

AT : « Les Émigrants », jakie ma pan uczucia po premierze, w teatrze Odéon, tego, długo oczekiwanego przedstawienia ?

KL: Aktorzy się spięli i stracili kontakt ze sobą zwłaszcza w drugim akcie, później już do końca się nie odnaleźli, bardzo byłem nieszczęśliwy, choć premiera odbyła się z sukcesem, ale to mnie nigdy nie uszczęśliwiało, sukces jako sam, nie. Na szczęście wczoraj był spektakl taki, przy którym wreszcie powiedzieliśmy sobie - o tym marzyliśmy.

AT: Nurtującą myślą jest nawiązanie do antysemityzmu, który jest formą rasizmu...

KL: Tak, nawiązanie do antysemityzmu, do homofobii, do wszystkich rodzajów wykluczeń, do wszystkich tych wykluczeń, z których właściwie ludzie czasami nie zdają sobie sprawy. W tej chwili wszyscy uważają się za postępowych, nikt nie powie że nie ma empatii, nikt nie powie że nie szanuje, jakby to powiedzieć, odmienności drugiego człowieka, nikt nie powie, że nie słucha drugiego człowieka, nikt nie powie że ma jakąś pogardę albo nienawiść ...

AT: W Polsce niestety mówią...

KL: Tak, mówią, tak oczywiście. To co ja powiedziałem przed chwilą, „nikt”, mówię to o osobach, które aspirują do miana ludzi postępu, do humanistów, a przecież nawet wśród nich, te wszystkie „fobie” które przed chwilą nazwaliśmy, bynajmniej się nie zakończyły, można nie wiedzieć, że się jest antysemitą i być antysemitą, można nie wiedzieć, że się jest homofobem i być homofobem, można nie wiedzieć, że się jest mizoginem i być przeciwko równouprawnieniom kobiet, można nie wiedzieć, że się jest rasistą i być nim, w gruncie rzeczy.

AT: Nikt nie ma, w sumie, uczciwości intelektualnej żeby w momencie kiedy wyczuwa awersję, powiedzieć sobie wprost - muszę nad tym pracować ?

KL: „Muszę nad tym popracować” ... to znaczy zawsze winien jest ten drugi, to jest odwieczna rzecz, można powiedzieć, empatia to jest wielka szkoła, odwrócenia tego, że wina jest po drugiej stronie, że to ja, ja mam rację, a ty - z tobą jest coś nie w porządku- ty mi przeszkadzasz, drażnisz mnie. Wiemy jak wielki jest, fanatyzm religijny w Islamie, natomiast w naszej religii europejskiej, w katolicyzmie, w Polsce na przykład, możemy powiedzieć, że religijność sprowadza się do nienawiści. Gdyby wyjąć nienawiść i wroga, to nie wiem co by zostało z przeżycia religijnego tych ludzi, pustka właściwie.

W poprzednim spektaklu, który nazywał się „Imagine”, zrobionym w Polsce, zajmowaliśmy się Świętym Antonim i kuszeniem go przez diabła, no i tam w gruncie rzeczy ten absurd jest nieprawdopodobnie ujęty. Życie Św. Antoniego było nieustannym kuszeniem przez diabła, tak to wynika przynajmniej z jego życiorysu, który napisał jego młodszy uczeń i przyjaciel. To była ta pierwsza biografia, z której właściwie wszyscy czerpią. Diabeł pojawia mu się przede wszystkim w postaci płciowej, pokus władzy, bogactwa, albo w postaci najprzeróżniejszych wrogów, czy szkaradziejstw, które trzeba zwalczać, lub przyjemności, którym nie wolno ulegać, no i tak przeszło jego życie. Właściwie można powiedzieć nie ma tam, ani Pana Boga, ani dobra, ani drugiego człowieka, to co tam jest nieustannie, to walka z diabłem. Gdyby tego zabrakło, to ja nie wiem co ten Święty Antoni by robił, prawda?

AT: Pana scenografia jest bardzo omniplastyczna i Wojtek przypuszcza, że jest to związane z Pana studiami na Akademii Sztuk Pięknych, w połączeniu z filmem, ogólnie, w Pana wszechstronnością.

KL: Zapewne, być może trochę podobnie jak Kantor, mam w sobie taką potrzebę spojrzenia przez narzędzie obrazu jako narzędzie syntezy i próbuję znajdować taki obraz który natychmiast, jakby, dociera do jakiegoś ukrytego wnętrza czegoś. Zwłaszcza jeśli chodzi o przekazanie prozy Sebald, o przenikanie tego sebaldowskiego milczenia. Sebald powiedział, że najgłębsze tematy, jak Holocaust na przykład są w gruncie rzeczy nie do wyrażenia przez człowieka spoza tego doświadczenia. Natychmiast, w każdym wyrazie, w każdej artykulacji, zostaną one sprostytuowane w jakiś sposób. Właściwie, nawet niechcący, dokonujemy profanacji i jakiejś uzurpacji, wdzierania się w coś co jest poza naszym pojęciem, a przecież to są rzeczy które w nas są, tkwią, jako jakieś nierozwiązywalne a jednocześnie nie do pominięcia nie do pominięcia tematy, których uniknięcie powoduje, że staczamy się w jakieś tchórzostwo, jak to ludzie, w dalszych swoich postępowaniach.

Sebald mówi: milczę, o tym, o czym nie mogę mówić, natomiast robię wszystko żeby czytelnik wyczytał to milczenie, z tego co jest wokół mówione.

To jest możliwe, że to co tkwi jako obsesja, jako najbardziej wewnętrzny, rdzenny problem w duszy, wynika z mojej próby rozprawy z własnym człowieczeństwem i z tym człowieczeństwem, które jest na zewnątrz nas.

Jeśli my chcemy iść dalej, to robimy pewnego rodzaju śledztwo na Sebaldzie i śledztwo w przestrzeni tego milczenia i w gruncie rzeczy wszystkie takie momenty jak scena z Helen w 1 akcie, później scena z Lucy, w opuszczonym mieszkaniu, to są sceny, których Sebald nie napisał, które on tylko zasugerował, że były.

U Sebald, narrator jest pod ogromnym wrażeniem tych sugestii, tych sytuacji, o których świadkowie, którzy, to jest też fantastyczne, świadkowie ... Lucy Landau owszem blisko żyje z Bereyterem, ale ona nie jest świadomym albo kompetentnym świadkiem. Świadców niekompetentni mówią o drugim człowieku i my musimy słuchać bardzo uważnie tego co mówi drugi człowiek o jeszcze innym człowieku ... co się mówi o przedmiocie naszego dociekania, o obiekcie, czyli o Bereyterze, czy Ambrozje, czy Salomonie w drugim akcie, gdzie znowu ciotka Fini nie ma pojęcia o tym wszystkim co może się dzieć w egzystencjalnym kokonie pary homoseksualnych ludzi, w tamtej epoce, ludzi zmuszonych do życia w ukryciu i w całkowitym zamknięciu tożsamościowym, czy wygnaniu tożsamościowym, czy kłamstwie tożsamościowym. Świadectwo niekompetentnych ludzi, to jest coś fantastycznego, bo przecież ci ludzie nawet w najlepszej wierze dają nam błędny przekaz, obcujemy z jakąś zdeformowaną kliszą, z której sami musimy wyłuskać okaleczone elementy prawdy!

Wracając do Pani pytania, mieliśmy intencję zanurzenia się w głąb tajemnicy, budowanymi z przeczuć obrazami, w poczuciu, że w gruncie rzeczy te obrazy są rentgenowskimi prześwietleniami tego sebaldowskiego milczenia.

WK: Pytanie odnośnie scenografii, moje pierwsze wrażenie było takie, że postrzegany obraz wygląda jak malarstwo, może flamandzkie?

KL: Ma pan na myśli przenikanie obrazów wideo z planem żywym i skupienia światła? To mnie ostatnio rzeczywiście fascynuje. Szukam w tym obszarze nowych rozwiązań w intencji, żeby ten zamysł ewoluował ze spektaklu na spektakl... Ale wróć jeszcze do Pani pytania sprzed pięciu minut: Powiedziałbym, że z jednej strony tak, na pewno moje studia malarskie, na półmetku których poczułem, że ja malarzem nie będę i nie chcę być, bo obrazem nie potrafię wyrazić tego, co pragnę wyrazić. Wszyscy moi profesorowie zawsze mi zarzucali nadmiar opowieści w obrazach, a to były czasy kiedy obraz miał być tylko obrazem, grą kolorystycznych stosunków...

AT: Obraz nie mógł być kolażem różnych myśli, trochę za wcześniej ?

KL: Nie, nie, jakby to co robił surrealizm albo inne kierunki, w których jakby treść przedstawienia jest głównym czynnikiem. Wtedy w Polsce panował kult tego czystego malarstwa, kapizmu. Kapizm cały uwiesił się na francuskim malarzu – Bonnardzie.

Malarstwo, malarstwem, ale w większym stopniu mam w sobie... powiedziałbym, pewną ranę aspiranta, adepta wyrzuconego ze szkoły filmowej, bo po skończeniu Akademii Sztuk Pięknych chciałem być filmowcem... Prawdę powiedziawszy, na szczęście mnie wyrzucili ... myślę że w filmie polskim bym sobie nie poradził, ze swoim brakiem siły przebicia, życiową nieporadnością.

AT: Czy kiedy film był opanowany politycznie, trzeba było być sprzedanym?

KL: Absolutnie, nie dałbym rady za żadne skarby przebić się w polskim filmie, na szczęście mnie wyrzucili ze szkoły filmowej, a jakieś fascynacje tamtymi moimi mistrzami Tarkowskim, Bergmanem ... z tamtego czasu pozostały. Fascynuje mnie właściwie od pewnego czasu, to przenikanie się planu teatralnego, opowieści teatralnej i opowieści filmowej. Te przezroczyste ekrany dają mi możliwość pewnej jednoczesności, pewnej symultaniczności, w której obraz teatralny opowiada nie tylko innymi środkami i innymi kanałami przekazu, ale również opowiada inną opowieść. Najbardziej mnie fascynuje kiedy te opowieści planu filmowego przeczą temu co jest opowiadane na scenie przez aktorów, zresztą bardzo często pasjonuje mnie fakt, że aktorzy planu żywego kontaktują się z tym obrazem, traktując ten obraz, nazwijmy go zanotowany, jako pewien obraz, nazwijmy go, swojej pamięci albo wyobrażenia. To jest intrygujące, że ten przekaz filmowy już został zanotowany i nic już się z nim nie robi. On jest taki jaki jest, tak jak w filmie, to jest obraz kiedyś zanotowany i w tej chwili niezmienny, nieuchronny, podczas kiedy spektakl jest ciągle żywy, w każdym przedstawieniu inaczej budowany na przeżyciu, doświadczeniu dnia dzisiejszego. Dlatego, to teatr może być nosicielem katharsis, a nie film. Film może nas wstrząsnąć, ale nie mówimy o katharsis po zobaczeniu dzieła filmowego, katharsis jest wówczas kiedy jesteśmy uczestnikami jakiegoś ludzkiego rytuału odbywającego się tu i teraz.

AT: Polski teatr eksperymentalny był bardzo postępowy, nowy i na fali europejskiej zaczął się wcześniej.
Czy jacyś mistrzowie tego teatru wpłynęli na formowanie Pana wizji teatru jako takiej, wizji reżyserii teatralnej?

KL: Tak, bezwzględnie, kiedy byłem młodym, zaczynającym jeszcze w szkole, a później w pierwszych spektaklach, byłem pod przemożnym wpływem Tadeusza Kantora i jego "Umarłej klasy". Nie mogłem się powstrzymać, żeby się do tego nie przyznać przy okazji scen szkolnych w moim spektaklu, jak i tego jaki jest klucz do niej, który jest w dziecięcym wspomnieniu Sebald. Przecież właśnie od dziecięcego obrazu nauczyciela spektakl się zaczyna i uświadamia do jakiego stopnia dziecko ma niesłuchanie mocny z nim związek. Ten człowiek ukształtował być może jego wyobraźnię? Być może spowodował, że został pisarzem. Był inicjatorem najgłębszej części drogi, w związku z czym postacią nie do przecenienia. Z drugiej strony uczeń nie zna w ogóle człowieka, uczeń zna nauczyciela, „nauczyciel” to jest przecież jakaś figura, to jest jakieś widmo ... to nie jest życie prywatne i w tym momencie, powiedziałbym, rozpad tej figury, pod wpływem wszystkich rewelacji i całego trawiącego ten pierwotny obraz działania, nieszczęścia, wykluczenia, tego że ten idol w pewnym momencie zaczyna być widziany z zupełnie innej perspektywy i jest to wstrząs, wstrząs z którym trudno sobie poradzić.

AT: Interesujące, czyli Kantor?

KL: Kantor, nie byłem fanem Grotowskiego, nie ufałem Grotowskiemu. Trudny do przecenienia jest wpływ Grotowskiego na ewolucję teatru światowego, tego nie chce podważać, jego przedstawienia były ważnymi, rewolucyjnymi aktami przemiany teatru.

Kantor mówił: Grotowski wszystko mi ukradł i oczywiście, wiadomo jaki był Kantor i jak nie uznawał nikogo poza sobą ... być może uwierające było to, że w momencie kiedy Grotowski miał już światową sławę, Kantor - ja mówię o Kantorze sprzed "Umarłej klasy" - to przecież rzeczywiście, w Krakowie, kiedy Kantor robił "Powrót Odysa" Wyspiańskiego, Grotowski krzątał się wokół tego wszystkiego... Bez wczesnego Kantora, Grotowski poszedłby zupełnie inną drogą, on przecież był w Moskwie na studiach, zupełnie czegoś innego się uczył, myślę że poszedłby inną drogą pomimo swojej niebywałej wręcz inteligencji.

Ja Grotowskiemu nie ufam, powiedziałbym, jako nachalnie aspirującemu prorokowi i jako dawcy iluminacji, czy przeżycia religijnego. Grotowski tworzył swoimi spektaklami pewnego rodzaju sektę religijną, do której nie chciałem należeć. Można powiedzieć, że jako proroka uważałem go w pewnym sensie za oszusta, uzurpatora, to znaczy, zajętego niesłuchaniem sobą, co skrzętnie ukrywał.

Kantor nie ukrywał swoich artystycznych pragnień, Grotowski manipulował widzem dla stworzenia wymyślonego przez siebie autoportretu.

AT: W takim razie zadam pytanie, z listy Mylène, bo czuję że jest bardzo ważne. Pytanie wracające do Pana początków. Jakie miejsce zajmuje u Pana nadal pierwsza pasja, czyli grafika?

KL: Ja bym wyrzucił słowo grafika, a powiedział rysowanie, które jest mi bardzo bliskie.

Rysowanie było moją pierwszą, w dzieciństwie, formą wypowiedzi. Było naprawdę nieodłączne, to znaczy rysunek służył mi do tworzenia, czy krystalizowania moich wewnętrznych światów. Ciągłe mi nie wystarczał ten obraz realistyczny, ja zawsze musiałem mieć jakiś alternatywny świat.

W przedszkolu stworzyłem nieistniejący kraj, pod nazwą Juskuunia, ze stolicą Yelo, temu krajowi oddałem się bardzo długo. Ja dotychczas mam sny, że jestem w Yelo i chodzę po ulicach tego miasta ... tworzyłem język tego państwa, historię, wielokrotnie spisowaną, wielokrotnie traconą. Temu wszystkiemu towarzyszyło rysowanie, które było rodzajem czynności równoległej.

Jung o tym mówi, że jakiejś czynności, często manualnej, towarzyszy indywidualny proces wyobraźniowy.

Czyli rysowanie nie tylko skupia się na efekcie rysunku, ale także paruje nad rysunkiem, rozrasta się jak jakaś grzybnia, w gruncie rzeczy niewiele z tej grzybni udaje się w rysunku zawrzeć. Zawsze, kiedy zaczynam rysunek, nie wiem co zostanie narysowane, dokąd to zajdzie, ani co tam powstanie.

Kiedy jestem pod ścianą, to znaczy dochodzę do niej w jakichś poszukiwaniach, opóźniam się w tworzeniu scenariusza, sceny i ciągle czuję że jestem na obrzeżach, że nie udaje mi się dojść do środka, zaczynam rysować i w trakcie tego rysowania przychodzi rozwiązanie.

Często też ważne jest zadać sobie precyzyjne pytanie i zapisać je na kartce, powiesić nad łóżkiem na zasadzie "rano będziesz wiedział", to funkcjonuje, rysunek jest też takim magicznym otwieraniem drzwi otrzymanym od nieświadomości kluczem.

Zatem, w związku z tym nigdy nie nazwał bym siebie grafikiem, chociaż ostatnio właśnie w Mocaku wydano album moich rysunków.

Zawsze traktowałem rysunki jako pewnego rodzaju marginalną, zastępczą drogę, z której w pewnym momencie przerzucam się na główną trasę. Picasso powiedział coś fantastycznego, przeczytałem to wtedy, kiedy jeszcze byłem jego wielbicielem. Powiedział on: "jeśli nie wiesz co dalej, zmień narzędzie", więc rysunek jest taką zmianą narzędzia którą można pójść dalej kiedy na swojej głównej drodze jesteś zablokowany.

AT: A czy zdarza się Panu szkicować dla scenarzystów, dla osób które są na planie?

KL: Tak, pewnie, dawniej robiłem sobie też kostiumy i nie byłem w tym najlepszy. W tej chwili mój przyjaciel, partner, Piotr Skiba, zajął się tym i robi to genialnie.

Natomiast czasami obaj nie umiemy sobie wyobrazić jak ta dana osoba może być ubrana i wtedy, to ja, w tym momencie, zaczynam rysować i nie wiem co narysuję, to znaczy idę totalnie w ciemno. Nie wiem jak ją ubrać, zaczynam rysować i parę rysunków jest takich błędzących, aż na jakimś rysunku pojawi się pewien szczegół i wtedy trzeba natychmiast zacząć nowy szkic i zacząć od tego szczegółu i nagle wszystko zjawia się jak na podrzuconej przez kogoś fotografii.

Rysunek jest pewnego rodzaju seansem spirytystycznym, grą z nieświadomością, bo przecież, możemy powiedzieć że seans spirytystyczny, to jest pewnego rodzaju manualna, dostępna nam z zewnątrz, gra z naszą nieświadomością.

AT: Czy zawsze Pan wybierał dzieła, które chciał Pan reżyserować czy zdarzały się sytuacje, że proszono o reżyserię tego, czy innego tematu, dzieła?

KL: Zdarzały się takie sytuacje, za każdym razem odpowiadałem pozytywnie wówczas kiedy propozycja złożona przez dyrektora do mnie trafiała.

Dawniej, zawsze starałem się mieć taki spokój duszy, że artysta teatru powinien mieć woreczek z propozycjami, że jeżeli dostanie następną propozycję to ma to, tamto, albo to i zawsze taki woreczek dobrze jest nosić ... ja w tej chwili nic nie mam od dłuższego czasu w woreczku, tak jakby wszystkie tematy świata zostały już opracowane, albo ja już ich nie umiem znaleźć, albo nie umiem już doczytać.

Nienawidzę czytania dramatów. Dramaty są w gruncie rzeczy projektami spektakli, powinny przynajmniej być w mniemaniu tych, którzy je piszą. Dawniej, pisano dramaty jako lesedrama, tak zwana, w okresie romantyzmu, to była najwyższa forma literacka. Wtedy jeszcze nie ufano poezji, więc pisarz, poeta właściwie, powinien był pisać dramaty, a to niekoniecznie było do wystawienia.

Ja nie umiem czytać dramatów, bo nigdy nie mam cierpliwości wczytywać się w imiona osób, które w danym momencie mówią i nigdy nie wiem kto co mówi (żart).

Pamiętam bardzo mocno wielkie przeżycie i to mi coś dało do zrozumienia.

Od lat jestem wielbicielem Thomasa Bernharda i wolałem robić adaptacje jego prozy, niż jego dramatów, bo wydawało mi się, że w prozie, bardziej prawdziwie, po swojemu, osobiście prowadził swoich bohaterów, a nie robił usługowych projektów do teatru.

Nie powiem żeby Bernhard rzeczywiście był taki, właśnie na usługach wyobraźni teatralnej. Natomiast faktem jest, że był niesłychanie zafascynowany Beckettem i w momencie kiedy pisał dramaty to chciał je pisać trochę tak jak Beckett i to mi przeszkadzało.

Dramat ostatni, „Plac bohaterów”, który doceniałem jako temat, a który zrobiłem - odpowiadając na pytanie - bo nadeszła propozycja...

A... zapomniałem powiedzieć: byłem redaktorem antologii dramatów Bernharda wydanych w Polsce, dokonałem wyboru tych, moim zdaniem, najważniejszych. To ostatnie dzieło tam zostało jako ważny dramat, choć ja je uznawałem za dzieło literackie już wtórne i nieudane, dlatego nigdy nie wystawiłem go w Polsce.

Dyrektor teatru w Wilnie zaproponował mi zrobienie „Placu bohaterów”, no i pomyślałem sobie - ja uważam to za nieudany dramat, mimo że on był takim sukcesem i to był największy skandal... premiera w Wiedniu, Bernhard dostał tam straszny hejt, zarzucono mu literalnie, że „sra” na swój naród i na Austrię.

To było krótko przed śmiercią, prawdę powiedziawszy, to co Austriacy zrobili przyczyniło się do jego przedwczesnej śmierci i do jego słynnego testamentu.

Bernhard zakazał w Austrii, do końca świata, publikacji swoich książek i wystawiania swoich dramatów.

Ponieważ jestem przyjacielem jego brata, po śmierci Bernharda jesteśmy bardzo sobie bliscy, choć rzadko się widzimy. Należę do fundacji, nawet nie wiem, czy jestem jeszcze do tej pory honorowym szefem tej fundacji. No i jestem jednym z ośmiu, powiedziałbym, przestępców, którzy unieważnili testament Bernharda. Teraz można jego dramaty wystawiać i drukować w Austrii... byłem więc trochę w roli takiego Maxa Broda, który nie spalił książek Kafki, tak jak sobie zażyczył Kafka w swoim słownym testamencie... Jest to w gruncie rzeczy próba ocalenia artysty przed sobą samym.

Ale wracając do opowieści pomyślałem sobie: „no dobrze, spróbuję.”

Po paru lekturach z aktorami, ja dopiero zrozumiałem, że wcześniej nie umiałem wczytać się w ten tekst, dopóki on żył i że w odróżnieniu od dzieł poprzednich, które były jakieś takie bernhardowskie i które były w bardziej przyswajalnym schemacie czytania tego autora, czy moich możliwości czytania jego dzieł i wdzierania się w treść, że ten ostatni jego dramat jest niezwykle krokiem naprzód, którego ja totalnie nie mogłem uchwycić, dopóki czytałem, żeby tak powiedzieć, po cichu. W momencie kiedy usłyszałem to podzielone na głosy, kiedy pojawiły się postacie, to ja

zobaczyłem, że właśnie on zrobił wreszcie bardzo radykalnie, to co robił również Beckett, ale na zupełnie inny sposób.

W gruncie rzeczy to co jest ważne, to co jest istotne, to jest to - czego postacie nie wypowiadają, a nie to co mówią, bo postacie ukrywają czasami nie tylko przed drugim człowiekiem, ale też przed samym sobą istotne treści, które noszą w sobie. Mowa ludzka jest albo prawdą ukrytą w kłamstwie dialogu, albo pewnym palimpsestem..., czyli jakby powiedzieć - myśl jest w tym, czego człowiek nie daje rady, albo nie chce, albo nie umie powiedzieć.

AT: Mój nauczyciel akwareli mi przypominał, żeby pozostawić widzowi w kompozycji drogę wprowadzającą - „ligne de fuite”, że coś się musi w obrazie dziać, co zachęci widza, a potem, jak tam przeniknie, może już marzyć sam.

KL: Tak, tak, Sebald robi w najwyższym stopniu, Bernhard to robił również, Sebald w pewnym momencie mobilizuje czy prowokuje lepsze słowo czytelnika do własnej narracji, która wzbija się ponad, czasami nawet idzie drogą nieufności, albo drogą nawet jakby sprzeciwu, albo drogą polemiki. Te drogi są tam wpisane, pisarz o tym nie mówi, bo ma nadzieję, że konfrontuje się z czytelnikiem świadomym i czujnym, a nie z pasywnym, którego trzeba prowadzić za rękę.

AT: Co było w Pana dotychczasowej twórczości scenicznej największym wyzwaniem? Co by Pan uznał za duże wyzwanie, realizację marzenia, niedomówień...?

KL: Nie wiem czy zdołam wyłonić jedno takie wydarzenie, sytuację w których coś takiego się wyłania, to są zawsze jakieś przełomy. Człowiek który chce być artystą, zawsze, w pewnym momencie, rutynizuje się i zaczyna się powtarzać, chociaż tego nie chce. Nagle jakieś spotkanie, jakieś wyzwanie pozwala mu zmienić skórę i wejść na nowe tory. Zawsze żartuję, że artysta żyje w człowieku krócej niż tak zwane życie biologiczne, że artysta w człowieku, ma takie życie jak kot 12-13 lat, później trzeba sobie kupić, albo gdzieś „złapać” nowego kota, więc właśnie to jest taki moment kiedy pojawia się okazja nabycia nowego kota.

Mogę powiedzieć o jednym takim wyzwaniu, jak to się często zdarza, nie wiedziałem co dalej i wpadło mi na myśl, w rozmowach powstał projekt, żeby opowiedzieć o „Srebrnej Fabryce” Andy’ego Warhola, o tym kulturowym fenomenie, bo to było absolutnie fenomenalne miejsce Nowego Jorku.

To zresztą było bardzo bliskie mojej młodości, mojej hipisowskiej epoce. Pełna równoległość, a przede wszystkim to, że oni wówczas uprawiali w tej fabryce najróżnorodniejsze aktywności twórcze, tworzyli grupę artystycznych erupcji. Zaczęli się fascynować filmem nowej generacji.

Warhol powiedział, że taki film nie opowiada żadnej historii zapisanej w scenariuszu, a aktorzy nie stwarzają żadnych postaci w myśl tego napisanego scenariusza, tylko tworzą fantazje z siebie niejako, traktując kamerę jako prowokację do życia odważniejszego i bogatszego niż własne życie. Jednym słowem, kamera przed tobą pozwala Ci na, jak to nazwał Andy Warhol, rozkwitnięcie osobowości.

Nasze własne życie bardzo często bywa zakłamanie, tchórzliwe i jakieś takie, ukryte. Jesteśmy konformistami, cały czas realizujemy cudzy scenariusz ... jakiś aktor u Czechowa, powiedział że w roli żyje nie tylko barwniej niż w swoim własnym życiu, w roli żyje prawdziwiej. Może się to zdawać na początku paradoksem, ale później rzeczywiście można sobie to powiedzieć - twoje życie nie jest prawdziwe. Czy jesteś sobą w swoim życiu, co to jest osobowość? To być może nie jest to, co do tej pory zrobiłeś i na czym zostałeś przyłapany, a ciągle pewna potencja, która w tobie tkwi jako projekt. Oni wówczas traktowali te filmy jako auto-prowokację i oczywiście używali do tego rozmaitych „dopalaczy”, nie wchodząc głębiej, co też oni tam używali.

Ta rzecz, to filmowanie, posługiwanie się kamerą jako pewnego rodzaju prowokacją do nazwijmy, zakwitania twojego ja, stało się dla nas punktem wyjścia spektaklu, który zrobiliśmy w Krakowie, w Teatrze Starym, „Faktory 2”. To była niezwykła przygoda, bardzo długo trwająca.

AT: To lata szeszcześnieście dla Warhola, a dla Pana?

KL: Nasz spektakl, to było w 2007, spektakl, który był dla nas, dla nas mówię - w tym momencie, nie tylko dla mnie, ale dla całej grupy - wielkim przełomowym doświadczeniem.

Na początku nikt nie wiedział, co będzie grać, tylko zebraliśmy się w pewnej grupie, oglądaliśmy w nieskończoność właśnie filmy ze Srebrnej Fabryki i jakby zakochiwaliśmy się w jej postaciach.

Aktorzy sami dokonali obsady, prawdę powiedziawszy, pisali mi listy co chcą zagrać i ja tam nie miałem nic do dodania, tak trafne były ich wybory, oni się sami obsadzili. Wówczas, jak powstawały sceny z improwizacji, są nagrania tego. Jest nawet w MOCAKu, w tej chwili, scenografia „FACTORY 2”. Znajduje się w stałej ekspozycji Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie, wewnątrz niej można sobie usiąść i oglądać dziesiątki, setki godzin improwizacji, które się odbyły w trakcie dojrzewania spektaklu.

AT: To ten moment kiedy Polska była już na wysokiej fali radości i utrwalania demokracji ...

KL: To był szczęśliwy moment, nowa kultura, nowy teatr, czułem się Pigmalionem młodych, opuszczających wtedy szkołę krakowską, adeptów reżyserii, całe takie młode pokolenie, które zostało nazwane pokoleniem ojcobójców. Wówczas bardzo się liczyło to, że właśnie sztuka, a zwłaszcza teatr będzie miał swój drugi, złoty okres. Wszystko to zostało w pewnym momencie, nieco spaskudzone przez desintéressement poprzedniej ekipy Platformy Obywatelskiej wobec kultury, to trzeba zarzucić, że nie sprzyjali mimo wszystko kulturze. Tego, oczywiście, w żaden sposób nie można było porównać z dewastacyjną rolą jaka nastąpiła później, przy wejściu następnej ekipy.

WK: Tak dla równowagi, obecnie też jest mało o kulturze?...Ja się nie znam na polityce, ale zauważyłem, że nowi politycy prawie nie mówili o kulturze...

KL: Załóżmy że narazie minister Sienkiewicz chce zrobić porządek, ja to rozumiem. Natomiast, to nie jest człowiek który powinien zostać na tym stanowisku dalej. To nie jest człowiek, który będzie w jakiś sposób rozumiał, co trzeba zrobić w tej chwili, w tej głęboko chorej strukturze, tkance... ta chora grzybnia, na której, po prostu, artyści umierają...

AT: To już jest temat olbrzymi i nie ma co, narazie w nim tracić energii, bo nie zmienimy sytuacji natychmiastowej i każdy musi robić swoje żeby przetrwać w bastionie prawdy artystycznej.

KL: Tak, tak doczekać się tego „wiatru, co rozgoni czarne skłębione zasłony”... - jak to Kora śpiewała - „stanę wtedy na raz, do słońca twarzą w twarz” ...

AT: Miejmy nadzieję że w umysłach ludzi czas rozgoni opary dymne... To co się wydarzyło to jest jednak - z tym było związane pytanie które mnie nurtuje - otóż czy łatwo być monstre sacré, w Polsce, w obecnej chwili?... do takich Pan należy...

KL: No, monstre sacré w tej chwili w ogóle nie jest łatwo być, nigdy nie czułem się, ani, jakby to powiedzieć, nie kreowałem się na monstre sacré. To co w Polsce zrobili i do jakiego stopnia zafałszowali i do jakiego stopnia, powiedziałbym, zdemonizowali ten przypadek w Genewie, który... no, ja nie chcę opowiadać o przypadku w Genewie, do tej pory aktorzy musieli milczeć na ten temat, a aktorzy chcieli się wypowiedzieć, żeby w jakiś sposób rozwiązać kłamstwo, które zostało wygenerowane po to, żeby zaistniała sytuacja usprawiedliwić...
Ja nie rozumiem, prawdę powiedziawszy, tego co się tam stało i nie czułem, że jestem prawdziwą przyczyną, zostałem, jakby powiedzieć, użyty do czegoś...

To nastąpiło po moim covidzie. Covid zabrał mi 10 dni, potem czułem się okropnie słaby... karetka pogotowia zabrała mnie z planu zdjęciowego... akurat szkołę wtedy kręciliśmy, te zdjęcia w szkole, wówczas mnie karetka zabrała. W każdym razie stracilibyśmy pewnie 20 dni ... przyjechałem do Polski i utknąłem w szpitalu. Powiedziano mi: „Absolutnie nie wolno Panu wracać do Genewy dalej pracować, to grozi, że Pan po prostu nie wyjdzie z tego covidu!”... ja pojechałem, żeby nie tracić czasu, więc tylko 10 dni straciłiśmy... nie dyrekcja, ale kierownictwo techniczne, które jest tam sobiepańskie... Dyrektorzy artystyczni,... oboje płakali mi w ramionach, że nie mogą przewalczyć tępej determinacji kierownictwa technicznego... to była walka, między frakcjami jakimiś, ja nie wiem, aktorzy... teraz wolno mówić - aktorzy mi mówią - Krystian ty nie rozumiesz po francusku... Ten projekt jest znienawidzony przez część tych ludzi. Ja pytam, dlaczego?!... z powodu, antysemityzmu, z powodu homofobii?... Ludzie z ekipy technicznej nie odpowiadali aktorom na dzień dobry. Taka jest prawda, ale nadal jej nie rozumiem.

AT: Czy w Szwajcarii istnieją silne związki zawodowe ?

KL: Tam po prostu rządzi ekipa techniczna! Dyrektorzy artystyczni byli na wylocie i nie mieli... to znaczy dyrektor artystyczny do mnie mówił: «Nie rozumiem, Krystian, nie rozumiem!» - oboje płakali, a później kiedy Dyrektor Naczelna wygłaszała swoją wypowiedź, powiedziała coś innego... widać musiała, to powiedzieć... ja naprawdę nie wiem co się tam stało, to prawda, że ja po prostu straciłem spokój w pewnym momencie, ja myślałem, że zwiariuję tam, z powodu braku czasu, z powodu totalnej niechęci zespołu technicznego do jakiegokolwiek współpracy... po prostu dwa razy dostałem szału i zacząłem wrzeszczeć. Ja nigdy, do nikogo nie odnoszę się z pogardą... nigdy do nikogo. To monstrum które ze mnie zrobili w Polsce, na podstawie „Raportu Techników”, jest, że to tak powiem wygenerowanego przez specjalistę od wizerunku, jest fantastyczną kreacją z którą się kompletnie nie utożsamiam. Mnie to dało dużo do myślenia, odrobiłem lekcję i też jakby spróbowałem się rozliczyć bezlitośnie - nie będę o tym mówił... Na marginesie tych rozważań przyszła refleksja, którą zapisałem w tekście z dziennika - „Etyka celu” - jako

coś co w tej chwili zanika. Każdy cel łączy ludzi w pewną strukturę, w której istota tego celu kreuje swój etos, normy etyczne pozwalający grupie ludzkiej zgromadzonej wokół tego celu - ten cel osiągnąć, jednocześnie nadając swoim relacją pozytywną, dobrą wartość. W przeciwnym razie ludzkość nic by nie osiągnęła, gdyby nie było tej budowli - etyki celu - w tej chwili jest to poddawane krytyce i w jakiejś mierze niszczone, zaprzepaszczone, niszczone jest etyka celu.

Jestem, jak najbardziej, przeciw przemocy, robimy o tym spektakl przecież, o przemocy, o ludzkim okrucieństwie!... i myślę wystarcza nam na to wrażliwość...

Swoją drogą, jak każdy artysta, który osiągnął tak zwany sukces, w pewnym sensie, miałem taki okres życia w pewnym komforcie kultu. Wszystko było przede mną otwarte i to człowieka bezwzględnie, w jakiś sposób, przyzwyczajają do tej sytuacji, i człowiek żyje w tym komforcie, nawet nie zauważając, że być może innych to rani, czy drażni. Zwłaszcza w momencie kiedy człowiek jest tak bardzo zajęty, to nie jest w stanie zobaczyć, że w swoim rozpędzie marzycielskim, kogoś potrąca, zadaje jakieś rany, że kogoś coś boli, że ktoś się źle czuje... to jest niesamowite, wie Pani...

Zaraz odpowiem jeszcze na pani pytanie, bo pytanie troszeczkę inaczej brzmiało i jest bardzo ciekawe, ale w polskim świecie, jakby puszcza Pandory się otworzyła, nie spodziewałem się, że urośnie to... ja musiałem milczeć, wszyscy milczeliśmy, żeby uratować premierę paryską, więc nie odzywałem się. Zresztą może i dobrze, żeby nie brać udziału w takiej fali, prawda? Można powiedzieć, tylko rozjuszysz taką falę jeśli zaczniesz tam grzebać.

W każdym razie odezwali się ludzie skrzywdzeni przeze mnie, potraktowani haniebnie i brutalnie, w trakcie ostatnich realizacji... mowa była o realizacji spektaklu w teatrze Powszechnym, "Capri", Gazeta Wyborcza wydrukowała relacje asystentki, która mówiła, że brutalnie była przeze mnie traktowana, „jak szmata” - twierdziła - że używana była do jakichś niebezpiecznych działań... kiedy pojechaliśmy na Capri... różne rzeczy, jakieś lokówki i siamto tamto i nagle człowiek po prostu dębieje, nagle człowiek dębieje, bo wie Pani, ja nie miałem świadomości, że taka asystentka tam była... to któraś z aktorek nam ją poleciła i ja się zgodziłem, później zapomniałem. Ciągłe jest pełno, jakby to powiedzieć obserwatorów, tych których ja nie do końca kojarzę... I teraz do sedna: nigdy z tą „asystentką” nie rozmawiałem, nigdy jej nic nie zlecałem, nie przypominam sobie żadnego momentu jakiegoś „wzajemnego kontaktu”... Teraz uświadomiono mi że to się nazywa ghosting, przemoc przez ignorowanie... no więc drukują w Gazecie Wyborczej, wie Pani, bez weryfikacji, bo wolą dać wiarę takiej narracji...

W każdym razie pytanie, czy można robić teatr jako zbiorową twórczość, teraz się mówi teatr artystyczny, nie ma znaczenia, mają wyłącznie znaczenie ludzkie relacje, a dla tych, jakby powiedzieć, przemocą jest również to, że istnieje lider, że ktoś coś prowadzi, twórczość trzeba uprawiać kolektywnie ...

AT: Czyli status „monstre sacré” jest statusem niebezpiecznym?

KL: Nie tak bym to określił. Jeśli należą do tych istot które zostały tak nazwane, to mogę powiedzieć, że kreowanie takiej istoty dzieje się poza twoją świadomością. Jeżeli niejako ten stwór jest pewnego rodzaju figurą, do której ty nie masz dostępu... to znaczy, nagle, poczułem że istnieje jakiś Krystian Lupa, z którym ja się nie utożsamiam, pewna figura mityczna, która sobie, jakby powiedzieć, hula... w tym momencie zrozumiałem mechanizm, którym posłużył się Stevenson pisząc Doktora Jekylla i Mr Hyde'a, że pojawia się jakaś dziwna chimera, nazwijmy ją twój "rebel negatywny", nosiciel, naczynie cudzej nienawiści, spluwaczka taka, która jak cień zaczyna ci towarzyszyć. W tej chwili każda słuszna fala, a ta fala walki z przemocą się w tej chwili przetacza, ma swoją pierwszą odłonę, która, być może, czasami jest kuriozalna, czasami jest groteskowa, czasami jest groźna jak tsunami.

Wiadomo że wszystkie te idee słuszne, jak słuszna idea komunizmu, równości ... zawsze jest pierwsza fala fanatyków ... mamy w tej chwili do czynienia z komsomolcami tej idei walki z przemocą, którzy są totalnie przemocowi, nie zdając sobie z tego sprawy, są fanatyczni... nie łudźmy się, nie zwalczymy przemocy w człowieku - bestii ludzkiej - ta przemoc wcale nie ustępuje, chociaż jednak mamy jakieś postępy - przynajmniej w Europie - pewnej świadomości, tolerancji... Patrząc jak to wyglądało w 19 wieku, możemy sobie powiedzieć, że coś się dzieje, dzieje się niesłychanie powoli i każdy z nas powinien wziąć, brać sobie, korzystać z tego - próbuję z tego skorzystać również. Zawsze mi się wydawało że jestem człowiekiem empatycznym i docelowo gdzieś właśnie w tej awangardzie walki z przemocą, nagle, okazujesz się postacią, a przynajmniej ten twój mr Hyde, okazuje się postacią przemocową... najpierw mówię sobie: Jezus Maria! jesteś skrzywdzony, jesteś ofiarą, oni kłamią! No dobrze, ale później powiesz sobie, no każdy się tak broni, prawda? Nikt nie chce uznać, przyjrzeć się sobie. Spróbuj to zrobić, uświadomić sobie, na czym to polegało. Dlaczego cię znienawidzili w Genewie? Zadaj sobie to pytanie, może tak samo jak ta asystentka... może po prostu nie dałeś im tyle czasu co aktorom, nie powiedziałeś im na czym polega praca, nie mówiłeś im o swoich marzeniach, nie zjednałeś ich dla siebie i kazałeś im coś robić w swoim interesie... Ten który nie rozumie co robi, nienawidzi tego, że musi to robić. Jeśli nie wciągniesz drugiego człowieka, w swoją marzycielską podróż i nie opowiesz im gdzie wędrujecie, to on nie będzie kochał twojej pracy.

AT: Panie Krystianie, proszę wziąć pod uwagę, że świat wszędzie stał się przemocowy, wszyscy mają wygórowane oczekiwania, bo taki jest świat konsumpcji.

Jeżeli był Pan obiektem hejtu, to prawdopodobnie wszyscy dali upust swoim kłopotom wewnętrznym i frustracjom, niezadowoleniom- to była dygresja ... Czy

KL: Nie po raz pierwszy zdarza mi się ze względu na pewną specyfikę, powiedziałbym tej figury nazwijmy Krystian Lupa zewnętrznej, która ma następujące cechy, homoseksualista, może tkwią we mnie jakieś żydowskie korzenie, choć ja ich nie znam, natomiast jestem postrzegany chyba dość powszechnie jako Żyd, bo interesuje mnie ta tematyka i w mojej empatii tkwi gotowość do utożsamienia się tak jak chociażby w tym przypadku.

Przecież to jest to co zrobił Sebald, na skutek przeżycia, tego co zrobił jego naród, tak jakby, przyjął Żyda w swoje ja i właściwie usynowił, czy wręcz sam w jakiś sposób się głęboko utożsamiał z ofiarą swoich współziomków.