jak pył – późniejsze wrażenia, przeżycia. Postać, którą się grało, może przyjść po latach we śnie jako ktoś inny, bogatszy w nowe tajemnice⁸.

Od początku twórcom tego spektaklu towarzyszyła świadomość niemożności wskrzeszenia pierwotnego kształtu *Braci Karamazow*. Wykreowane wówczas postaci odzyskiwali na odmiennym poziomie mentalnym. Były inne; brakowało im niektórych emocji, które niegdyś włożyli w nie krakowscy aktorzy, a jednocześnie obrosły doświadczeniami, zdobytymi przez tych artystów później. Aktorzy Lupy stawali się medium dla utraconych niegdyś postaci teatralnych, które teraz uobecniały się niczym Drodzy Nieobecni Kantora – ze śladami przesunięć, jakich dokonał czas i mistyfikująca praca pamięci.

Przykład *Braci Karamazow* odsłania myślenie, które leży u podstaw także innych spektakli Krystiana Lupy. Jest to postrzeganie postaci jako zanurzonej w procesie, podlegającej nieustannej przemianie. Rola jako *work in progress* nie istnieje w formie finalnej, nigdy nie jest skończona i całkowicie zamknięta. Żyje i rozwija się w aktorze także po premierze, co wiąże się z terapeutycznym aspektem teatru Lupy. Budowanie roli wymaga wysiłku wewnętrznego, którego celem jest samopoznanie. W jego ramach zmienia się aktor i jednocześnie ewoluuje bohater. Przesunięcie siły ciężkości z finalnego efektu na proces wewnętrzny aktora wpisuje Lupę w tradycję pracy studyjno-laboratoryjnej. U początków jego drogi twórczej leżała wszak idea teatru jako wspólnoty wtajemniczonych, którą realizował na scenie jeleniogórskiej. Znaczące, że w miarę pojawiania

⁸ *To nie sen*, „Didaskalia” 2000, nr 35, s. 19.

się kolejnych spektakli, Lupa odszedł od myślenia o zbiorowości aktorów jako hermetycznie zamkniętej grupie oddanej pracy tylko z jednym reżyserem. W jego przedstawieniach pojawiają się co prawda artyści kojarzeni tylko z nim i będący niemal ikoną tego teatru, jak Piotr Skiba uosabiający często na scenie *alter ego* Krystiana Lupy. Jednocześnie reżyser *Lunatyków* wprowadza do swoich spektakli aktorów obdarzonych pamięcią emocjonalną przedstawień stworzonych przez innych reżyserów. Do współpracy przy *Bezimiennym dziele* (1982) i *Mieście snu* (1985) zaprosił Ewę Lassek, aktorkę z wielkimi rolami w spektaklach Jarockiego. Potem w *Lunatykach* pojawiła się Anna Polony, niosąca pamięć teatru Konrada Swinarskiego, a w *Wymazywaniu* niezwykłą kreację stworzyła Maja Komorowska, aktorka zanurzona w dwóch bardzo odmiennych tradycjach – Teatru Laboratorium Grotowskiego i kina Krzysztofa Zanussiego. Lupa nie poszukuje aktorów o podobnym doświadczeniu, pracuje zarówno z tymi, którzy są „przezroczyści”, jak i z tymi, których obecność przywołuje inne spektakle, inne szkoły. W przedstawieniach Lupy istnieją więc różne stopnie aktorskiej prywatności. Mimo niejednorodności dróg, którymi ci aktorzy dochodzili do jego teatru, łączy ich wspólna jakość gry, podobna wrażliwość, gotowość odrzucenia wypracowanego warsztatu. Zbliżyła ich także zgoda na ryzyko, jakie stwarza szukanie prawdy o postaci w swojej prywatności, uwalnianie bolesnych, czasem traumatycznych wspomnień, sięganie do własnej psychiki i swoich słabości.

Na koniec należy powiedzieć – z zamierzoną, choć niewielką dozą przesady – że kondycja aktora służy w tym teatrze opisaniu kondycji człowieka. Podmiotowa koncepcja aktorstwa, wyznaczana przez ideę prawdy przeżycia, sprawia, że aktor staje się nosicielem pewnej wizji antropologicznej. Jej najistotniejszym aspektem zdaje się być nieustannie przez Lupę podkreślana niegotowość, niepełność, ciągle przeobrażanie się człowieka, który staje się – mówiąc za Julią Kristevą – „podmiotem w procesie”. W pragnieniu stworzenia nowego człowieka można dostrzec najbardziej konsekwentne i najdłuższe z poszukiwań Lupy – dążenie do wyłonienia nowego aktora.