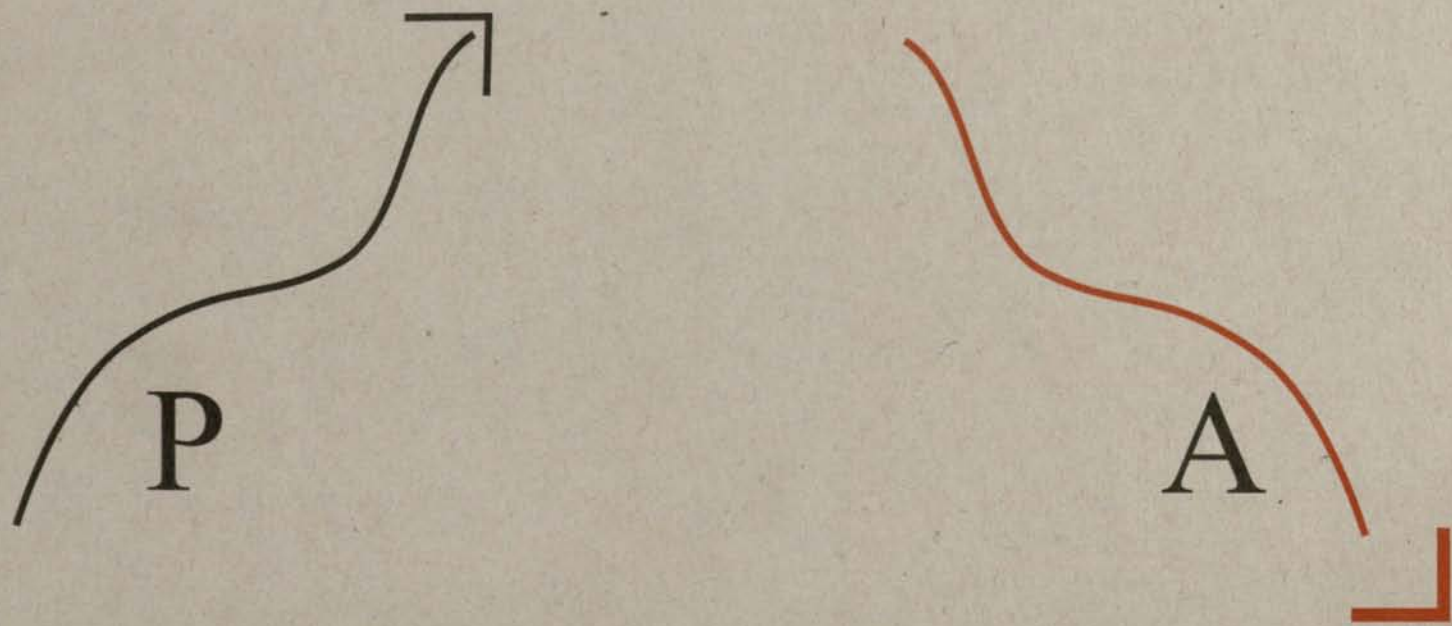
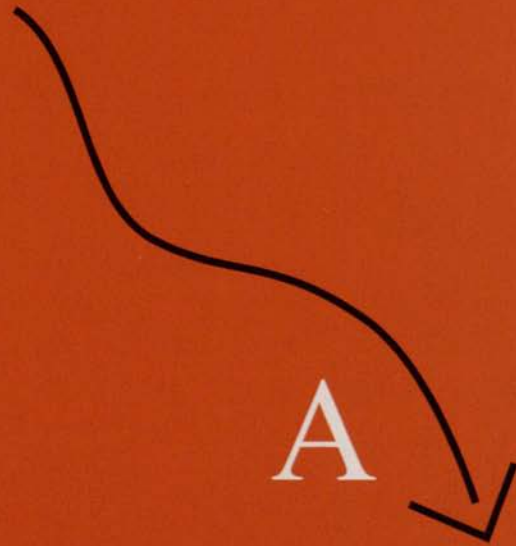
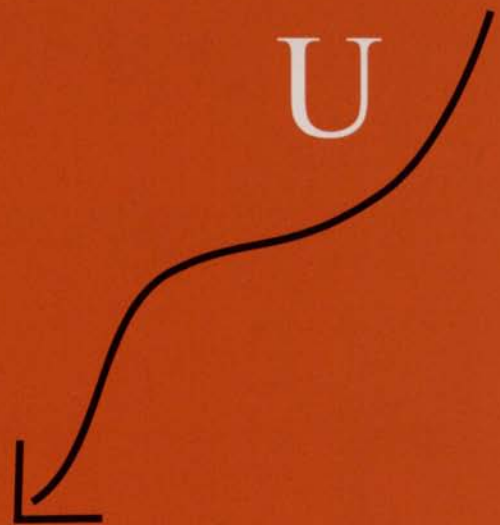


Krystian **L**UPA

rysunki teatralne



U




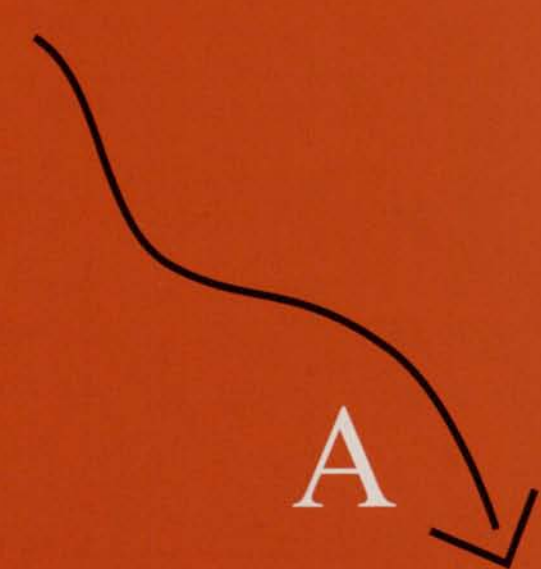
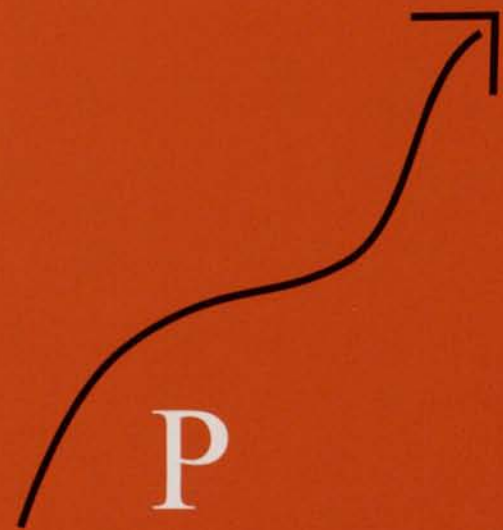
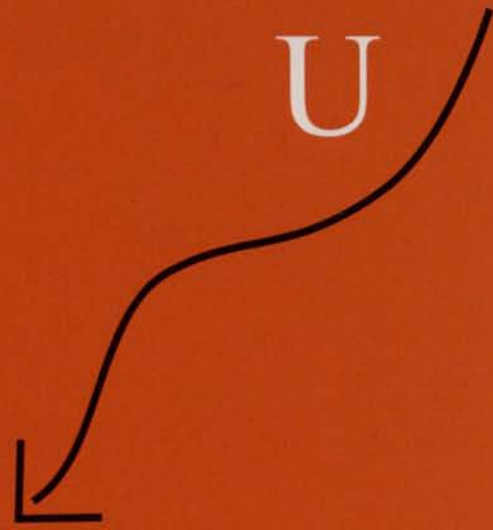
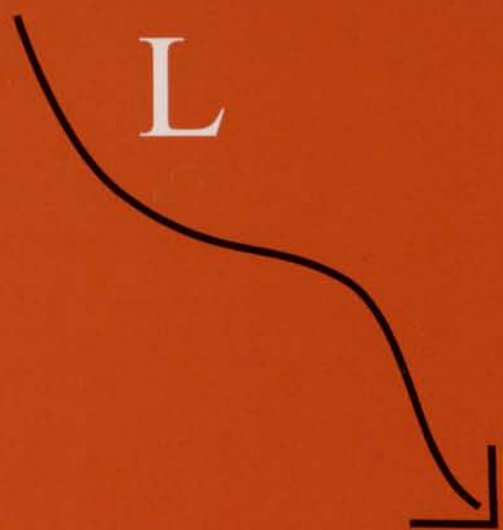
A

KEYSTONE L. O. PA.

1910



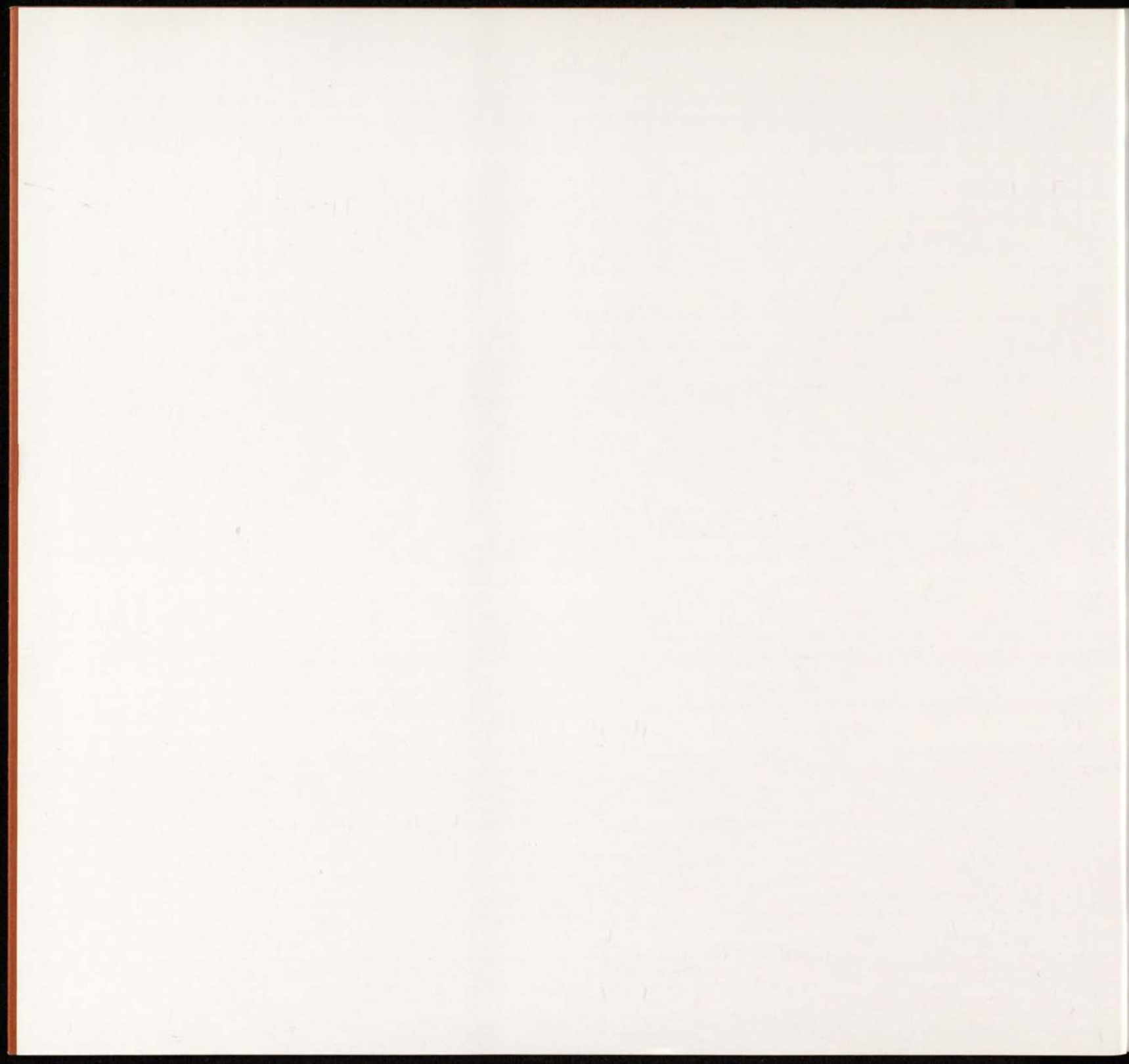

BWA
Jelenia Góra
XI
2008



Crystal Lake PA



Crystal Lake PA
Sketch



Krystian **L**UPA



rysunki teatralne
theatre drawings

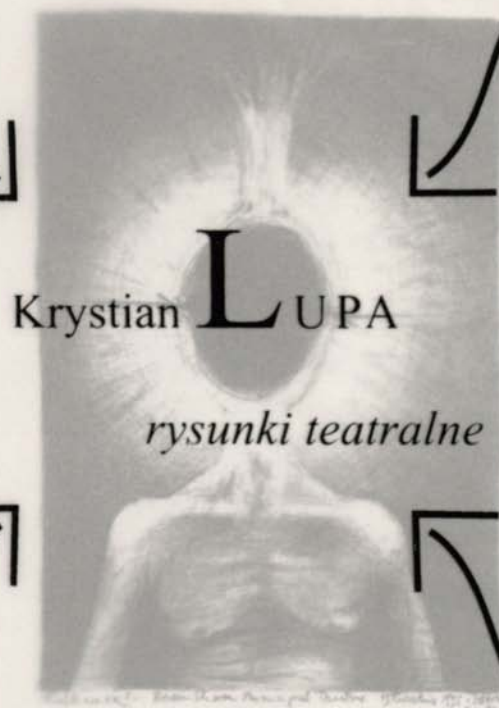
Kristian J. USA

173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000



L

U

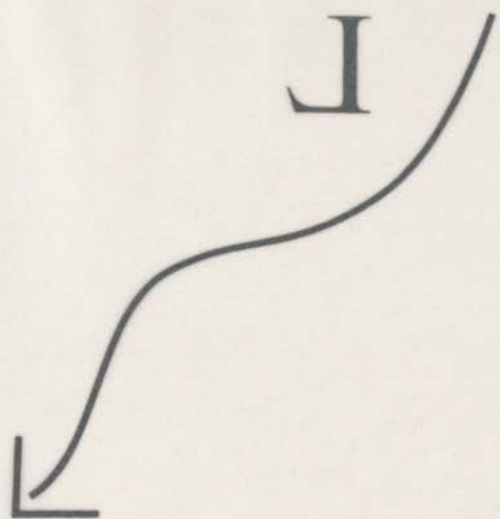
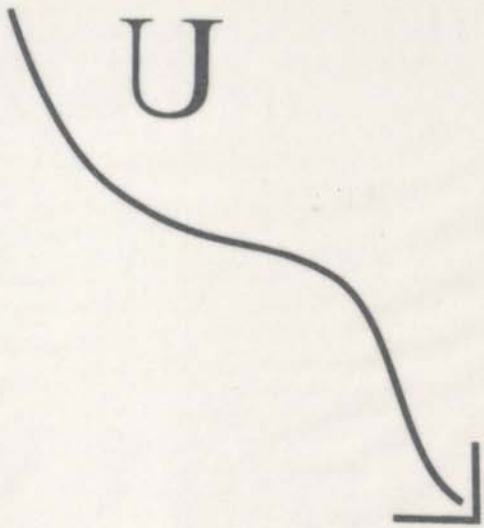


Kryszian **L**UPA

rysunki teatralne

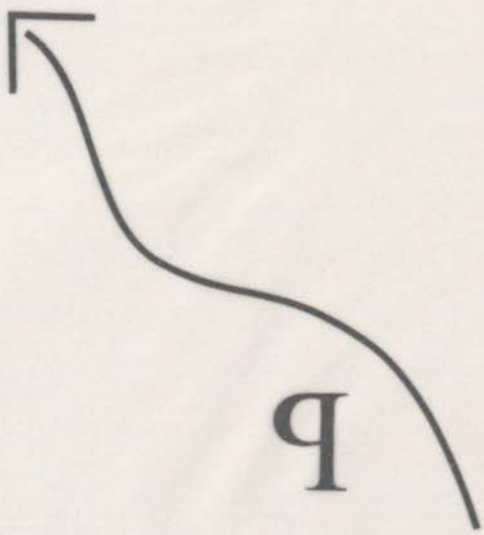
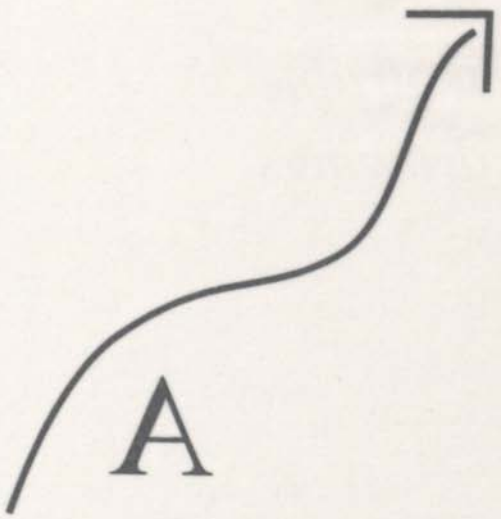
P

A



Krystian J UPA

rysunki teatralne





Kalkreuth - Beschleunigung der Nervenleitung
Lig. 10

BWA
IX
5008

BWA
Jelenia Góra

XI
2008



Wodnik, rysunek, 1998
Aquarius, drawing, 1998

To trudne. Znowu jakbym zatracił bezpośrednie dotknięcie. Ten rysunek jest tu dowodem.... Znowu jest zamazane to, czego chcę, wszystko jest w rozmazaniu – a obraz całości jest niemożliwy...z tego pejzażu, z tej krainy smutku i wylęknienia, z tej chybotałej postawy stojącej przed czekającą podróżą wylania się ciemne bezwzględne – miejsce umierania. Widok ogólny Bastionu, którego symbolem jest właśnie ta ściana – wielka ulica samych wewnętrznych ścian – jakby wyburzono wszystkie fasady...lub jakby do tej pierwotnej, bezwzględnej ściany otaczającej ten świat, dobudowano lepianki i inne przyklejone domostwa...i tak ściana obrosła egzystencjami – jest to zatem ściana poprzednich generacji, były obronny mur lub mur zewnętrzny wielkich budowli sakralnych – teraz cywilizacji Babilonu służy jako ściana nośna i dźwiga na swym grzbiecie tekturowych pomieszczeń...

KRYSTIAN LUPA,
*Utopia i jej
mieszkańcy,*
Wydawnictwo Baran
i Suszczyński,
Kraków 1994,
str. 63

K
L

It's difficult. As if I had lost direct touch again. This drawing here is proof... What I want is, everything is blurry – a complete image is impossible... from this landscape, from this land of sorrow and fear, from this unsteady stance, standing in wait before a journey, a dark, pitiless place emerges – a place of death. a view of the Bastion, a symbol of which is this wall – a grand street made entirely of interior walls – as if all the building fronts had been demolished...or as if mud huts and other slapped together domiciles were built onto the original, pitiless wall surrounding this world... and that is how the wall became grown over with existences – it is thus the wall of previous generations, the former defensive walls around a great sacral structure – now it serves the civilization of Babylon serves as a support wall bearing on its back a load of cardboard rooms...

KRYSTIAN LUPA,
*Utopia and Its
Inhabitants*,
Wydawnic-
two Baran
i Suszczyński,
Kraków 1994,
p. 63

K
L

„Nigdy nie jest się tak przytomnym jak w zatraceniu.”

“One is never so conscious as when in a state of oblivion.”

^K
L

R.
Musil



Hermafrodyta 2, rysunek, 1991
Hermaphrodite 2, drawing, 1991

„ Teraz należało zacząć, jak zaczynali od zera dadaści, oczyścić teren przed sobą. Oto jak Rauschenberg udokumentował ten moment na własny użytek: wytarł gumką rysunek De Kooninga, specjalnie w tym celu od niego uzyskany, i prawie czystą kartkę podpisał: „Wytarty rysunek De Kooninga. Robert Rauschenberg 1953”. URSZULA CZARTORYSKA: *Od pop artu do sztuki konceptualnej*. Nie do udowodnienia analogia gestu Lupy z gestem Rauschenberga. Lupa wymazuje „Utopię” i podpisuje: „Fabryka”.

Jeśli przyjmujemy, że malarstwo jest sztuką załamywania się światła o kolejne nałożone warstwy farby, to rysunkowi musimy przyznać niechlubny związek z ciemnością. Godne uwagi są tylko miejsca niezapełnione, reszta jest pośpiechem szkicu.

Który to ze starych mistrzów mówił, że malowanie obrazu to w zasadzie zamalowywanie obrazu. Rysunek w swoim geście ma być nieomylny albo wystawiony na błąd. Zarówno nieomylność jak i błąd są tu próbą. W sztukę rysunku wpisane jest zignorowanie nieomylności a pójście za błędem. To co we mnie szuka nie znajduje tego. Rysunki teatralne są specyficzną formą otwarcia na teatr. Czy rysunek - projekt kostiumu z wystającą ponad „mundur aktora” głową nie jest przymiarką do dużo poważniejszego gestu. U Lupy jest. Proszę przyjrzeć się portretom, które wyodrębniliśmy z projektów kostiumów. Wampiryzm wypisz, wymaluj, wyrysuj. Już gotowi czekają na prawdziwą krew.

„Rysunek to nie innego jak połączenie dwóch punktów. Jedna linia - reszta to czysta bazgranina”. RABBI MELECH.

Sprostowania trupów są usztywnieniami. Cytowanie żyjących wiąże się z ryzykiem giętkości. Żyjący autor zmienia zdanie. Z brudnego na czyste jak bieliznę. Dlatego cytujemy Lupa w całym geniuszu jego zmienności. Rysunki prezentujemy jako „podejrzane”. Z gatunku niebezpiecznych. Jak zdarza się to tylko wybitnym. Factory now!!!

ZBIGNIEW SZUMSKI

„Sztuka podobnie jak radar działa jak system wczesnego alarmu”, uzbrajając nas w zdolność odkrywania celów społecznych i psychicznych w ich kolejności pojawiania się i umożliwiającej przygotowanie się do zmierzenia się z nimi. Takie pojmowanie sztuki jako siły przewidującej, przeciwstawia się rozpowszechnionemu wyobrażeniu o niej jako wyłącznie środka autoekspresji” MARSHAL McLUIHAN, wstęp do II wydania *Understanding Media*. Tłumaczyła URSZULA CZARTORYSKA.

„Spotkania nie układają się w świat, ale każde jest dla ciebie znakiem porządku świata. Nie są one ze sobą powiązane, ale każde zapewni ci twoje złączenie ze światem. Świat, który ukazuje ci się w ten sposób, jest zawodny, ponieważ ukazuje ci się wciąż na nowo i nie możesz wziąć go za słowo. Nie ma spistości, gdyż wszystko przenika w nim wszystko. Nie jest trwały, gdyż przychodzi nawet nie wezwany i znika, nawet gdy się go zatrzymuje. Jest nieprzejrzany: gdy chcesz go przejrzeć, tracisz go. Przychodzi, aby cię dotrzeć, ale gdy nie znajdujesz ciebie, gdy cię nie spotyka, pierzcha. Przychodzi jednak ponownie odmieniony. Świat – powtarza się go z zamkniętymi oczami, a bada z otwartymi. MARTIN BUBER: *Ich und du*, tłumaczenie JAN DOKTOR.

One should begin as the Dadaists began, from zero, clearing the ground before me. This is how Rauschenberg documented this moment: he erased a drawing by De Kooning that the artist had given him specifically for this purpose, and signed the nearly blank sheet of paper: “Erased De Kooning Drawing. Robert Rauschenberg 1953”. URSZULA CZARTORYSKA: *From Pop Art to Conceptual Art*.

The indemonstrable analogy of Lupa's gesture with that of Rauschenberg. Lupa erases “Utopia” and signs “Factory”.

If we assume that painting is the art of refracting light through the application successive layers paint, the drawing must acknowledge the disreputable association of the drawing with darkness. Only the unfilled places are worthy of attention, the rest is merely the haste of the sketch.

Which of the old masters said that painting is essentially repainting? The gesture of drawing is to be infallible or exposed to error. Infallibility and error here are an attempt. Inscribed in the art of drawing is ignoring infallibility and following error. That which art does not find within me. Theatrical drawings are a special form of openness to the theatre. Does the drawing – a design for a costume with a head showing from underneath the “actor's uniform” not a measure of a much more important gesture. With Lupa it is. Look at the portraits we have selected from his designs for costumes. Nothing but Vampire. They are already waiting for real blood.

“A drawing is nothing more than connecting two points. One line – the rest is merely scribbling”. RABBI MELECH.

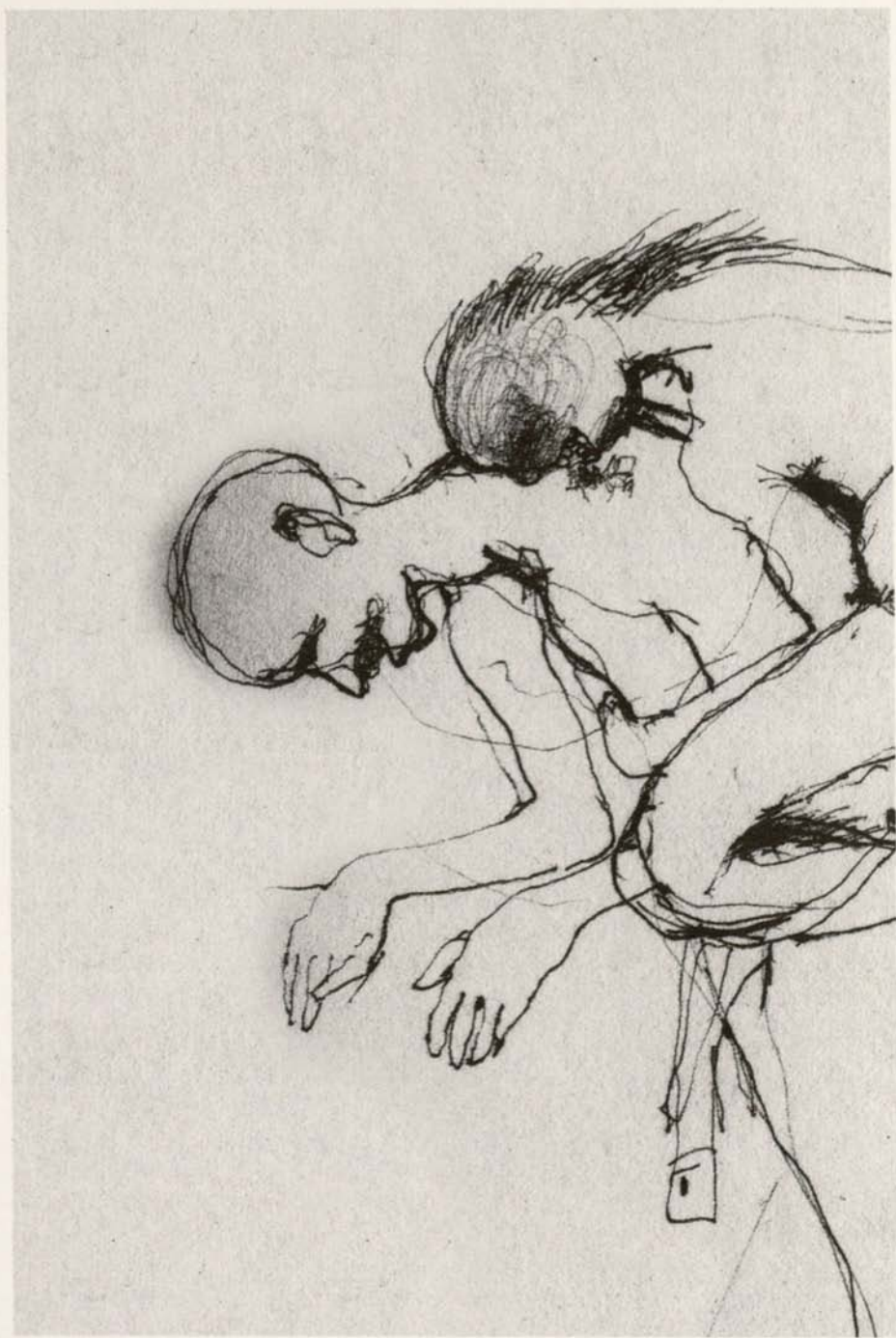
Making disclaimers about corpses is a stiffening the living carries the risk of flexibility. The living author can change his mind. From dirty to clean, like underwear. This is why we cite Lupa in all the genius of his variability. We present his drawings as “suspect”. a member of the species of dangerous things. Such things occur only with remarkable people. Factory now!!!

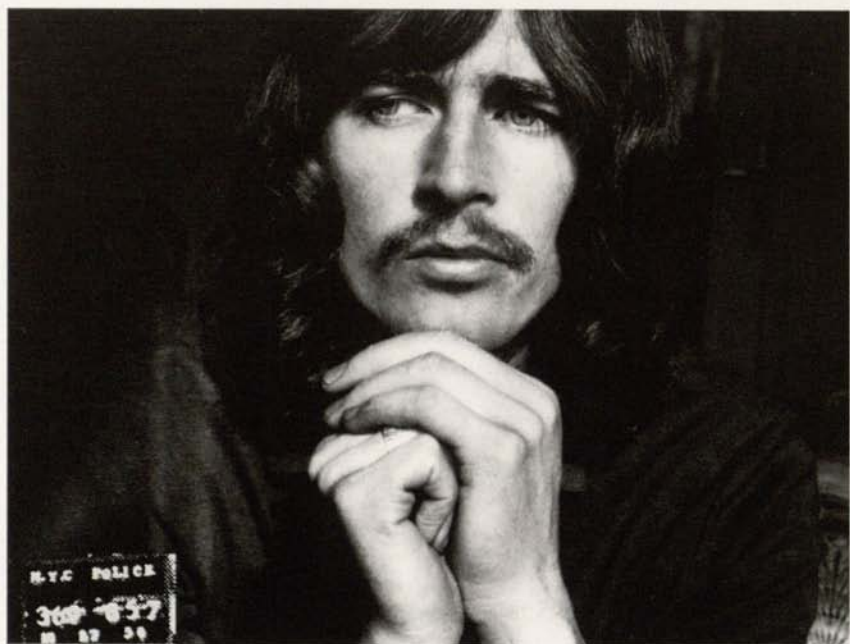
ZBIGNIEW SZUMSKI

“Art as radar acts as “an early alarm system,” as it were, enabling us to discover social and psychic targets in lots of time to prepare to cope with them. This concept of the arts as prophetic, contrasts with the popular idea of them as mere self-expression.” MARSHAL McLUIHAN, Introduction to *Understanding Media*. 2nd ed.

“These meetings are not organized to make the world, but each is a sign of the world-order. They are not linked up with one another, but each assures you of your solidarity with the world. The world which appears to you in this way is unreliable, for it takes on a continually new appearance; you cannot hold it to its word. It has no density, for everything in it penetrates everything else; no duration, for it comes even when it is not summoned, and vanishes even when it is tightly held. It cannot be surveyed, and if you wish to make it capable of survey you lose it. It comes, and comes to bring you out; if it does not reach you, meet you, then it vanishes; but it comes back in another form. [. . .] Its organization can be surveyed and brought out again and again; gone over with closed eyes, and verified with open eyes.” MARTIN BUBER, *I and Thou*, translation: WALTER KAUFMANN

Ojciec z wampirem,
projekt kostiumów,
fragment, *Ślub* Wi-
tolda Gombrowicza;
PREMIERA: TEATR IM. C.
K. NORWIDA
W JELENIEJ GÓRZE, 1984
The Father and the
Vampire, costume
design, detail, *The*
Marriage by Witold
Gombrowicz, PREMIE-
RE: NORWID THEATRE
IN JELENIA GÓRA, 1984





Krystian Lupa
Autoportret, Self-portrait 1970

„Franc rozmyślał nad redukcją. Dostrzegał, jak ogromne ludzkie życie, nieskończoność wypełnionych nieskończonością sekund, może z czasem zredukować się do kilku słów, którymi powiedziano o człowieku wszystko – na przykład w encyklopedii. (...) Jedną z jego rozrywek było ciągle układanie haseł złożonych z kilku słów czy zdań w stylu Larousse’a – o każdym, kogo znał czy spotykał. Hasła o sobie nawet zapisywał. Przez te wszystkie lata nazbierało się ich kilkaset, i choć każde zawierało w sobie coś, co różniło je od innych, to jego – nawet nie zakończone – życie mieściło się w kilkudziesięciu starannie uporządkowanych słowach.”
(Taras Prochaśko, *Niezwykli*)

1. Na oficjalnej stronie internetowej Krystiana Lupy jego nota biograficzna wygląda tak: „Urodził się 7 listopada 1943 w Jastrzębiu Zdroju. Studiował fizykę, malarstwo i grafikę, reżyserię filmową i teatralną. W Teatrze im. Norwida w Jeleniej Górze skupił wokół siebie młodych aktorów. Zafascynowany Witkacym i psychoanalizą Junga badał możliwości teatru jako narzędzia poznania. Powstały wtedy inscenizacje *Nadobniś i koczokodanów*, *Pragmatystów*, *Macieja Korbowy* i *Bellatrix*. W drugiej połowie lat 80. przeniósł się na stałe do Krakowa. Na Scenę Kameralną Starego Teatru adaptował wielkie dzieła literatury niemieckiej i rosyjskiej, Rilkego, Musila, Dostojewskiego. Kreacje aktorskie w jego spektaklach, jak choćby w *Braciach Karamazow* czy *Kalkwerku*, charakteryzują się wyjątkowym stopniem skupienia i emocjonalnej precyzji. W latach 1995-98 powstaje adaptacja *Lunatyków* Brocha. Uwaga Lupy ogniskuje się na procesach przewartościowywania światopoglądu ukształtowanego w europejskiej, chrześcijańskiej kulturze. Teatr Krystiana Lupy prowokuje żywiołowe reakcje publiczności w kraju jak i zagranicą. Dorobek artystyczny reżysera honorowany jest kolejnymi odznaczeniami. Temat, który na fali sukcesów coraz bardziej angażuje Lupa, to mistyfikacje i zakłamania nieobce zwłaszcza jednostkom twórczym. Inspiracją staje się demaskatorska proza Bernharda. Lupa inscenizuje jego powieści i dramaty w Teatrach Krakowa, Wrocławia (*Immanuel Kant* w Teatrze Polskim) i Warszawy (*Wymazywanie* z 2001 w Teatrze Dramatycznym).

Eksplorując problemy i mity związane z duchowym rozwojem człowieka coraz częściej sięga po literaturę rosyjską (Czechow, Gorki) oraz dramat współczesny. Planował kiedyś napisanie powieści, *Klasztoru nasłuchujących...* Projekt przerodził się w regularnie prowadzony dziennik. Zapisywane spostrzeżenia i intuicje są materiałem do książek o *Utopii* – przestrzeni teatru – oraz zbiorów prozy wspomnieniowo-refleksyjnej.”

2. Wiosną 2008 roku w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie odbyła się premiera *Factory 2*, spektaklu inspirowanego biografią Andy Warhola. Oceny i interpretacje są różne, ale w jednym recenzenci i widzowie są niemal jednogłośni: to „najbardziej nieoczekiwane, najbardziej osobiste i najodważniejsze” z przedstawień Krystiana Lupy, dowód na paradoksalną konsekwencję jego drogi, której jedną z zasad jest ustawiczne podważanie dotychczasowych odkryć.

Tworząc własną wersję losów Warhola i jego grupy, Lupa rozlicza się, otwarcie i dość bezlitośnie, z własnym doświadczeniem. Uważnie przygląda się warholowskim metodom tworzenia sztuki z ludzi, znajdując w nich wiele zbieżności z własnym modelem pracy, który oscyluje gdzieś między misją i mistyfikacją i polega między innymi na uruchamianiu „wewnętrznego anarchizmu aktora czy wręcz bardzo dziecięcej potrzeby absurdu”, ale też na umiejętnym wykorzystywaniu własnej charyzmy do narzucania współpracownikom autorskich wizji. Pokazuje na scenie – nie po raz pierwszy zresztą, ale po raz pierwszy aż tak bezceremonialnie i bez zabezpieczeń: choćby w postaci wielkiej literatury – dwuznaczność statusu artysty-charyzmatycznego przywódcy. I jednocześnie cieszy się swoją pracą jak dziecko: „Od 30 lat nie przeżyłem tak intensywnego eksperymentowania”.

3. 30 lat wcześniej Lupa zakończył studia na Wydziale Reżyserii Dramatu krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej (spektaklem dyplomowym były zrealizowane w 1977, *Nadobnisie i Koczokodany* Witkacego). Miał wtedy trzydzieści pięć lat i za sobą: dzieciństwo w Jastrzębiu, liceum w Żorach, przerwane studia na Wydziale Fizyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (zrezygnował po pierwszym semestrze), naukę na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Hanny Rudzkiej-Cybisowej (jego pracom zarzucano nadmierną ilustracyjność, nachalny symbolizm i lekceważenie „formalnych problemów malarstwa”), przenosiny na Wydział Grafiki tej samej uczelni, zakończone dyplomem

w pracowni Mieczysława Wejmana (1969) i nieukończone studia na Wydziale Reżyserii Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi (jego awangardowe etiudy filmowe nie zdobyły uznania profesorów; „Z plotki na temat dyskusji rady pedagogicznej o moich filmach, która zakończyła się wydaleniem ze szkoły, dowiedziałem się, że zostałem uznany za osobnika, który poza homoseksualizmem nie jest w stanie niczego w świecie zauważyć, jednym słowem niereformowalnego i nierozwojowego”). Po tym, jak wyrzucono go z Filmówki, zdawał na reżyserię do warszawskiej Szkoły Teatralnej. Nie przyjęto go. Rok później dostał się do PWST w Krakowie. Był studentem m.in. Jerzego Jarockiego („Parę razy dał mi po łapach, bo zauważył u mnie pretensjonalność”) i Konrada Swinarskiego („Myślę, że to on mnie nauczył szukania i wątpienia, aczkolwiek inaczej, niż Swinarski dobieram się do człowieka”). Zetknął się też, jeszcze w ASP, z Tadeuszem Kantorem, którego ówczesne spektakle, szczególnie *Umarłą klasę* niezwykle cenil i które, jak twierdzi, mocno zaważyły na kształcie jego pierwszych realizacji.

4. W ciągu tych trzydziestu kilku lat – od debiutanckiej, warsztatowej, zrealizowanej podczas studiów *Rzeźni* Mrożka (Teatr im. Słowackiego w Krakowie, 1976) do *Factory 2* – Krystian Lupa stworzył blisko pięćdziesiąt spektakli w teatrach dramatycznych w Krakowie, Jeleniej Górze, Wrocławiu, Warszawie i w krakowskiej PWST, a także na Węgrzech, w Izraelu, Niemczech, USA, Rosji i Austrii (*Czarodziejski flet* Mozarta w wiedeńskim Theater an der Wien, 2006: pierwsze i - jak odgraża się Lupa – ostatnie spotkanie z operą). „Stworzył” oznacza: adaptował (czasem pisał, czasem tłumaczył) teksty, projektował scenografię, często opracowywał muzykę. Zrealizował też dziesięć przedstawień dla Teatru Telewizji. Pokazywał swoje spektakle od Paryża po Ekwador. Otrzymał wiele ważnych nagród teatralnych i państwowych, polskich i zagranicznych. Poza tym: wydał dwa obszerne tomy szkiców o teatrze i dwa tomy prozy, zawierające fragmenty jego dzienników; udzielił niezliczonej ilości wywiadów (dwa z nich ukazały się w formie książek); tłumaczył z języka niemieckiego (m.in. teksty Rilkego i Bernharda); jako pedagog Szkoły Teatralnej w Krakowie (uczy tam od 1983, w latach 1990-1996 był Dziekanem Wydziału Reżyserii Dramatu) wychował co najmniej dwa pokolenia reżyserów i aktorów.
5. Lupa zaczyna od prowadzonych na uboczu (w każdym możliwym sensie: geograficznym, artystycznym, społecznym)

laboratoryjnych poszukiwań – tropem przede wszystkim Witkacego (choć realizuje też wtedy teksty Mrożka, Gombrowicza i swoje własne) i Junga. Stoją one pod znakiem „tęsknot metafizycznych”, ezoterycznych teorii i symboli, dziwacznych i okrutnych eksperymentów międzyludzkich. „Wtedy to właśnie Lupa ustawił trajektorię własnej drogi artystycznej, która doprowadzi go w połowie lat osiemdziesiątych do całkowitej izolacji, straceńczej i olśniewającej implozji rzeczywistości, objawiającej się w trzech zrealizowanych pod rząd spektaklach: *Ślubie*, *Mieście snu* i *Macieju Korbowie* i *Bellatrix*, krótko granych, protekcyjnie i lakonicznie odnotowanych przez krytykę. Ta sama trajektoria wyniesie go dekadę później na pozycję mistrza, autorytetu, artysty narzucającego modele tworzenia i podstawowe współrzędne widzenia świata.” – pisał monografista Lupy, Grzegorz Niziołek.

Właśnie z rolą mistrza-autorytetu oraz z wszystkimi jej artystycznymi i życiowymi konsekwencjami mierzy się Lupa ze spektaklu na spektakl coraz intensywniej i coraz bardziej bezkompromisowo.

6. W kontekście rzeczywistości społecznej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w Polsce teatr Lupy był zjawiskiem, pisze Niziołek, „samowykluczającym się ze zbiorowych dolegliwości i uniesień”. Przewodnikiem w swoich badaniach kryzysu duchowego rozwoju człowieka i zbiorowości – badaniach prowokacyjnie kontestujących ówczesne realia – uczynił Lupa Carla Gustava Junga.

„Ciągle wracam, czytam na nowo jego książki. W różnych okresach życia te książki brzmią dla mnie inaczej, za każdym razem znajduję co innego (...) wszystko, co powiedział, napisał przemawia do mnie tak dobitnie...” – mówił Lupa o Jungu kilka lat temu. Często nazywał go swoim mistrzem. Teorie Junga, wykraczające daleko poza dziedzinę psychiatrii, stały się na długie lata – najpełniej od premiery *Bezimiennego dzieła* Witkacego w Starym Teatrze (1982) – jedną z najważniejszych inspiracji dla teatru Lupy. „Jung i jego koncepcje pozwalają Lupie wszelkie symptomy i aspekty przedstawianej rzeczywistości ustawić w perspektywie metafizycznej, duchowego procesu głębokich przemian kulturowych i religijnych. Do tego modelu »wielkiej przemiany« będzie się już odtąd odwoływał stale, przy każdym kolejnym spektaklu.”

Z odkryć Junga reżyser na początku korzystał bardzo dosłownie („śmiertelna dawka Junga” – pisali krytycy o jeleniogórskim *Ślubie*, bezpośrednio ilustrującym jungowski proces

indywidualności; model indywidualności z jego kryzysem połowy życia i niekontrolowaną erupcją nieświadomych treści był też jawnie odwzorowany w krakowskim *Mieście snu*), z czasem używał ich coraz subtelniej – jungowskie symbole jaźni pojawiały się gdzieś na drugim planie, w formie np. kulistych kształtów albo motywu połączonych przeciwieństw (postacie hermafrodytów, syjamskich bliźniąt, figury alchemicznych zaślubin króla i królowej). Idąc tropem Junga, który za kluczowe w rozwoju człowieka uważał samoistnie pojawiające się momenty przełomowe – „konfrontacje z nieświadomością”, centralnym punktem swoich przedstawień czynił Lupa sny i wizje. Były to sceny, które często sam dopisywał do wystawianego tekstu. Obłąd Klarysy w *Szkicach z „Człowieka bez własności”*, diabelska wizja Iwana i boska – Aloszy w *Braciach Karamazow*, sny głównych bohaterów m.in. *Maltego*, *Kalkwerku*, *Wymazywania...*

Dopiero w *Factory 2* przemożny wpływ Junga wyraźnie schodzi na dalszy plan, o ile nie znika zupełnie. Autoironia tego spektaklu obejmuje wszystkie, również te najbardziej dotąd kluczowe i niezbywalne elementy teatru Lupy.

7. W Srebrnej Fabryce, działającej pół wieku temu nowojorskiej komunie artystycznej Warhola Lupa odnalazł powinowactwa z własną biografią. On też, jak Warhol, przez lata wyspecjalizował się w tworzeniu grup, w których – jak mówi – „osobiste i artystyczne jest nie do rozdzielenia, z ryzykiem nieświadomego wyniku i brakiem zabezpieczeń na przyszłość.”

Jest urodzonym przywódcą („Jeśli nie mogę być prowadzącym, staję się depresyjny, nieśmiały. Albo jestem wodzem, albo zerem”). Talent organizowania wokół siebie ludzi wypróbowywał już w dzieciństwie, zdobywając autorytet rówieśników pełnymi realistycznymi detalami opowieściami o wyobrażonej krainie Juskunii. (Juskunia miała swoje prawa, geografię, historię, język i... króla – Lupe, który „wydawał wyroki, kary śmierci, zwalczał spiski oligarchów”). Język juskunski, wspomina Lupa, był pierwszym językiem obcym, jakiego się nauczył, a mapy stolicy Juskunii - Yelo, były pierwszymi jego rysunkami.) Podczas studiów na ASP w Krakowie, należał do nieformalnej grupy artystów i „projektów na artystów”, uprawiającej prywatne happeningi/psychodramy i publiczne prowokacje. („Znowu, tak jak w dzieciństwie, czułem się inspiratorem grupowej wyobraźni, kimś, kto narzuca to, co robimy, znowu miałem stado.”) Grupa umożliwiała nieskrępowane eksperymentowanie: „permanentną zabawę sztuką

i sobą, przekraczanie granic «przyzwoitości»”. (W Krakowie lat 60. takie „zabawy” kończyły się pobiciami, aresztem. „Nosilem kolorowe ciuchy, długie włosy. Fascynowało mnie bycie zjawiskiem, na ulicy byłem happeningiem. To był teatr. (...) Uwielbiałem być bezwstydnym, szokować, zwłaszcza poważnych, świątobliwych intelektualistów.”).

Fenomen towarzysko-artystycznej grupy skupionej wokół przywódcy zrealizował się w najbardziej ekstremalnej i spektakularnej formie w Jeleniej Górze. Przez niemal dekadę Lupa pracował w Teatrze im. C.K. Norwida ze stałym zespołem, zwanym przez niektórych wspólnotą teatralną, przez innych sektą – z Lupą w roli proroka i jego aktorami w roli wyznawców, a przez niego samego „klasztorem nasłuchujących”. („Wszelkiego typu młodzieńcze eksperymentowanie, drażnienie tajemnic warsztatowych i nie tylko, słuchanie muzyki w różnych stanach, przekraczanie potocznych rejonów doznań. Pisaliśmy teksty na temat tych doznań, tych przekroczeń. Siedziało się całymi nocami i dyskutowało, jak stworzyć funkcjonujący niezawodnie mechanizm wspólnoty.”)

Ze swoim zespołem zrealizował Lupa trzy teksty Witkacego: nową wersję *Nadobniś i Koczkodanów* (1978), *Pragmatystów* (1981) i *Macieja Korbowę i Bellatrix* (1986), dwa autorskie scenariusze (w programach stoi: „scenariusz: Krystian Lupa oraz kreacja zbiorowa zespołu aktorskiego”): *Przezroczyście pokój* (1979) i *Kolację* (1980) oraz *Matkę Przybyszewskiego* (1979) i *Ślub Gombrowicza* (1984). W dwóch innych jeleniogórskich spektaklach: *Życiu człowieka Andrejewa* (1977) i *Pieszko* (1982) Mroźka obsadził aktorów spoza ścisłego kręgu swojej grupy. Spośród jego ówczesnych współpracowników do dzisiaj stale gra w jego przedstawieniach tylko Piotr Skiba, po latach okazjonalnie pojawili się w nich również Maria Maj i Wojciech Ziemiański.

Badając fenomen swoich wspólnot i własnego wodzostwa, Lupa odżegnuje się od metod wymuszania i zastraszania albo uzależniania mocą autorytetu duchowego (anty-przykładami są dla niego odpowiednio: Kantor i Grotowski). Woli mówić, że jest uwodzicielem („Uwodzę przez zaawansowanie w opętaniu”), ale wobec swoich uwodzicielskich talentów i generalnie wobec własnych metod pracy pozostaje w najwyższym stopniu krytyczny i nieufny. Opisując siebie samego sprzed lat, używa słów takich jak: manipulacja, pycha, naiwność, kabotyństwo, fałsz.

Model prowadzonej przez charyzmatycznego przywódcę intensywnej pracy, w której każdy musi być gotowy do nad-

zwyczajnego wysiłku emocjonalnego, prywatność miesza się ze sztuką, a gra toczy się o stawkę o wiele znaczniejszą, niż wyprodukowanie kolejnego spektaklu, ulegał przez lata przekształceniom. Ale jego podstawowe zasady pozostają aktualne. I choć Lupa od dawna nie ma stałego zespołu, który mógłby nazwać „klasztorem nasłuchujących”, to pracuje najczęściej w kilku zaledwie, „oswojonych” teatrach (przede wszystkim w krakowskim Starym, rzadziej: w warszawskim Dramatycznym i wrocławskim Polskim), a wśród jego współpracowników znajdują się ludzie, o których i dzisiaj mówi się „aktorzy Lupy”.

8. „W moich pierwszych jeleniogórskich spektaklach tak bardzo próbowałem coś zrealizować, że w ogóle się nie otwierałem na to, co może się zdarzyć. a teraz jest odwrotnie. Jestem skłonny całkowicie zapomnieć o tym, czego chciałem.” – mówił Lupa podczas pracy nad *Factory 2*.

Zawsze lubił myśleć o swoich przedstawieniach jak o dziełach autonomicznych, sobie samemu przypisując zaledwie rolę akuszerza, który pomaga im się wydobyć na świat, ale na ich ostateczny kształt ma wpływ znacznie mniejszy, niż by się mogło wydawać. „Powiedziałbym, że dzieło, które chce powstać, ma własny instynkt samozachowawczy i tak długo będzie oszukiwało i dręczyło artystę, aż w końcu wymusi na nim swoje.” Przez lata próbując zbliżyć się do ideału, za jaki uważa proces twórczy oparty na intuicji, którego efektem byłoby dzieło w jakiś sposób niezależne od świadomych zamierzeń jego twórcy, Lupa jednocześnie bardzo wnikliwie komentuje własne przedstawienia i przekonująco racjonalizuje swoje decyzje artystyczne. Ten paradoks nie zmienia faktu, że w pracy pozostaje radykalny. I takiego samego radykalizmu wymaga, czasem w sposób bezwzględny, od swoich aktorów: „(...) niejednokrotnie, gdy przestają mnie rozumieć, widzę pojawiającą się na ich twarzach konsternację. Ale ja wiem, że tylko tą drogą możemy iść. Że za żadne skarby nie można iść na skróty, scalać tylko dlatego, żeby mieć spokój i móc powiedzieć sobie, że jakaś praca została wykonana.”

Przedstawienia, uznawane przez recenzentów, a czasem przez niego samego, za nieudane są ryzykiem wliczonym w koszty tak rozumianego aktu twórczego. Bywają też bardzo bezpośrednim wyrazem osobistego kryzysu (a Lupa wierzy, za Jungiem, w poznawczą wartość kryzysów). Przykładem *Miasto snu* wg powieści Alfreda Kubina *Po tamtej stronie* (Stary Teatr, 1985) – dziewięciogodzinny, hybrydyczny spektakl, w którym nie istniały żadne reguły dramaturgiczne, mieszały

się wszelkie możliwe style, a autotematyczna wypowiedź była na granicy czytelności. Grzegorz Niziołek przywołuje najbardziej typowe oskarżenia krytyki wysuwane pod adresem niektórych wczesnych spektakli Lupy, np. zrealizowanych w Starym Teatrze *Iwony, Księżniczki Burgunda* (1978), *Powrotu Odysa* (1981), *Bezimiennego dzieła* (1982). Bełkotliwość, chaotyczność, rozwlekłość, niespójność wizji, brak zaufania dla autora, lekceważenie widza, zaciemnianie znaczeń, duchowy ekshibicjonizm. Podobne zarzuty wracały w omówieniach kilku późniejszych spektakli, np. *Maltego* (1991), *Mistrza i Małgorzaty* (2002), *Zaratustry* (2005). To, co jest uznawane za wady, decyduje jednocześnie o wartości i nowatorstwie pracy Lupy, który „rzuca na szalę doświadczenie prawdy – zachłanne, gotowe posłużyć się każdym znakiem, symbolem, konwencją, bez pytania o ich estetyczną wartość. Załamanie się konstrukcji dramaturgicznej jest potężnym środkiem ekspresji. Kicz, grafomania, bełkot, chaos odnoszą się już nie do cech artystycznego stylu, ale kształtu ludzkiego doświadczenia – i na tym gruncie nie mogą być podważone.”

9. Lupa przez lata szukał w wystawianych tekstach treści, które korespondowałyby nie tylko z jego wizją świata, ale też z jego rozumieniem roli artysty jako medium – wyraziciela myśli większych od niego samego. Jako materiał wyjściowy dla teatru interesowały go najbardziej dzieła niedomknięte, amorficzne, na pograniczu bełkotu; dzieła, jak powiedziałby Jung, wizjonerskie, pod warstwą fabuły i literackiego kunsztu ukrywające treści nieświadome. Teksty, które nie od razu zdradzają swoje tajemnice, takie, które potrafią jątrzyć i prowokować („Nie muszę, nie chcę, a nawet nie powinienem akceptować całkowicie tekstu. Mało tego, jeśli pojawia się pełna aprobata, nie sięgam po taki tekst, gdyż wówczas nie ma i być nie może dialogu.”). Czytał wnikliwie i namiętnie. To znaczy: znajdując u swoich autorów zaszyfrowane – często wbrew intencjom – znaczenia, przywiązując się do nich na wiele lat i do tego stopnia, że stawali się nie tylko patronami kolejnych spektakli, ale „przewodnikami na drodze osobistego rozwoju”. Czytał z empatią, wchodząc w skórę autora i przyjmując perspektywę bohatera (w ten sposób tworzył na przykład, jak je nazywa, „apokryfy” – sceny dopisane do „kanonicznego” tekstu realizowanych utworów, będące często osią dramaturgiczną jego przedstawień).

Długo był wierny pisarzom tworzącym w końcu XIX i w początkach XX wieku, w ich książkach znajdując potwierdzenie

własnych intuicji na temat kondycji człowieka czasu przełomu. Za jego najpełniejsze wypowiedzi uważane są adaptacje prozy. Co jakiś czas wraca jednak do utworów dramatycznych. Po Witkacym, Gombrowiczu, Mrożku, Wyspiańskim sięgał po dramaturgię niemieckojęzyczną (dramaty Musila i Bernharda, *Prezydentki* Wernera Schwaba), rosyjską (kilkukrotnie wracał do Czechowa: *Platonow* i *Trzy siostry* w PWST, raz jeszcze *Trzy siostry* w bostońskim American Repertory Theatre i *Mewa* w petersburskim Teatrze Aleksandryjskim; realizował też Gorkiego) i współczesną (teksty Yasminy Rezy i Dei Loher). Przez lata specjalizował się w autorach niemieckojęzycznych, szczególnie Austriakach (Rilke, Kubin, Musil, Broch, Bernhard). Ale wyreżyserował też znaczące spektakle według prozy Dostojewskiego (*Bracia Karamazow*) i Bułhakowa (*Mistrz i Małgorzata*).

Od czasu spotkania z Bernhardem jeszcze bardziej pociągają go dzieła lekceważące rygory formy, wypełnione „anarchią pleniących się myśli” i „tego nieobliczalnego, Nieliterackiego, co rodzi się w głowie”. Przy okazji premiery *Mistrza i Małgorzaty* mówił: „Uważam, że przyszedł teraz czas, kiedy szukamy materii literackich nieobciążonych zbytnią pretensją do syntezy. Chciałoby się powiedzieć, brudniejszych, chaotycznych, ale pełnych życia, współczesnych tajemnic, motywów, idei (...)”. Teksty, które wystawia są nie tylko coraz mniej „teatralne” (pozbawione fabuły, dramaturgii, dialogów napędzających akcję), są też coraz mniej „literackie”. W 2005 roku zrealizował *Zaraturę* – łącząc *Trylogię o Nietzschem* Schleefa z filozoficzno-poetyckim traktatem Nietzschego *Tak rzekł Zaraturza*. a w 2008 *Factory 2* – przedstawienie zbudowane według scenariusza, powstałego w dużej części z aktorskich improwizacji. Literatura przestaje wystarczać. a zaskakująco bliską postacią staje się – kojarzony z pop-kulturą, a więc dziedziną przez lata stojącą poza kręgiem zainteresowań Lupy – Andy Warhol, twórca intuicyjny, „kontestator świętych kryteriów sztuki”, ktoś, kto mówi, że „rozwałać jest lepiej niż coś ścibolić.”

10. „Afabularny teatr sytuacji międzyludzkich i hipnotycznie oddziałujących stanów psychicznych”, „sceniczne laboratoria”, „teatr trwania” – tak opisywane są wczesne, witkacowskie z ducha przedstawienia Lupy. Ich przestrzeń jest przestrzenią eksperymentu, dokonywanego przez bohaterów na sobie samych i na współpartnerach, również dosłownie: powtarzający się element scenografii to siatka/krata oddzielająca widzów od

sceny. Zza tak skonstruowanej czwartej ściany obserwować można życie w postaci klinicznie sterylnej. „Pasja metafizyczna”, o której pisali krytycy prowadziła Lupę w rejony abstrakcji. Iluminacje niezakorzenione w realnym świecie są jednak fałszywe – taka konkluzja towarzyszyła klęsce jego ówczesnych bohaterów. „Hermetyczne teorie, szukanie wyjątkowych stanów ducha, w czasie których nasz obraz świata jest zdeformowany, daje nam złudne poczucie przybliżania się do tajemnicy. Wierni do szaleństwa fikcji, nazywamy te stany objawieniem. Tymczasem w chorobie tej oddalamy się od życia i coraz trudniej jest nam się w nim odnaleźć.” – pisał Lupa w programie do autorskiego *Przezroczyściego pokoju*. Później zaś, jakby wzbogacony tą świadomością, odwrócił się, jak mówi, „od tzw. czystej metafizyki w kierunku bardziej całościowego dotknięcia kondycji ludzkiej”. Znaczyło to dopuszczenie do głosu bogatej w szczegóły materii życia i prawdziwych, umotywowanych psychologicznie dramatów.

Momentem przełomowym było spotkanie z Robertem Musilem. „Musil, *Marzyciele*, później powrót do *Człowieka bez właściwości* dali mi po pierwsze lekcję pokory, a po drugie wejście w tę ogromną, otchłanną przestrzeń etyczną, która zapowiada zupełnie innego rodzaju podróż.” Teksty Musila przenośli Lupa na scenę kilkakrotnie. Dwa lata po *Marzycielach* w Starym Teatrze (1988) przygotował ze studentami PWST adaptację monumentalnej, eseistyczno-filozoficznej powieści *Człowiek bez właściwości*. *Szkice z „Człowieka bez właściwości”*, grane w dwóch częściach, przez dwa wieczory stały się wydarzeniem wykraczającym daleko poza ramy uczelni (w 1993 powstała wersja filmowa pierwszej części: *W stronę Klarysy*). W 1997 we wrocławskim Teatrze Polskim wystawił *Kuszenie Cichej Weroniki* na motywach opowiadania Musila. *Marzycieli* realizował raz jeszcze w Thalia Theater w Hamburgu (2001).

Nowi, musilowscy bohaterowie wciąż należeli do gatunku niespokojnych duchów: artystów, myślicieli, nadwrażliwców, nie byli już jednak klinicznymi przypadkami, żyjącymi w sztucznej rzeczywistości własnych idei. Swoje „iluminacje” przeżywali nie w warunkach eksperymentu, ale w głębokich, wieloznacznych kontaktach z jak najbardziej realnym światem. Odtwarzanym na scenie z dbałością o najdrobniejsze detale. Pojawiają się realistyczne wnętrza ze skrzypiącymi meblami, codziennymi przedmiotami, odrapanymi ścianami, plamami światła zza okna na podłodze. Zdarzają się też naturalistyczne niemal sceny rodzajowe – jak z najbardziej tradycyjnego teatru.

11. „Okres po *Marzycielach* to czas twórczej dojrzałości, ciąg wybitnych przedstawień, sukcesów i uznania” – pisał monografista Lupy. W latach dziewięćdziesiątych powstawały, szczególnie w Starym Teatrze, głośne spektakle, skoncentrowane wokół tematu upadku ideałów i autorytetów, prywatnych i zbiorowych katastrof, zmuszających do rewizji niepodważalnych dotąd wartości: *Bracia Karamazow* (premiera w 1990, wznowienie w 1999) na podstawie powieści Fiodora Dostojewskiego, wcześniej opracowanej w PWST jako *Bracia. Dialogi o miłości i zbrodni, o Bogu i szatanie; Malte albo tryptyk marnotrawnego syna* na motywach prozy Rilkego (1991- ten akurat spektakl wzbudził sporo kontrowersji, wielu uznało go za artystyczną porażkę); adaptacje dwóch części innego wielkiego epickiego dzieła, *Lunatyków* Hermanna Brocha: *Lunacy. Esch czyli Anarchia* (1995) i *Lunacy. Hugenau czyli Rzeczowość* (1998).

Wcześniej, w 1992 roku, powstał *Kalkwerk* – pierwszy z wielu realizowanych przez Lupę tekstów Thomasa Bernharda, kolejnego po Witkacym i Musilu autora, który wyznaczył twórczości Lupy nowy horyzont. Lupa wystawił potem jeszcze: w Teatrze Polskim *Immanuel Kanta* (1996), w Starym Teatrze *Rodzeństwo. Ritter, Dene, Voss* (1996, wznowione siedem lat później), w warszawskim Teatrze Dramatycznym: *Auslöschung/Wymazywanie* we własnym przekładzie (2001) i *Na szczytach panuje cisza* (2006). *Kalkwerk* miał też swoją premierę w Izraelu (1995) i, podobnie jak *Rodzeństwo*, wersję telewizyjną.

Bernhardowska odwaga budowania sztuki „z rzeczy marnych i wielkich jednocześnie” stała się potwierdzeniem dawnych intuicji Lupy i ważnym punktem odniesienia dla jego dalszej drogi. Szczególnie przełomowe było *Wymazywanie*. Podczas pracy nad tym spektaklem Lupa zapisywał: „może właśnie ta materia, ta niedramatyczna materia daje więcej szans na odłączenie się od pępownicy tego starego teatru, który uprawiam... Tego pogłębionego psychologią »magicznego realizmu«, który staje się już z wolna manierą.”

Uwolnić się od własnych manier próbował na różne sposoby. Podczas realizacji *Mistrza i Małgorzaty* (Stary Teatr, 2002) otwarcie gloryfikował absurd i chaos, szukał sposobów uruchamiania w aktorach ekstremalnej gotowości do improwizacji (pomagając im m.in. tworzoną na żywo muzyką i adaptowaną na potrzeby teatru koncepcją „śniącego ciała” Arnolda Mindella). W kolejnych premierach: *Azylu* (Teatr Polski, 2003) na podstawie *Na dnie* Gorkiego i *Stosunkach*

Klary Dei Loher (Teatr Rozmaitości, 2003) zamiast „arystokratów ducha” widzieliśmy „skrzywdzonych i poniżonych” – wyrzuconych na margines społecznego życia zwyczajnych, banalnych ludzi, którzy, zdaniem Lupy, odzwierciedlali prawdę o współczesności wierniej niż dotychczasowi bohaterowie. (Już w *Lunatykach* zaskoczył wprowadzeniem innej kategorii bohaterów. Byli to, pisano, ludzie „szarzy, przeciętni, nieuczni, ledwie muśnięci przez wysoką kulturę, żyjący w świecie kiczu i stereotypu”.) a jednak do postaci intelektualistów i artystów Lupa uparcie w swoich spektaklach powraca.

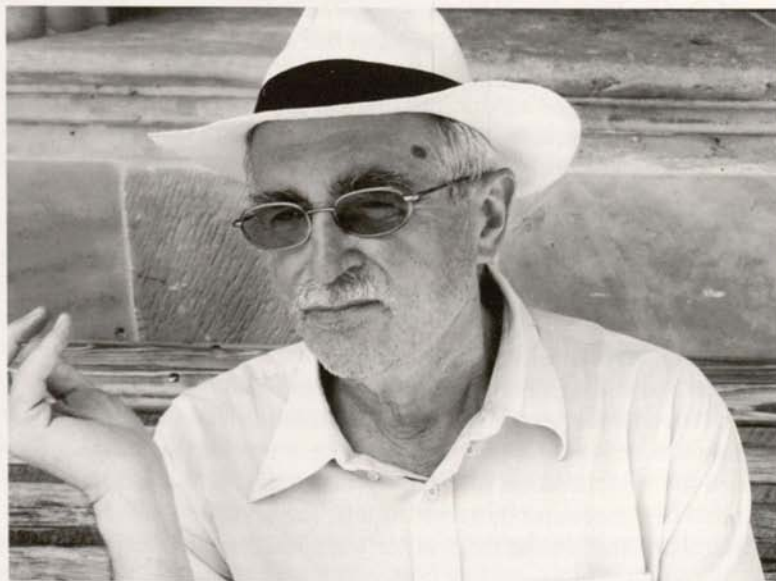
12. Już witkacowscy wygłodniali metafizycznie tropiciele poznania absolutnego i musilowscy marzyciele mieli w sobie coś z manipulatorów i kabotynów, ale ich mistyfikacje i manipulacje traktował Lupa wyrozumiale i potrafił je wiarygodnie usprawiedliwić. Wobec późniejszych swoich bohaterów-artystów staje się coraz bardziej złośliwy i ironiczny. Choć i dla nich ma wciąż sporo czułości, to jednak z upodobaniem eksponuje ich megalomanię, uzurpatorskie instynkty, bezwzględność wobec innych i w końcu – ich śmieszność. W różnych wersjach powraca postać twórcy, zadreżanego przez jego własne dzieło i dręczącego innych poczuciem własnej misji. Konrad z *Kalkwerku*, opętany swoim studium o słuchu, którego nie potrafi stworzyć i ślepy na cierpienie Konradowej; Franz Joseph z *Wymazywania*, rojący o napisaniu Tekstu leczącego grzechy świata; filozofowie: Wittgenstein z *Rodzeństwa* i Nietzsche z *Zaratustry*, których wielkie myśli i prorocze wizje nijak się mają do ich żalostnej codzienności; Moritz Meister z *Na szczytach panuje cisza*, którego opus magnum okazuje się zwykłą grafomanią. I w końcu Warhol, „ten przyglup Andy”, jak mówi o nim Lupa, a wg recenzentów: „zarazem wizjoner i pasożyt, geniusz i idiota, Pigmalion i emocjonalny wampir.”

„Traktuję teatr jako idealne medium ujawniające to wszystko, co ukryte w człowieku” – mówił Lupa. I zaczynał od siebie. Każdy z jego bohaterów jest w jakimś stopniu krzywym zwierciadłem, w którym się sam przegląda. Lupa zdaje się sądzić, że artysta, jeśli chce być uczciwy, musi bezustannie sprawdzać, na czym jego bycie artystą polega. Tropić – i koniecznie upubliczniać – własne małości, bo to w nich jest prawda, choćby i wstydliva, ale jedyna, z której można czerpać w sztuce z czystym sumieniem.

Joanna
Wichowska

Wykorzystano m.in.: książki Krystiana Lupy: *Utopia i jej mieszkańcy*, Kraków 1994, *Utopia 2. Penetracje*, Kraków 2003, *Labirynt*, Warszawa 2001, *Podglądania*, Warszawa 2003; monografię i opracowania krytyczne Grzegorza Niziołka: *Sobowtór i Utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Kraków 1997, Anty-Jung [w:] „Didaskalia” nr 84/kwiecień 2008, *Kłęski Krystiana Lupy* [w:] *Gry z chaosem. o teatrze Krystiana Lupy*, red. Grzegorz Niziołek, Kraków 2005; rozmowy z Krystianem Lupa Beaty Matkowskiej Święs, *Podróż do Nieuchwytnego*, Kraków 2003 i Krystyny Gonet, *Jakby to powiedzieć...*, Kraków 2002; wywiady: *Prawda zblakania* (rozmawiał Grzegorz Niziołek), „Notatnik Teatralny” nr 6/1993, *Wciąż noszę te siedem dachówek* (rozmawiała Beata Matkowska-Świeś), „Magazyn Gazety Wyborczej” 1.06.2000, *Kwiaty we włosach* (rozmawiała Katarzyna Bielas), „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 10.06.2008, *Woland, czyli szukanie zbawienia po drugiej stronie* (rozmawiał Jacek Cieślak), „Rzeczpospolita” 20.04.2002, *Andy Warhol według Lupy* (rozmawiała Joanna Derkaczew), „Gazeta Wyborcza” 18.02.2008 oraz recenzje spektakli.

*Krystian Lupa, 2004
fot. Piotr Skiba*



Krystian

Lupa

Notes on His Biography in 12 points

Joanna Wichowska

“Franc pondered reduction. He saw how immense human life is, an infinity filled with an infinity of seconds, maybe over time he could reduced it to a handful of words that would say everything about a person – like an encyclopaedia entry. (...) One of his pastimes was to write such entries, made up of a few words or sentences in the style of Larousse, for every person he had ever known or met. He even wrote an entry for himself. Over the years, he accumulated hundreds of these, and although each one contained something that made it different from all the rest, his – as yet unfinished – life could be fit into a number of carefully ordered words.” (Taras Prochaśko, *Extraordinary People*)

1. On Krystian Lupa's official website, his biography reads “Born November 7, 1943, in Jastrzębie Zdrój. He studied physics, painting, graphic design, film and theatre directing. In the Norwid Theatre in Jelenia Góra, he brought together a group of young actors. Fascinated by Witkiewicz and Jungian psychoanalysis, he studied the potential of theatre as a tool for cognitive enquiry. During this period, he staged productions of *Dainty Shapes and Hairy Apes*, *The Pragmatists*, *Maciej Korbowa and Bellatrix*. In the latter half of the 1980s, he moved permanently to Kraków. On the Small Stage of the Sary Theatre, he staged adaptations of great works of German and Russian literature, including Rilke, Musil, and Dostoevsky. The roles he created in plays like *Brothers Karamazov* or *Kalkwerk*, to name a few, were characterized by their exceptionally strong focus and emotional precision. From 1995 to 1998, he staged an adaptation of Broch's *Sleepwalkers*. Lupa has focused his attention on the processes responsible for redefining the worldview that grew out of European and Christian culture. Krystian Lupa's theatre provokes lively reactions from audiences in Poland and abroad, and his artistic oeuvre has been honoured with numerous distinctions. a subject that Lupa increasingly turned to following a wave of successes are the mystification and falsity that creative individuals regularly encounter. In terms of this, the revealing prose of Bernhard has been an inspiration. Lupa has staged his novels

and dramas in theatres in Kraków, Wrocław (*Immanuel Kant* in the Polski Theatre) and Warsaw (*Extinction* in 2001 in the Dramatyczny Theatre). In exploring the problems and myths associated with the spiritual development of mankind, he has increasingly turned to Russian literature (Chekhov, Gorky) and contemporary drama. He once planned to write a novel, *The Monastery of Listeners...* The project grew into a regularly kept diary. The comments and intuitions he wrote down in it became material for his books on »Utopia« – the space of theatre – and collections of his memoirs and reflections”.

2. The Spring of 2008 saw the premiere of *Factory 2*, a play inspired by the biography of Andy Warhol, in the Narodowy Sary Theatre in Kraków. The reception and interpretations varied, but reviewers and audiences were in unanimous agreement on one issue: it was “the most surprising, most personal and boldest” of Krystian Lupa's productions, evidence of the paradoxical consequences of his path, one of the foundations of which is to constantly challenge past discoveries.

In creating his own take on the lot of Warhol and his group, Lupa carried out an open and relatively merciless assessment of his own experience. In looking carefully at Warhol's methods for creating art out of people, he found numerous commonalities in them with his own work model, which oscillates somewhere between mission and mystification, and is based on, among other things, engaging “the actor's internal anarchy and his even more childish need for the absurd”, as well as making skilful use of his own charisma to impose his authorial vision on his collaborators. He demonstrates on the stage – although not for the first time, for the first time so unceremoniously and free of barriers: and in the form of great literature – the ambiguous status of the artist-charismatic leader. And at the same time, he enjoys his work like a child: “For 30 years, I have not experienced such intensive experimentation”.

3. Thirty years earlier, Lupa graduated from the Department of Dramatic Directing of the School of the Dramatic Arts in Kraków (his diploma production was Witkiewicz's *Dainty Shapes and Hairy Apes* in 1977). He was thirty-five years old then and had spent his childhood in Jastrzębie Zdrój, high school in Żory, began studying physics at Jagiellonian University (he withdrew after the first semester), studied painting at the Academy of Fine Arts in Kraków under Hanna Rudzka-Cybisowa (his work there was attacked for an overuse of

illustration, blatant symbolism, and a lack of regard for the “formal problems in painting”), received an invitation to study graphic design in the same school, earning a diploma under Mieczysław Wejman (1969), and began studies in directing at the School of Film in Łódź, which he ultimately did not complete (his avant-garde films were not well received by his professors “From the gossip surrounding the pedagogical commission’s discussions about my films, which eventually got me kicked out of school, I became known as a person who was unable to observe anything going on in the world, outside of homosexuality, in a word, impossible to reform or develop”). After he was expelled from the film school, he applied to the School of Theatre in Warsaw to study directing. He was not admitted. The next year, he was accepted into the Academy for the Dramatic Arts in Kraków, where he studied under such individuals as Jerzy Jarocki (“A few time I had my knuckles rapped by him because he saw pretension in my work”) and Konrad Swinarski (“I think he was the one who taught me to search and doubt, although my approach to humanity is different than Swinarski’s”). While still at the Academy of Fine Arts, he met Tadeusz Kantor, whose performances at the time, especially *The Dead Class*, he highly valued and which, he says, had a strong influence on the shape of his first productions.

4. Over the course of these thirty-some years – from his debut with Mrożek’s *The Slaughterhouse* (Słowacki Theatre in Kraków, 1976) during his studies, to *Factory 2* – Krystian Lupa has produced nearly fifty dramatic productions in Kraków, Jelenia Góra, Wrocław, Warsaw and at the Academy for the Dramatic Arts in Kraków, as well as in Hungary, Israel, Germany, the USA, Russia, and Austria (Mozart’s *The Magic Flute* was performed in Theater an der Wien in Vienna in 2006: his first and – as Lupa warns – last encounter with opera). “Produced” in Lupa’s case means: writing adaptations (sometimes writing, other times translating), designing sets, and often, arranging music. He also produced ten shows for the Television Theatre. His shows have run in theatres from Paris to Ecuador. He has received many important awards for theatre and television, both in Poland and abroad. In addition, he has published two thick volumes of prose, containing fragments from his diaries; he has given numerous interviews (which have been published twice in book form); he has translated works from German (including works by Rilke and Bernhard); he has

taught in the School of the Dramatic Arts in Kraków (since 1983, from 1990 to 2006, he was Dean of the Department of Dramatic Directing) and has educated at least two generations of directors and actors.

5. Lupa began by running fringe (in every sense of the word: geographic, artistic, social) experimental laboratories – following in the footsteps of, above all, Witkiewicz (although at that time he also produced works by Mrożek and Gombrowicz, as well as his own) and Jung. They posed questions about “metaphysical longing”, esoteric theories and symbols, strange and terrible interpersonal experiments. “At that time, Lupa established the trajectory of his artistic path, which in the mid-1980s led to a complete isolation, a reckless and dazzling implosion of reality that resulted in three productions: *Marriage*, *City of Dream* and *Maciej Korbowa and Bellatrix*, which had short runs and received patronizing and laconic reviews from critics. This same trajectory elevated him a decade later to the position of a master, an authority, and an artist who imposed his own creative models and orientations for viewing the world.” – wrote Grzegorz Niziołek, author of a monograph on Lupa.

With each new production, Lupa wrestled ever more intensively and ever more uncompromisingly with this role as a master-authority, and with the consequences of it in his art and his life.

6. In the context of the social realities in Poland at the turn of the 1970s and 1980s, Lupa’s theatre was a phenomenon that, as Niziołek writes, “excluded itself from the [nation’s] collective ills and triumphs”. a source of guidance for Lupa in his study of the spiritual crises of man and society – provocative examinations of the times – was Carl Gustav Jung.

“I keep returning to his books time and again. In various points in my life, these books have had different meanings for me, each time I find something new (...) everything he has said and written speaks to me with such force...” – Lupa said of Jung a few years ago. He has often called Jung his master. His theories, extending far beyond the field of psychiatry, have been for many years – since the premiere of Witkiewicz’s *The Anonymous Work* in the Stary Theatre (1982) – one of the most important inspirations for Lupa’s theatre. “Jung and his concepts allow Lupa to place all the symptoms and aspects of a depicted reality in a metaphysical perspective, the spiritual process of profound cultural and religious change.

He would refer to this model of the »great change« in each of his future productions.”

At first, the director made use of Jung’s discoveries quite literally (“a lethal dose of Jung” – wrote critics about his production of *Marriage* in Jelenia Góra, which directly illustrated the Jungian process of individuation; this model of individuation, with its mid-life crisis and uncontrolled eruption of unconscious content, was also reproduced in the *City of Dream* in Kraków), with time, he began to use these theories more and more subtly – Jungian symbols of the ego appear somewhere in the background, in the form of round shapes or in the motif of paired oppositions (in the form of hermaphrodites, Siamese twins, and the alchemic figure of the marriage of the king and queen. Lupa has made dreams and visions a central point in his productions. He has often added scenes to the texts he uses. Clarissa’s madness in *Sketches from „The Man without Qualities”*, the diabolic visions of Ivan and the divine one of Alosha in *Brothers Karamazov*, the dreams of the main characters in *Malte, Kalkwerk*, and *Extinction...*

Not until *Factory 2* did Jung’s overwhelming influence move clearly towards the sidelines, though it never disappeared completely. The self-irony of that production included all the elements, the most key and indispensable aspects, of Lupa’s theatre.

7. In the Silver Factory, the New York artists’ commune Warhol founded half a century ago, Lupa found kinships with his own biography. Like Warhol, he had specialized for years in forming groups, in which – as he says – “the personal and the artistic are indivisible, with uncertain results and a lack of security in the future.”

He is a born leader (“If I can’t be a leader, I become depressive, timid. I’m either the leader or I’m nothing”). He had demonstrated his talent for gathering people around himself during his childhood, gaining authority among his peers with his detailed and realistic imaginative tales about the land of Juskunia. (Juskunia had its own laws, geography, history, language, and... king – Lupa, who “pronounced verdicts, death sentences, and uncovering the plots of oligarchs”. The Juskunian language, Lupa recalls, was the first foreign language he ever learned, and the maps of the capital of Juskunia – Yelo, were his first drawings.) While studying at the Art Academy in Kraków, he belonged to an informal group of artists and “plans for becoming artists”, which organized its

own private happenings/psychodramas and public provocations. (“Again, as in childhood, I felt I was the one who inspired the group’s imagination, the person who decided what the group would do, once again I had a flock.”) The group allowed him unrestricted experimentation: “permanent play with art and ourselves, overstepping the boundaries of «decency»”. (In Kraków in the 1960s, such “play” could end with beatings and arrest. “I wore colourful clothes and had long hair. Being a phenomenon fascinated me, on the street I was a happening. It was theatre. (...) I loved being shameless, shocking people, especially serious, pious intellectuals.”)

The social-artistic phenomenon of a group clustered around a leader was realized in its most extreme and spectacular form in Jelenia Góra. For nearly a decade, Lupa worked in the Norwid Theatre with the same group of people, which was called by some a theatre community, by others, a sect – with Lupa in the role of the prophet and his actors in the role of the followers that he himself called the “monastery of listeners”. (“All types of youthful experimentation, penetrating the mysteries of technique and other things, listening to music in various states, transgressing the boundaries that define the regions of everyday experience. We wrote texts about these experiences, these excesses. We sat up nights and talked about how to create a peerlessly functioning community mechanism.”)

Lupa and his group staged three works by Witkiewicz: a new version of *Dainty Shapes and Hairy Apes* (1978), *The Pragmatists* (1981) and *Maciej Korbowa and Bellatrix* (1986), two scripts written by the director himself (the programs read: script: Krystian Lupa and collaborative creation of the acting company”): *Transparent Room* (1979) and *Dinner* (1980), as well as Przybyszewski’s *Mother* (1979) and Gombrowicz’s *The Marriage* (1984). In two other productions in Jelenia Góra: Andreyev’s *The Life of Man* (1977) and Mrożek’s *On Foot* (1982), he used actors from outside his own group. Among his collaborators from those times, the only ones regularly performing in his productions today are Piotr Skiba and, after years of appearing only occasionally, Maria Maj and Wojciech Ziemiański.

In experimenting with the phenomenon of this community and his own leadership, Lupa disassociated himself from methods requiring coercion and intimidation or a dependence on a powerful spiritual authority (counter-examples for him included Kantor and Grotowski). He prefers to say that he is a seducer (“I seduce by going into a frenzy”), but in relation

to his own seductive talents and generally – in relation to his own methods, he remains extremely critical and distrustful. Describing himself in years past, he uses words like manipulation, arrogance, naivety, falsity.

In the intensive work model used by the charismatic leader – a method in which person must be prepared to make an for extraordinary emotional effort, privacy mixes with art, and the game continues with much higher stakes than just staging another production – underwent change over the years. But the basic principles remain unchanged. And although Lupa has for some time not had a permanent troupe of actors that he could call a “monastery of listeners”, he mostly works in one of several “familiarized” theatres (especially the Stary Theatre in Kraków, less often, the Dramatyczny Theatre in Warsaw and the Polski Theatre in Wrocław), and among his collaborators are a number of people often referred to today as “Lupa’s actors”.

8. “In my first productions in Jelenia Góra, I tried so hard to achieve something that I really did not open myself to what might happen. And now it is just the opposite. I’m inclined to completely forget about what I originally wanted.” – Lupa said during work on *Factory 2*.

He has always liked to think of his productions as autonomous works, assigning himself merely the role of a midwife who helps bring them into the world but has much less influence on their ultimate form than one might suppose. “I would say that the work that wants to come into being has its own instinct for self-preservation, and will cheat and torment the artist until it forces its will on him.” For years, he tried to attain an ideal by which he sees the creative process as being based on intuition, the effect of which would be a work in some way independent of the conscious intentions of its creator. At the same time, Lupa also comments very keenly on his own productions and convincingly rationalizes his own artistic decisions. This paradox does not change the fact that during his work he becomes radical. And this same radicalism sometimes requires from his actors “(...) often, when they no longer understand me, I see a look of consternation coming across their faces. But I know that we can only take this road. There is no treasure worth taking shortcuts for, to follow just to have some peace and quiet, to be able to say that some work was done.”

Such a lack of compromise is of course also quite a risk artistically. Yet productions seen as failures by critics, and sometimes by himself, as well, are the price one pays for such understanding of creative process. There are also sometimes direct expressions of crisis in them (but Lupa believes, following Jung, in the educational value of crises). An example is *City of Dreams*, based on Alfred Kubin’s novel *On the Other Side* (Stary Theatre, 1985) – a nine-hour, hybrid performance in which none of the rules of drama were followed, all possible styles mixed, and the auto-thematic message bordered in illegibility. Grzegorz Niziołek invoked the most common charge levelled at some of Lupa’s earlier productions, such as those staged in the Stary Theatre: *Iwona, Princess of Burgundy* (1978), *The Return of Odysseus* (1981), and *The Anonymous Work* (1982). Pretentious, chaotic, overly lengthy, lacking a cohesive vision, inauthentic, dismissive of the viewer, obscure, spiritually exhibitionistic. Similar charges were made in describing several later productions, including *Malte* (1991), *The Master and Margarita* (2002), and *Zarathustra* (2005). What were seen as faults also decided about the value and innovative nature of Lupa’s work, which “fervently pursues the experience of truth – insatiable, ready to make us of every sign, symbol, convention, without questioning its aesthetic value. The breakdown of the dramatic construction is a powerful means of expression. Kitsch, graphomania, gibberish, and chaos refer not to the qualities of the artistic style, but to the shape of human experience – and on these grounds cannot be questioned.”

9. For years, Lupa searched in the scripts he staged for a message that would correspond not only with his vision of the world, but also with his understanding of the role of the artist as a medium – an exponent of thoughts bigger than himself. As a starting point for theatrical material he was most interested in works that were closed, amorphous, on the verge of nonsense; visionary works, as Jung would say, which under the layer of plot and literary craftsmanship conceal unconscious contents. Texts that do not immediately reveal their secrets, those that are able to inflame and provoke (“I don’t have to, don’t want to, and shouldn’t fully accept the text. Moreover, if I do fully approve of a text, I won’t use it, since there would be and could be no dialogue.”). He reads carefully and passionately. That is, he finds in his authors encoded meanings – often in spite of their intentions – growing attached to them for so

may years and to such an extent that they become not only the patrons of his later productions, but “guides on the road to personal development”. He reads with empathy, getting into the skin of the author and taking on the perspective of the main character (creating by these means, for example, what he calls “apocrypha” – scenes added to the “canonical” text of the works he stages, and often becoming the dramatic axis of his productions).

He was long been loyal to writers from the late 19th and early 20th centuries, finding in these works confirmation of his own intuitions about the human condition at turning points in history. His fullest expression of this can be seen in his adaptation of prose works. However, he has continued to return to dramatic works, as well. In addition to Witkiewicz, Gombrowicz, Mrożek, and Wyspiański, he has turned to German-language drama (Musil and Bernhard’s plays, Werner Schwab’s *The Women Presidents*), Russian plays (staging Chekhov several times, including *Platonov* and *Three Sisters* in the Academy for the Dramatic Arts, and *Three Sisters* once again at the American Repertory Theatre in Boston, and *The Seagull* in the Alexandrinsky Theatre in Saint Petersburg; he also produced works by Gorky), as well as contemporary drama (the works of Yasmina Reza and Dea Loher). For years, he has specialized in German-language authors, especially Austrians (Rilke, Kubin, Musil, Broch, and Bernhard). But he also directed important works of prose by Dostoyevsky (*Brothers Karamazov*) and Bulgakov (*The Master and Margarita*).

Since his meeting with Bernhard, he has found works that disregard the rigours of form ever more attractive, those which are filled “with an anarchy of proliferating thoughts” and “the incalculable and non-literary, that which is born in the mind”. During the premiere of *The Master and Margarita* he said: “I believe that the time has come for us to look for literary material that is unburdened by excessive pretensions to synthesis. I’d like to say dirtier, chaotic, but full of life, contemporary mysteries, motives, ideas (...)”. The texts he bases his work on are not only less and less “theatrical” (lacking plots, dramaturgy, driven by dialogue), they are also less and less “literary”. In 2005, he produced *Zarathustra* – combining Schlegel’s *Trilogy* about Nietzsche with Nietzsche’s philosophical and poetic tractate *Thus Spake Zarathustra*. And in 2008, *Factory 2* – a production based on a script written largely out of actors’ improvisation. Literature was no longer sufficient. And a phenomenon he came to have an affinity for

– one associated with pop-culture, and therefore a field that had been outside Lupa’s sphere of interests for years – Andy Warhol, an intuitive artist, “a rebel against the holy cows of art”, somebody who said that “it’s better to throw something away than to spend all day dressing it up.”

10. “Plotless theatre about the human condition and hypnotically affecting mental states” “scenic laboratories”, the “theatre of temporality” – this is how Lupa’s earlier productions, staged in the spirit of Witkiewicz, have been described. Their space is a space of experimentation, performed by the actors on themselves and their compatriots, literally, as well: repeating elements of the scenery form a screen, a grating separating the audience from the stage. From behind the construction of such a fourth wall, one can observe life in a clinically sterile form. The “metaphysical passion”, that critics have written about has led Lupa into the regions of abstraction. Enlightenment not rooted in the real world, however, is false – this is the conclusion that accompanied the failures of his characters at the time. “Esoteric theories, searching for exceptional states of the soul at a time in which our image of the world is deformed give us the illusory feeling of coming closer to a mystery. Faithful in the extreme to this fiction, we call these states a revelation. Meanwhile, in this sickness we distance ourselves from life, and it becomes harder and harder to find our place in it.” – Lupa wrote in the program to his *Transparent Room*. Later, as if enriched by this consciousness, he turned away, as he says “from so-called pure metaphysics, moving in the direction of a more all-rounded contact with the human condition”. This meant giving voice to dramas that were psychologically motivated and rich in material details from real life.

A breakthrough moment was an encounter with Robert Musil. “Musil, *Dreamers*, and later a return to *The Man Without Qualities* gave me, first of all, a lesson in humility, and second, entry into the enormous, cavernous ethical space, which promised to be a totally different type of journey.” Lupa brought Musil’s texts onto the stage several times. Two years after *Dreamers* in the Stary Theatre (1988), he put on a monumental adaptation of the essayistic and philosophical novel *The Man Without Qualities* in the School of the Dramatic Arts. *Sketches from “The Man Without Qualities”* was performed in two parts over the course of two evenings, and as an event had echoes far beyond the school itself (in 1993

a film version of the first part was made: *Towards Clarissa*). In 1997 in the Polski Theatre in Wrocław, he put on *The Temptation of Gentle Veronica*, based on Musil's short stories. *Dreamers* was staged once again in the Thalia Theatre in Hamburg (2001).

The new heroes of Musil's works belonged to the species of restless spirits: artists, thinkers, and hypersensitive characters. Yet these were not clinical cases, living in the artificial reality of their own ideas. They experienced their "illuminations" not in experimental conditions, but in profound, ambiguous contacts with a very real world. This was performed onstage with great attention to the smallest details. Realistic scenery was used, with interiors that included creaking furniture, everyday objects, walls with flaking paint, and light from outside the windows shining down onto the floor. There were also naturalistic, even genre-based scenes – very much like those of the traditional theatre.

11. "The period after *Dreamers* was a time of creative maturity, a series of outstanding productions, successes, and recognition" – wrote Grzegorz Niziołek. In the 1990s, a number of productions were staged, particularly in the Stary Theatre, that caused sensations. These were focused on the theme of the collapse of ideals and authority, private and collective catastrophes requiring the revision of previously unquestioned values: *Brothers Karamazov* (premiere in 1990, revived in 1999) based on Fyodor Dostoyevsky's novel, performed earlier in the Academy for the Dramatic Arts as *Brothers. a Dialog on Love and Crime, on God and Satan; Malte, or the Prodigal son's Triptich* based on the prose of Rilke (1991 – this production provoked the most controversy, and many considered it an artistic disaster); and adaptations of two parts of another great, epic work, Hermann Broch's *Sleepwalkers: Sleepwalkers. Esch or Anarchy* (1995) and *Sleepwalkers. Hugenuau or Objectivity* (1998).

Earlier, in 1992, *Kalkwerk* was performed – the first of many plays staged by Lupa based on the writings of Thomas Bernhard, who after Witkiewicz and Musil, was the author whose works most opened new horizons for the director. Lupa later also staged: *Immanuel Kant* (1996) in the Polski Theatre, *Ritter, Dene, Voss* (1996, and revived again seven years later) in the Stary Theatre, as well as *Extinction* in his own translation (2001) and *Over All the Mountain Tops* (2006) in the Dramatyczny Theatre in Warsaw. *Kalkwerk* also premiered

in Israel (1995) and, like *Ritter, Dene, Voss*, was adapted for television.

Bernhard's boldness in constructing his art "from things that were both great and small at the same time" provided confirmation of Lupa's former intuitions and an important point of reference for his further artistic path. *Extinction* was a particularly important landmark. During work on the production, Lupa wrote: "perhaps this material, this non-dramatic material provides more opportunities to break the umbilical cord of that old theatre that I have practiced... This psychologically deep »magical realism« that is now slowly becoming a mannerism."

He tried various means to free himself of his own mannerisms. During work on *The Master and Margarita* (Stary Theatre, 2002) he openly glorified the absurd and chaos, he looked for means to prepare his actors to engage in improvisation to an extreme (to help him, among other things, he played music live and adapted Arnold Mindell's concept of the "dreaming body" to the theatre). In the premieres that followed: *Asylum* (Polski Theatre, 2003) based on Gorky's *The Lower Depths* and Dea Loher's *Clara's Relations* (Rozmaitości Theatre, 2003) instead of "aristocrats of the spirit" we see the "wronged and humiliated" – ordinary, banal people thrown onto the margins of society, people who in Lupa's opinion, reflected the truth about contemporary society more faithfully than any other characters to date. (In *Sleepwalkers*, he had already surprised viewers with a new category of characters. They were, it was written, „people from the street, average, uneducated, almost untouched by high culture, living in a world of kitsch and stereotypes“.) And yet in his productions, Lupa continues to return to the figures of intellectuals and artists.

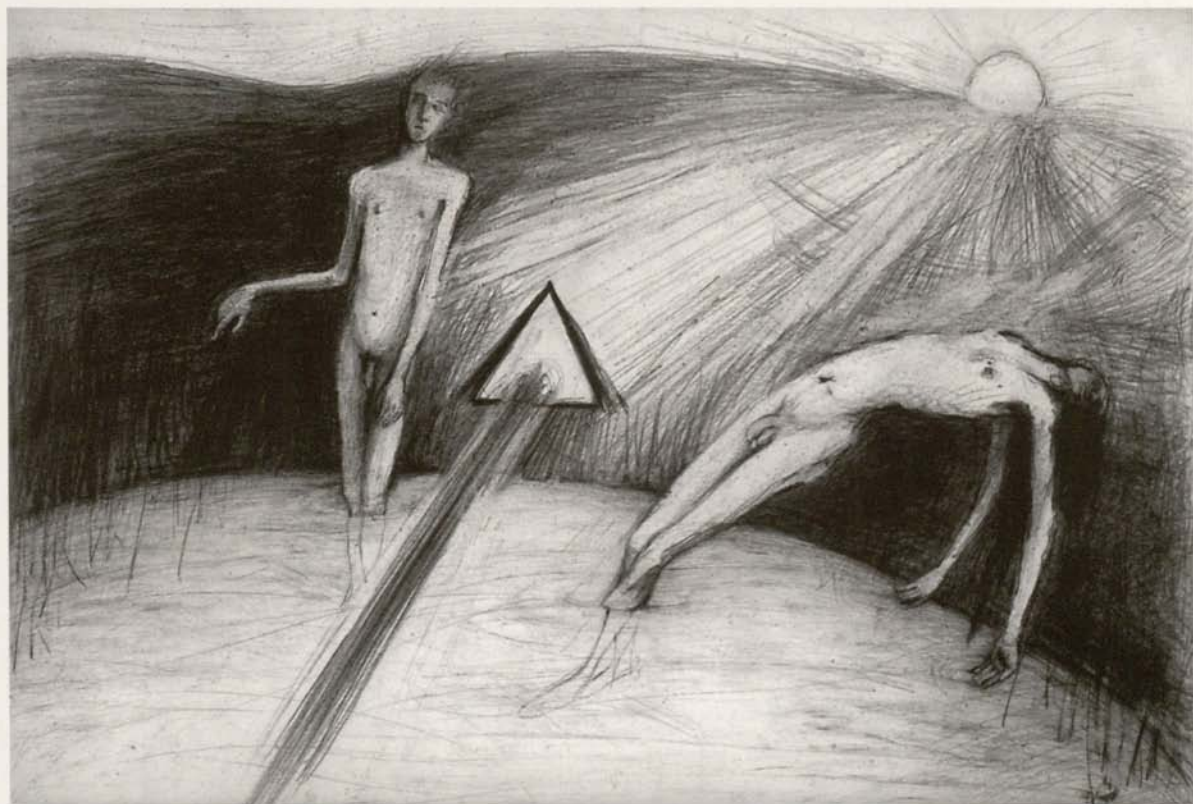
12. The Witkiewicz-esque metaphysically starved hunters of absolute cognitive experience and the Musil-esque dreamers had something of the manipulator and the show-off in them, but Lupa treated their mystification and manipulation with understanding and was able to convincingly justify their actions. He became more and more malicious and ironic towards his later character-actors. Although he managed to maintain quite a lot of tenderness towards them, he was predisposed to show their megalomania, their usurper instincts, their ruthlessness towards others, and ultimately – their ridiculousness. The figure of the artist returns in various forms, tormented by his own work and tormenting others with his sense of mission.

Konrad from *Kalkwerk*, obsessed by his study of hearing, which he is unable to produce, and blind to the suffering of his wife; Franz Joseph from *Extinction*, dreaming about writing a Text that would heal the sins of the world; and philosophers: Wittgenstein in *Ritter, Dene, Voss* and Nietzsche in *Zarathustra*, whose great thoughts and prophetic visions have nothing in common with their wretched existence; Moritz Meister from *Over All the Mountain Tops*, whose *opus magnum* turns out to be nothing more than graphomania. And in the end, Warhol, “that dimwit Andy”, as Lupa speaks of him, and according to his reviewers: “both a visionary and a parasite, a genius and an idiot, Pygmalion and an emotional vampire.”

“I treat the theatre as an ideal medium that reveals everything hidden in man” – Lupa says. And he begins with himself. Each of his main characters is in part a distorted mirror for the director himself. It seems that Lupa thinks that an artist, if he is to be honest, must continually investigate what it means to be an artist. To seek out – and ultimately make public – his own smallness, because this is where one finds truth, and though it may be an embarrassing one, it is the only one that can be obtained in good conscience through art.

Joanna
Wichowska

References: books by Krystian Lupa: *Utopia and Its Inhabitants*, Kraków 1994, *Utopia 2. Penetrations*, Kraków 2003, *Labyrinth*, Warszawa 2001, *Voyeurism*, Warszawa 2003; monograph and critical essays of Grzegorz Niziolek: *Impostor and Utopia. The Theatre of Krystian Lupa*, Kraków 1997, “Anti-Jung” [in:] *Didaskalia* no. 84/April 2008, “The Defeats of Krystian Lupa” [in:] *Playing With Chaos. On the Theatre of Krystian Lupa*, ed. Grzegorz Niziolek, Kraków 2005; Beata Matkowska Świąś’ conversations with Krystian Lupa, *Journey to the Elusive*, Kraków 2003 and Krystyna Gonet’s *How to Say It...* Kraków 2002; interviews, including: “The Truth of Being Lost” (with Grzegorz Niziolek), *Notatnik Teatralny* no. 6/1993; “I Still Carry Those Seven Shingles” (with Beata Matkowska-Świąś), *Gazeta Wyborcza Magazine* 1.06.2000, “Flowers in Your Hair” (with Katarzyna Bielas), *Gazeta Wyborcza – Large Format* 10.06.2008, “Woland, or Searching for Salvation on the Other Side” (with Jacek Cieślak), *Rzeczpospolita*, 20.04.2002, “Andy Warhol According to Lupa” (with Joanna Derkaczew), *Gazeta Wyborcza* 18.02.2008, as well as reviews of plays.

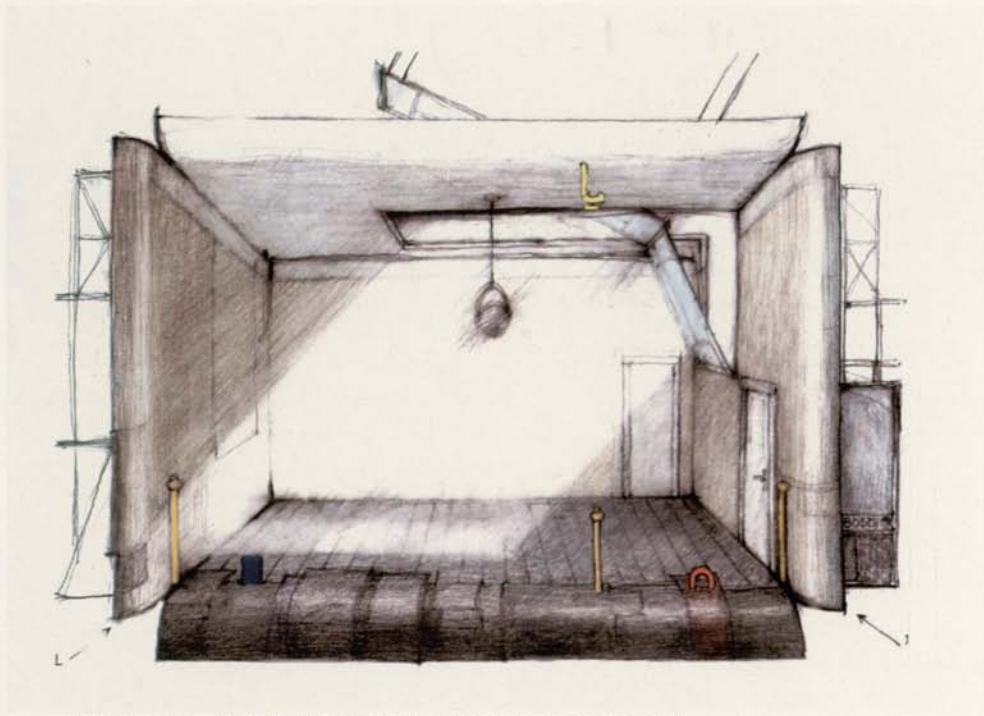


Hermafrodyta I, rysunek, 1991
Hermaphrodite I, drawing, 1991

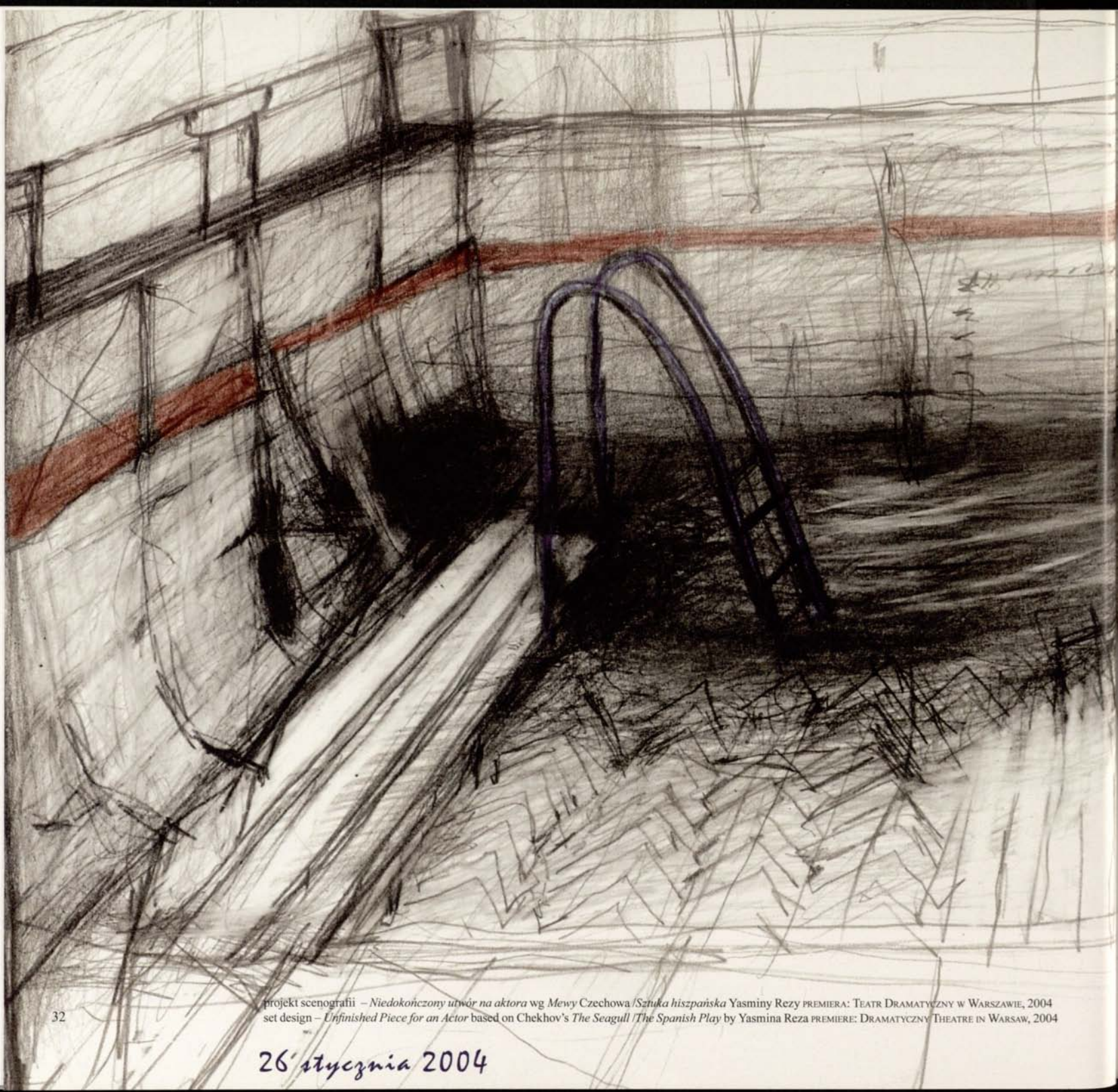
Ów precyzyjny rysunek (plan, mapa), który nas do pewnego miejsca prowadził – wyczerpał się (plan zamienił się w drogę i zagubił się w niej) – okazuje się, że nie był na zewnątrz, nie był obiektywny – był strukturą tamtego sposobu patrzenia – i wypalił się razem z nim... Jakby był z kamfory... Mówiąc szczerze nigdy w życiu nie miałem okazji zaobserwować, jak znika kamfora. *This precise drawing (plan, map), which led us to a certain place – has run out (the map turned into a road and got lost in it) – it turns out that it was not on the outside, was not objective – it was a construction of that way of looking – and burned up with it... As if made of camphor... To be honest, I never had the chance to see how camphor vanishes.*

KRYSTIAN LUPA,
Utopia2. Penetracje/Utopia2. Penetrations,
Wydawnictwo
Literackie,
Kraków 2003,
str. 14

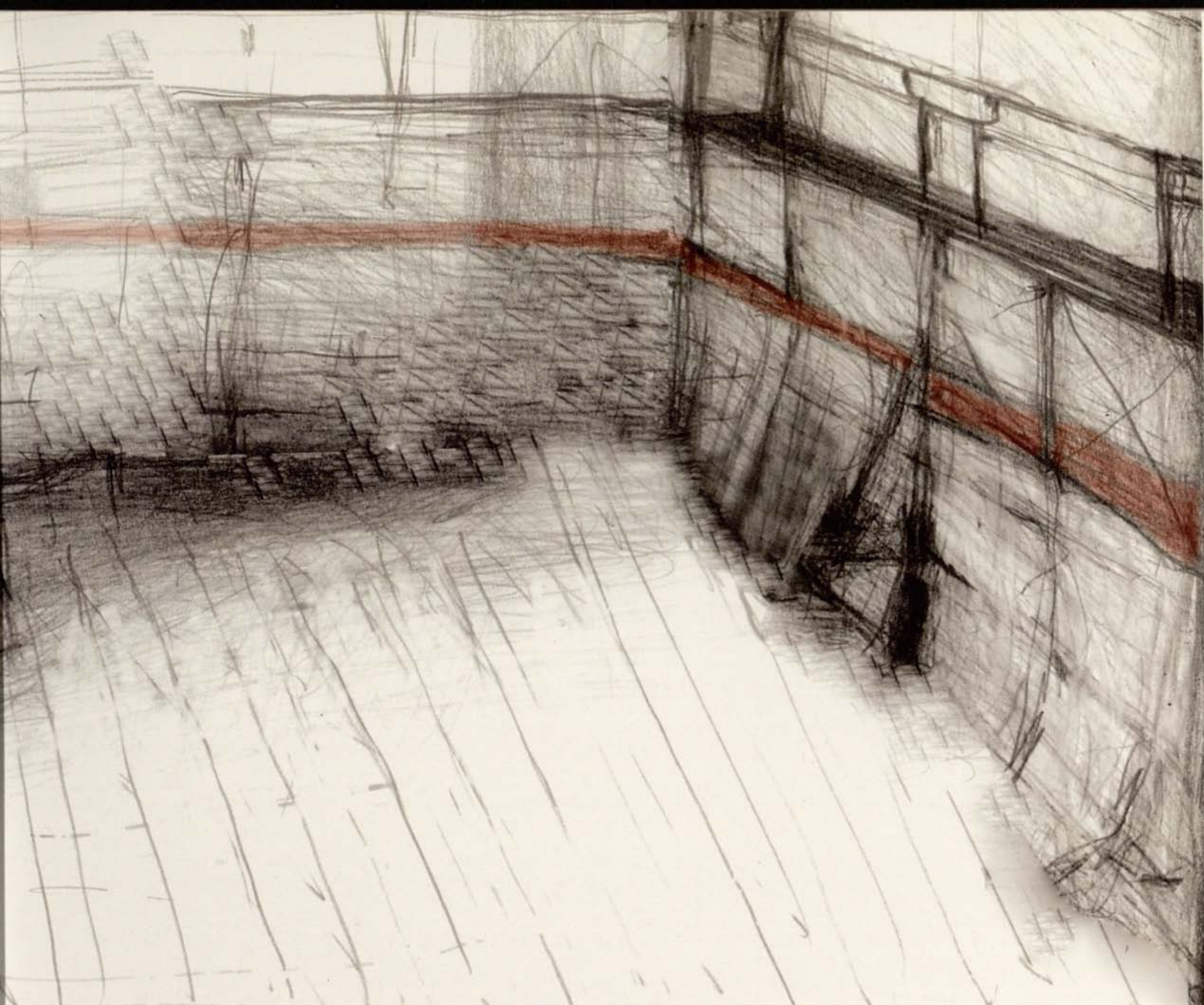
K
L



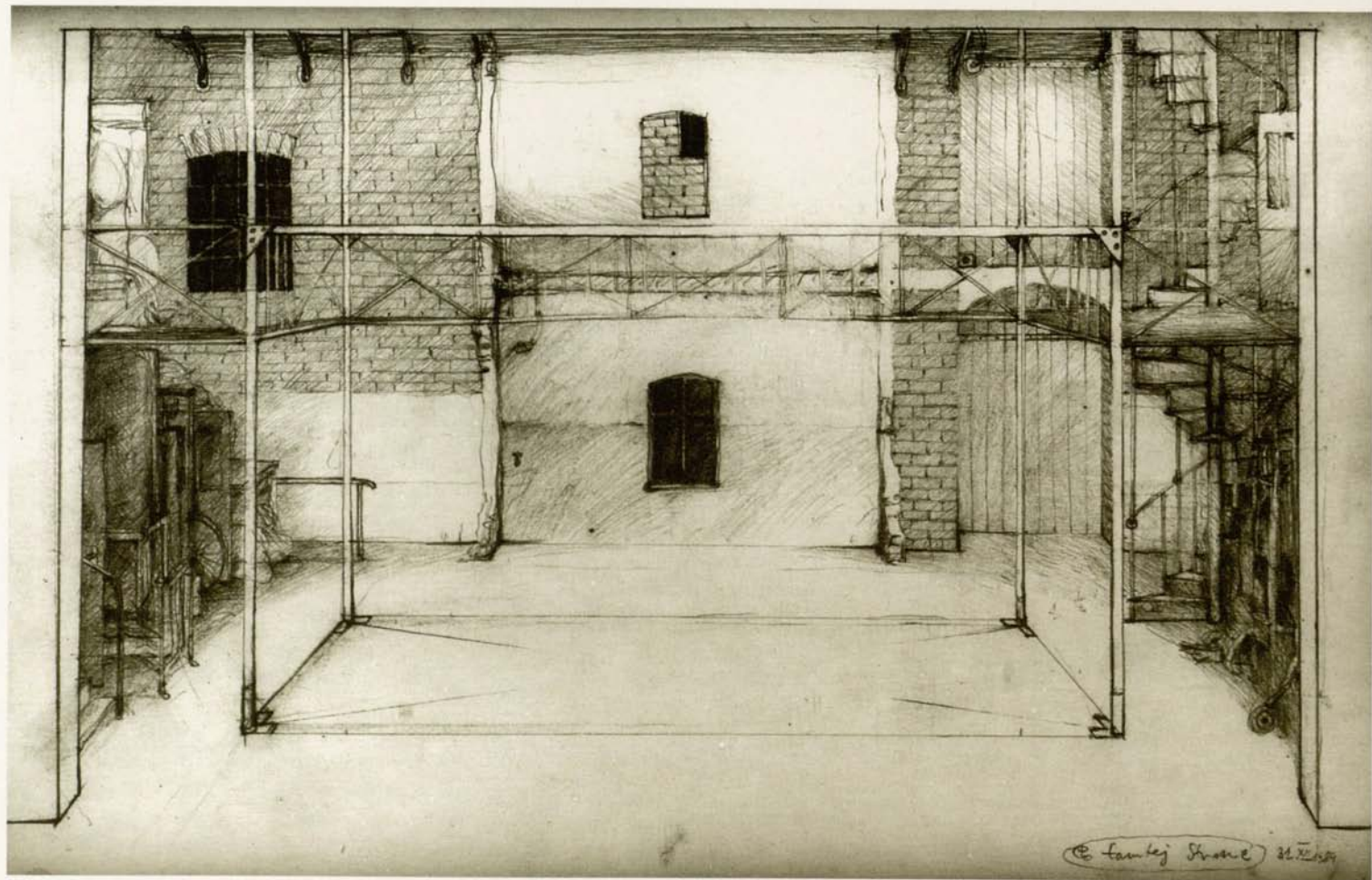
projekt scenografii – *Sztuka* Yasminy Rezy PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1997
set design – *Art* by Yasmina Reza PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1997



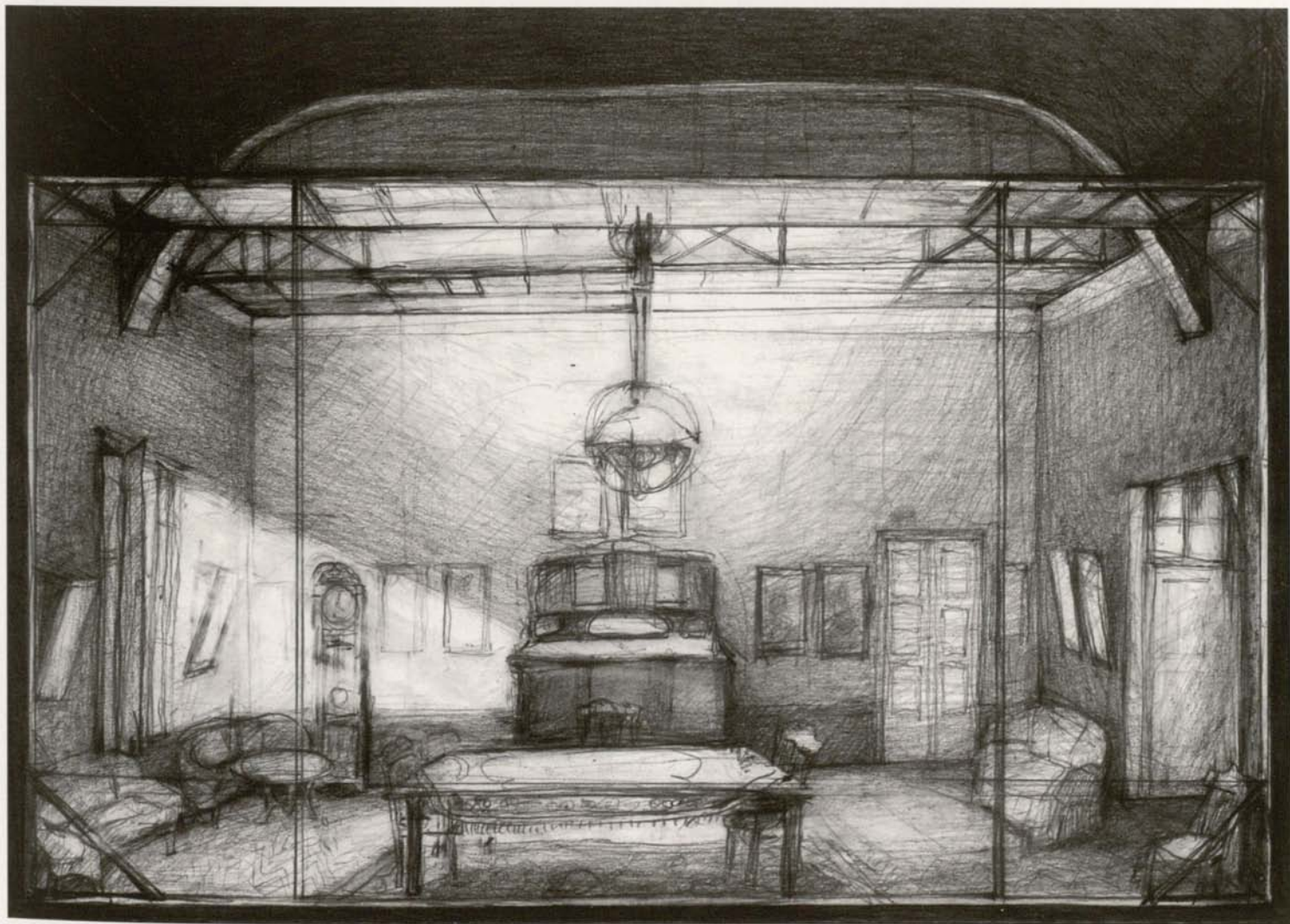
26 stycznia 2004



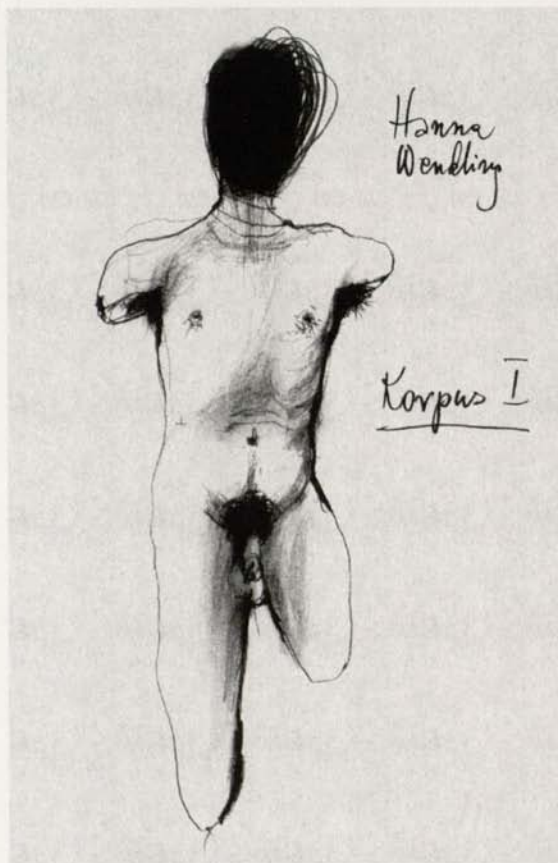
Mewa - Sztuka Hiszpańska
Jezioro



projekt scenografii – *Miasto snu* na motywach *Po tamtej stronie* Alfreda Kubina; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1985
set design – *The City of Dream* based on Alfred Kubin's novel *The Other Side*; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1985



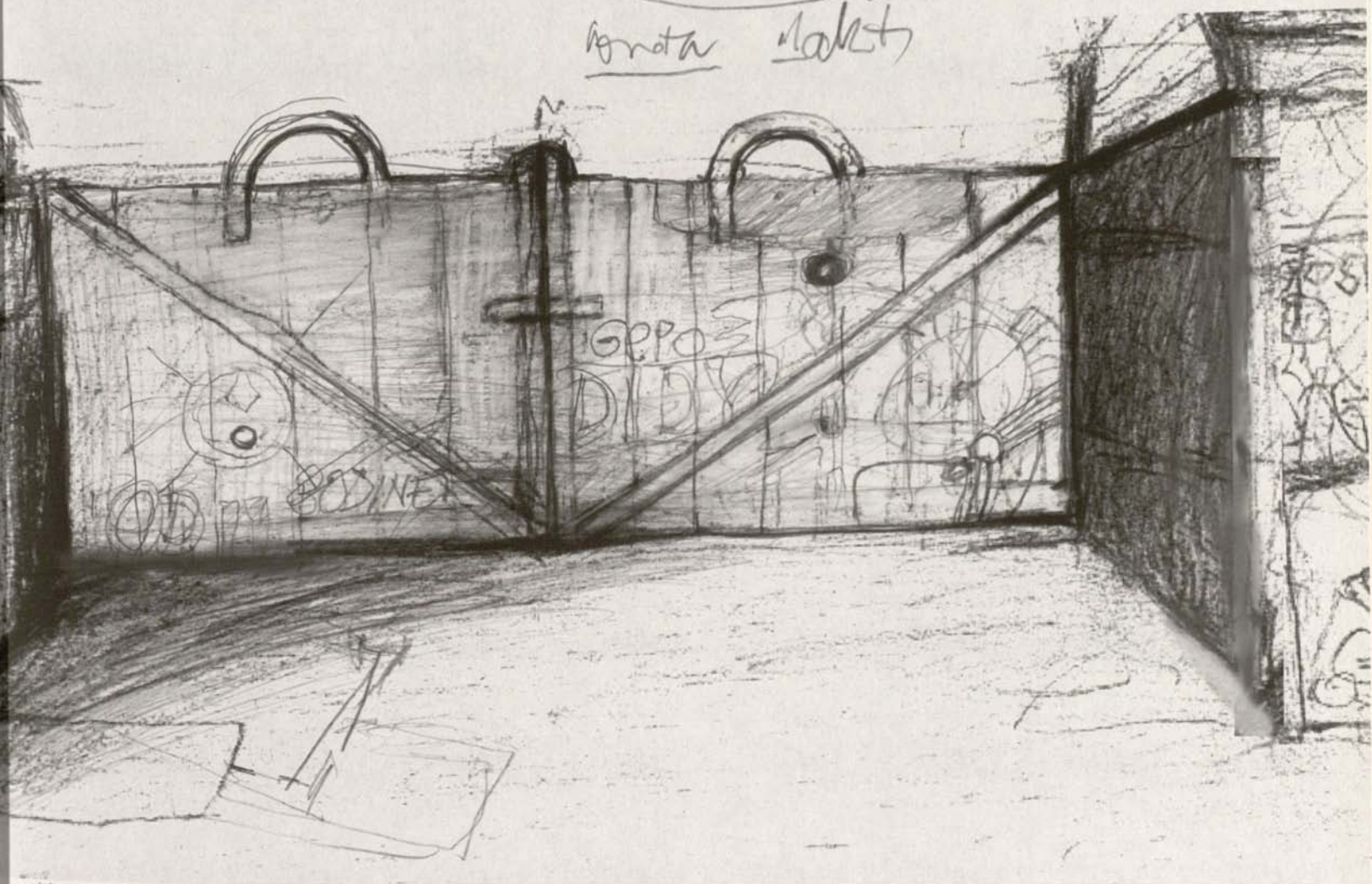
projekt scenografii – *Rodzeństwo. Ritter, Dene, Voss* Thomasa Bernharda; PREMIERA STARY TEATR W KRAKOWIE, 1996
set design – *Ritter, Dene, Voss* by Thomas Bernhard; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1996



Manekin – Hanna Wendling Hermann Brocha;
PREMIERA: TEATR TELEWIZJI 2001
The Mannequin – Hannah Wendling by Hermann Broch;
PREMIERE: TV THEATRE 2001

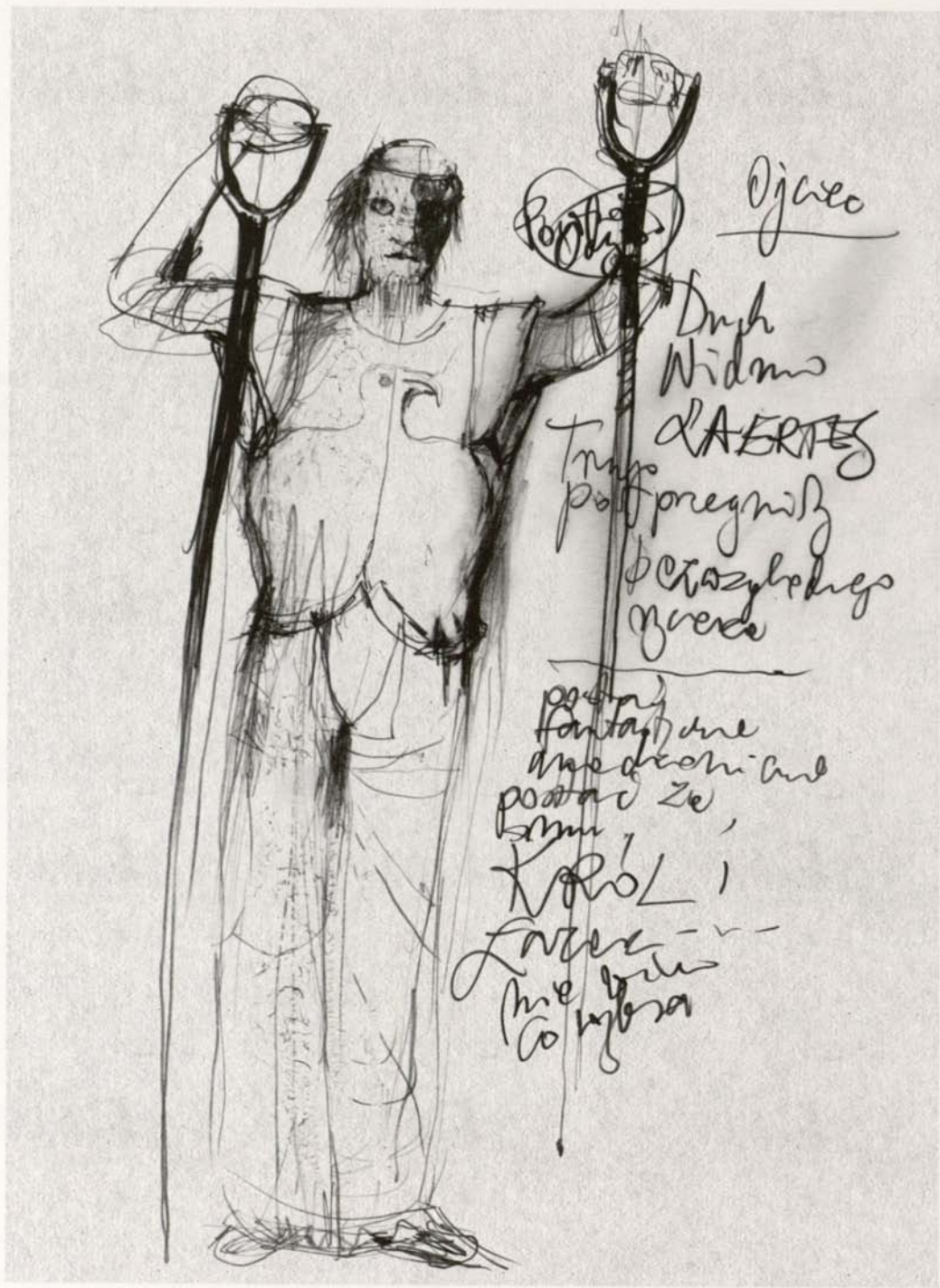
Powrót Odyszei

Ignota Maketa



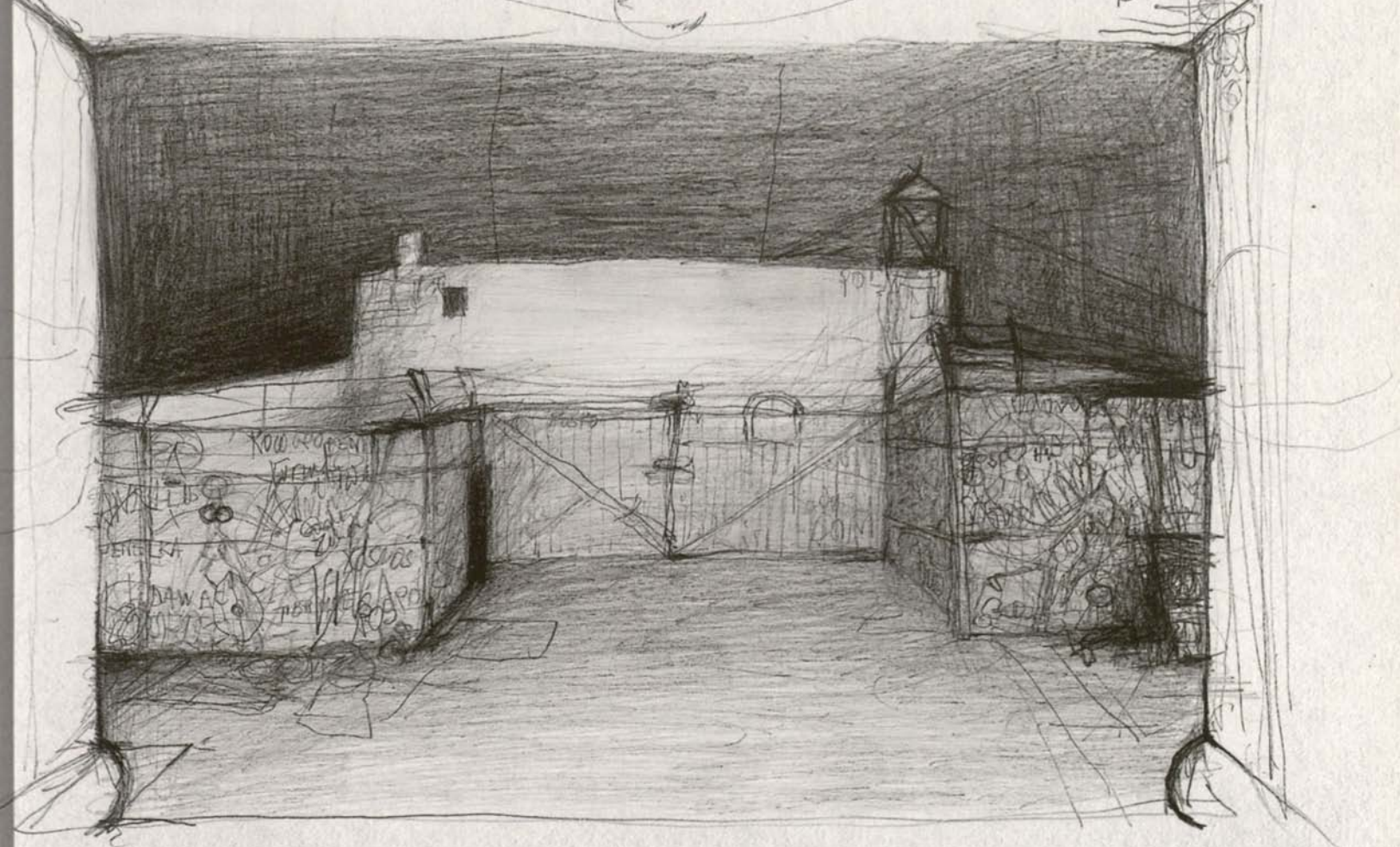
projekt scenografii – *Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego; PREMIERA: TEATR DRAMATYCZNY, WARSZAWA, 1999
set design – *The Return of Odysseus* by Stanisław Wyspiański; PREMIERE: DRAMATYCZNY THEATRE IN WARSAW, 1999

projekt kostiumu
 – Powrót Odysa
 Stanisława Wyspiańskiego; PREMIERA:
 TEATR DRAMATYCZNY,
 WARSZAWA, 1999
 costume design
 – *The Return of
 Odysseus* by Stani-
 sław Wyspiański;
 PREMIERE: DRAMA-
 TYCZNY THEATRE IN
 WARSAW, 1999



Powrót Odysa • jak ma być scena

Teatr Dramatyczny



szkic scenografii - *Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego PREMIERA: TEATR DRAMATYCZNY, WARSZAWA, 1999
set design - *The Return of Odysseus* by Stanisław Wyspiański PREMIERE: DRAMATYCZNY THEATRE IN WARSAW, 1999

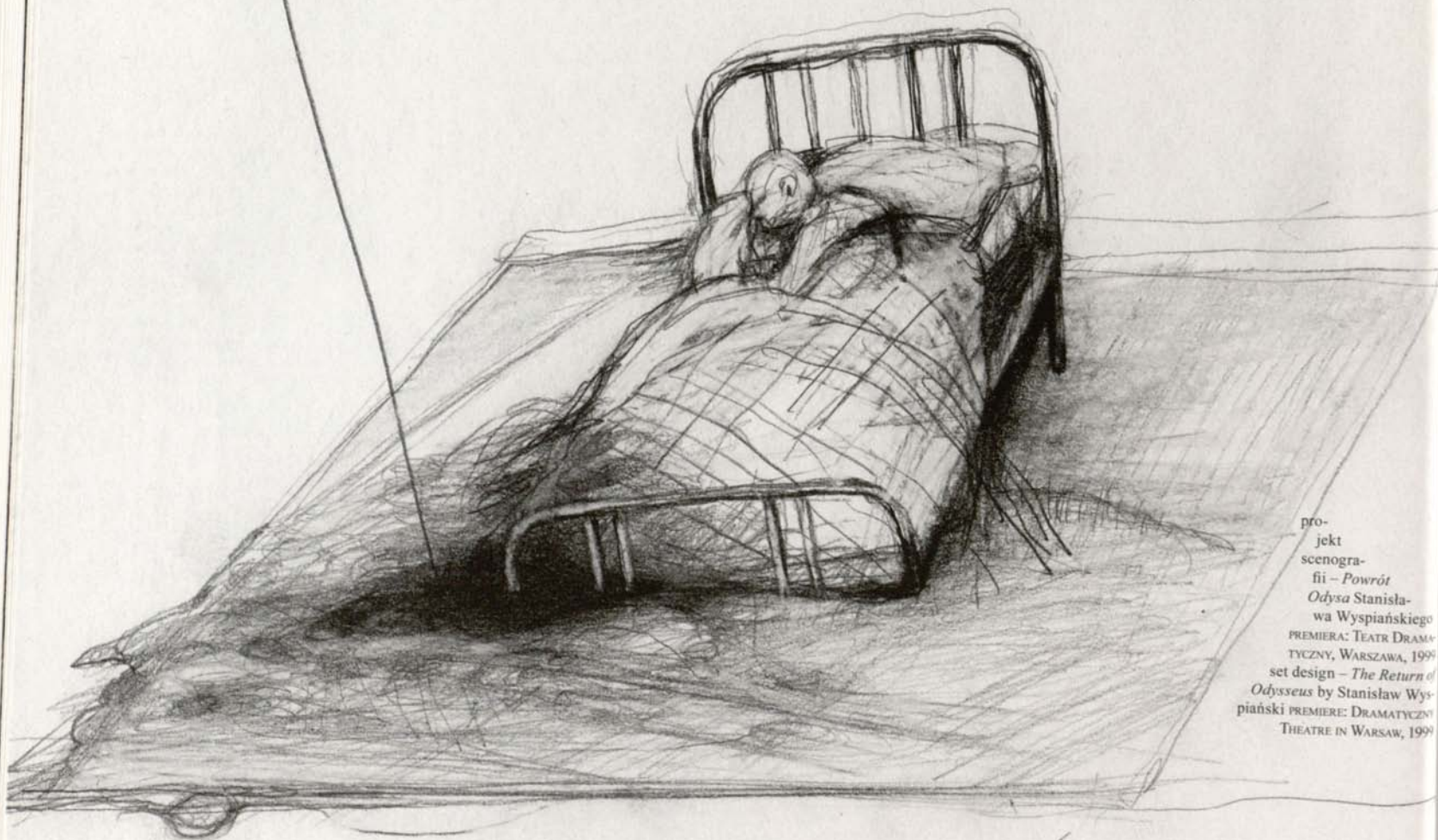
Woda

Powrót
Odysa

10 akt

Łotko odys (Wypiańskiego)
Zwarcza

Murawie
me
syf ho



pro-
jekt
scenogra-
fii - Powrót
Odysa Stanisła-
wa Wyspiańskiego
PREMIERA: TEATR DRAMA-
TYCZNY, WARSZAWA, 1999
set design - The Return of
Odysseus by Stanisław Wys-
piański PREMIERA: DRAMATYCZNY
THEATRE IN WARSAW, 1999

A może jest coś wzruszającego w tym ograniczeniu: w porównaniu z prestidigitatorstwem literatury, która zmienia miejsca akcji z szybkością myśli, z nieograniczoną, choć prostacką zręcznością filmu w montażowym zestawieniu różnych przestrzeni i czasów – teatr jest nieruchawy. Musi trwać przemiana przestrzeni. Musi trwać rzekoma podróż z tego samego miejsca w to samo miejsce na podłodze sceny, gdzie tylko, jak w poczciwym złudzeniu optycznym – przesuwają się przedmioty. *But maybe there is something that moves me in this limitation: in comparison with the prestidigitation of literature, where the plot's setting changes at the speed of thought, or the unrestricted, but crude agility of film to montage various spaces and times – theatre is slow. a change in space must last. It must last the journey from the same place to the same place on the floor of the stage, where in a familiar optical illusion only objects move around.*

KRYSTIAN LUPA,
*Utopia i jej
mieszkańcy/
Utopia and Its
Inhabitants,*
Wydawnic-
two Baran
i Suszczyński,
Kraków 1994,
str. 66

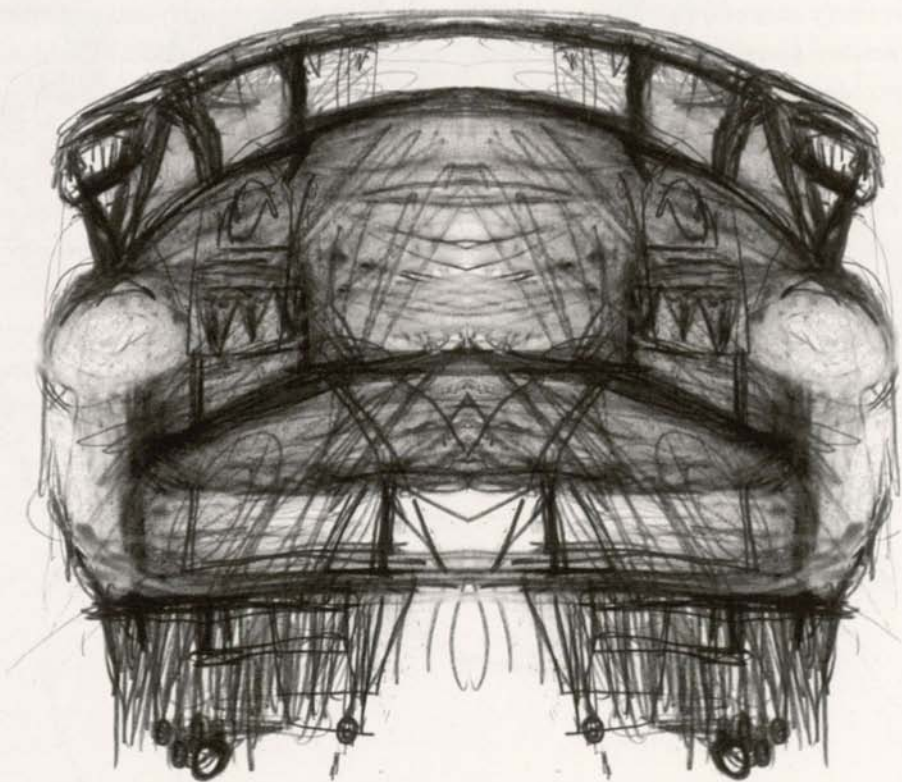
K
L

Nowa konstelacja przedmiotów to nowa granica...i w ten sposób wspomóceni przez światło i dźwięk, podróżujemy pozornie. Tymczasem – odwrotnie niż w życiu – podróżują przedmioty. Podróżują z mozołem, bo cięższe są od nas i właściwie nie przysposobione do drogi. Przeznaczone są raczej do stania. Mozół ten odczuwają maszyniści...i oto z ich potem nabieramy w teatrze lekkości i wędrujemy...Jednak w pewnym momencie i dziecko popada w rutynę swych rytuałów, nagle czuje, że różnorodność swych miejsc (swych światów) osiąga ciągle w ten sam sposób. Jest to przykre doznanie: kolejne miejsce nie stwarza się – brak wiary i entuzjazmu – pojawia się nuda. Świat, obcy świat przeziernia przez granicę, obnaża i ośmiesza fetysze. Zawstydzeni oszuści idą do domu...Nazajutrz próbują inaczej. Ale czy można inaczej?

A new constellation of objects is the new boundary... and in this way we appear to travel by means of light and sound. Meanwhile – unlike in life – objects travel. They travel laboriously because they are heavier than us and not suited for the road. They are meant to stand still. This same labouring is felt by engine drivers... and afterward, we acquire from their sweat a lightness in the theatre and wander... Yet, at a certain moment, the child falls into a routine in its rituals, suddenly it feels that the diversity of its places (its worlds) is always achieved in the same way. It is a sad experience: new places are not created – there is a lack of faith and enthusiasm – boredom begins. The world, a foreign world, eats through the boundaries, exposes and ridicules fetishes. The shamed frauds go home... Tomorrow they will try a different way. But is there another way?

KRYSTIAN LUPA,
Utopia i jej mieszkańcy/Utopia and Its Inhabitants,
Wydawnictwo
Baran i Suszczyński,
Kraków 1994,
str. 66

K
L



projekt scenografii – *Po-
wrót Odysa* Stanisława
Wyspiańskiego PREMIERA:
TEATR DRAMATYCZNY,
WARSZAWA, 1999
set design – *The Return
of Odysseus* by Stani-
sław Wyspiański PREMIERE:
DRAMATYCZNY THEATRE
IN WARSAW, 1999

Ludzie z strefy...czy zdają sobie sprawę ze swej sytuacji? Stracący między czasu – ulepieni jeszcze ze starej gliny. Czy – gnani niepokojem, wsłuchani w rytmiczny oddech Otchłani – pragną przedostać się wąską kładką na tamtą stronę? Nie wiedzą, że podlegają już innym prawom – nie oddzielają się już od swoich tworów – mniej ważni od tego, co powstało, łączą się z tworem w nierozróżnialną całość, przyczepieni są doń jak jakieś absurdalne narządy. *People from the zone...do they realize the situation they are in? The desperados of the meantime – are still moulded from old clay. Driven by fear, absorbed in the rhythmic breathing of the Abyss – do they seek to reach the other by means of a narrow footbridge? They do not know that they are now subject to different laws – they do no longer separate from their creations – less important than what was created, they are joined with their creations in integral whole, they are stuck to it like some absurd organs.*

KRYSTIAN LUPA,
*Utopia i jej
mieszkańcy/
Utopia and Its
Inhabitants,*
Wydawnic-
two Baran
i Suszczyński,
Kraków 1994,
str. 141

K
L

Pizak z ojcem

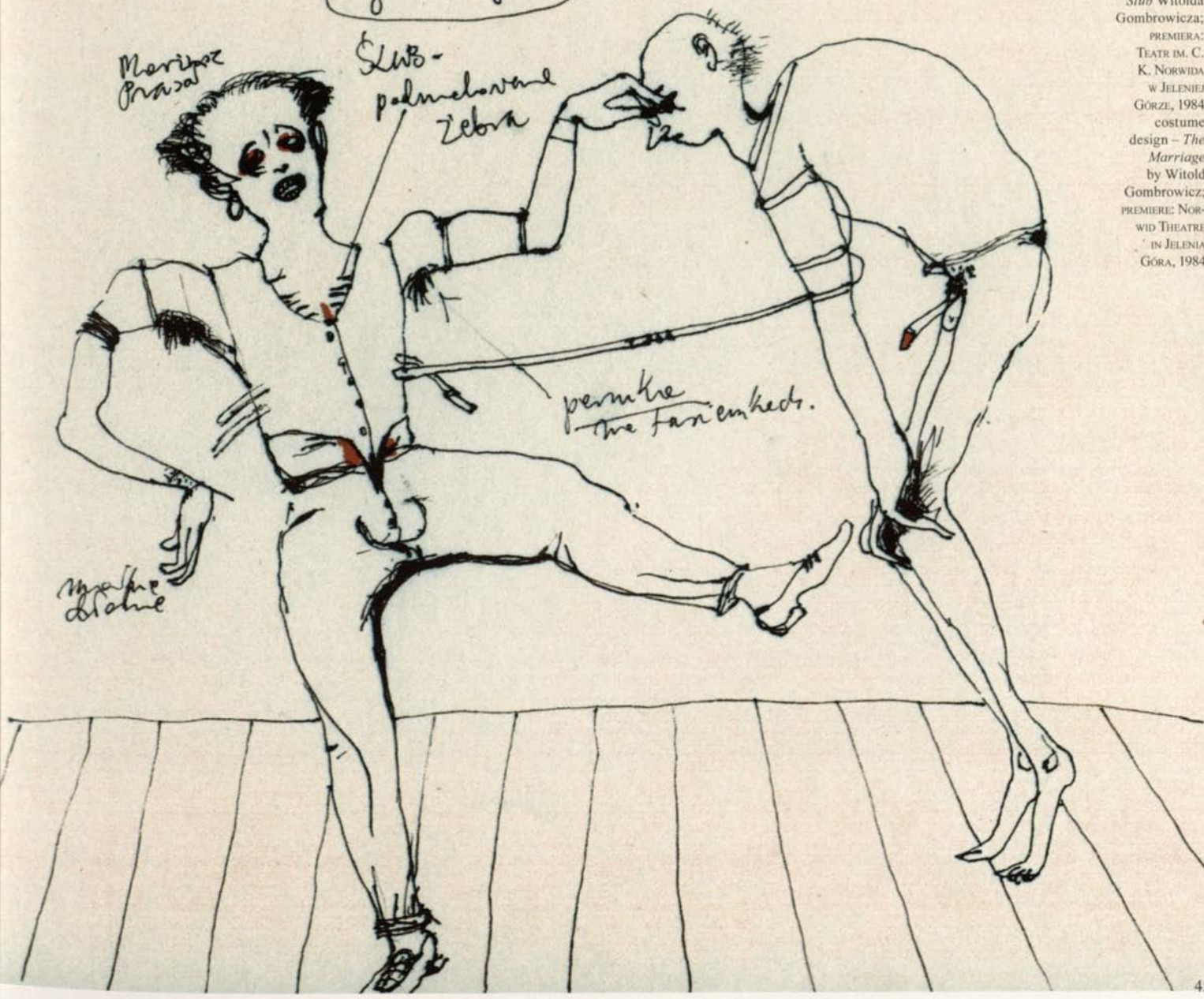
Mariusz Pruszyński

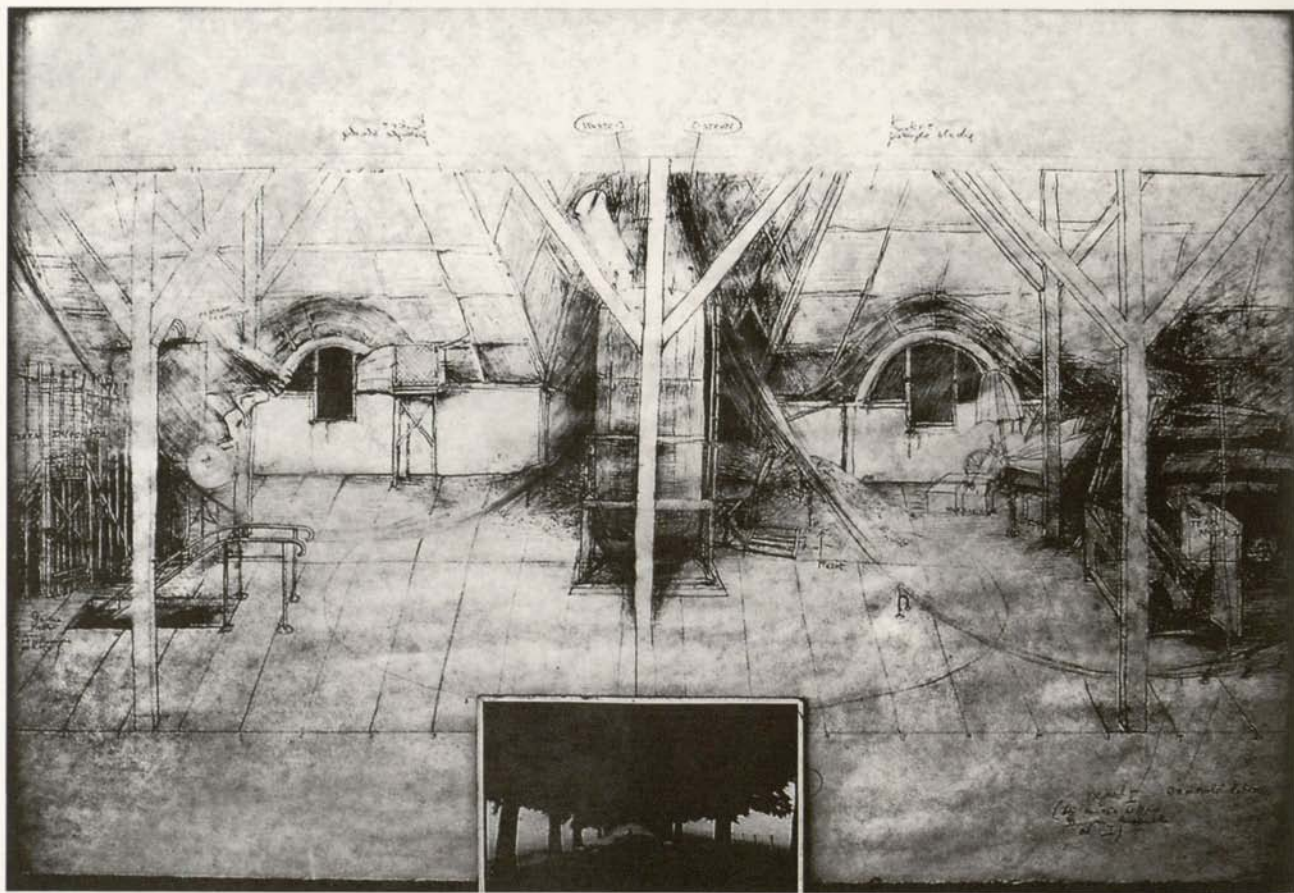
Ślub -
podmuchowane
Zebra

peruke
the fan emked.

Maria Blahut

projekt
kostiumów –
Ślub Witolda
Gombrowicza;
PREMIERA:
TEATR IM. C.
K. NORWIDA
W JELENIEJ
GÓRZE, 1984
costume
design – *The
Marriage*
by Witold
Gombrowicz;
PREMIERE: NOR-
WID THEATRE
IN JELENIA
GÓRA, 1984





projekt scenografii – *Ślub* Witolda Gombrowicza; PREMIERA: TEATR IM. C. K. NORWIDA W JELENEJ GÓRZE, 1984
set design – *The Marriage* by Witold Gombrowicz; PREMIERE: NORWID THEATRE IN JELENIA GÓRA, 1984

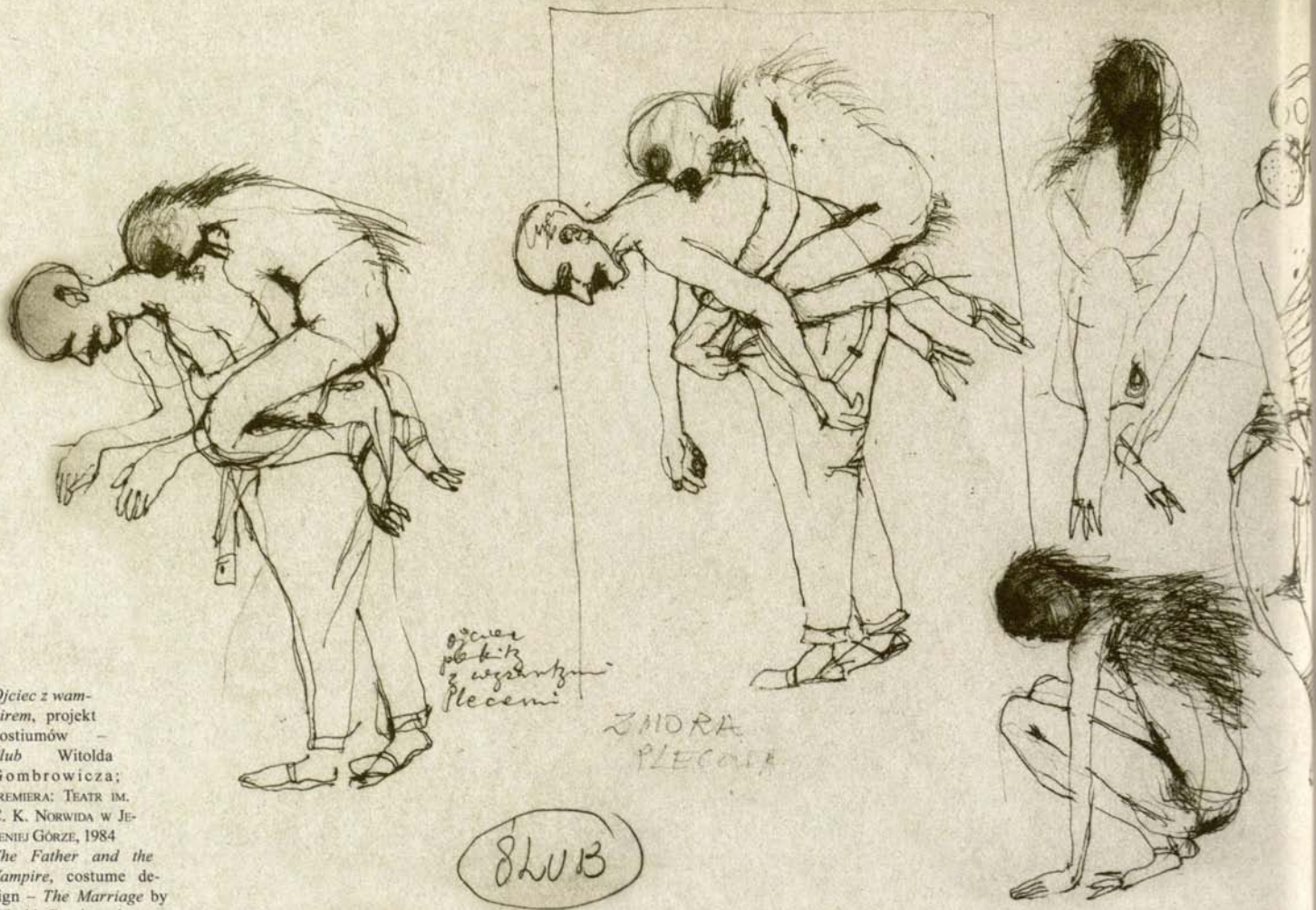
Przedmioty i sprzęty ostatecznie wyrzucone na strych, pozostawione tam w trudnych dla siebie, bezlitosnych spiętrzeniach – umierają pospiesznie. Ujawniają się rany i stygmaty w miejscach przygotowanych przez wieloletni dotyk człowieka. Były bowiem wciąż dotykane – tam niżej – na pierwszym piętrze. Teraz łączą się wzajemnie tymi miejscami, wciekają poprzez nie i wnika­ją w siebie. Kopulują na starość...Po paru latach trudno je ponownie rozplątać.

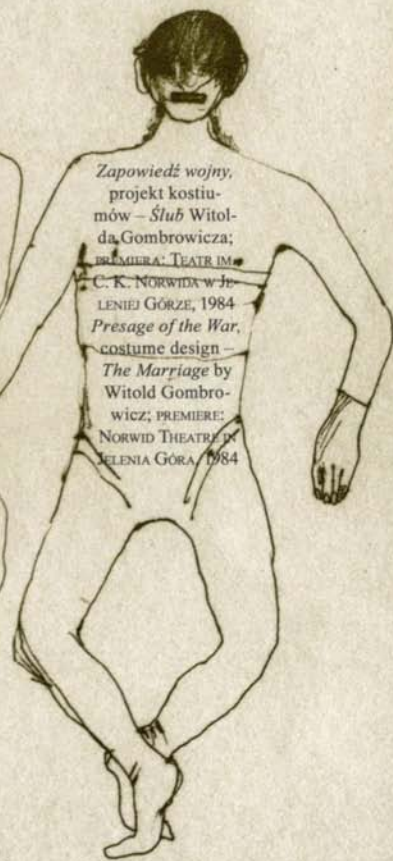
Objects and equipment are ultimately dumped into the attic, left there in uncomfortable, merciless piles – dying hurriedly. Wounds and stigmata appear in places prepared by years of human touching. Because they were continually touched – there, lower – on the first floor. Now they are mutually linked by these places, they leak out through them and penetrate them. Copulating in their old age... After a few years, it is difficult to untangle them.

KRYSTIAN LUPA,
Utopia i jej mieszkańcy/Utopia and Its Inhabitants,
Wydawnictwo Baran i Suszczyński,
Kraków 1994,
str. 67

K
L

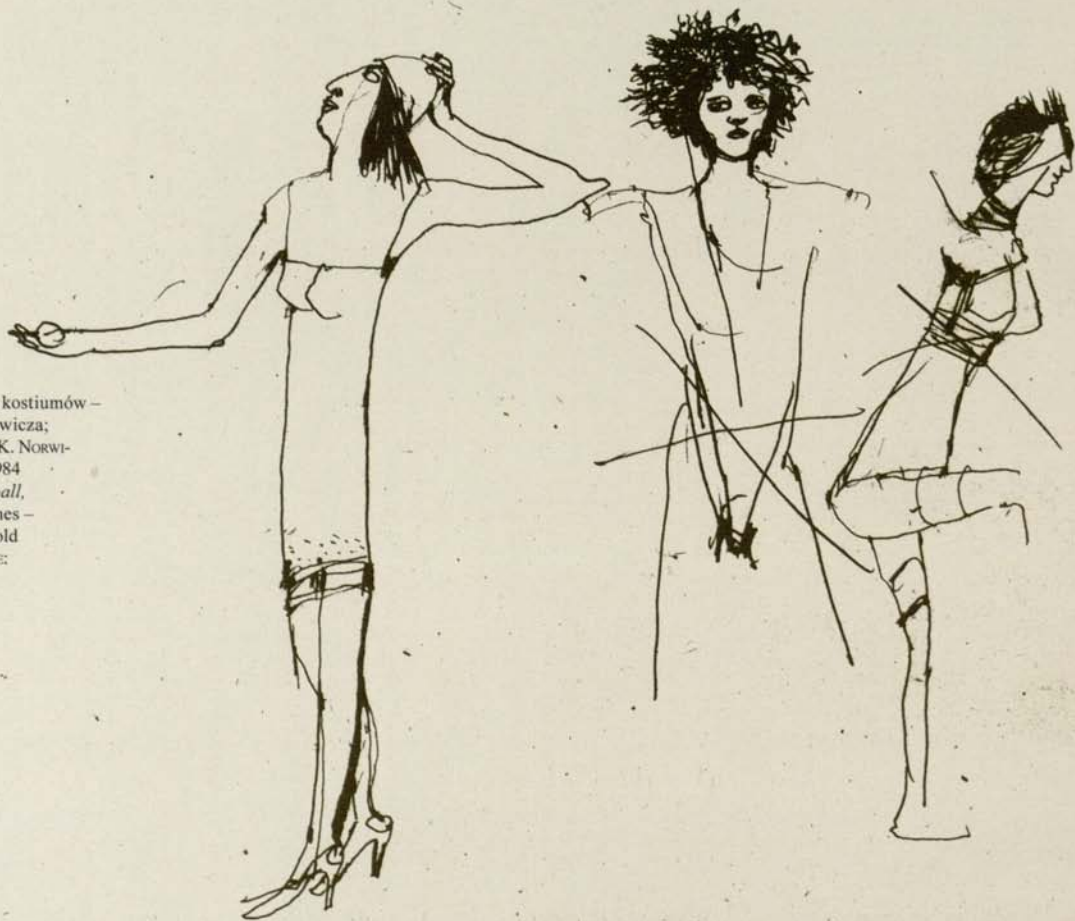
Ojciec z wampirem, projekt kostiumów –
 Ślub Witolda Gombrowicza;
 PREMIERA: TEATR IM. C. K. NORWIDA W JELENIEJ GÓRZE, 1984
 The Father and the Vampire, costume design – The Marriage by Witold Gombrowicz; PREMIERE: NORWID THEATRE IN JELENIA GÓRA, 1984

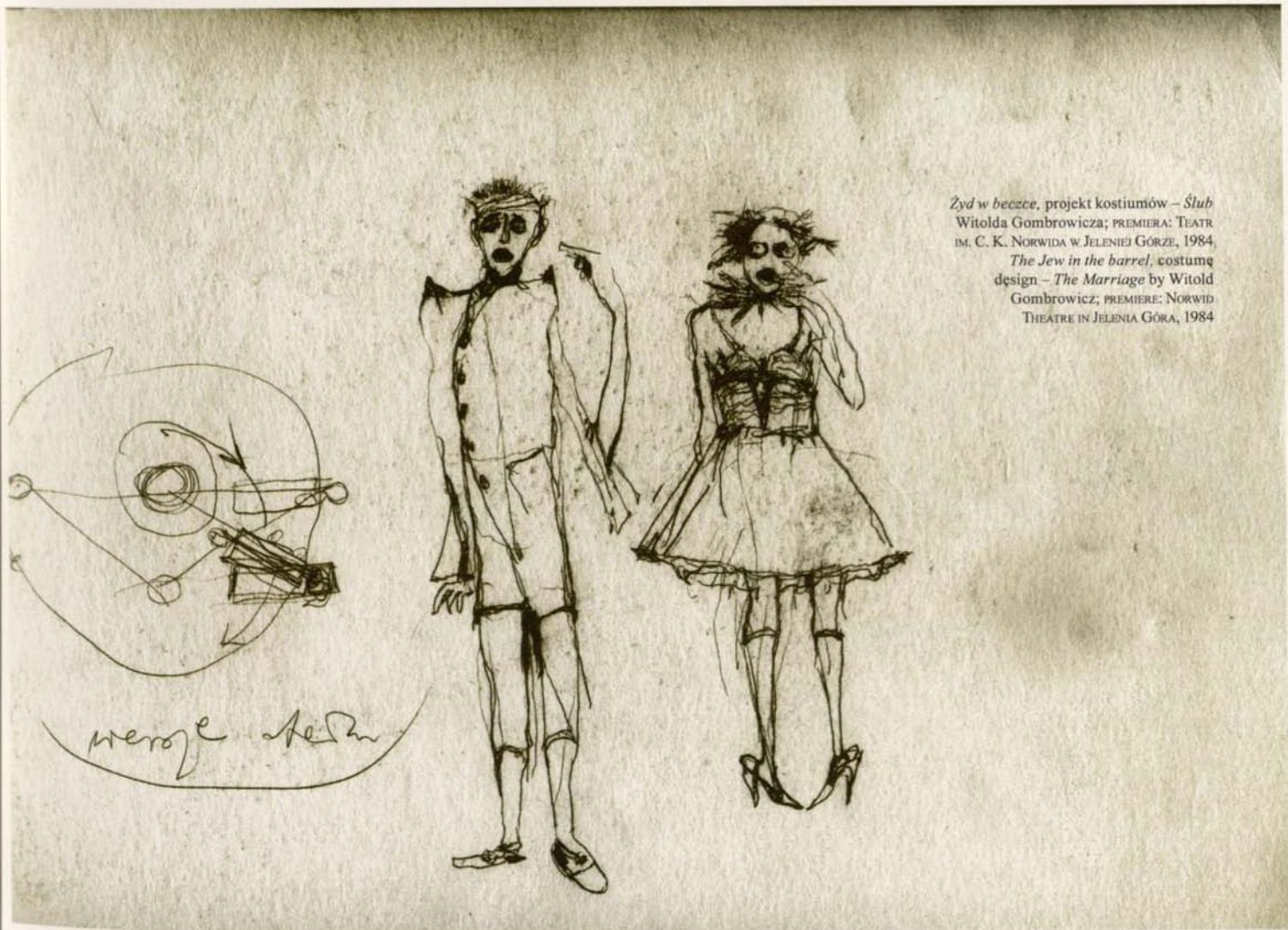




Zapowiedź wojny,
projekt kostiu-
mów – *Ślub* Witol-
da Gombrowicza;
PREMIERA: TEATR IM.
C. K. NORWIDA w JE-
LENIEJ GÓRZE, 1984
Presage of the War,
costume design –
The Marriage by
Witold Gombro-
wicz; PREMIERE:
NORWID THEATRE IN
JELENIA GÓRA, 1984

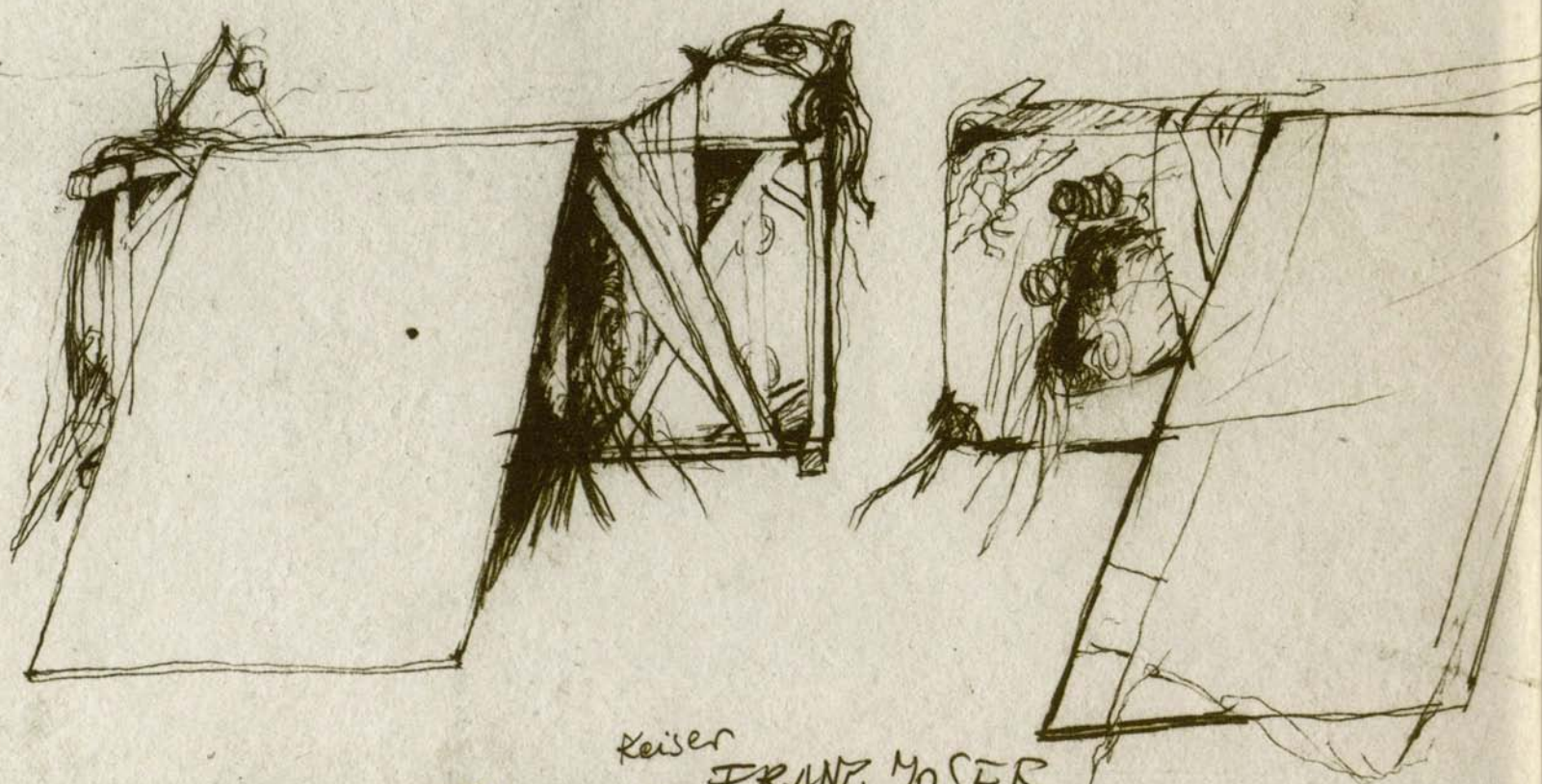
*Postaci z balu, szkice kostiumów –
Ślub Witolda Gombrowicza;
PREMIERA: TEATR IM. C. K. NORWI-
DA W JELENIEJ GÓRZE, 1984*
*Characters from the ball,
costume design sketches –
The Marriage by Witold
Gombrowicz; PREMIERE:
NORWID THEATRE IN
JELENIA GÓRA, 1984*





Żyd w beczce, projekt kostiumów – Ślub
Witolda Gombrowicza; PREMIERA: TEATR
IM. C. K. NORWIDA W JELEŃEJ GÓRZE, 1984
The Jew in the barrel, costume
design – *The Marriage* by Witold
Gombrowicz; PREMIERE: NORWID
THEATRE IN JELEŃA GÓRA, 1984

szkice do projektu scenografii – Maciej Korbowa i *Belatrix* Stanisława Ignacego Witkiewicza; PREMIERA: TEATR IM. C. K. NORWIDA W JELENIEJ GÓRZE, 1986
set design sketches – Maciej Korbowa and *Belatrix* by Stanisław Ignacy Witkiewicz; PREMIERE: NORWID THEATRE IN JELENIA GÓRA, 1986



TRUP KANAPY
NA KTÓREJ SIEDZILI

Keiser

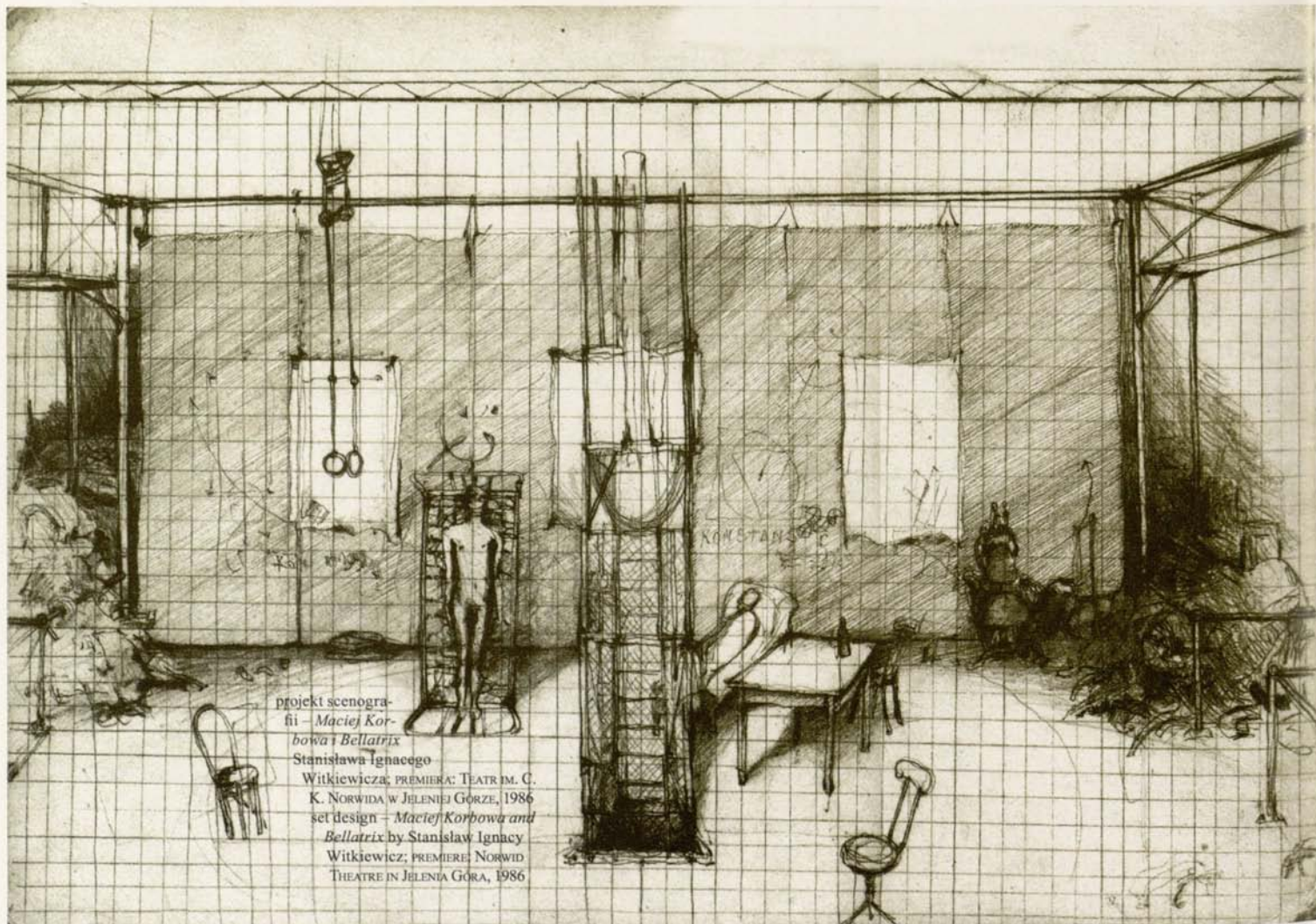
FRANZ MOSER

Fragment rzeczywistości, fragmenty zdarzeń poddane uporczywej, intensywnej i napiętej percepcji zostają wyjęte z reszty rzeczywistości, obarczone szczególną wagą, przeniesione aktem fetyszyzacji w inny sposób istnienia. Teatralne urzeczywistnienie tego aktu można by nazwać GABLOTĄ. Pozostaje problematyczne, czy zbliżamy się do prawdy tak traktowanych przedmiotów (miejsc, zdarzeń, ludzi) – z pewnością jednak zanurzamy się wraz z obserwatorem w coraz głębsze regiony kontaktu człowieka z rzeczywistością – wyzwalając nowe siły i napięcia, uruchamiające magiczny przekaz. Zdarzenia ujęte GABLOTĄ obdarzone zostają czasem i przestrzenią wewnętrzną – subiektywną. GABLOTĄ ZDARZEŃ I ZACHOWAŃ JEST RYTUAŁ.

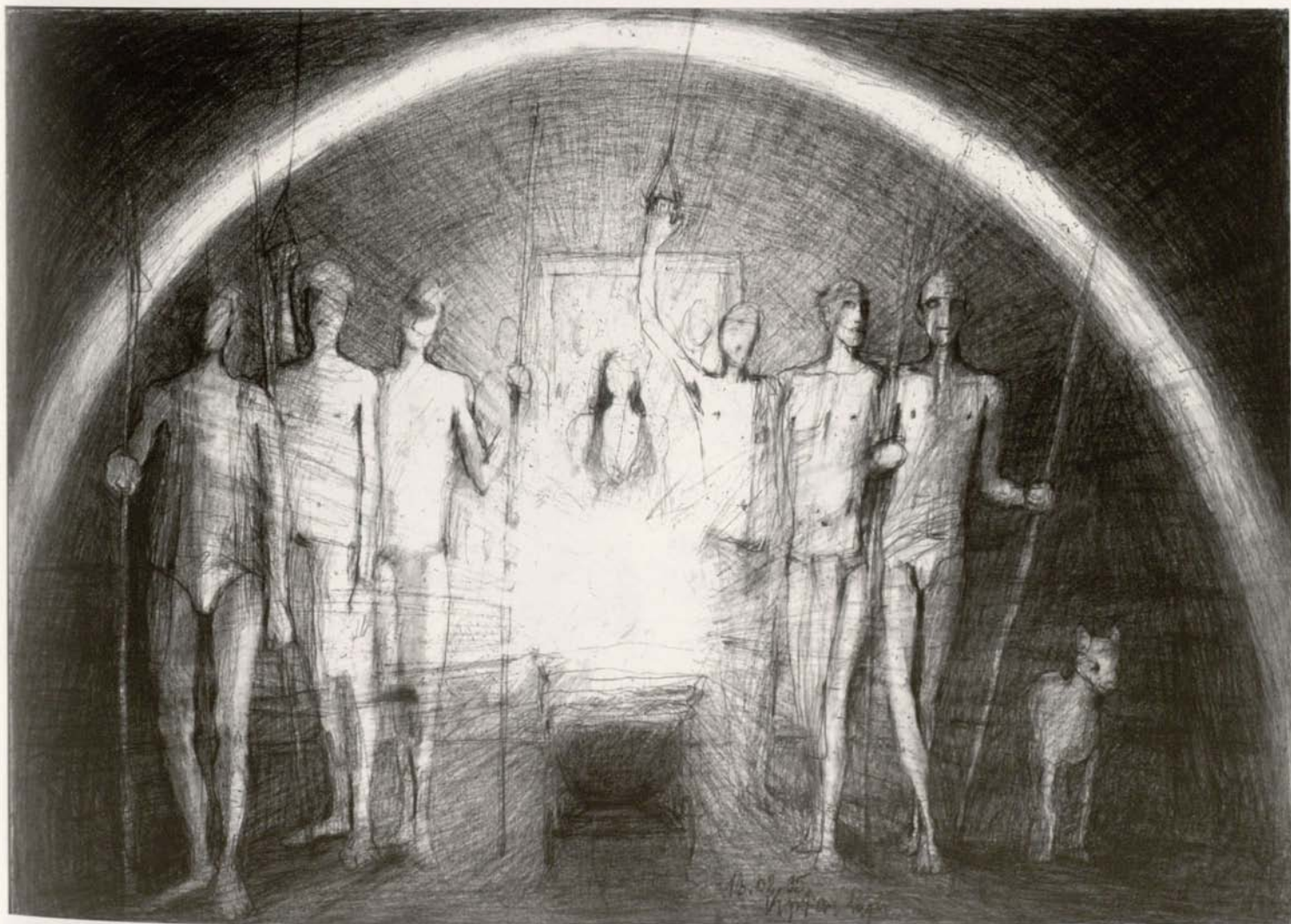
A fragment of reality, fragments of events, subject to persistent, intensive and tense perceptions, are extracted from the rest of reality, burdened with a particular significance, they are transferred by an act of fetishization to another means of existence. Making something real theatrically is an act that can be called a DISPLAY. This remains problematic if we are moving towards the truth of the treated subjects (places, events, people) – with certainty; however, we submerge along with the observer in ever deeper regions of contact between humanity and reality – releasing new powers and tensions, initiating a magical message. The events expressed by DISPLAY are endowed with time and subjective internal space. THE RITUAL IS THE DISPLAY OF EVENTS AND BEHAVIORS.

KRYSTIAN LUPA, *Utopia i jej mieszkańcy/Utopia and Its Inhabitants*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1994, str. 102

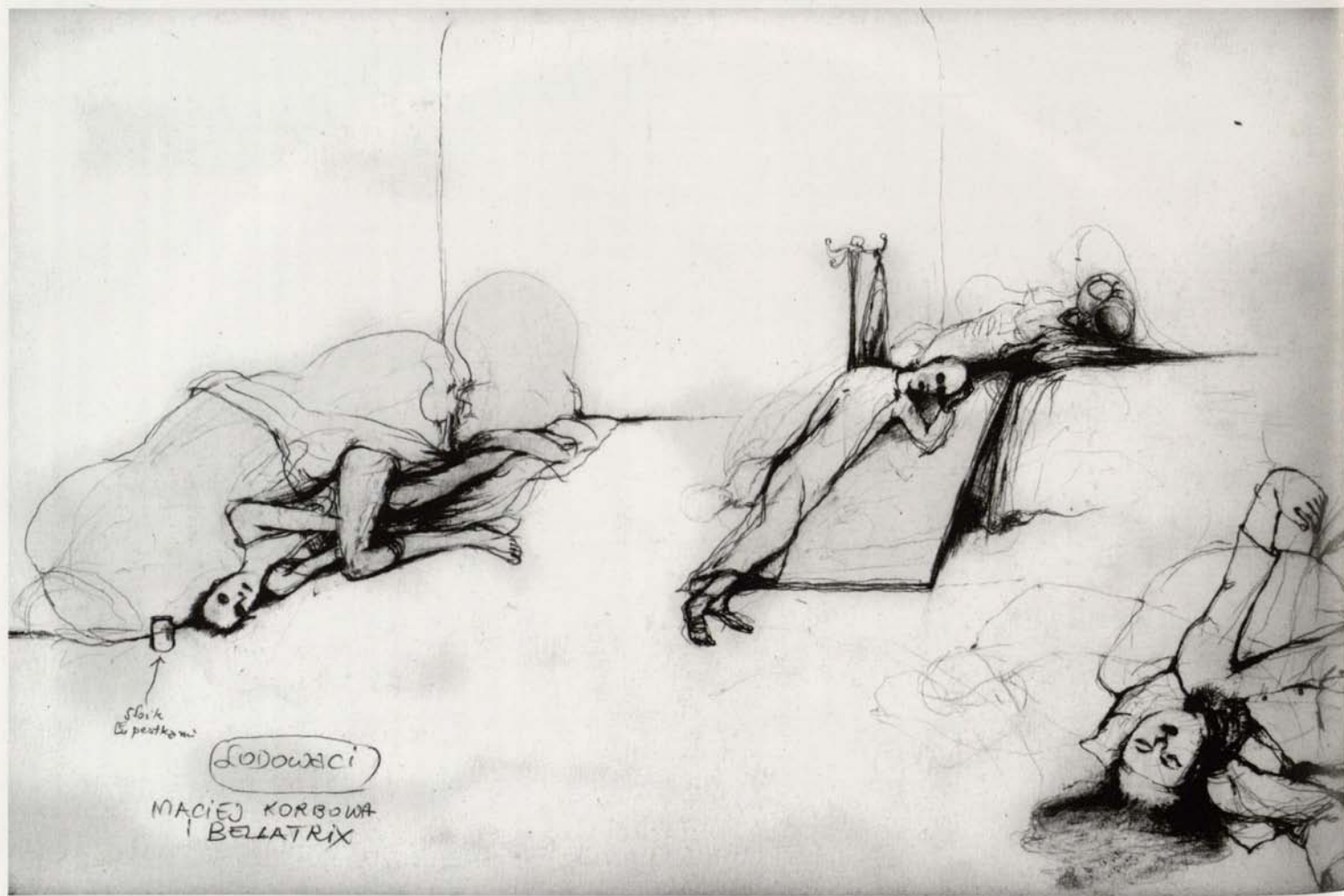
K
L



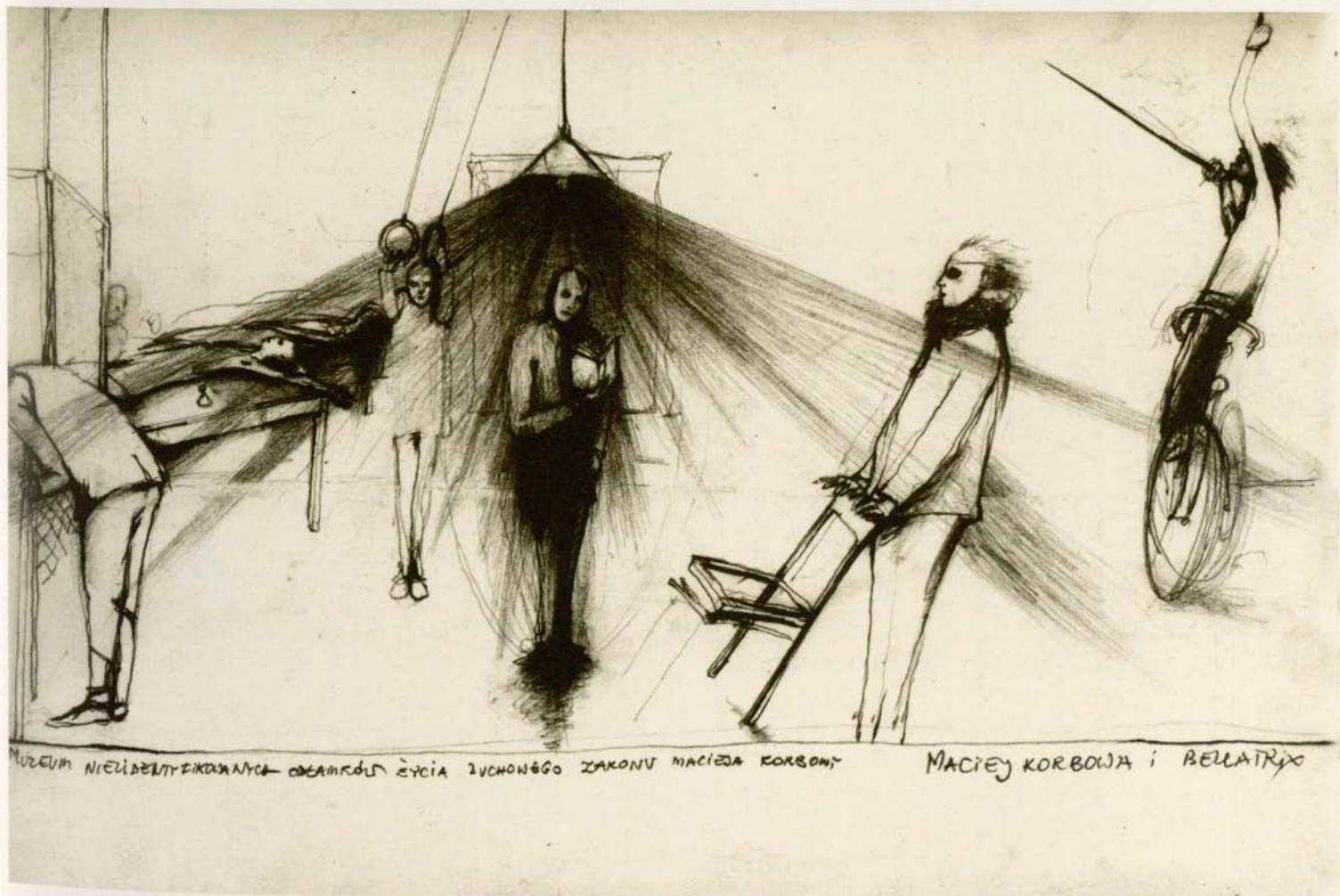
projekt scenogra-
fii - Maciej Kor-
bowa i Bellatrix
Stanisława Ignacego
Witkiewicza; PREMIERA: TEATR IM. C.
K. NORWIDA W JELENEJ GÓRZE, 1986
set design - Maciej Korbowa and
Bellatrix by Stanisław Ignacy
Witkiewicz; PREMIERE: NORWID
THEATRE IN JELENIA GÓRA, 1986



Wózek, rysunek, 1986
The Cart, drawing, 1986



Lodowcy, rysunek, 1986
The Ice-People, drawing, 1986



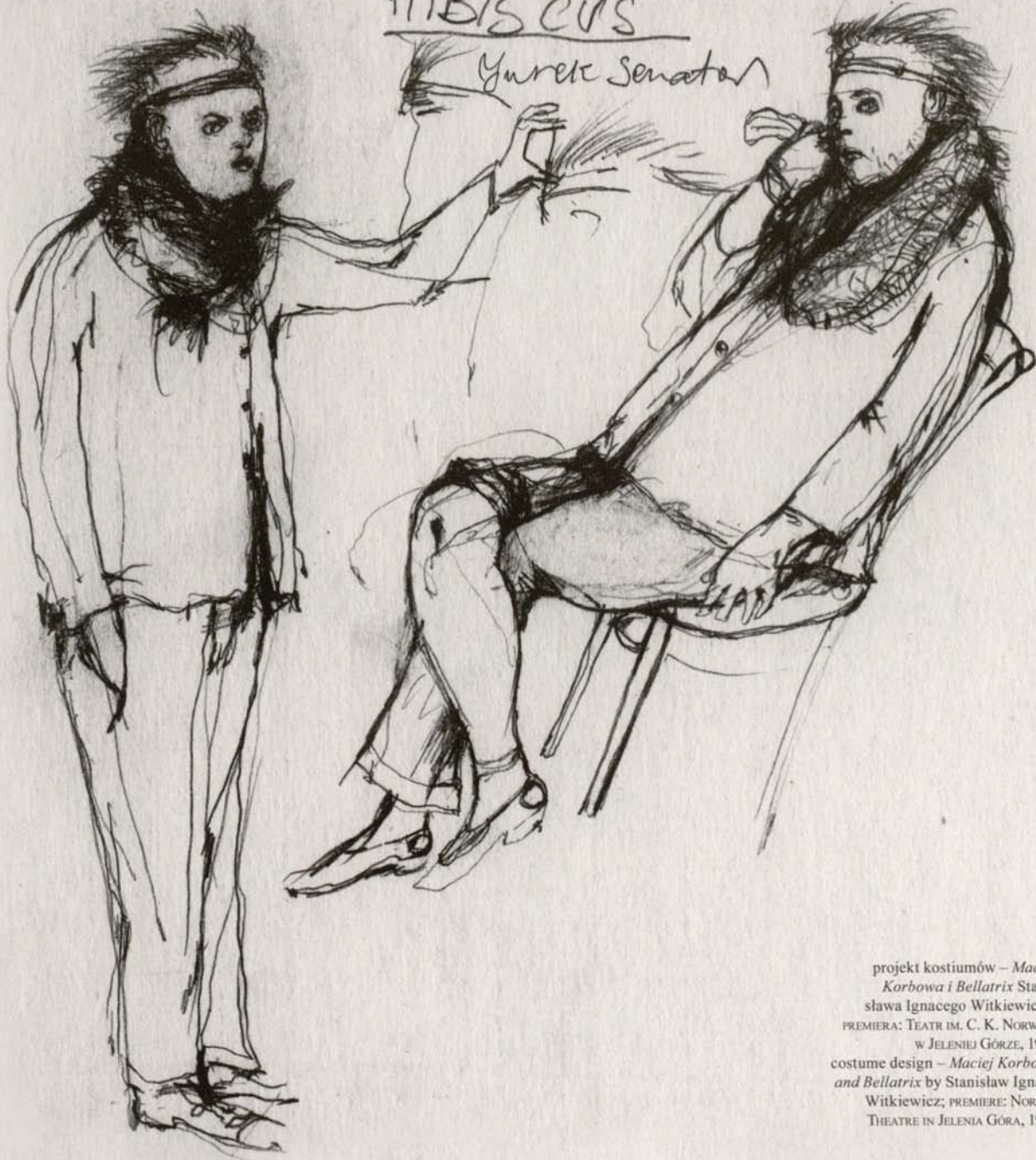
Maciej Korbowa I, rysunek, 1986
Maciej Korbowa I, drawing, 1986

*Dexterowicz,
rysunek, 1986
Dexterowicz,
drawing, 1986*



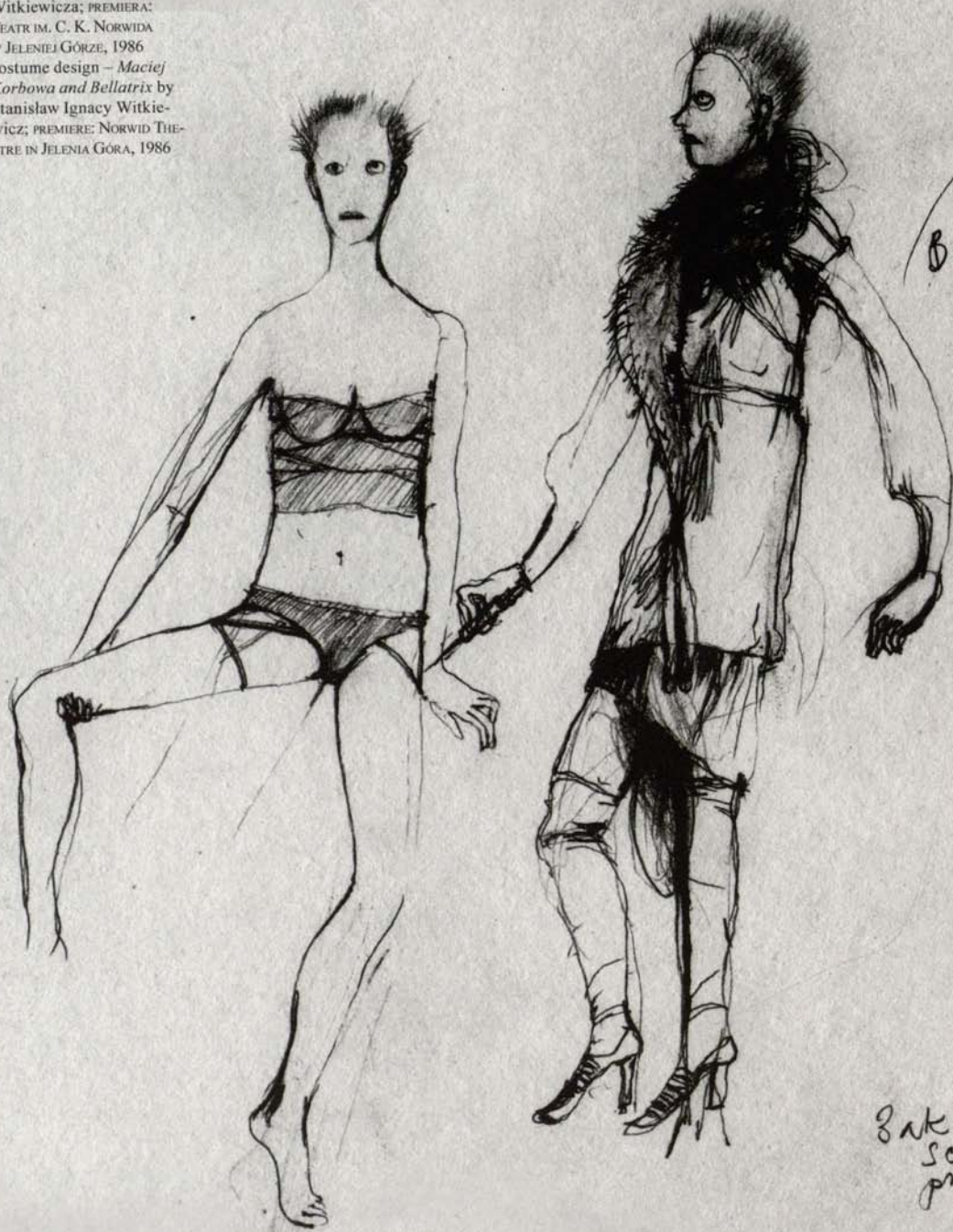
HIBISCUS

Yurek Senator



projekt kostiumów – Maciej
Korbowa i Bellatrix Stani-
sława Ignacego Witkiewicza;
PREMIERA: TEATR IM. C. K. NORWIDA
W JELENIEJ GÓRZE, 1986
costume design – Maciej Korbowa
and Bellatrix by Stanisław Ignacy
Witkiewicz; PREMIERE: NORWID
THEATRE IN JELENIA GÓRA, 1986

projekt kostiumów – *Maciej Korbowa i Bellatrix*
Stanisława Ignacego
Witkiewicza; PREMIERA:
TEATR IM. C. K. NORWIDA
W JELENIEJ GÓRZE, 1986
costume design – *Maciej Korbowa and Bellatrix* by
Stanisław Ignacy Witkiewicz; PREMIERE: NORWID THE-
ATRE IN JELENIA GÓRA, 1986



Bellatrix
next
to Bellatrix
Abrame

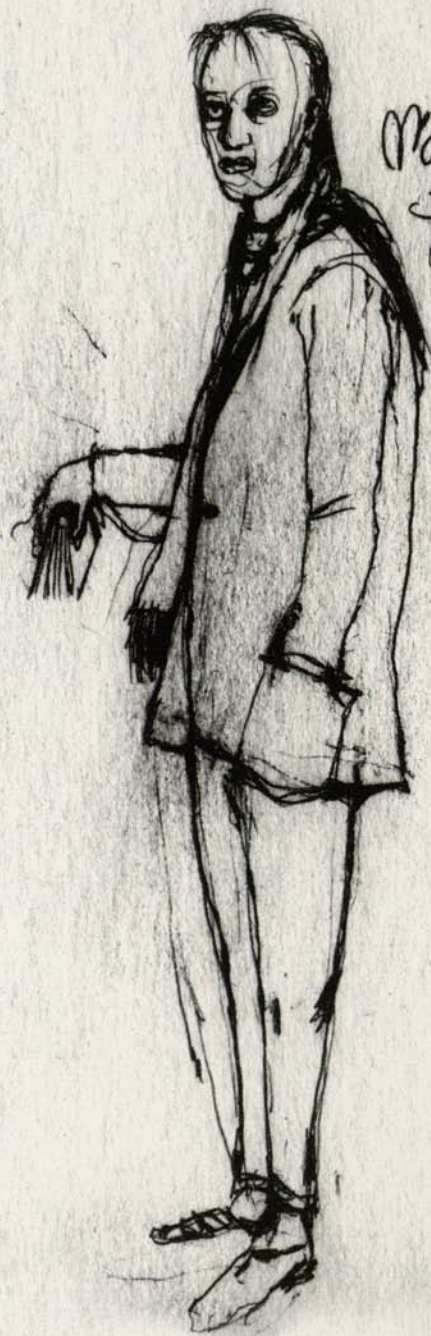


3 ak
Scena
premierowa z
Bellatrix



Dexterowicz 4, projekt
kostiumów – *Maciej
Korbowa i Bellatrix*
Stanisława Ignacego
Witkiewicza; PREMIE-
RA: TEATR IM. C. K.
NORWIDA W JELENIEJ
GÓRZE, 1986

Dexterowicz 4,
costume design –
*Maciej Korbowa
and Bellatrix* by
Stanisław Ignacy
Witkiewicz; PREMIERE:
NORWID THEATRE IN
JELENIA GÓRA, 1986



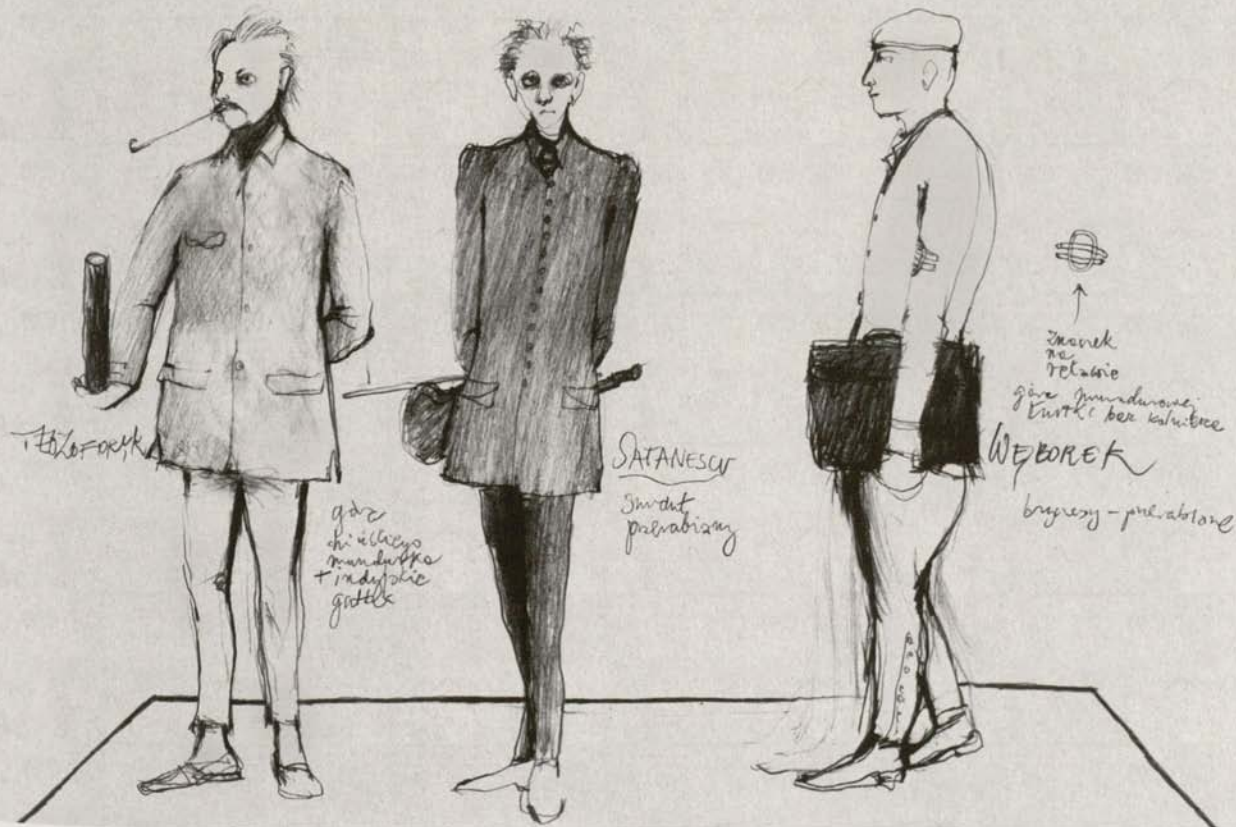
Maciej
KORBOWA

piękną
możesz zobaczyć
w medebne

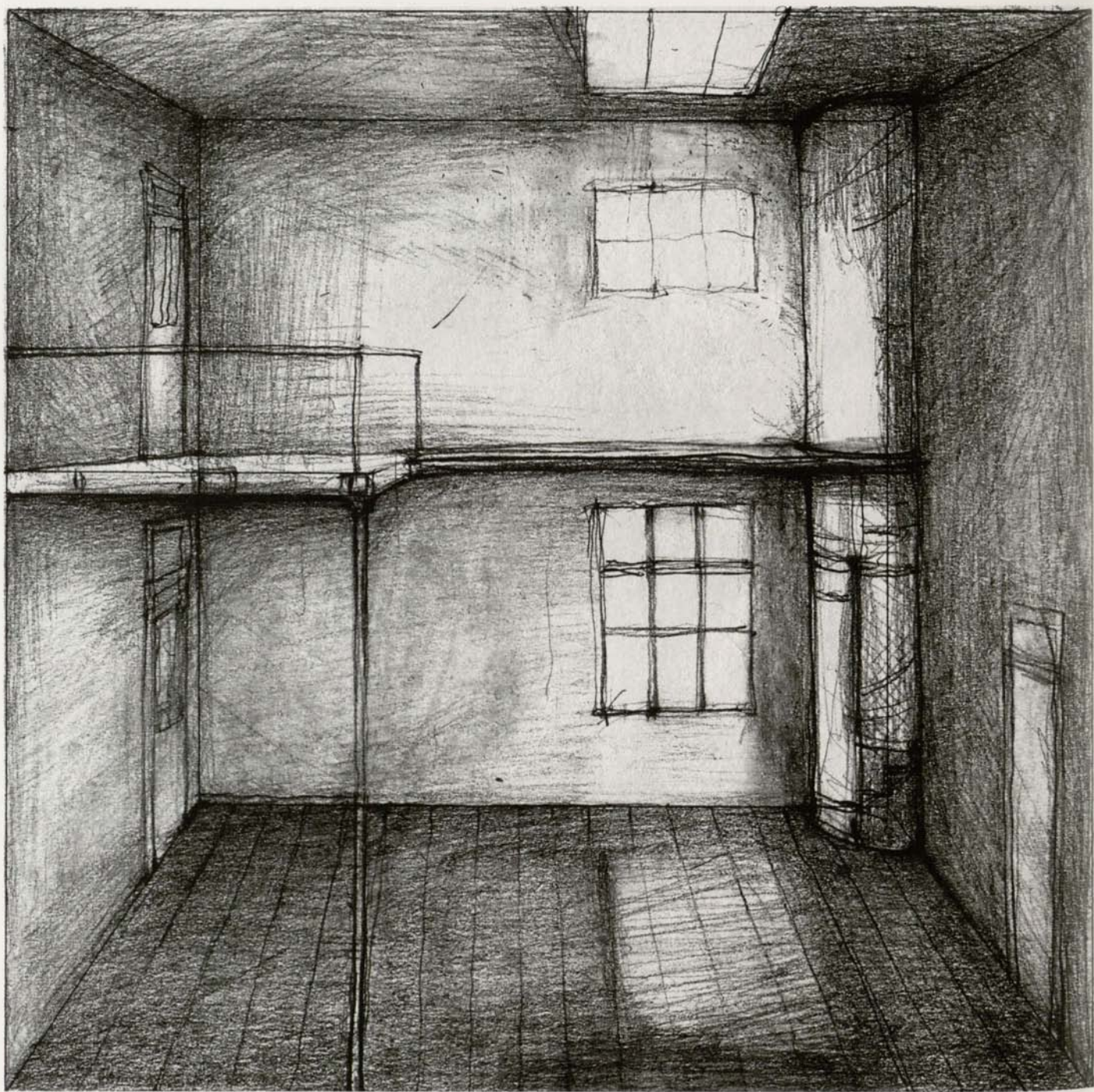
HOBIER ZIEMIANKI

Korbowa, projekt kostiumu – Maciej Korbowa i Bellatrix Stanisława Ignacego Witkiewicza; PREMIERA: TEATR IM. C. K. NORWIDA W JELENIEJ GÓRZE, 1986
Korbowa, costume design – Maciej Korbowa and Bellatrix by Stanisław Ignacy Witkiewicz; PREMIERE: NORWID THEATRE IN JELENIA GÓRA, 1986

Maciej Korbowa i Bellatrix



projekt kostiumów - Maciej Korbowa i Bellatrix
Stanisława Ignacego Witkiewicza; PREMIERA: TE-
ATR IM. C. K. NORWIDA W JELENIJ GÓRZE, 1986
costume design - Maciej Korbowa and Bellatrix
by Stanisław Ignacy Witkiewicz; PREMIERE: NOR-
WID THEATRE IN JELENIA GÓRA, 1986



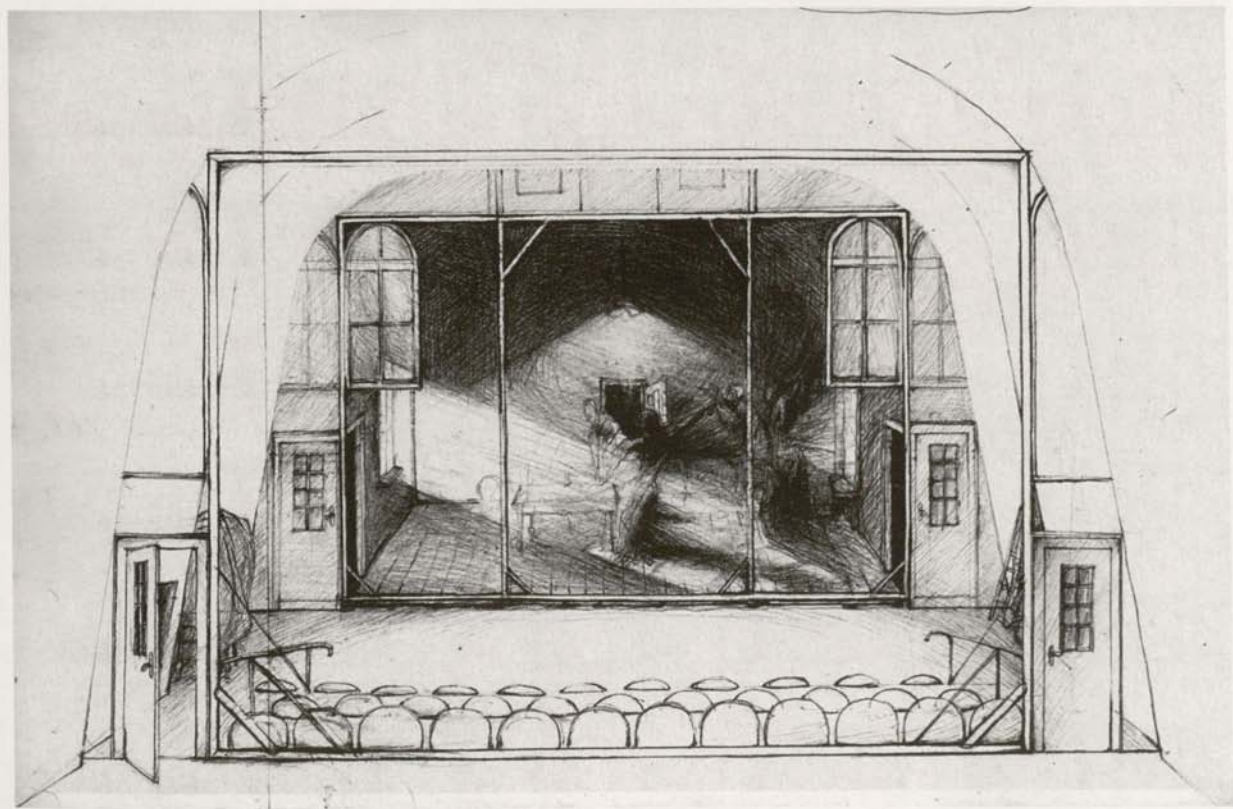
Teatr przeraża mnie swoją wciąż tą samą przestrzenią. Podłoga, cztery ściany, właściwie nic więcej...Zdawać by się mogło, że wszystkie dostępne mi możliwości wszystkich wariacyjnych przemian przestrzeni mam już za sobą. Zniknął zachwyt bogactwem zmieniających się twarzy, magiczną siłą sugestii...czuję, że stąпам wciąż po tym samym biednym skrawku podłogi i obijam się o ściany i donikąd nie mogę już pójść. Odrzuciłem w teatrze możliwość wszelkiej innej przestrzeni oprócz przestrzeni pokoju zamkniętej czterema ścianami. Nie mogę z niego wyjść i nie mogę już w nim pozostać. *The theatre terrifies me with its unchanging space. a floor, four walls, and really nothing else... It seems that I have gone through all the possible variations transformations in space available to me. Delight in the wealth of changing faces, the magical power of suggestion, has vanished... I feel that I keep walking along the same meagre sliver of floor, and bounce off the walls, and can no longer get anywhere. In the theatre, I have rejected the possibility of any other space besides the four walls of a closed room. I can not leave it, nor can I remain in it.*

KRYSTIAN LUPA,
*Utopia i jej
mieszkańcy/
Utopia and Its
Inhabitants,*
Wydawnictwo Baran
i Suszczyński,
Kraków 1994,
str. 63, 64

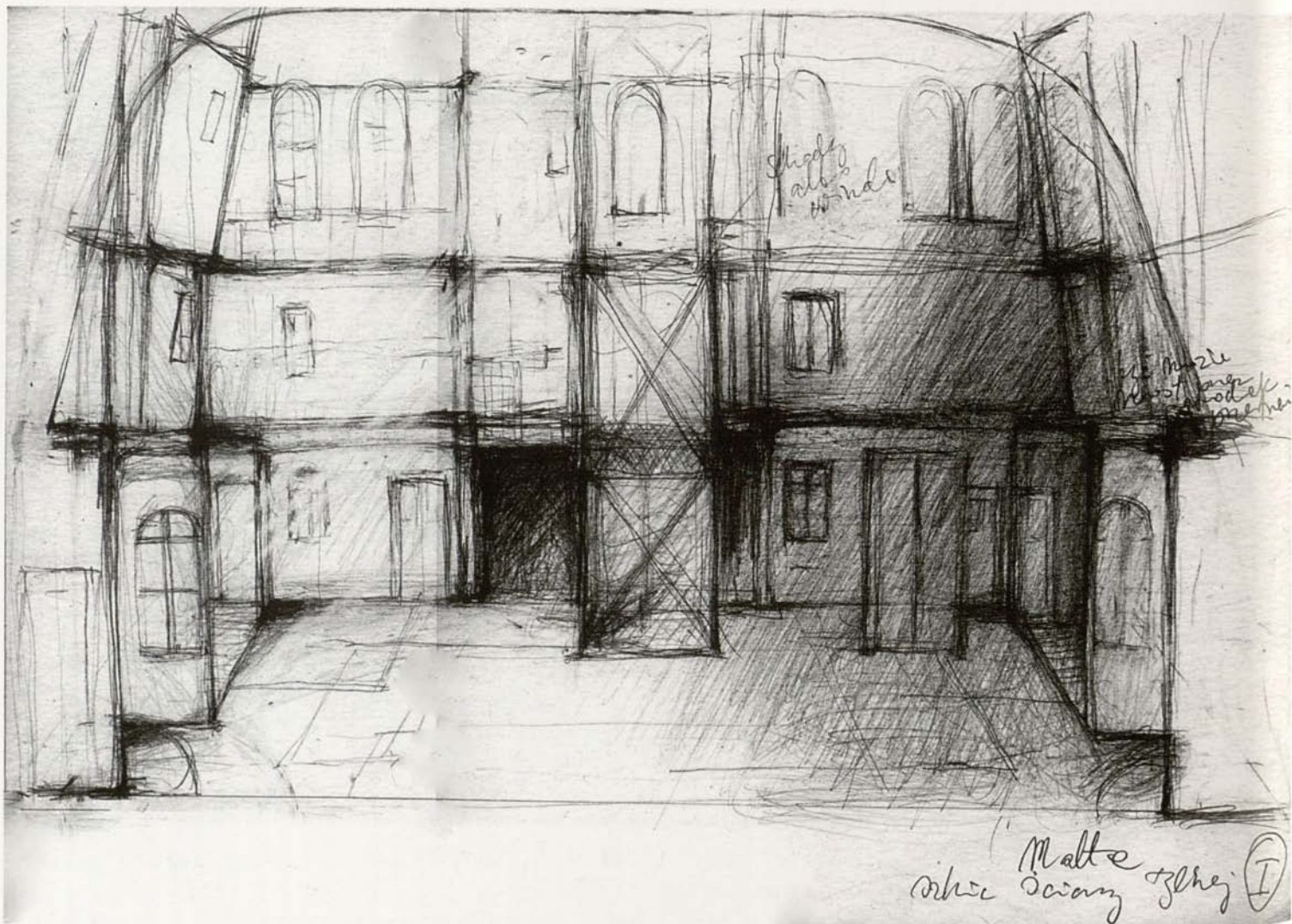
K
L



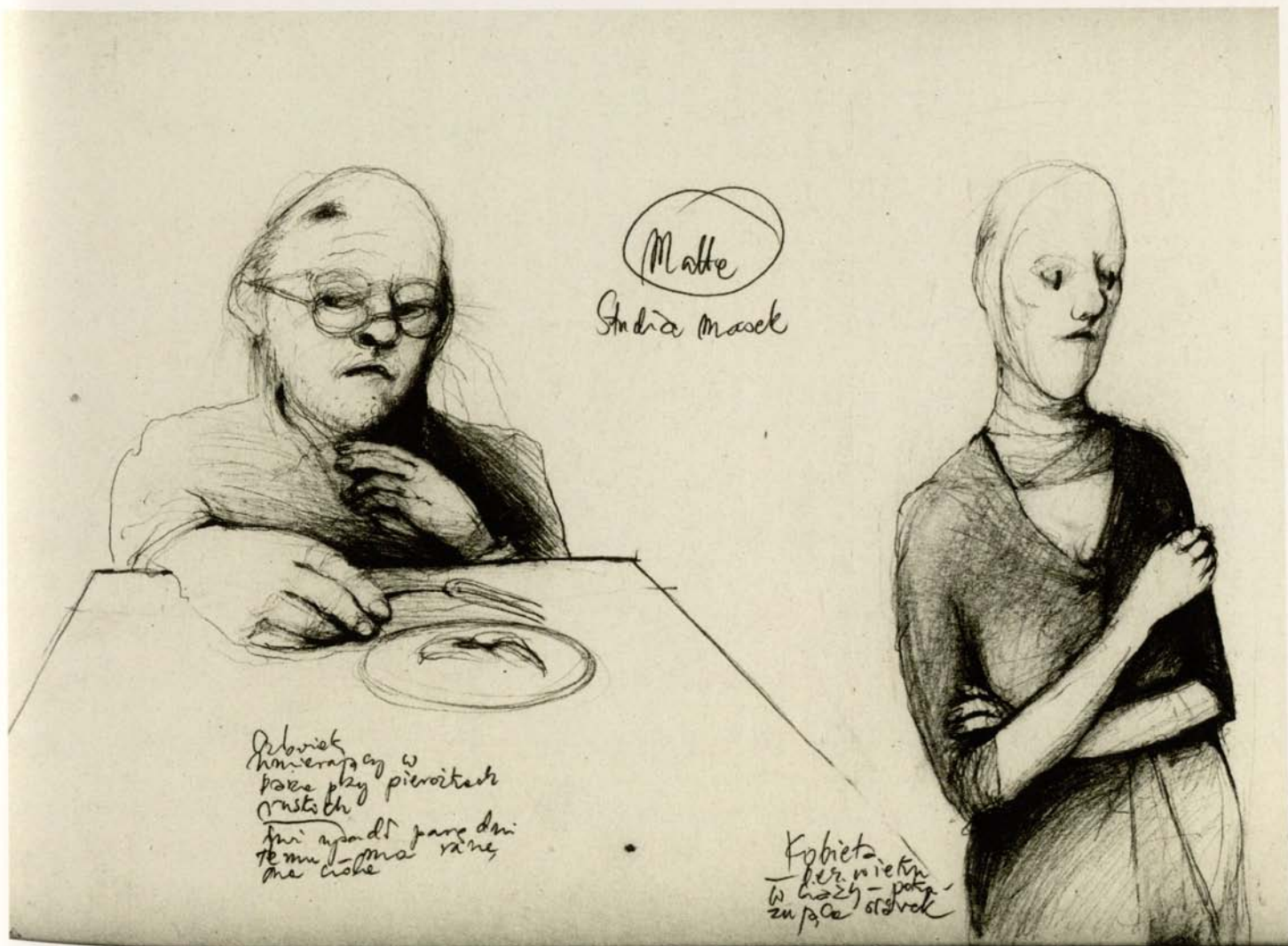
Nieznajomy, rysunek, 1988
The Stranger, drawing, 1988



projekt scenografii – *Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1990, WZNOWIENIE: 1999
set design – *Brothers Karamazov* by Fyodor Dostoyevsky; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1990, REVIVED IN 1999



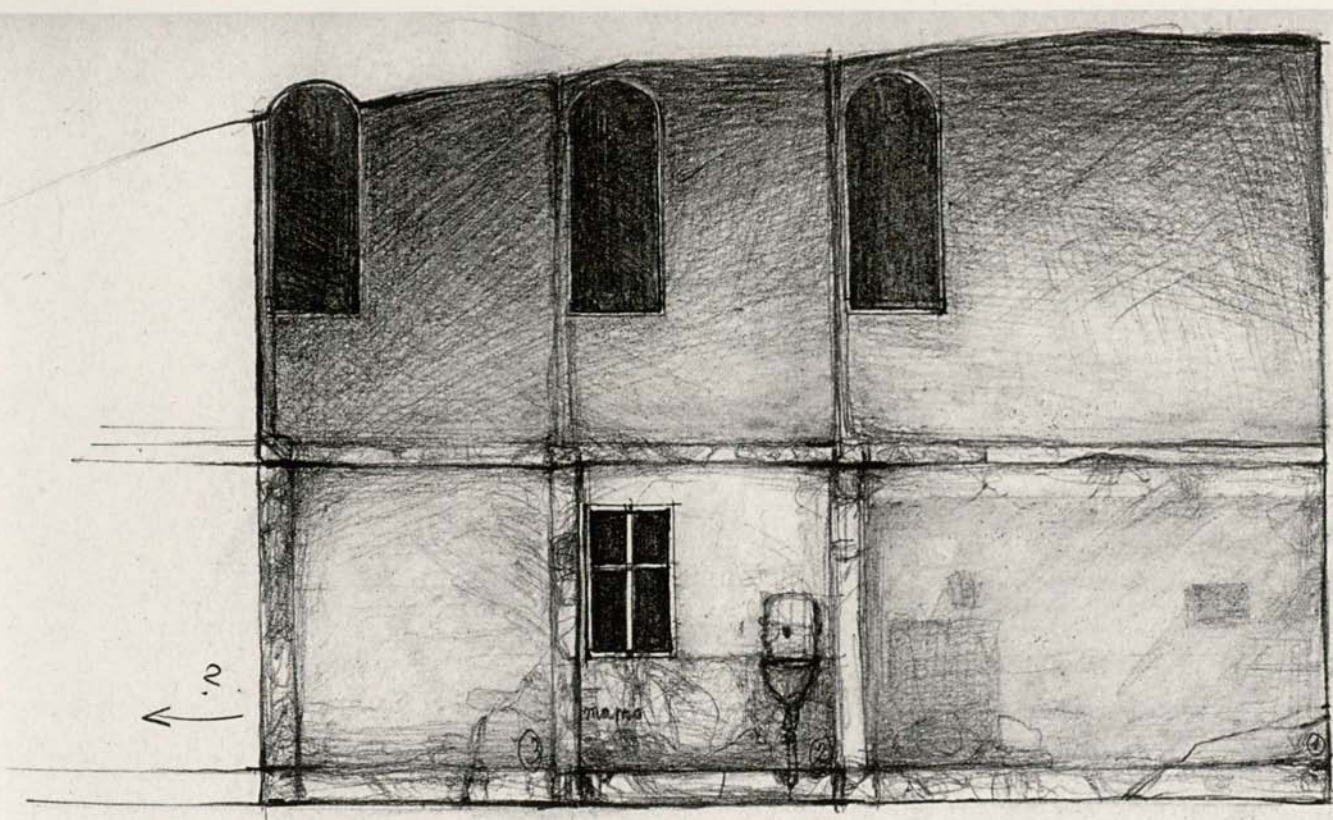
projekt scenografii – *Malte albo tryptyk marnotrawnego syna* na motywach prozy R.M.Rilkego; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1991
set design – *Malte, or the Prodigal Son's Triptych* based on the prose of R.M.Rilke; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1991



Człowiek z zupą, szkic kostiumów – Malte albo tryptyk marnotrawnego syna na motywach prozy R.M.Rilkego; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1991
The men and the soup, costume design sketch – Malte, or the Prodigal Son's Triptych based on the prose of R.M.Rilke; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1991

*Król i królowa, fragment scenografii –
Malte albo tryptyk
marnotrawnego
syna na motywach
prozy R.M.Rilkego;
PREMIERA: STARY
TEATR W KRA-
KOWIE, 1991
The King and the
Queen, element of
the set design – Mal-
te, or the Prodigal
Son's Triptych
based on the prose of
R.M.Rilke; PREMIERE:
STARY THEATRE IN
CRACOW, 1991*





Mala ściana, projekt scenografii – Malte albo tryptyk marnotrawnego syna na motywach prozy R.M.Rilkego; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1991
The Small Wall, set design – Malte, or the Prodigal Son's Triptych based on the prose of R.M.Rilke; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1991

patler

brawdy podobnie
 niepotrzebny.

1-pietro

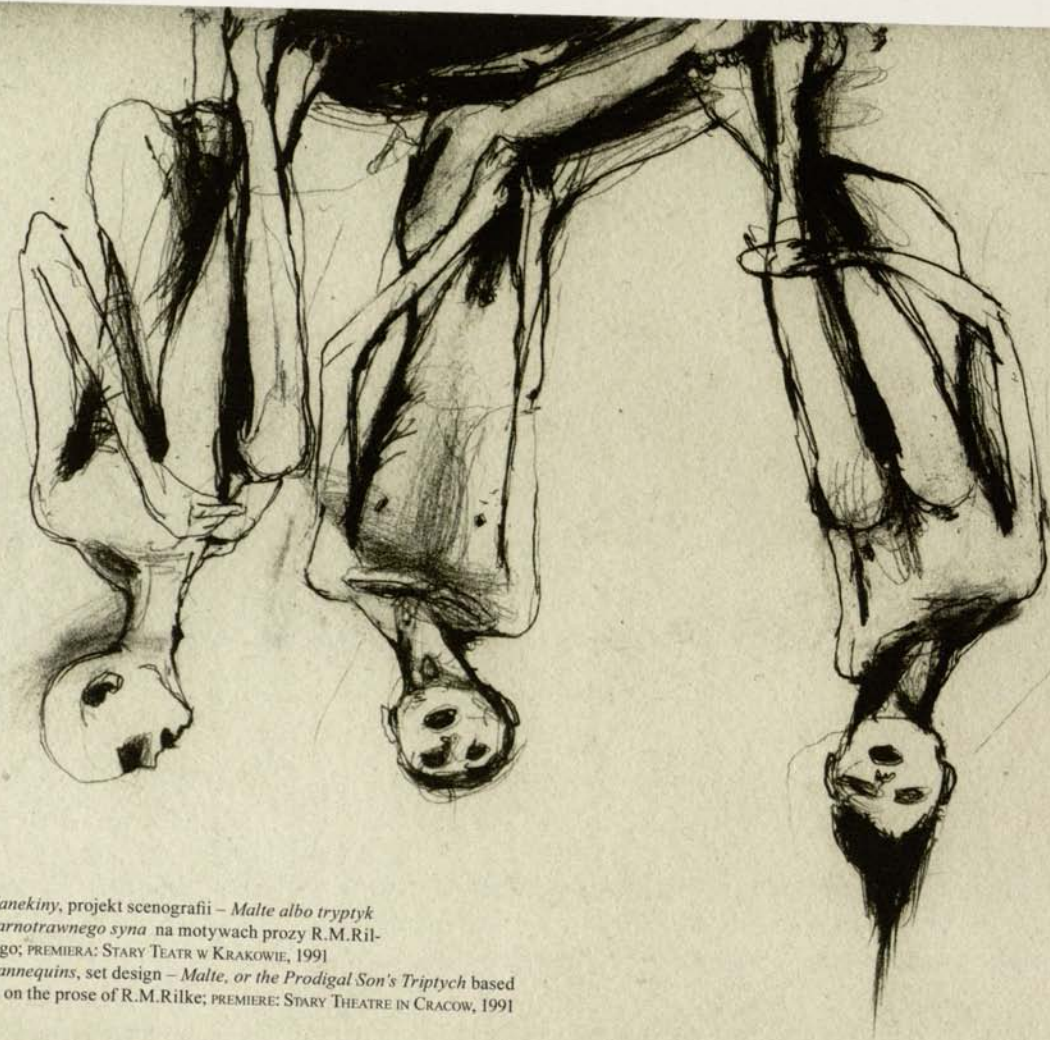
- 1 Zielonkowy jak OT
- 2 Kuchnia
 zółty olejny
 zlewa, kuchenny
 żółta
- 3 inny odprawy
 żółty albo róż

2-pietro

jak T.

ściana
 babilonka
 +
 lewa

Malte



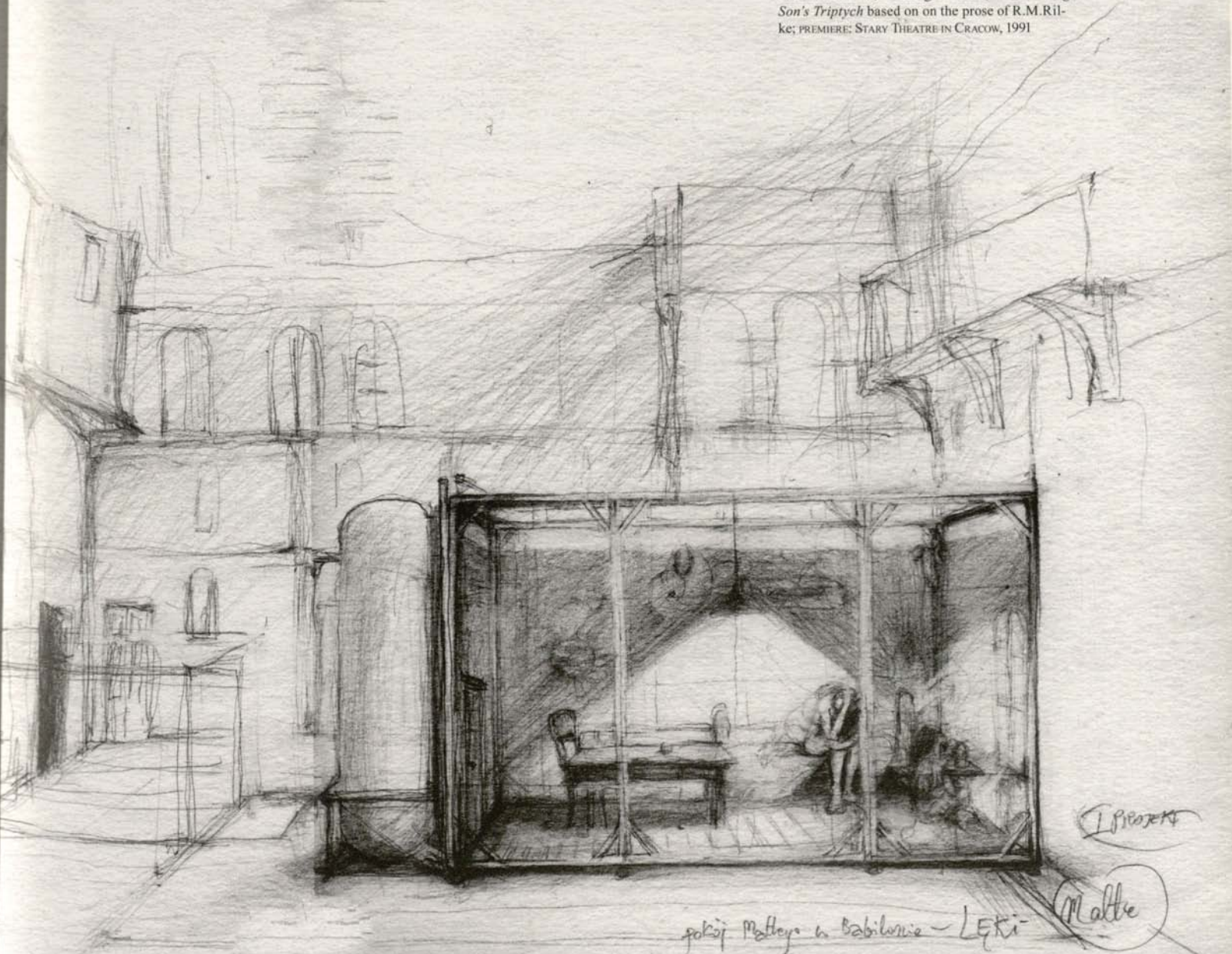
Manekiny, projekt scenografii – *Malte albo tryptyk marnotrawnego syna* na motywach prozy R.M.Rilkego; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1991
Mannequins, set design – Malte, or the Prodigal Son's Triptych based on the prose of R.M.Rilke; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1991

Przeżył
Złotego nasienie
do ciemnej jaskini
ogłuszone ciała
wios
gloriami
w

Malte

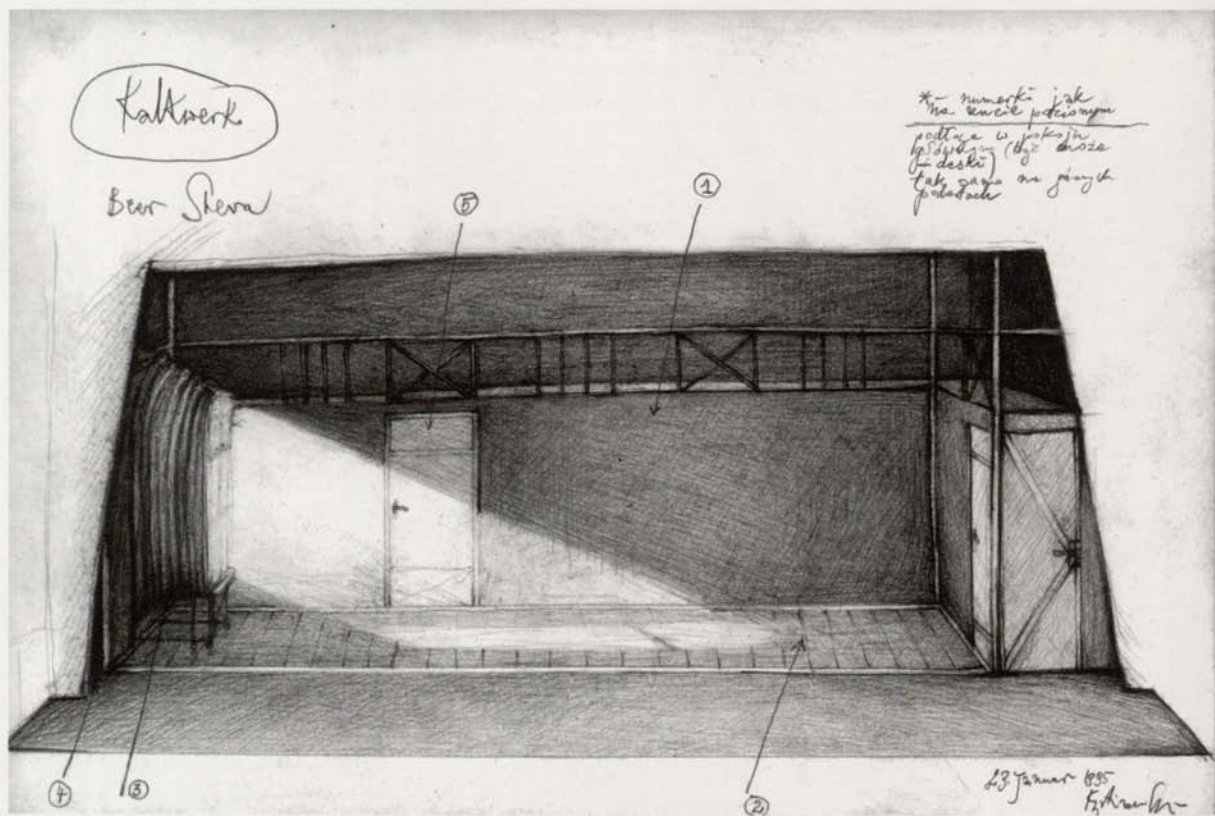
Malte

Mały Pokój, projekt scenografii – *Malte albo tryptyk marnotrawnego syna* na motywach prozy R.M.Rilkego;
PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1991
The Small Room, set design – *Malte, or the Prodigal Son's Triptych* based on the prose of R.M.Rilke;
PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1991



pokój Maltego w Babilonie - LEKI

Malte

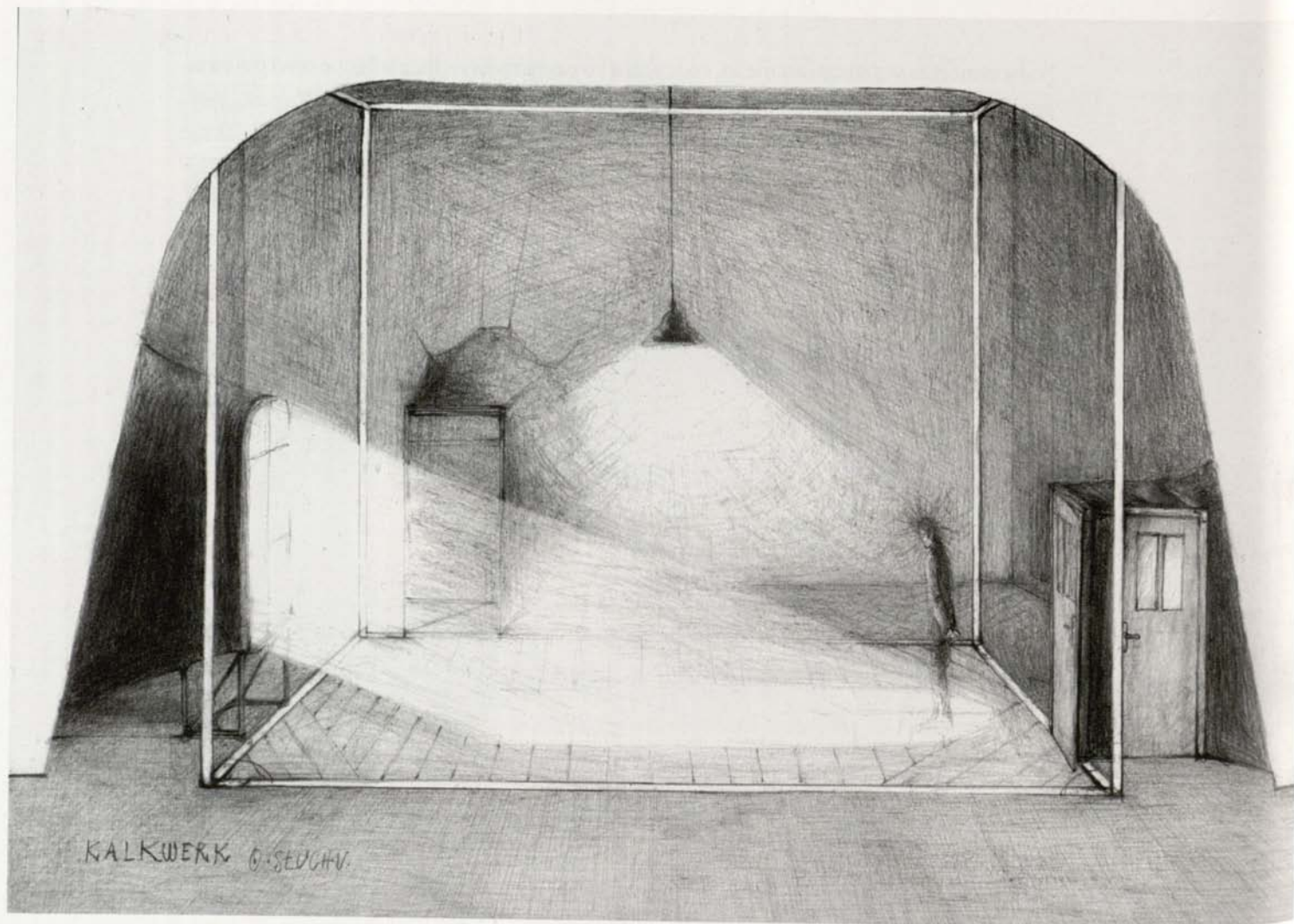


projekt scenografii – *Kalkwerk* Thomasa Bernharda; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1992, WZNOWIENIE 2003
 set design – *Kalkwerk* by Thomas Bernhard; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1992, REVIVED IN 2003

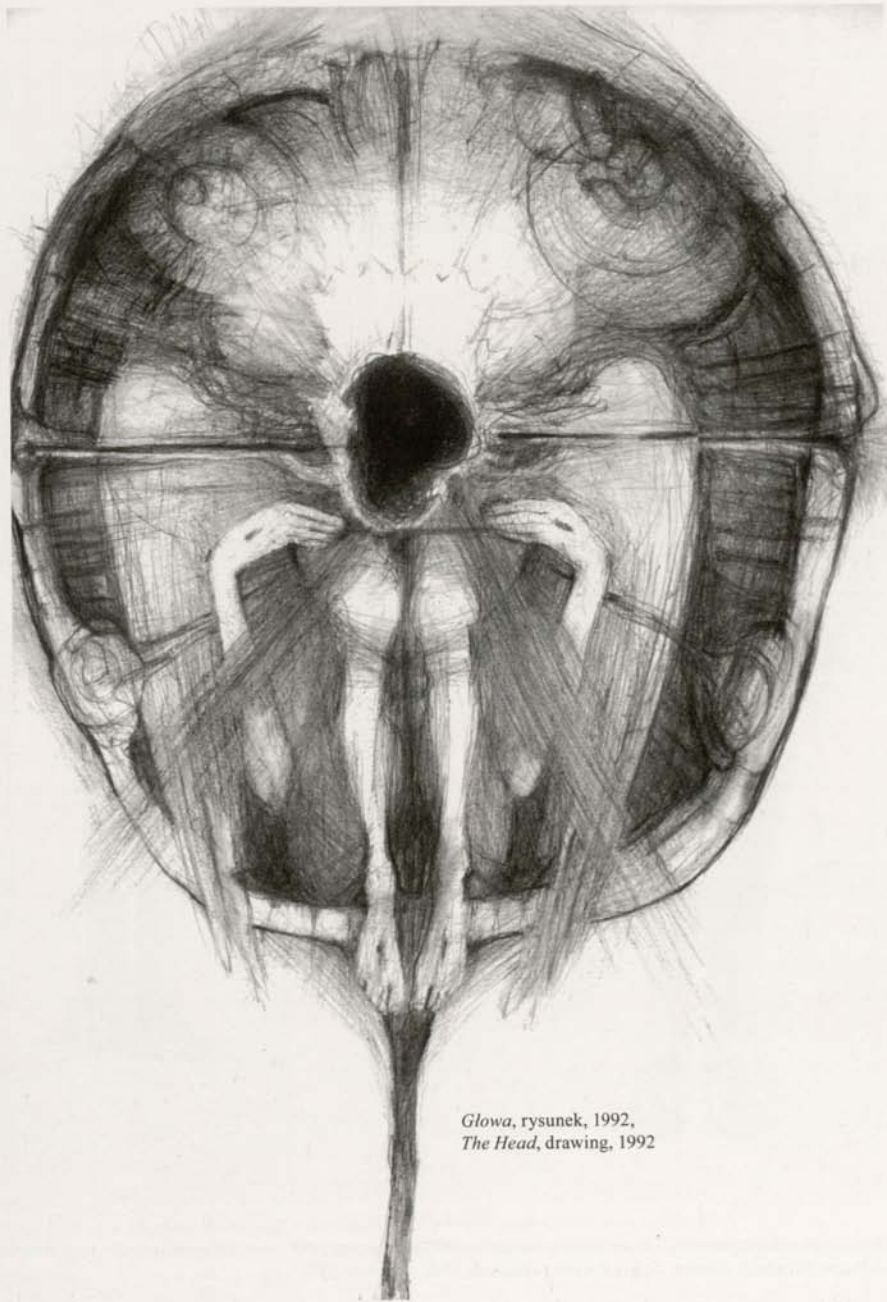
Najważniejsze w sztuce jest nie to, co wyraża i o czym mówi – lecz właśnie owo pojawiające się, nieuchwytnie OBOK – które chwyta nas w swoje TRWANIE, przenika nas... i wypuszcza... A kiedy po wszystkim jesteśmy znowu na zewnątrz – już nie rozumiemy, jak nie rozumiemy porażającej Tajemnicy snu, który w trakcie śnienia zwiastował nam DOSTĘP – nie tylko dostęp do sekretu, ale do jedni i pełni. Do SENSU MIEJSCA i jego MATERII. *What is most important in art is not what it expresses and what it speaks about – but what appears elusively BESIDE it – that grasps us in its LASTING, penetrates us... and releases us... And when after all this, we are once again on the outside – we no longer understand, like we no longer understand the terrifying Secret of the dream, which during sleep heralds our ACCESS – not only access to the secret, but to one and to all. To the SENSE OF PLACE and its MATERIAL.*

KRYSTIAN LUPA,
Utopia i jej mieszkańcy/Utopia and Its Inhabitants,
Wydawnictwo
Baran i Suszczyński, Kraków 1994, str. 70

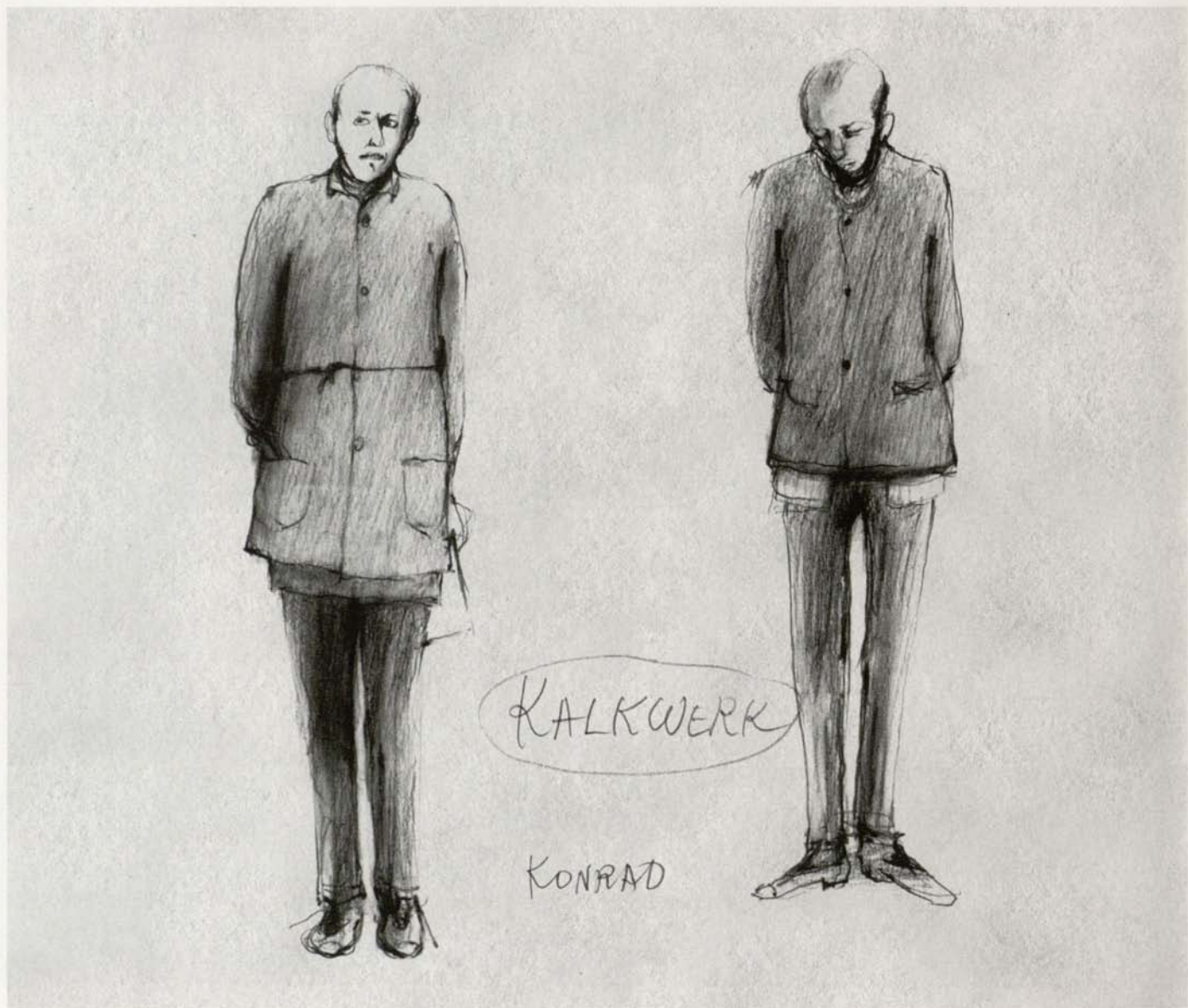
K
L



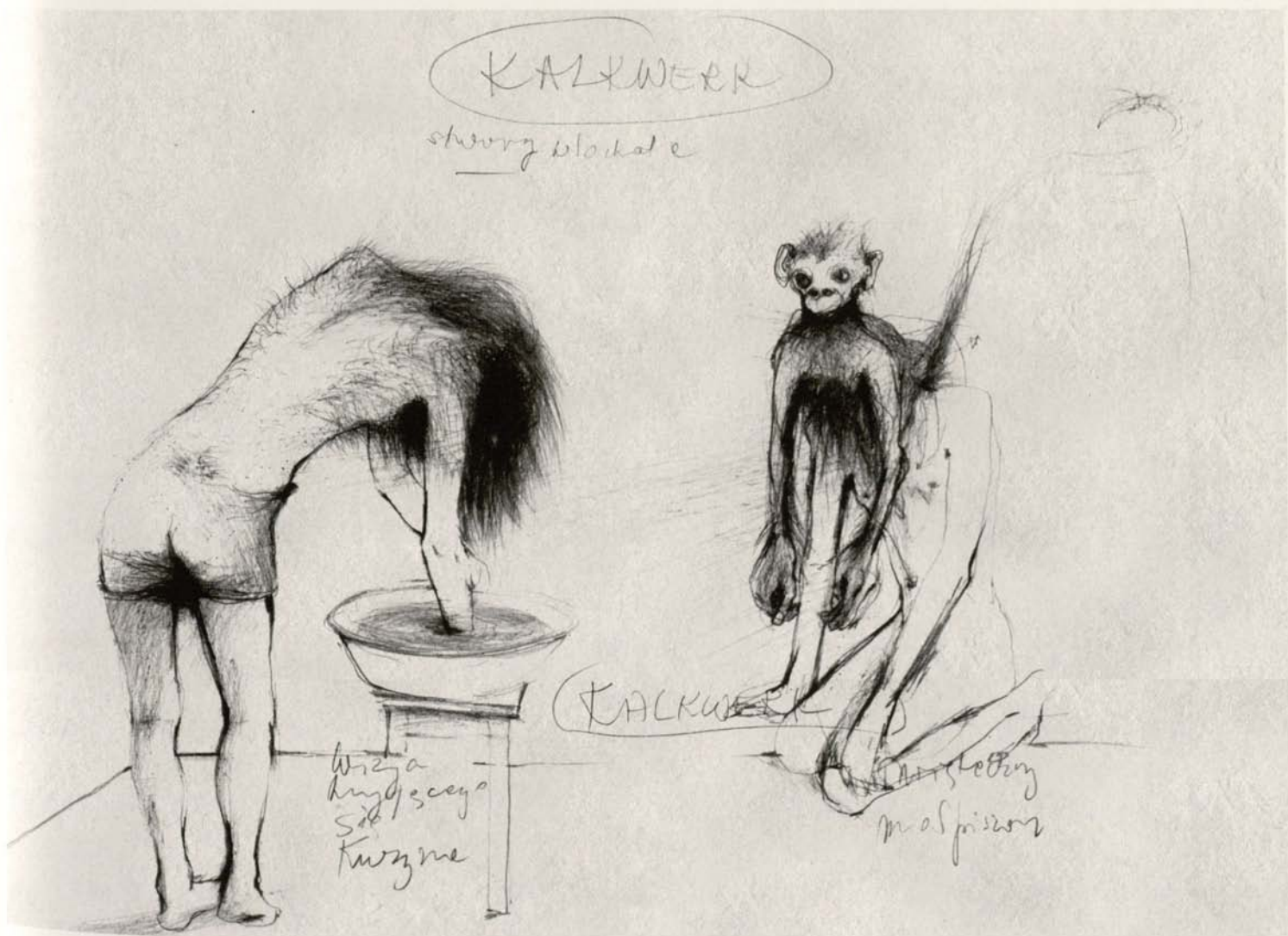
projekt scenografii – *Kalkwerk* Thomasa Bernharda; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1992, WZNOWIENIE 2003
set design – *Kalkwerk* by Thomas Bernhard; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1992, REVIVED IN 2003



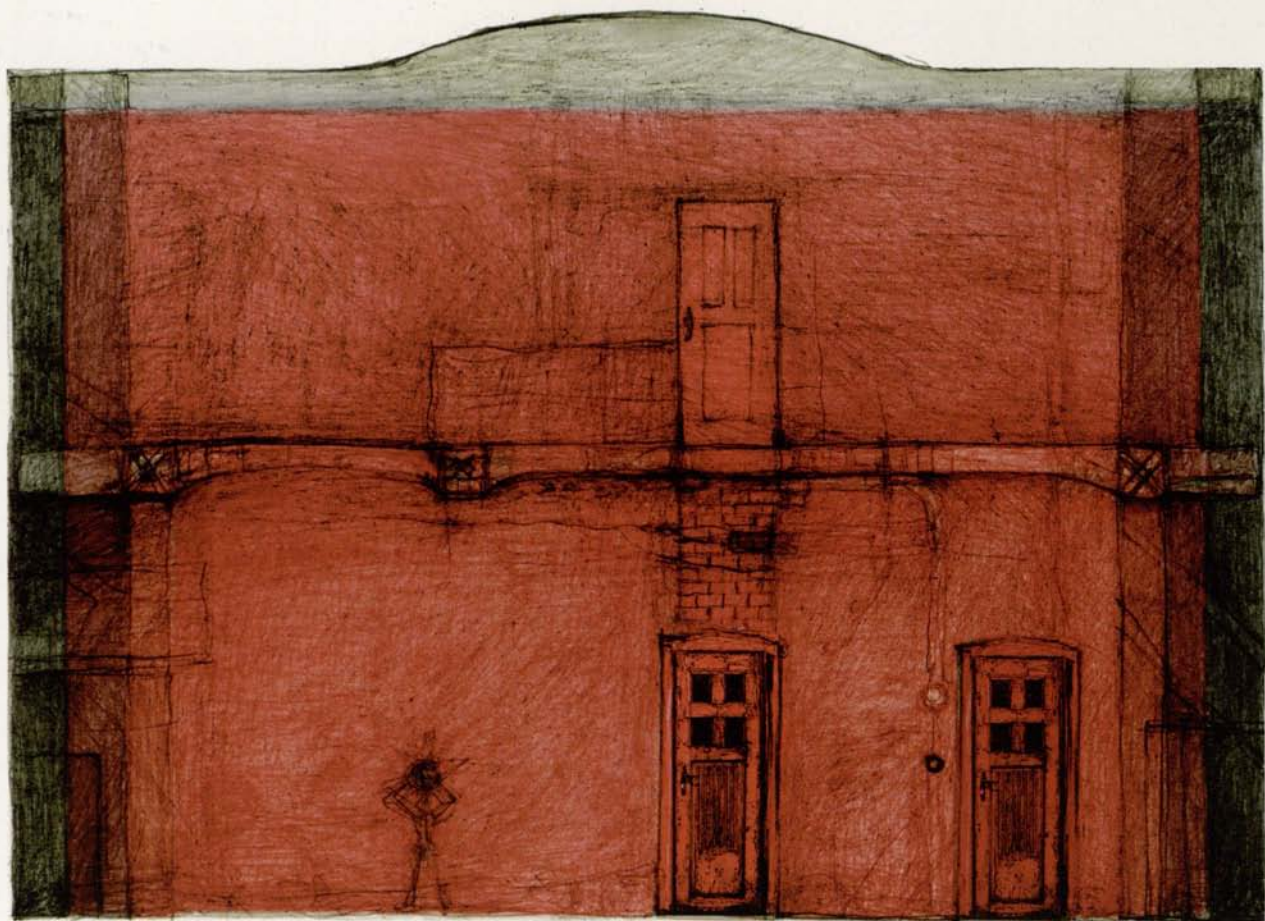
*Glowa, rysunek, 1992,
The Head, drawing, 1992*



projekt kostiumu – *Kalkwerk* Thomasa Bernharda; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1992, WZNOWIENIE 2003
costume design – *Kalkwerk* by Thomas Bernhard; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1992, REVIVED IN 2003



Kuzyn Höllera i małpa, projekty kostiumów – Kalkwerk Thomasa Bernharda; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1992, WZNOWIENIE 2003
 The Höller's cousin and the monkey, costume design – Kalkwerk by Thomas Bernhard; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1992, REVIVED IN 2003



Y.
L. K.
Krasnaya
Stena
1. 06. 2007
Flora

Czerwona ściana, projekt scenografii – *Mewa* wg Antoniego Czechowa; PREMIERA: TEATR ALEKSANDRYJSKI W SANKT PETERSBURGU, 2007
The Red Wall, set design – *The Seagull* by Anton Chekhov; PREMIERE: ALEKSANDRYSKY THEATRE IN SAINT PETERSBURG, 2007

22:58 02-11-22

Nienawidzę tej marności, tej łatwości trwonienia i fuszerki, tej łatwości godzenia się z fuszerką, tego spokoju ich i dobrego samopoczucia, tego niezachwianego dobrego mniemania o sobie, tego pierdzenia w fotel po garderobach i kantynach. Tej mieszczkańskości niezachwianej, tej banalności podejścia do roli, tego wkraczania z pustą duszą na scenę z tym marnym ochłapem, jakim jest pamięć formy roli. Nienawidzę i nie mogę im nie mieć tego za złe, nie mogę im tego wybaczać, ponieważ nie rozumiem tego tak niskiego poziomu wymagań od siebie, tej gnuśności duchowej, tego braku wyobraźni, braku instynktu, braku wyczucia, braku rytmu, braku siły, braku energii, braku radości, braku szaleństwa, braku młodości... tej pierdzielowatości ich zadufanej nienawidzę, nie umiem i patrzeć w twarze – ich twarze są wtedy głupie, niegodne – tchórzliwe i pozbawione piękna, nie chcę się z nimi spotykać, nie chcę z nimi zamieniać ani jednego słowa, nie chcę wysłuchiwać ich plotek i anegdot, ich spraw, które nic mnie nie obchodzą... Jestem coraz dalej od nich, chwile bliskości są samooszustwem, są jakimś przyzwyczajeniem, jakąś błagą jak uroczystości rodzinne w rodzinie, w której wszyscy są sobie obcy. Można by się zmusić, żeby zrozumieć, że oni nie rozumieją już tego, czego chcę... że nie umieją zrobić tej wolty w irracjonalność, tego skoku w absurd, że nie chcą tego, jak nie chce tego każdy poczciwy mieszczuch ... Zadomowiony w swoich pieleszach, w swoich ciepłkach. Można by żądać od siebie, żebym w takim razie zaprzestał tego pogardliwego tonu, gdyby nie to, że każdy z nich umiał odkryć w sobie to szaleństwo, tę ożywcza – oczyszczającą jazdę w wyobraźnię, ten skok w wyobraźnię. Nienawidzę tego jednak – bo tchórzliwie udawali, że są ze mną w tej przygodzie, że są partnerami w tej przygodzie, nienawidzę tej zdrady, mimo że zgwałciłem ich do tej przygody, mimo to że ich do tej przygody zmusiłem. Skoro podpisali cyrograf, to winni są oddawać krew. Spoglądałem nieraz dzisiaj na zwieszony głowy i wyobrażam sobie te wszystkie komentarze, te komentarze zatroskane, zniesmaczone, kąśliwe, te śmieszki z moich historii, które nie mają żadnego uzasadnienia. Nikt już nie garnie się do mnie, nikt nie chce ze mną przebywać. Jeszcze chwila, a będę znieawidzony. To przecież bujda ta ich miłość do mnie. Wina jest po mojej stronie – być może

wina jest zawsze po stronie tego, kto zabrnął zbyt daleko. Nie można nawet udowodnić, że ma rację taki, który zabrnął zbyt daleko... Kiedy zrywa się stale zbyt długa i zbyt napięta nić porozumienia, kiedy chwile porozumienia są zbyt męczące, prawie tak męczące jak przebywanie z chorym – bo chorobą staje się zbyt dalekie zabrnienie. Jeśli ktoś zabrnął zbyt daleko, powinien pozostać samotny – powinien przestać robić teatr, powinien sięść za biurkiem i pisać albo robić coś innego – tamci mogą wtedy obcować z czymś gotowym i mieć wtedy nawet chwilę rozkoszy, jaką się miewa w podejrzanym burdelu ... Albo po chwilowym i niezobowiązującym zażyciu narkotyku, po którym wraca się znowu na łono rodziny. Powiniennem ich już nie wciągać w to wariactwo, wiem o tym dobrze, a przecież nie mogę się oprzeć urazie i jakiejś niechęci z tego powodu, że mnie opuścili... Że nie zobaczyli we mnie szansy własnego odrodzenia, że nie zaryzykowali tej podróży ze mną. Tracą ... tracą coś najpiękniejszego, coś najcenniejszego – co mogło się zdarzyć w naszej Utopii. Byli ze mną w tych przygotowaniach do lotu, a teraz nagle nie chcą już lecieć. Teraz wycofują się – kiedy zbliżyliśmy się do zwycięstwa – do opuszczenia Euklidesowej powierzchni. To jest najsmutniejsze, że przestają rozumieć w momencie, w którym właśnie zaczyna się rozumienie, w momencie, do którego przecież dążyliśmy. Przecież nikt nie protestował, kiedy wybraliśmy się w podróż ku tajemnicy. Może w skrytości nikt nie wierzył w tę tajemnicę, nikt jej nie brał na serio. Wiem – będzie to śmieszne i pyszne – co powiem teraz. Powiem jednak. To trochę tak, jak ci, co wsiadali na statek Kolumba, a potem buntowali się głupio, kiedy przez zbyt długi czas nie widzieli lądu. Oni moje dążenie przyjmują metaforycznie. On tylko udaje, że tak myśli, prędko nie można myśleć tak skrajnie inaczej od tego, jak my myślimy.

Moi aktorzy nie wiedzą, nie znają moich teatralnych dociekań i rojeń... To wszystko nie trzyma się kupy – więc powiniennem się od nich odczepić, a nie uprawiać tej wiecznej bezsensownej jeremiady hiobowej. To by było coś w rodzaju testamentu ... O!

08:36 02-11-25

To wychodzenie chyłkiem ... Trzeci akt spędzony w łożu, za kotarą, w ciemności na podłodze. Leżenie krzyżem – można by rzec. Ta myśl, że można się tam położyć w obszernej łożu Stalina, pozwoliła dotrzeć do końca. To ścina mi białko, powiedziałem sobie. Wypowiedane półgłosem przekleństwo. Piotr znalazł mnie. Widać ta łoża zrobiła na nim wrażenie. Był pokorny – prosił, żebym wszedł do kawiarni, żebym przeczytał ostatni tekst. Przecież to robi zupełnie inne wrażenie, to wzrusza. Po co wzruszać, skoro nie było centralnego wzruszenia? Nie 81

rozumiem tego. Jeśli zniszczone zostało sedno, to trzeba jak najciszej i jak najskromniej zakończyć, wynieść się z opuszczoną głową. Czego jeszcze szukać, czego szarpać widza za kołnierz, kiedy oszukało się go w najważniejszym! Nie rozumiem, nie mogę zrozumieć, że taka prosta rzecz, taka logiczna, jest dla nich niedostępna ... Czy nie obchodzi ich to, co chcemy powiedzieć? Czy chodzi tylko o sukces własnych scen? I pytają bez końca – jak ja, jak moja scena. I siedzą w kantine, gnuśni, rozparci w towarzyskości ... nawet B. B. tam siedzi z gołym brzuchem i torsem – po co? Żeby się spotkać z jakimś stołecznym losem, żeby ... Potem wchodzi na scenę puści i bez najmniejszej potrzeby. Jedyne Mistrz, on jest maksymalistą. Jest mi bliski przez ten maksymalizm. Coraz niezawodniejszy. Jest dowodem na moją tezę, że można być niezawodnym, on – najsłabszy, z najsilniejszym oporem stresów i wszelkich negatywnych śmieci - jest najniezawodniejszy. Może właśnie dlatego, że zna, że rozpoznał swoją słabość. Mieszczkański kokon – to jest to, w czym siedzą. Nie wiedzą o tym nawet. Nie wiedzą, że siedzą w swojej pysze, w swoim poczuciu wielkości, w swoim poczuciu wartości. Że to godne, otłuszczone, poważne, towarzyskie – jest największym wrogiem, największym spętaniem „śnieżego ciała”. Nawet żeby zagrać mieszczucha – trzeba przestać być mieszczuchem, nawet żeby zagrać najbardziej kanapową, najbardziej pierdzącą w kanapę scenę. Trzeba „wybić się z siodła”... żeby wejść w rejon wyobraźni, żeby oddać wyobraźni ciało. Jak oni mogą tego nie wiedzieć? I im są starsi, tym bardziej tego nie wiedzą, to jest najżałośniejsze. Wzajemnie wypychają się w ten mieszczkański kokon. Bo w młodości ta droga z kanapowego mieszczkaństwa jest krótsza, łatwiejsza, naturalniejsza. Droga do dzikości jest prostsza, ta dzikość jest w każdej chwili pod ręką, na wierzchu. Potem przychodzą te wszystkie zaszczyty i godności. Godność zasług, godność funkcji, godność ojca – jak oni traktują młodych ludzi, ci otłuszczeni czcigodnością starcy – jaka wyższość z tego powodu, że się jest głupim ramolem. Godność ojca, matki, godność profesora, wszystko to powoduje, że kiedy siadają na kanapach w towarzyskich relacjach to przywdziewają tę swoją ważność – zwłaszcza kiedy pojawiają się inni, spoza zespołu. No bo ta towarzyskość, własna rodzinna - może jeszcze pozwolić na nie zasłonięte wejście do roli - każdy trzyma wtedy otwarty „rozporek” – ale kiedy pojawi się ktoś inny, aktor z innego teatru – to rozporek natychmiast zostaje zapięty – i idzie królowanie w najlepsze, a to, że w tej chwili trwa spektakl, w którym gram jakąś rolę – to przecież jest drobiazg. I wchodzi się na scenę, i wnosi się tę nadętość, i zamek błyskawiczny w rozporku zaczyna się, i nie można go otworzyć, bo szata mieszczucha staje się czymś jak koszula Dejaniry. Nie wiedzą tego, że tysiąc razy tracili rolę, wypuszczali rolę z rąk z tego powodu

82 ... Nie wiedzą tego ... dziwią się potem i martwią. No nie wyszło,

cholera – nienawidzę tego ich kretyńskiego zmartwienia. No znowu upuściłem, znowu stłukłem kolejne naczynie ... i nic już nie zostaje z serwisu, tylko sam szmela, a oni nawet tego nie zauważają i ciągle siedzą na kanapach – coraz bardziej nadęci, coraz więksi. Nie wiedzą, im są starsi, tym bardziej nie wiedzą, że pejzaż swojej roli trzeba przed każdym wejściem w rejon Utopii zdobywać na nowo. Że wczorajszy sukces, wczorajsze odnalezienie jest co najwyżej przeszkodą w drodze do tego pejzażu. Nie wiedzą – im są starsi, tym bardziej nie wiedzą, że pejzaż postaci jest materia, którą trzeba mieć przed wejściem na scenę, by potem móc w nim dokonywać gestów, aktów - by móc się mu przeciwstawić, walczyć z nim, by mu zaprzeczać. Kantor miał intuicję, że przed każdym spektaklem robił te swoje awantury. Jeśli nie można było inaczej. Jeśli nie można ich było inaczej wysadzić z tego ich mieszczkańskiego siodła. Jeśli nie umieli tego robić sami, jeśli byli tacy bezwolni i nieporadni w postępowaniu ze swoją duszą. Awantura to okna otwarte na oścież – na przeciąg emocji, na skok w dzikość, w pierwotność agresji, stamtąd droga do postaci jest bliższa, stamtąd bliższa jest droga do ciała postaci. Najdalej z mieszczkańskiego gniazda „swojej postaci własnej”, z kokonu własnego prywatnego zakłamania. Z tej roli życiowej, najgłupszej z wszystkich ról.

07:53 02-11-26

Awantura wiąże się z zerwaniem więzów, tych wszystkich świadomych i nieświadomych przyrzeczeń, ustaleń, zobowiązań. Zerwanie lojalności relacji ... Również wobec tego wszystkiego, na czym zależy. Jest mi wszystko jedno, mam cię gdzieś! „Odpierdol się, stary kretynie!” – mówi w duchu aktor do wrzeszczącego Kantora. Dzieje się to ekstremalnie. Właśnie ta ekstremalność zrywa więzy, jak zbyt wielki owad niszczący, rozrywający pajęczą sieć. Paradoksalnie – postać w takiej sytuacji nagle czuje się lepiej, jeszcze lepiej czuje się po ataku agresji, po łzach ... Ale również gest odrzucenia (na przykład „spierdalaj!” „pocałuj mnie w dupę!”) wobec adresata centralnego zobowiązania może całkiem dobrze owocować. Znane są wypadki lżenia (w duchu lub skrycie) widza, potencjalnego widza, aby, zrywając tę tkwiącą głęboko zależność – głęboko sięgające w głąb kondycji (i duchowej struktury aktora) zniewolenie – odzyskać autonomię dla swojej postaci, odzyskać jej przestrzeń życiową i jej nieobliczalność. Jest to miejsce dla możliwości improwizacyjnych. Są to jednak środki doraźne i w gruncie rzeczy powierzchowne. Jeśli stają się częścią rytuału słabną. Zresztą w końcu to upokarzające dla aktora. Dlaczego sam nie potrafi dokonać w swej duszy takiego poszerzenia przestrzeni? Być może nie chodzi o zerwanie. To w końcu gest partacki, raniący – gruboskórny, koński środek prowadzący do kalectwa, trwałego wypaczenia obu stron partnerskiego układu (aktora i inicjatora Utopii)



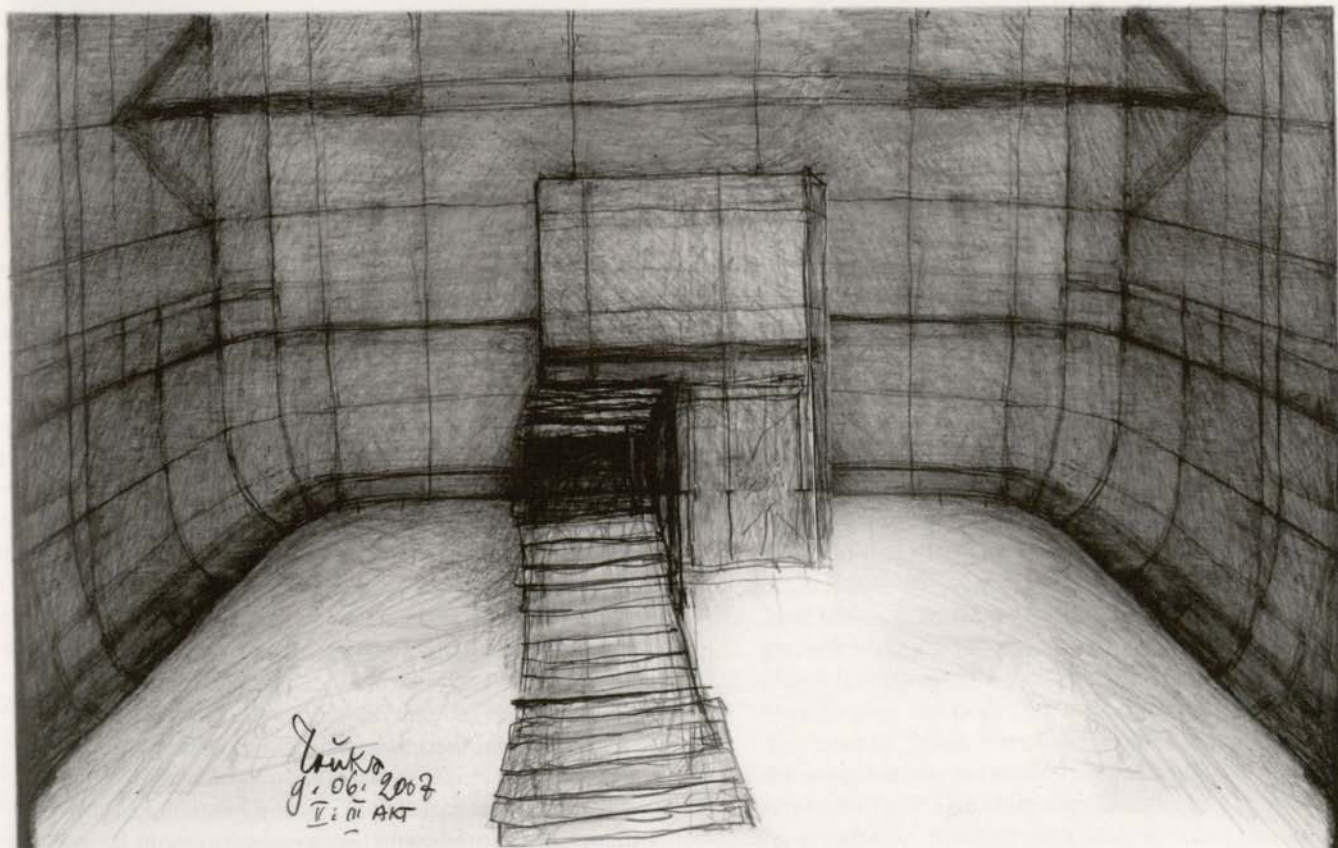
Kurtyna Konstantego, projekt scenografii – Mewa wg Antoniego Czechowa; PREMIERA: TEATR ALEKSANDRYJSKI W SANKT PETERSBURGU, 2007
 Konstantin's curtain, set design – *The Seagull* by Anton Chekhov; PREMIERE: ALEKSANDRYSKY THEATRE IN SAINT PETERSBURG, 2007

... Ten sam (czy też podobny) stan rozszerzenia pola wolności - dla „dzikości” potrzebnej naszej postaci - można uzyskać kontemplacją rozpędzającą - usuwającą z ciała naszego usadowionego w siodle (na tapczanie) mieszczucha. Ten akt - jakby rozsznurowywanie buta, rozpinanie rozporka - wydobywanie na wierzch swego „idioty”, czyli swojej istoty nieujarzmionej, wewnętrznej - doprowadza do podobnego samopoczucia - cielesnego rozprężenia - swoistej rozkoszy istnienia, jaka przychodzi po długim i głęboko drażącym płaczu. Albo pojawia się nowy - dający poczucie patosu własnego istnienia - napięcie, ciśnienie - potrzeba i możliwość dokonania gestu twórczej anarchii - na przekór i wbrew wszelkim zniewoleniom, tego wszystkiego - co kazało nam schronić się w swoim aktualnym życiowym kształcie. Na straży tak dokonywanego aktu kontemplacyjnego stawiamy wartownika dzikości, chroniąc tego naszego obnażonego idiotę przed sarkazmem i ironicznym komentarzem z zewnątrz, ze strony całej mieszczańskiej reszty. W ten sposób pielęgnujemy i potęgujemy przyjemność, rozkosz naszego stanu. Stanu wstępnego do Utopii. Dopiero teraz można zacząć wprowadzać elementy i sugestie pejzażu swojej postaci, niejako w łono uwolnionej wyobraźni...

23:57

I jeszcze coś, nie wiem, czy pamiętam... Pamiętam, pamiętam, a myślałem, że już nie będę pamiętał... No tak, to chodzenie, śpiewanie i poczucie tej całkowitej straty, kompletnego wyparowania motywu - którego najważniejszym składnikiem było uchwycenie prawdy w kleszczach (światle) cielesnie uchwytnej aury - rytm, który widzi, rzeczywistość widziana przez tę jednorazową cielesną melodię przez *continuum* - przez drogę ciała w przestrzeni, przez wędrowanie - przez przyklejanie asocjacji - wszystko to jedynie metaforyczne przybliżenia - tej cielesnej warty przy wyobrażeniu, tego niesienia wyobrażenia w melodii, w wykwitaniu jednorazowej drogi melodii - dziś szukałem tego, jak zwykle nadaremnie (tego, co było najbardziej oczywiste, jasne jasnowidzeniem - właśnie to prześwietlenie znika, znika ciało olśnienia), pozostało jedynie świadectwo faktu. Myślę sobie, że tak mogą mieć swoje postaci aktorzy w *Mistrzu i Małgorzacie*, powiedzmy - otrzymane z innej głowy i przechwycone na chwilę, jak taka właśnie rozumiejąca melodia - która wszystko przenika, prześwieca, która jest rdzeniem zrozumienia, dającym dobrą intuicję, pewność następnego kroku. Potem znika to, znika upoczywie, a przecież wierzyło się święcie, że już nie zniknie, nie może zniknąć - bo tyle razy zostało powtórzone. I wstyd, że znika, jak znika imię kogoś ważnego - a przecież ono upoczywie znika w żarłocznej niepamięci. Co to za pustka, która tak upoczywie pożera? No, a ja jestem bardziej zaawansowany w technice zapamiętania, przecież całe życie strawiłem na śledzeniu

techniki chwytania nieuchwytnego. Tak często nie mogę zrozumieć, że mówię o czymś tak dla mnie przejrzystym, o tych wszystkich wewnętrznych gestach, logice tych wewnętrznych gestów, a oni słuchają, jakbym im coś pokazywał w powietrzu i raz przyczepiają ten punkt do szafy, innym razem do pieca - zależnie od tego, gdzie sami akurat prywatnie stoją. Dlaczego Wojtek domaga się ustaleń, a uporczywie nie przyjmuje tych ustaleń, które mu wciąż na nowo, powtarzając wielokrotnie - sugeruję? O, tu jest punkt zmiany wewnętrznego pejzażu, to jest zapalny atak. I znowu przychodzi próba, w której żaden z tych punktów nie zostaje wprowadzony. To samo dzieje się w wypadku J. F. Jak to jest z nimi? Nie zauważają tych punktów, które im pokazuję. Nie zatrzymują ich w pamięci. Nie chwytają tej techniki zmiany motywów wewnętrznego pejzażu, a ja nie umiem zrozumieć, dlaczego tego nie widzą, dlaczego wciąż zapominają. Jestem znużony, zniechęcony tą nieustanną recydywą, tą recydywą - która w ostatnich czasach przybiera jakiś kliniczny, alkoholiczny obraz. No więc dziś padłem sam ofiarą takiej zawstydzającej utraty czegoś, co parę dni temu uważałem za najważniejsze. Procesy drogi ... tak bywa z procesami drogi... Bo przecież nie można powtórzyć tego doświadczenia drogi, nawet jeśli zapamięta się i zaznaczy nitką Ariadny tę najtrudniejszą część - część inicjacyjną, część wejściową... tę bramę i pejzaż początkowy. Tak, od tego najwięcej zależy, ale nagle stwierdzam, że różnica jest we mnie. To ja jestem inny - i zaznaczona droga sprzed trzech dni jawi się nagle jako źle, fałszywie zaznaczona - nagle ta najbardziej odkrywczą trasę staje się niemożliwa. Jeśli próbuję dokonać kontemplacyjnego wysiłku, żeby stać się identyczny - żeby stać się przedwczorajszym kluczem - dopasowanym do zaznaczonej drogi - to okazuje się, że dokonuję aktu fałszywej kontemplacji - bo kontemplacji „interesownej”... Dopóki oczekuję w sobie rezultatu - zamiast tam, gdzie biegnie droga - dopóty jestem interesowny. Przyglądam się sobie i pytam, czy już jestem taki sam jak wtedy, czy już mogę zacząć drogę. Trzeba to - jak tylko można najszybciej - porzucić. Podróż do dzikości wyobraźni musi stać się bezinteresowna. To nie lekarstwo, które ma zaowocować sukcesem - moim sukcesem ... Lęk, że spadnę, że nie podołam - więc ta droga ma mi dać „oto mogę”... Zawsze będzie to fałszywa kontemplacja. Dopiero kiedy po jakimś czasie, kiedy już się przestaje spodziewać przychodzi nagle ta bezinteresowność - pojawia się znowu wyobrażenie w błogosławionej dzikości, ważniejsze od aktorskiego sukcesu. Droga do wewnętrznego pejzażu nie może być zaangażowana w aktorski sukces. Aktorski sukces musi zejść na dalszy plan, a nawet więcej: całkowicie zniknąć. W ogóle przestaje o tym myśleć, że chodzi o jakieś aktorstwo. To, co wyobraźnia dokonuje w ciele, to zasadzenie postaci, ta inspiracja - staje się aktem tajemnicy - samej w sobie, zaangażowana jest ona w jakieś nieznanne ważne „życie” - wtedy akt taki staje się zrozumiały. Jak tylko wraca ta



Jezioro, projekt scenografii – Mewa wg Antoniego Czechowa; PREMIERA: TEATR ALEKSANDRYJSKI W SANKT PETERSBURGU, 2007
The Lake, set design – The Seagull by Anton Chekhov; PREMIERE: ALEKSANDRYSKY THEATRE IN SAINT PETERSBURG, 2007

interesowność – natychmiast znika gdzieś i zatracą się to ważniejsze, ukryte zrozumienie. Tylko jak pozbyć się tej interesowności, kiedy nie odnajduje się w sobie (w ciele) tego pierwotnego nurtu? a przecież muszę za chwilę partnerowi skłamać: „Mam” ... To kłamstwo jest najgorsze, najbardziej poniżające ... Znowu wszystko się wywraca i znowu jestem tylko uzurpatorem nie istniejącego, zaprzepaszczonego odkrycia. Być może lepiej wchodzić w dzikość, tylko w dzikość – w nagość, tylko nagość, w wypuszczenie idioty – bez przekazywania tego natychmiast postaci, kiedy nagość nie jest jeszcze gotowa. Nie zawsze mamy dostęp do tej prostej drogi. Czasem coś jest niemożliwe. To prawda – czasem coś naprawdę jest niemożliwe. Może dziś jest zupełnie inna droga niż ta, która powstała w urodzeniu postaci. No i co teraz? Oddać się jej w imię dzisiejszej fizjologicznej prawdy, kiedy tak bardzo brzydzimy się kłamać? Jak chwycić ten ukryty mysz (szczurzy) ogonek, kiedy szczur tak głęboko się zaszył dziś w norę? Ale przecież tam w krainie dzikości jest większa możliwość sterowania, paradoksalnie (bo trudno w to uwierzyć) właśnie tam w półpłynnym jest miejsce, w którym można rozpocząć nawigację ku pejzażowi pierwszych kroków roli. Tam jest możliwość złapania chwytu, za pomocą którego możemy wystartować improwizacyjny bieg naszej postaci ... No, jest to mętniejsze niż tam – podczas śpiewania. Teraz nie umiem dokonać tego myślowego skrótu, myślowej syntezy, myślowego wzniesienia – tylko rozsmarowuję myśl po twardym gruncie – odbijając jej przypadkowy ślad – przypadkowością aktualnego rozmieszczenia tych twardych obiektów - na których opieramy myśli ... To swoisty lęk wysokości - i pełniemy po jakimś bezdrożu, nagle znowu na nowo pozbawionym prawdy bezdrożu ...

22:58 02-11-22

I hate the mediocrity, the wastefulness and the sloppy work, how easily they accept sloppy work, their peace of mind, their feeling so good, their unshakable belief in themselves, the farting around in the wardrobes and canteens. That unshakable bourgeois mentality, the banality with which they approach their roles, going onstage with an empty soul, with merely a scrap, a memory of their role's shape. I hate them and I can't blame them, I can't forgive them because I do not understand how they can demand so little from themselves, their spiritual indolence, their lack of imagination, lack of instinct, lack of rhythm, lack of energy, lack of joy, lack of madness, lack of youth... I hate their presumptuous bullshit, I do not know how to look them in the face – their faces look so stupid then, so unworthy – cowardly and lacking beauty, I don't want to meet them, I don't want to exchange a single word with them, I don't want to listen to their gossip and anecdotes, I could care less about their business... I am more and more distant from them, moments of closeness are merely self-deception, some kind of habit, some crap, like a family holiday get-together where everyone is a stranger to one another. I could try to force myself to understand that they no longer understand what I want... that they do not know how to make an about-face towards irrationality, a leap into the absurd, that they do not want this like any good townspeople would not want it... Settled in their hearth and home, all cosy. I could tell myself to stop my contemptuous tone if not for the fact that each of them knew how to keep inside themselves their madness, that invigorating – cleansing journey into the imagination, that leap into the imagination. I hate this – because they pretended like cowards that they were with me in this adventure, that they were partners in the adventure. I hate this betrayal, in spite of having strong-armed them into this adventure, in spite of having forced them into this adventure. They signed the pact, so now they have a debt in blood to pay. I looked again and again at their heads hanging down, and I can imagine all their comments, their stinging comments, full of concern and disgust, their laughing at my hysterics that have no justification. Nobody is drawn to me anymore, nobody wants to be around me. Another moment,

KRYSTIAN
LUPA
Utopia 2
Penetracje,
Wydaw-
nictwo
Literackie,
Kraków
2003, str.
482-490



and I'll be hated. After all, their love for me is a lie. It is my fault – perhaps the one who wanders too far off is always the one who is wrong. You cannot even prove that the one who gets in too deep is the one who is right... When a thread of understanding, too long and too taut, keeps breaking, when moments of understanding are too tiring, almost as tiring as being at a person's sickbed – because sickness begins to mean wandering too long. If you wander too long, you should stay to yourself – you should stop making theatre, sit behind a desk and write or do something else – they can then find communion in something that is ready-made and even have a moment of bliss, like you have in a brothel of dubious repute... Or following a brief and casual use of a narcotic, after which you return to the bosom of your family. I should not drag them into this madness, I know this very well, but I cannot help but feel hurt and reluctant because they abandoned me... They did not see in me a chance for their own rebirth, they did not risk joining me on the journey • They lose... they lose the most beautiful thing, the most valuable thing – that can happen in our Utopia. They were with me in their preparations for the flight, and now suddenly they no longer want to fly. Now they are dropping out – just as we approach victory – as we prepare to leave the Euclidean surface. This is the saddest thing, that they stop understanding at the very moment when understanding begins, at the moment they have been striving for. But nobody protested when we set out on this journey towards mystery. Maybe in secret nobody believes in mystery, nobody takes it seriously. I know – that what I am going to say now _ will sound funny and arrogant. But I'll say it, anyway. It is a little like those who boarded Columbus' ship and then foolishly mutinied when they had not seen land for too long. They took my aspirations metaphorically. He only pretends to think that way, after all, nobody can think so extremely differently than us.

My actors do not know my theatrical expectations and fantasies... None of this makes any sense – so I should get off their backs, and not carry on this senseless Jeremiad of lament. That would be something on the order of a last will and testament... Oh!

08:36 02-11-25

This sneaking around... The third act spent in bed, behind the curtain, in darkness on the floor. Lying spread-eagle – like on a cross. The thought that I could lie there in Stalin's

spacious bed made it possible to make it till the end. It burns me up, I told myself. Curses spoken in a whisper. Peter found me. The bed had clearly made an impression on him. He was humble – he asked me to go to the cafe to read his most recent work. But it makes a completely different impression on me, it moves me. Why move somebody if there is no core emotion? I do not understand this. If the gist has been lost, you have to finish as quietly and modestly as possible, leave with your head hanging low • What more is there to look for, what can you use to shake the viewer by the collar when he has been duped about what counts most! I do not understand, I cannot understand that such a simple thing, such a logical thing, is unintelligible to them... Don't they care about what we are trying to say? Or is it just about their success on the stage? They keep asking – how are you, how is your play? They sit in the canteen, listless, sprawled out in their sociability... even B. B. is sitting there with his chest and stomach bared - why? To seek their fate in the capital, to... Then they go onstage empty and without a hint of desire. The Master, he is a maximalist. I feel an affinity for him due to this maximalism. It is more and more reliable. It is proof of my thesis that you can be reliable, he – the weakest one, with the greatest resistance to stress and all kinds of negative rubbish – he is the most reliable. Maybe that is why he knows, why he recognized his own weakness. a bourgeois cocoon – that is what they are sitting in. They do not even know it. They do not know they are sitting in their own arrogance, in their feelings of greatness, in their feelings of self-worth. That which is worthy, greasy, serious, sociable – this is their greatest enemy, what most ties down the “dreaming body”: To play a townspeople – you have to stop being a townspeople, even to play the most farting around in an armchair scene • You have to “break out of the saddle”... to enter the region of the imagination, to embody the imagination. How could they not know this? The older they are, the less they know what is most pathetic . Stuffing each other into that bourgeois cocoon. Because in youth the road from the armchair bourgeois life is shorter, easier, more natural. The road into the wilderness is straighter, the wilderness is right at hand at every moment, is on the surface. Later, all those honours and recognitions come. Dignified service, a dignified function, a dignified father – how those greasy, dignified old people treat the young – what a feeling of superiority I have from not being such a foolish old codger. The dignity of the mother and father, the dignity 87

of the professor, it all means that when they sit on the couch in social situations they are doing it to assume their worth – especially when others from outside the group are there. Yes, because this sociability, one's own family – can still permit a veiled entrance to the role – each one has his “zipper” open then – but when somebody else turns up, an actor from another theatre, the zipper gets zipped up immediately – and then the high-hatting really begins, and the fact is that you are at that moment part of a performance in which you play a role – but that is no big deal. And you go onstage, and you assume an air of pomposity, and your zipper gets stuck, and you can't unzip it because the clothes a townspeople wears becomes something like Deianira's shirt. They do not know that they have lost the role a thousand times, let the role fall out of their hands because of this ... They do not know this... later they are surprised and worried • I didn't work out, damn it _ I hate this and their idiotic worrying. Oh, I dropped it again, I broke another dish ... and now there is nothing left of the set, nothing but junk, and they do not even notice it and keep sitting there on the couches – more and more puffed up, bigger and bigger. They do not know that the older they are, the less they know that the landscape of their role has to be acquired anew every time they enter the region of Utopia. That yesterday's success, yesterday's discovery, is at best an obstacle on the road to that landscape. They do not know – that the older they are, the less they know that the landscape of the character is matter that you must have every time you go on stage, so that afterwards you can make gestures and actions with it – so that you can stand up to it, fight it, reject it. Kantor had an intuition that before every performance he would kick up a row. If he could not do otherwise. If there was no other way to pull them out of their bourgeois saddles. If they did not know how to do it themselves, if they were so passive and inept in dealing with their souls. A row was a door wide open – to a draft of emotion, to a jump into the wilderness, into primal aggression, from there the road to the character is shorter, the body of the character is closer to the road from there. It is farthest from the bourgeois nest of “your own character”, from the cocoon of your own private falsity. From your life role, the stupidest of all roles.

07:53 02-11-26

The argument is associated with breaking bonds, all the conscious and unconscious pledges, agreements and commitments. Severing the bonds of loyalty in relations with

others... As well as with everything they are based on. I could care less, I do not give a damn about you! “Fuck off, you old moron!” – the actor says spiritedly to Kantor, who is shouting. Things are extreme. It is this extremeness that breaks bonds, like an over-size bug breaks and tears the spider's web. Paradoxically – a person in such a situation suddenly feels better, feels better after an attack of aggression, after crying... Yet a gesture of rejection (like “fuck off!” and “kiss my ass!”) towards an addressee with a total commitment can be quite fruitful. There have been cases where maligning (in spirit or on secret) the viewer, the potential viewer, breaking this deeply rooted dependence – reaching into the depths of the condition of enslavement (and the actor's spiritual makeup) – results in autonomy for their characters, provides them with the space for living and unpredictability it provides. It is a place for the possibility of improvisation. These, however, are short-term measures and essentially superficial means. If they become a part of ritual, they weaken. This, ultimately, humiliates the actor. Why is he unable to expand the space within his soul on his own? Maybe the issue is not making a break. This is ultimately a failed, hurtful gesture – a callous mega-dose of medicine leading to a crippling, to a permanent perversion of both sides in the partnership (between the actor and the initiator of Utopia)... That same (or similar) state of an expanded realm of freedom – for the “wilderness” needed by our characters – can be acquired by a diffusing contemplation – that removes our bodies seated in the saddle (on the couch) of the townspeople. This act – like the unlacing of a shoe, the unzipping of a fly, getting outside of one's “idiot”, that is, of its indomitable, internal essence – leads to a similar feeling _ a bodily slackness – the pleasure of existence that comes after a long, hard cry. Or a new tension appears – providing a feeling of pathos from its very existence – a pressure, a need, and the possibility to make a gesture of creative anarchy – in spite of and contrary to all forms of enslavement, to everything – that demands we hide in the present shape of our life. To guard against such an act of contemplation, we stand guard against the wilderness, protecting our exposed idiot from sarcasm and ironic comments from outsiders, from all the bourgeoisie. In this way, we cultivate and intensify pleasure, the bliss of our condition. Of the preliminary condition for Utopia. Only now can we begin to introduce elements and suggest-

stions about the landscape of our character, in the bosom, so to speak, of our liberated imagination...

23:57

And another thing, I don't know if I remember... I remember, I remember,

but I thought I would no longer remember... Right, this walking, singing, and this feeling of complete loss, a total evaporation of motive _ the most important ingredient of which was the grasping of truth in pincers (of light) a physically grasped aura – a rhythm that sees, reality seen through this disposable carnal melody, through a continuum – through the body's path into space, by wandering – by affixing associations – everything is merely a metaphoric approximation – of the corporal sentry guarding the imagination, of carrying imagination over into melody, in the quintessence of the one-time use road of melody _ today I searched for this, as usual in vain (what is most obvious, clear to the clairvoyant – is that this illumination disappears, the body of enlightenment disappears), what remains it merely evidence of the fact. I think that the actors in *The Master and Margarita* can receive their roles, let's say – from another head, and hold them there for a moment, like a melody of understanding – that penetrates everything, that illuminates, that is the core of understanding, providing good intuitions, certainty about the next step. Then it disappears, disappears persistently, even though they believed in a world that would no longer disappear, that cannot disappear – because it has been repeated so many times. And it shameful that it disappears, like the name of somebody important disappearing – a name that disappears stubbornly into a ravenous amnesia. What kind of emptiness is this that persistently devours? I am more advanced in the techniques of remembering, after all, I have spent my whole life in pursuit of techniques for attaining the unattainable. I often cannot understand that what I speak about, about something that is for me so clear, about all those internal gestures, about the logic of these internal gestures, and they listen as if I had shown them something in the air, and one time they stick this point up on the wardrobe, another time up on the fridge – depending on where they happen to be standing at the time. Why does Wojtek demand certain decisions, and then persistently refuse to accept these decisions, which I keep suggesting, repeating to him, time and time again? Well, this is a turning point in the internal landscape, an inflammatory attack. And

another rehearsal comes during which none of these points is introduced. The same thing is true in the case of J. F. What is his problem? They cannot perceive the points I am showing them. They cannot keep them in his memory. They do not grasp the techniques for changing the motifs in the internal landscape. And I am unable to understand why they do not see this, why they keep forgetting. I am bored, discouraged with this incessant recidivist, a recidivist – who recently has taken on a clinical, alcoholic aspect. So I fell victim today to such an embarrassing loss of something that a few days ago I believed was of the greatest importance. The way of the path... this is how it goes with the way of the path... After all, you cannot repeat the experience of walking the path, even if you remember it and mark with Ariadne's thread the most difficult part of it – the initiation, the entrance ••• the gates and the initial landscape. This is what depends most, but I suddenly find that the difference is inside me. I am the one who is different – and the path marked three days ago is suddenly revealed to be wrong, falsely marked – suddenly the most revealing path becomes impossible. If I try to make an effort at contemplation in order to become identical – to become yesterday's key – fitted to marked path – it turns out that I have committed an act of false contemplation – because it is “interested” contemplation... As long as I expect a result within me – instead of where the path runs – I will remain interested. I examine myself and ask if I am now the same as then, can I now start on the path? It is necessary to – as quickly as possible – leave it. a journey into the wilderness of the imagination must become disinterested. It is not a remedy that results in success – my success... The fear of falling, of not being able to manage – the path is to provide me with “can do”... This will always be false contemplation. Only after some time passes, when we stop expecting some disinterestedness to suddenly arrive – the imagination in the blessed wilderness, more important than the actor's success, reappears. The path to the internal landscape cannot be engaged for the actor's success. The actor's success must recede into the background, and even more: completely disappear. In general, I stop thinking about how this is somehow about acting. What the imagination achieves in the body, planting the character, the inspiration – becomes a mysterious act – in and of itself, it is engaged in some unknown important “life” – then such an act becomes lucid. How as soon as this interestedness returns – that which is most important, hidden 89

understanding, is immediately lost and disappears. But how to rid yourself of this interestedness, when it does not find in itself (in the body) of that primal current? Besides, I will have to lie to my partner in a moment: I've got it"... This lie is the worst, the most demeaning... Everything once again topples, and again I am just an usurper of a non-existent, squandered discovery. Perhaps it is better to enter into the wilderness, just wilderness – into nakedness, just nakedness, releasing the idiot – without passing this one immediately on to the character, when nakedness is not yet ready. We do not always have access to this straight road. Sometimes it is impossible. It's true – sometimes something is simply impossible. Perhaps today there is a completely different path than that which resulted in the character's birth. What now? Surrender it in the name of today's physiological truth, when we are so disgusted by lies? How to catch the tail of the hidden mouse (rat), when the rat is hiding so deeply in its burrow? But in the land of wilderness there are more opportunities to steer, paradoxically (because this is hard to believe) it is precisely there in a semi-liquid place that you can begin navigating towards the landscape of the role's first steps. It is possible to catch hold, so that we can start the improvisational course of our character... It is more murky than there – than while singing. I do not know how to perform this mental shortcut now, this

KRYSTIAN LUPA
Utopia 2
Penetrations,
 Wydawnictwo
 Literackie,
 Kraków 2003,
 pp. 482-490

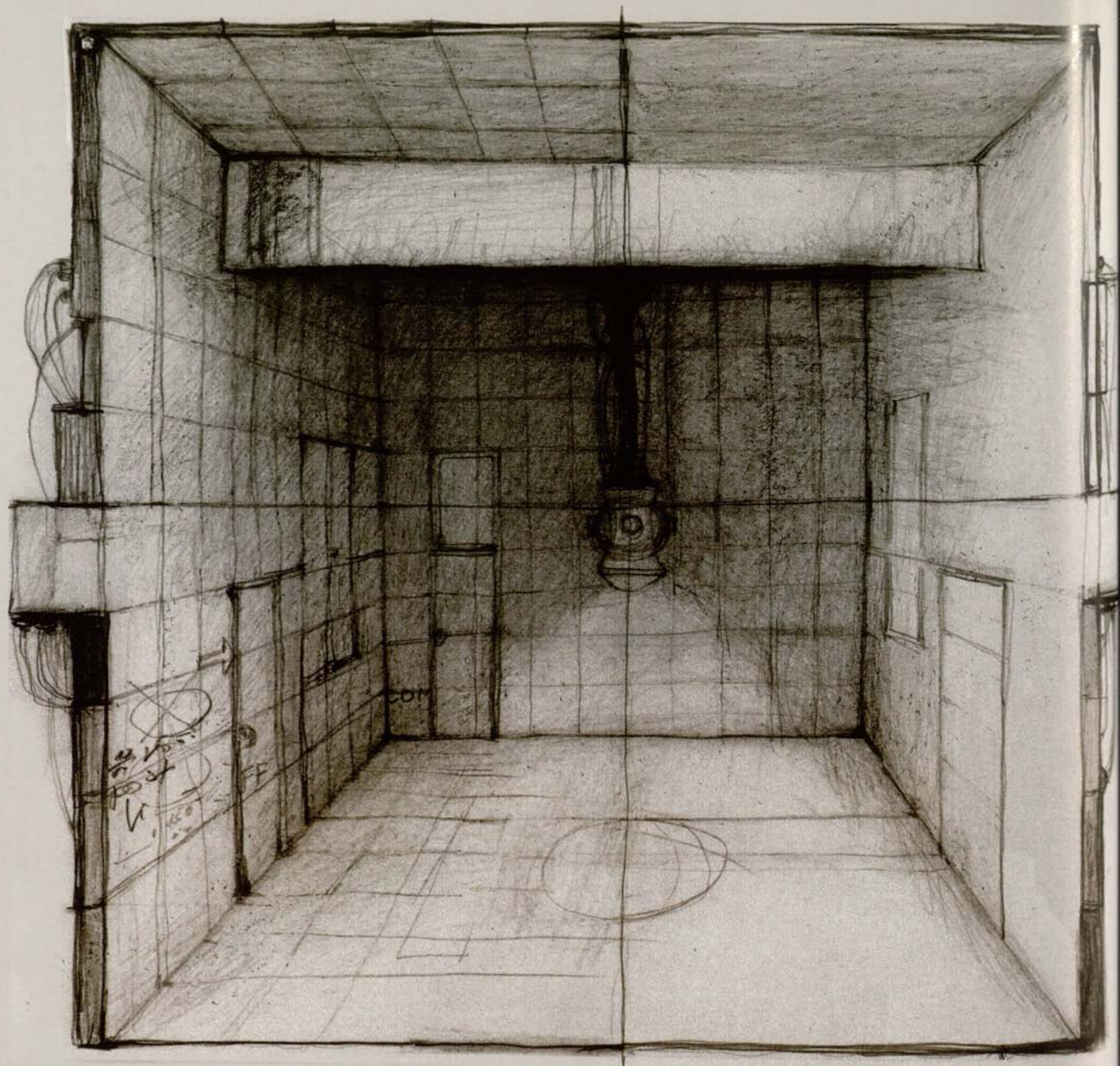


synthesis of thought, of an elevated thought – I just spread thought onto the hard ground – reflecting its coincidental traces – the coincidence of the current arrangement of these hard objects – on which we base our thoughts... It is a kind of fear of heights – and we crawl along an unmarked path, and suddenly we are stripped once again of the truth of the unmarked path...





Szamrajew 2, Szamrajew, Arkadina, Sorin 4, fragmenty projektów kostiumów – *Mewa* wg Antoniego Czechowa; PREMIERA: TEATR ALEKSANDRYJSKI W SANKT PETERSBURGU, 2007
Shamrayef 2, Shamrayef, Arkadina, Sorin 4, costume design – *The Seagull* by Anton Chekhov; PREMIERE: ALEKSANDRYJSKY THEATRE IN SAINT PETERSBURG, 2007



Odczucie samotności (ten najgłębszy i najdotkliwszy moment) jest przecież zawsze ściśle związany z tym, na co się właśnie patrzy. I nie ma w nim konkretnej myśli, wyrażalnej esencji – jest tylko obraz świata – bezludnego i zapatrzonego w siebie. Świat trwa wtedy zamknięty i zastygły jak zamarznęta kropla. Jeśli patrzę na drzewo pociemniałe w zmierzchu, to jest to to drzewo, jeśli róg domu z jakimś nieznanym oknem, to są to ten róg domu i to okno... Istnieją w tej chwili tylko dla siebie i nie dopuszczają do współudziału, i jako takie zmieniają swój wygląd. Jakby były pokryte jeszcze dodatkową łuską – doskonale dopasowaną i powtarzającą ich prawdziwy wygląd – ale to tylko złudzenie, chytra mimikra, tająca tamto sekretne płynięcie, płynięcie w przeciwną stronę – ode mnie do tamtego środka, z którym z każdą sekundą mam coraz mniej już wspólnego. *The feeling of loneliness (that most profound and severe moment) is always closely tied with what we are looking at. And there is no concrete thought in this, no expressedible essence – it is only an image of the world – deserted and fixated on oneself. The world lasts then closed and hard, like a frozen drop of water. If I look at a tree that is dark in the setting sun, this tree is it, if the corner of a house has some unknown window, it is the corner of the house and the window... They exist in the moment only for themselves and do not allow participation, and as such, their appearance changes. As if they were additionally covered in a shell – perfectly fitted and reflecting their true appearance – but this is only an illusion, a crafty mimic, concealing making that secret flow, a flow in the other direction – from me to that centre, which with each second I have less and less in common.*

KRYSTIAN LUPA,
Utopia2. Penetracje/Utopia2
Penetrations,
Wydawnictwo
Literackie,
Kraków 2003,
str. 124

K
L

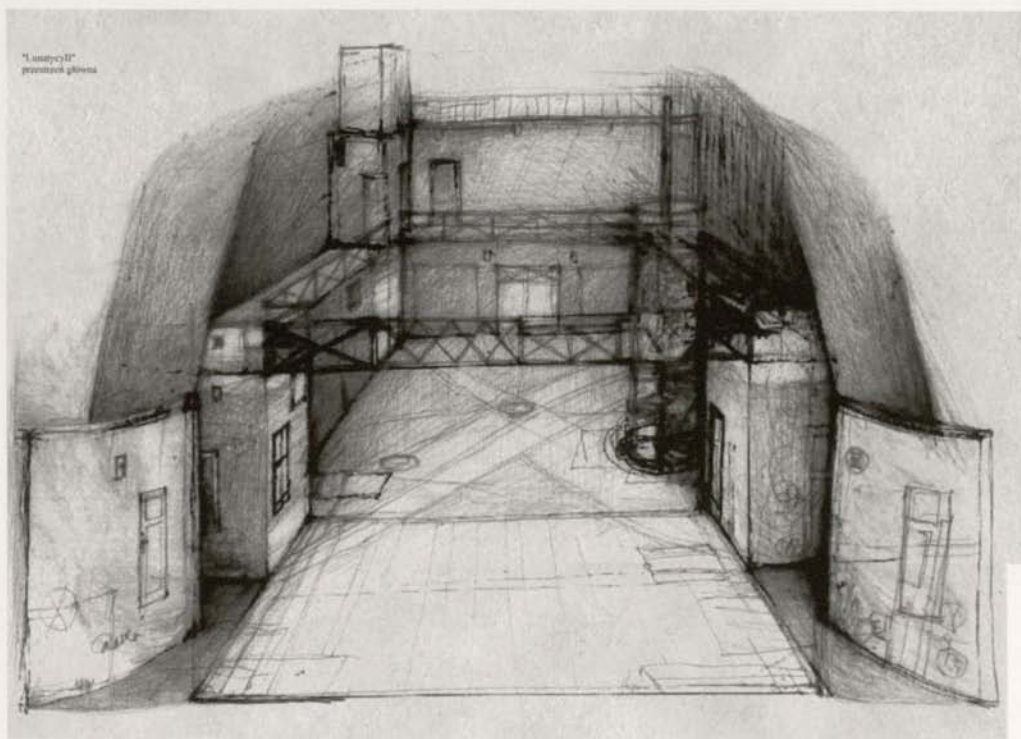
Ametzy

Burdel

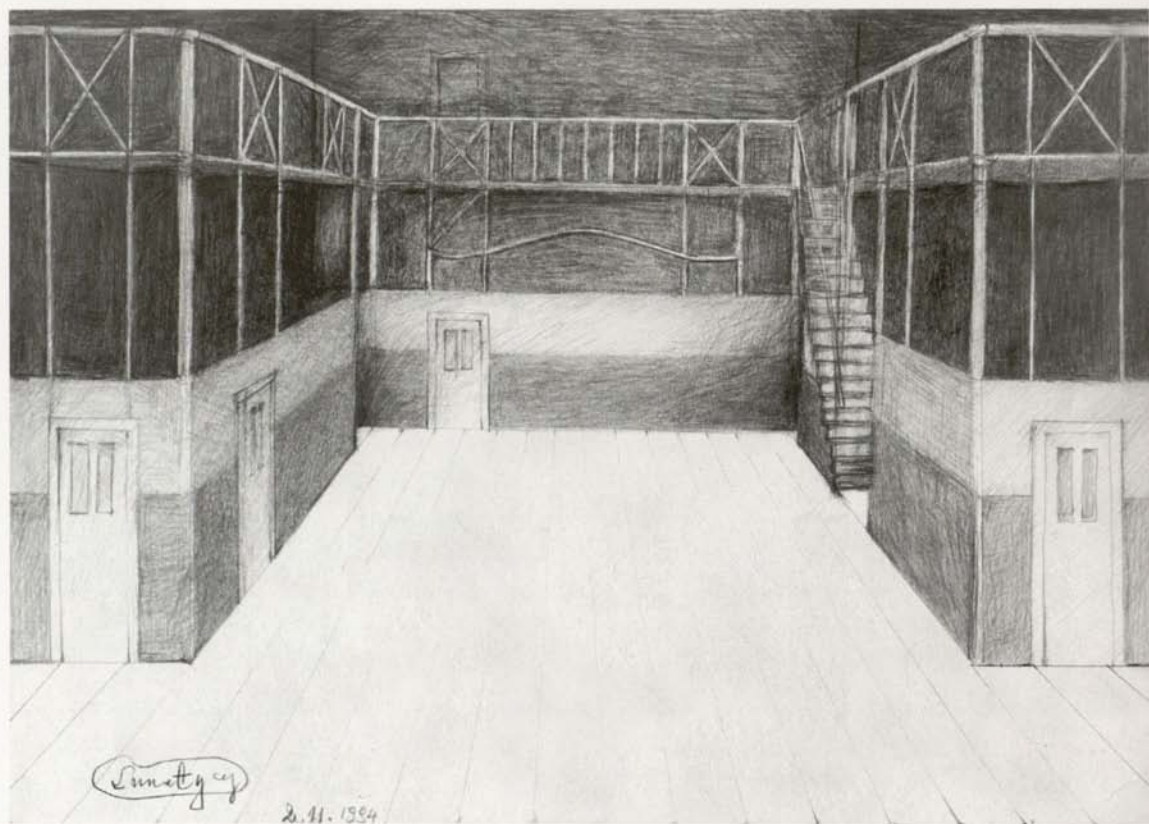


i mieszki
wzięci z matki
ale jeszcze i inne rzeczy

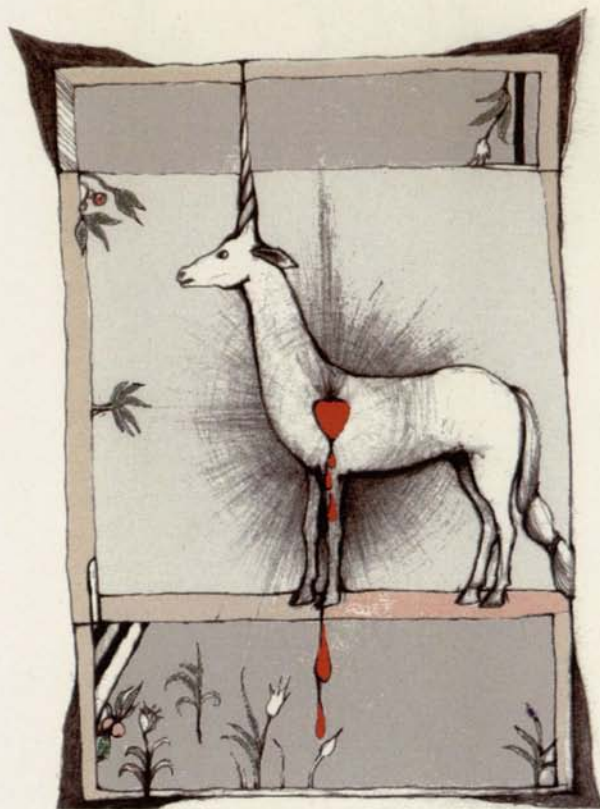
Burdel, projekt scenografii
Lunatyki. Esch, czyli Anarchia
Hermann Brocha; PREMIERA
STARY TEATR W KRAKOWIE, 1995
The Brothel, set design
The Sleepwalkers. Esch
or Anarchy by Hermann
Broch; PREMIER STARY
THEATRE IN CRACOW, 1995



projekt scenografii – *Lunacy. Huguenau, czyli Rzeczowość*
Hermann Brocha; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1995
set design – *The Sleepwalkers. Huguenau, or Objectivity* by Her-
mann Broch; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1995



projekt scenografii – *Lunatycki*, Esch,
czyli *Anarchia* Hermanna Brocha; pre-
miera: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1995
set design – *The Sleepwalkers*, Esch
or *Anarchy* by Hermann Broch; PREMI-
ERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1995



Jednorożec, fragment projektu scenografii – *Lunacy*. *Esch*, czyli *Anarchia* Hermanna Brocha;
PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1995
The Unicorn, set design – *The Sleepwalkers*.
Esch, or *Anarchy* by Hermann Broch; PRE-
MIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1995

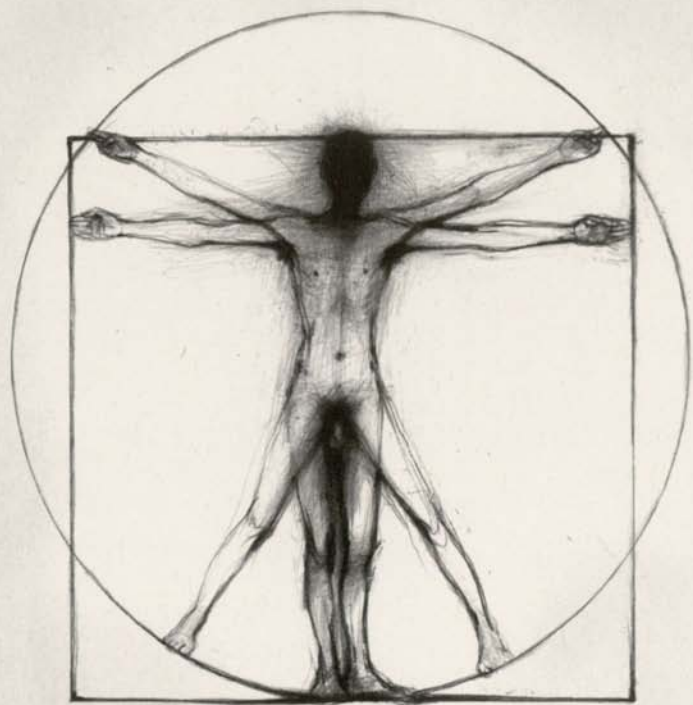
*Burdel 2, projekt scenografii – Ławaty,
Esch, czyli Anarchia Hermann Brocha; pre-
MIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1995
The Brothel 2, set design – The Sleepwalker,
Esch, or Anarchy by Hermann Broch; pre-
MIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1995*

dynezy

Stoliki
z manekierami

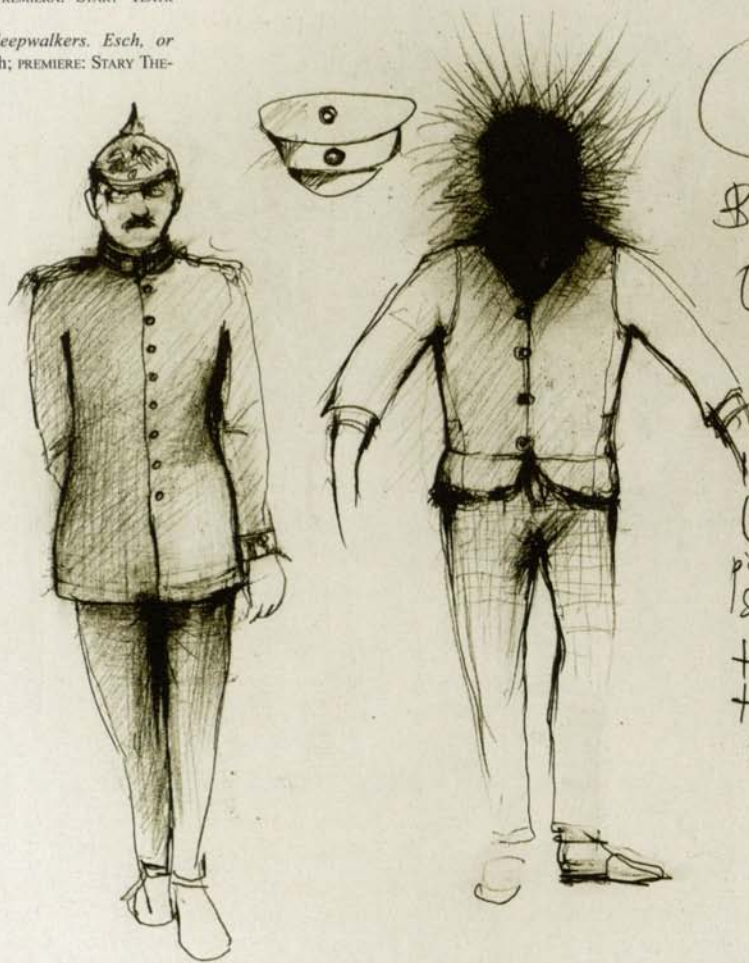
1, 2





Manekin – Leonardo, szkic kostiumu – *Lunacy. Huguenau, czyli Rzeczowość* Hermanna Brocha; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1998
The Mannequin – Leonardo, sketch of costume design – *The Sleepwalkers. Huguenau, or Objectivity* by Hermann Broch; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1998

projekt kostiumów – *Lunacy. Esch, czyli Anarchia* Hermanna Brocha; PREMIERA: STARY TEATR
W KRAKOWIE, 1995
costume design – *The Sleepwalkers. Esch, or Anarchy* by Hermann Broch; PREMIERE: STARY THE-
ATRE IN CRACOW, 1995

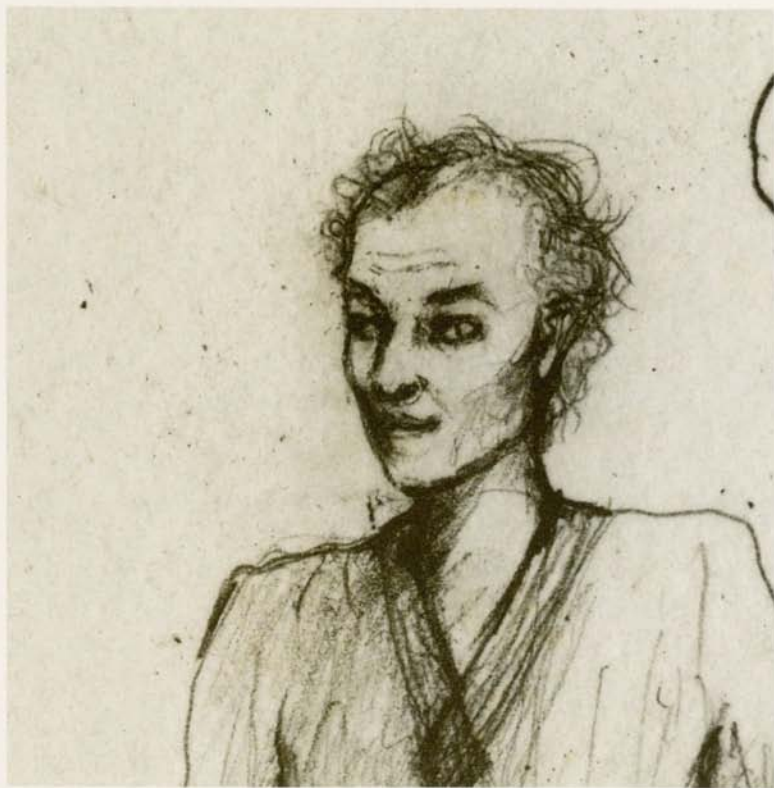


Lunacy

Baltazar Korn

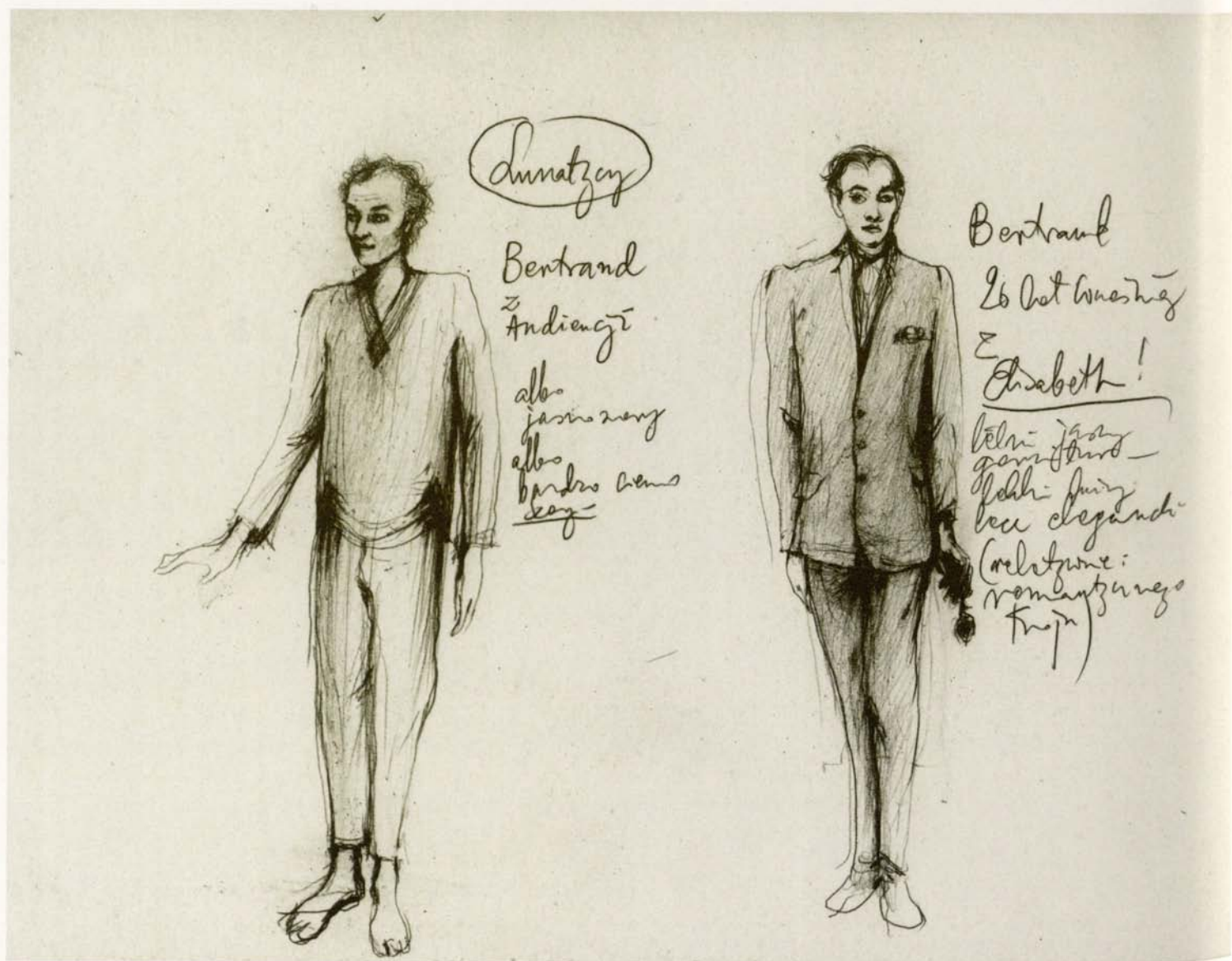
① mundur
praska Lichomy
gimnazjalny
albo starszodłowy
+ pi. Kelhaube

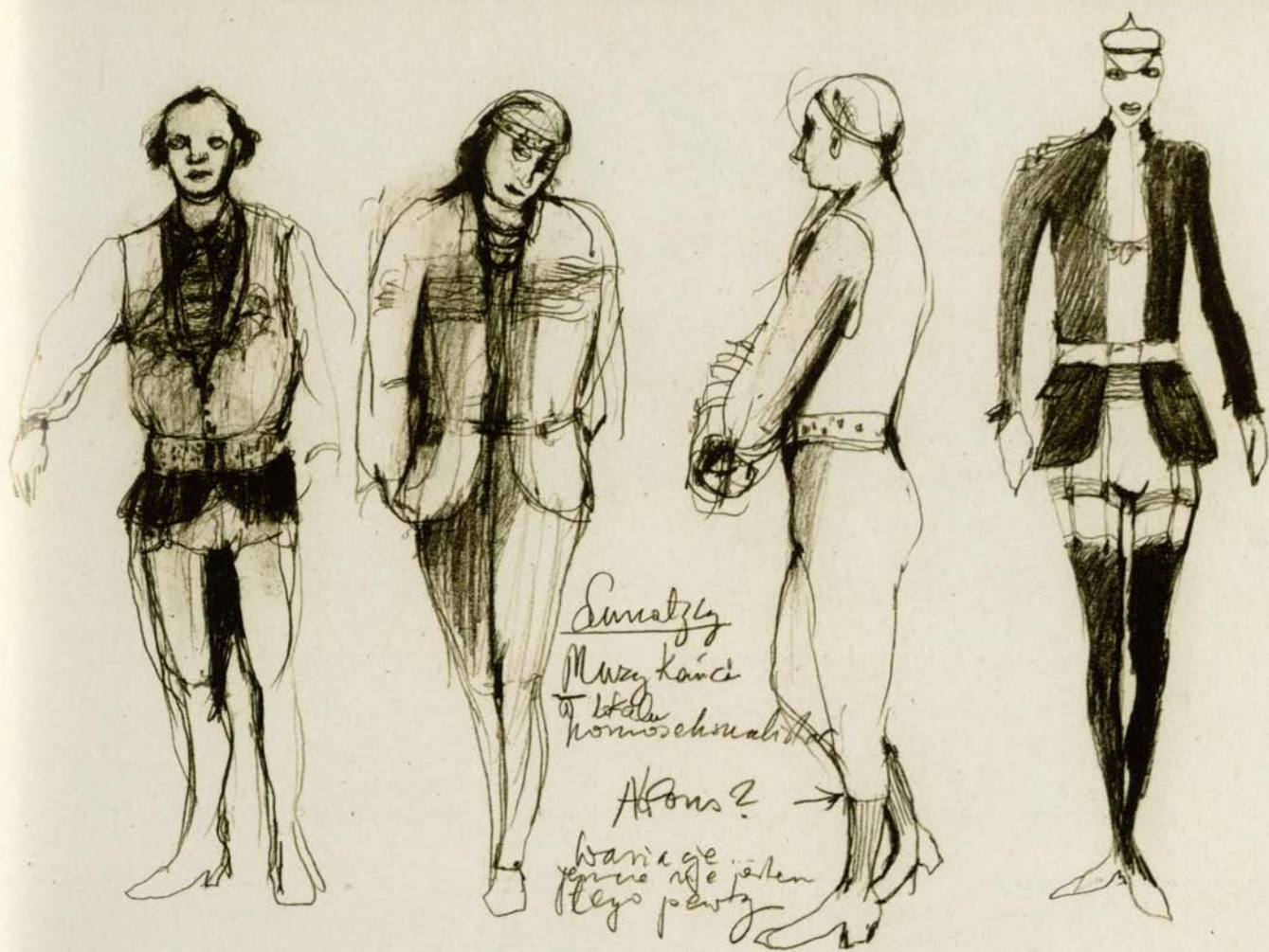
② podobnie
półkaszonki domowy
Spodnie domowe
+ Belki
+ szary welniany
he Koszarki



Bertrand, fragment projektu kostiumu – *Lunacy. Esch, czyli Anarchia* Hermanna Brocha; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1995

Bertrand, costume design, detail – *The Sleepwalkers. Esch, or Anarchy* by Hermann Broch; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1995





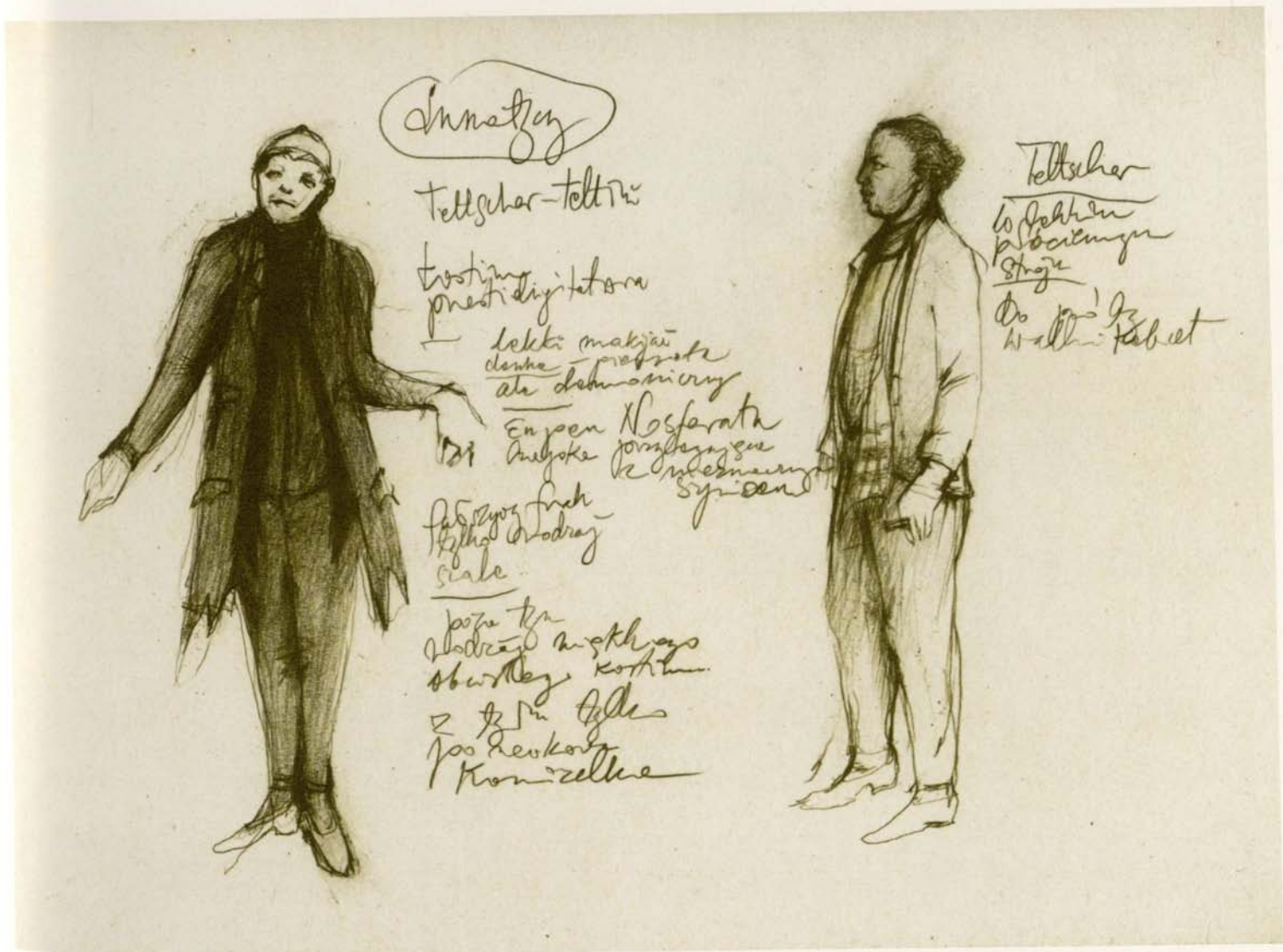
projekty kostiumów – *Lu-
natycy. Esch, czyli Anar-
chia* Hermanna Brocha;
PREMIERA: STARY TEATR
W KRAKOWIE, 1995
costume design – *The
Sleepwalkers. Esch, or
Anarchy* by Hermann
Broch; PREMIERE: STARY
THEATRE IN CRACOW, 1995



Esch na spacerze
nie Lebelu



Esch
Mormalewski



Anarchy



① Polojant
G. sark!

niekiedy strażnik
niekiedy policjant
jest coś podobnego

tylko w tym
stylu



peddler

dwie chłostki
złoty zegarek
(coś zniszczone)
pod spodem
pullover troskę
chłostki niż
męcharka
pomocnik
spodnie bardzo
obronne struktury!

projekty kostiumów – *Lunacy. Esch, czyli Anarchia* Hermanna Brocha; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1995
costume design – *The Sleepwalkers. Esch, or Anarchy* by Hermann Broch; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1995



Lunacy

Martin

na wolności
i we wpięciu



Lunacy

Sam wald
John Grabowski

projekt kostiumu
– Lunacy. Esch,
czyli Anarchia
Hermann Brocha;
PREMIERA: STARY TEATR
W KRAKOWIE, 1995
costume design – *The Sleepwalkers. Esch, or Anarchy*
by Hermann Broch; PREMIERE:
STARY THEATRE IN CRACOW, 1995



Siostra
Carhe

Lunacy &

projekt ko-
stiumu – *Lunacy.*
*Huguenau, czyli Rze-
czowość Herman-
na Brocha; PREMIERA: STARY
TEATR W KRAKOWIE, 1998*
costume design – *The Sle-
epwalkers. Hugenu, or Objec-
tivity by Hermann Broch; PREMIERE:
STARY THEATRE IN CRACOW, 1998*



Lunacy
Sen Henryk
Henryk
Henryk

Henryk – wizja, projekt kostiumu – *Lunacy. Huguenau, czyli Rzeczowość* Hermanna Brocha; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 1998
Henryk – the Vision, costume design – *The Sleepwalkers. Huguenau, or Objectivity* by Hermann Broch; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 1998



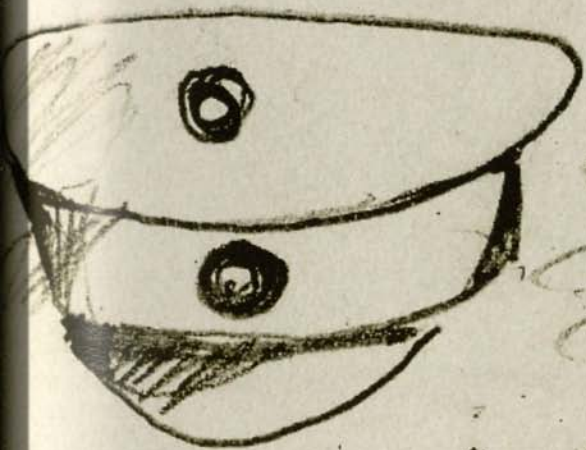
Lunacy II

Dr. Kessel

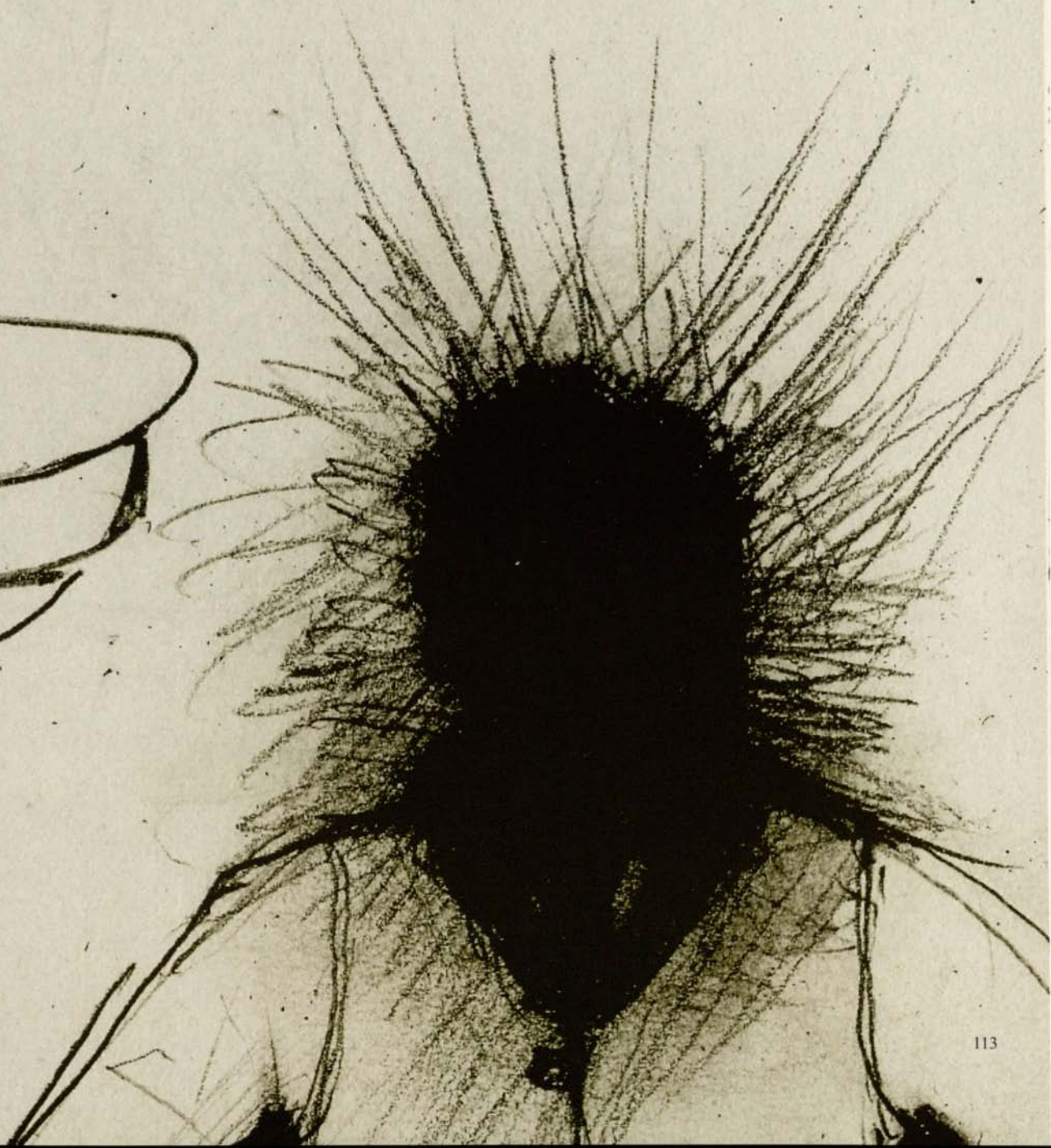
Nowe wyrasta z materii chaosu. Bezkształtna masa i mętna energia są początkiem wszelkiej kreacji. Sytuacja wylaniającej się z mroku ludzkiej świadomości jest opozycją pierwszej prostej kreski wobec bujnej poplątanej czeluści świata – ona ma się stać osią powstającego kryształu, wektorem nadającym kierunek energii. Uczepiony tej pierwszej uchwytniej krawędzi człowiek żyje w grozie i przerażeniu osamotnienia. Groza i przerażenie jest treścią początku. *New arises from the material of chaos. a shapeless mass and dull energy are the beginning of all creation. The situation of human consciousness arising from the darkness is the opposition of the first straight line to the lush, tangled depths of the world – it was to become the axis of the arising crystal, the vector giving energy direction. Clutching at this first grasped edge, man lives with the threat and terror of isolation. Danger and terror is the story of the beginning.*

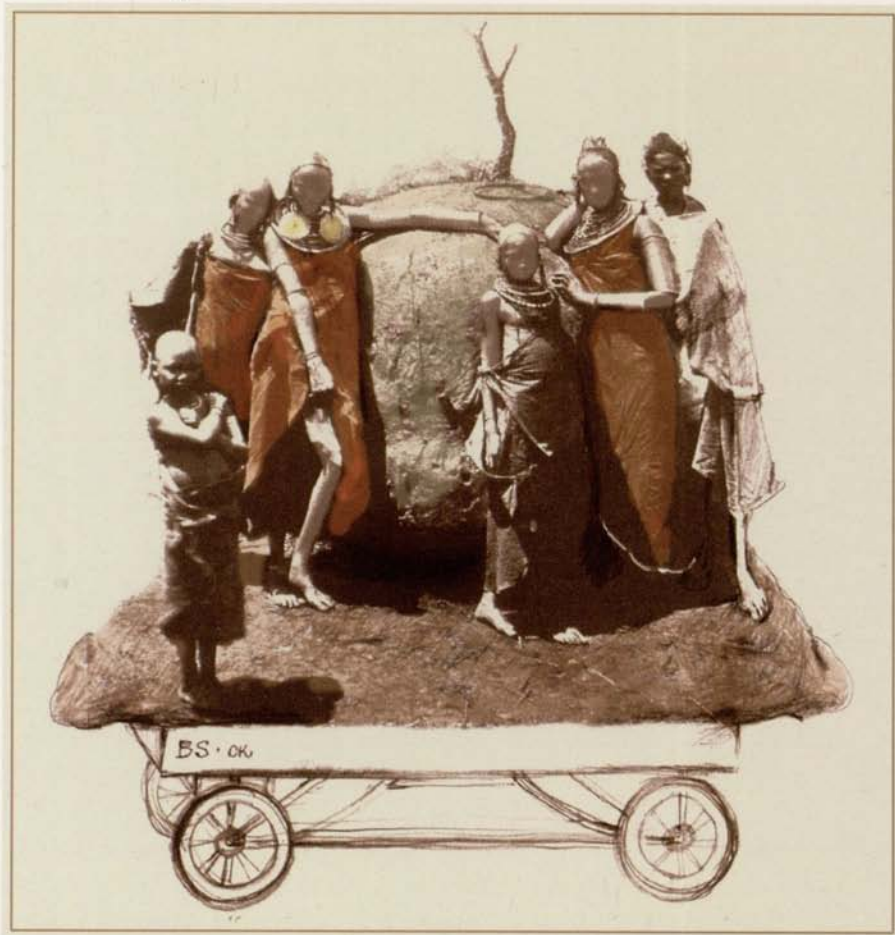
KRYSTIAN LUPA,
*Utopia i jej mieszkańcy/Utopia and
Its Inhabitants,*
Wydawnictwo
Baran i Suszczyński,
Kraków 1994,
str. 108

K
L

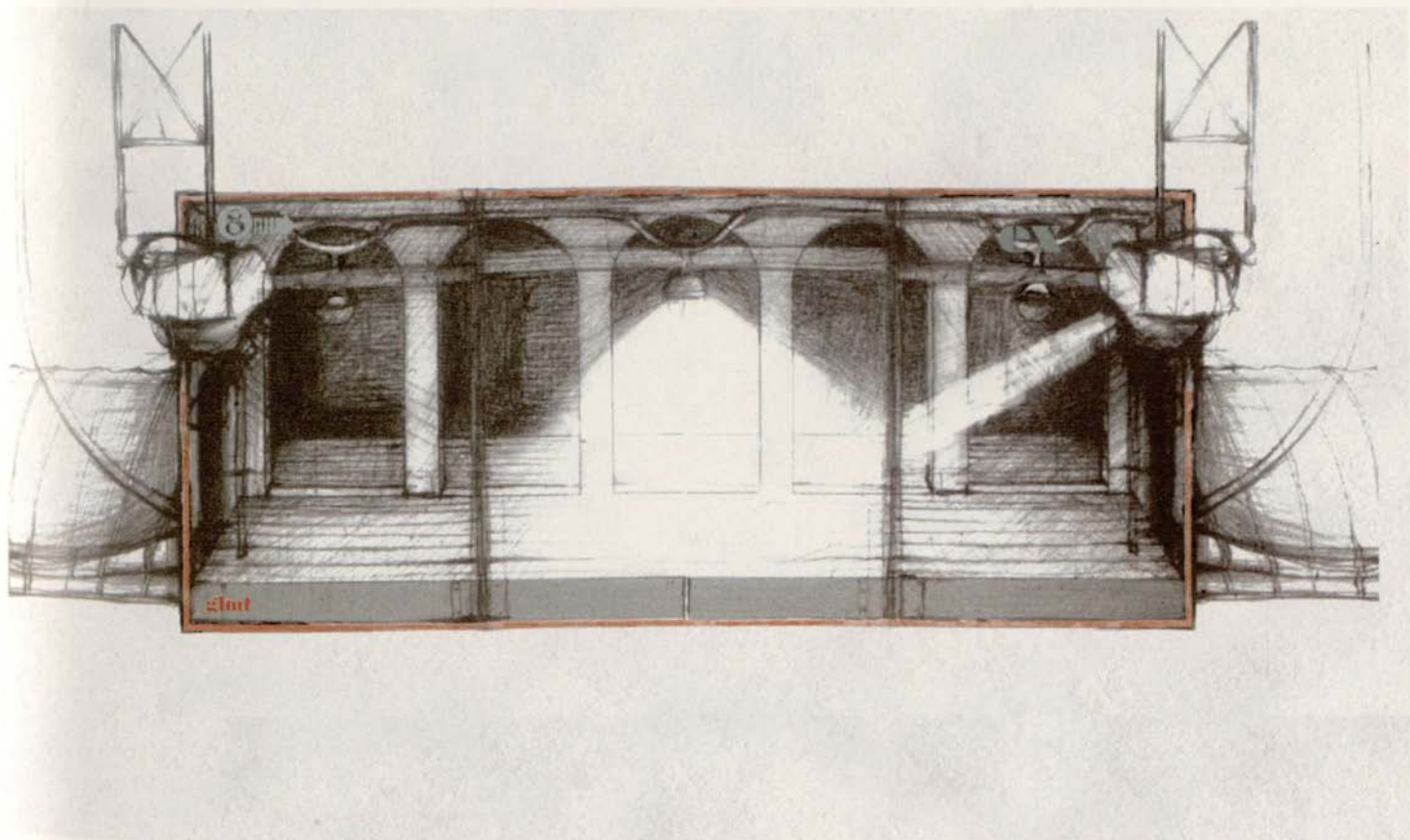


fragment projektu
kostiumów – *Lu-
natycy. Huguenau,
czyli Rzeczowość*
Hermann Brocha;
PREMIERA: STARY
TEATR W KRAKO-
WIE, 1998
costume design,
detail – *The Sleep-
walkers. Huguenau,
or Objectivity* by
Hermann Broch;
PREMIERE: STARY THE-
ATRE IN CRACOW, 1998





Wyspa, projekt scenografii – *Immanuel Kant* Thomasa Bernharda; PREMIERA: TEATR POLSKI WE WROCLAWIU, 1996
The Island, set design – *Immanuel Kant* by Thomas Bernhard; PREMIERE: POLSKI THEATRE IN WROCLAW, 1996



projekt scenografii – *Immanuel Kant* Thomasa Bernharda; PREMIERA: TEATR POLSKI WE WROCLAWIU, 1996
set design – *Immanuel Kant* by Thomas Bernhard; PREMIERE: POLSKI THEATRE IN WROCLAW, 1996



Werner Schwab
Prezydentki

35*

ERNA.

Fata ampera
o kolorze na ciemny
Kolor (NITKA)

Fartuch satynowy
z otrockim
wzorem.

W górę jakiś nie
określony fragment
pachy, albo
sukienki (kieszonki)
koszuli (kieszonki)

Sweater bezrękawik
stłoczony

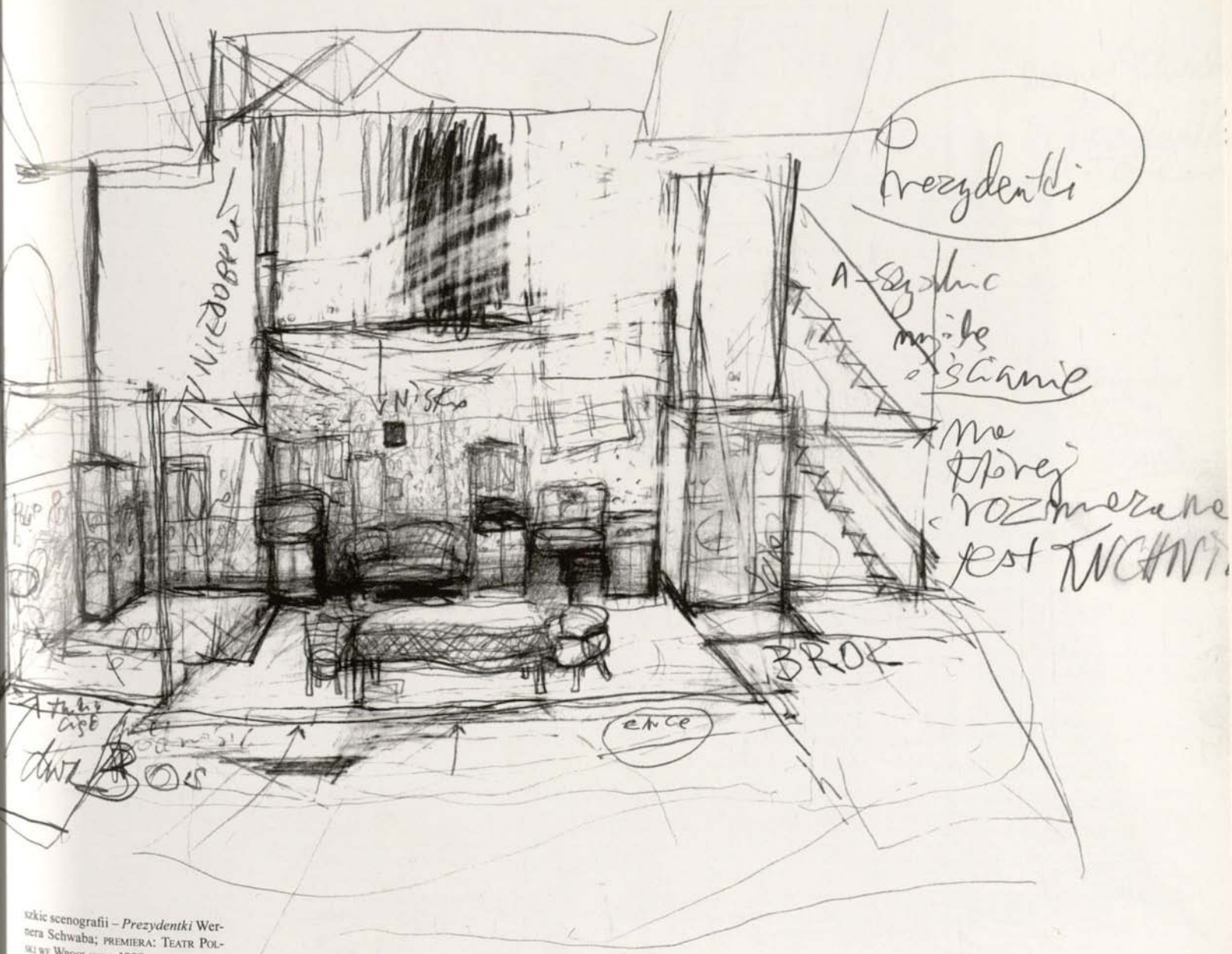
między fartuchem
- jony w ciemności
- przedmiot sukienki
albo spodnicy

O Spodnicę!
Ogryzanie.

Podkolenski
ciężki.

Łacze i pompy
w

Erna, projekt kostiumu – Prezydentki Wenera Schwaba; PREMIERA: TEATR POLSKI WE WROCLAWIU, 1999
Erna, costume design – The Women Presidents Ladies by Werner Schwab; PREMIERE: POLSKI THEATRE IN WROCLAW, 1999



szkic scenografii – Prezydentki Werner Schwaba; PREMIERA: TEATR POLSKI WE WROCŁAWIU, 1999
 set design sketch – The Women Presidents by Werner Schwab; PREMIERE: POLSKI THEATRE IN WROCLAW, 1999

PREZYDENTKI

Greta
(HR)

sweterek
z przerywanym
dekoltem
CEKIN

Arda's
BUSTONOSZ:

surowce - ale
pod miżurami

NIE PIERWSZEJ
CZYSTOCI

Spodnie
z szarym
i czarnym
dłg gotry. 112
6"

Może?

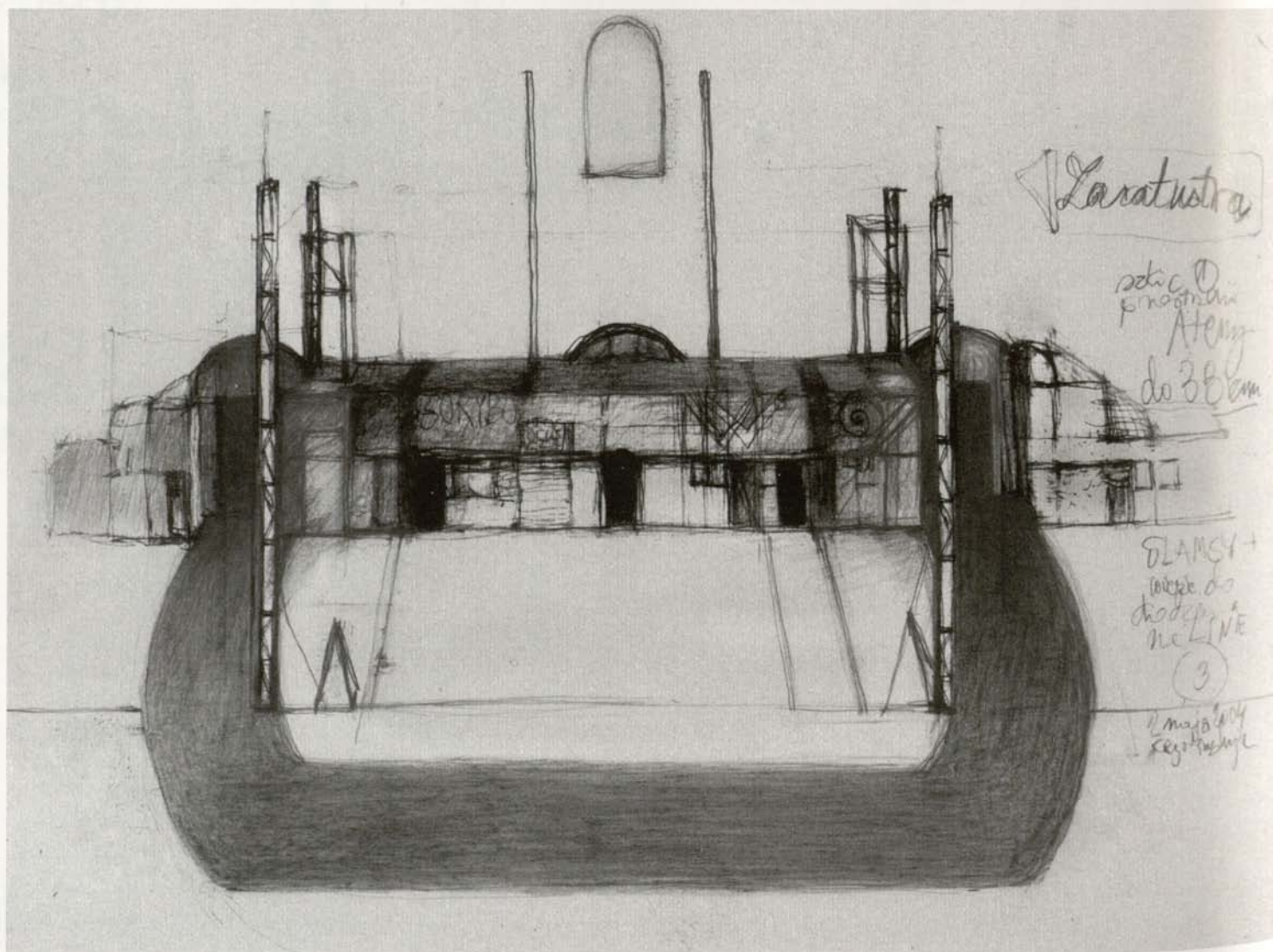
spódnice
PLISOWANO

Greta, projekt kostiumu - Prezydentki
Wernera Schwaba; PREMIERA: TEATR
POLSKI WE WROCLAWIU, 1999
Greta, costume design - The Women
Presidents by Werner Schwab; PREMIE-
RE: POLSKI THEATRE IN WROCLAW, 1999

18. maja 1999

Werner Schwab
Prezydentki

Wszystko
Faktura
SCIANY



projekt scenografii – *Zarathustra* wg F. Nietzschego, E. Schleeffa; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 2005, PREMIERA ŚWIATOWA: HELLENIC FESTIVAL, ODEON HERODES ATTICUS, ATENY 2005
 set design – *Zarathustra* based on F. Nietzsche, E. Schleeff; PREMIERE: STARY TEATR W KRAKOWIE, 2005, WORLD PREMIERE: HELLENIC FESTIVAL, ODEON HERODES ATTICUS, ATHENS 2005



Najstraszniejszy,
projekt kostiumu –
Zaratusztra wg F. Nietzsche-
go, E. Schleefa; PREMIERA: STARY
TEATR W KRAKOWIE, 2005
The Horrifying, costume design – *Zarathustra* based on
F. Nietzsche, E. Schleef; PREMIERE: STARY TEATR W KRAKOWIE, 2005



Zarathustra

Osiol

Maska - dźwięko-
tożsamość
(Złota maska
Nykenzka)

Bntz.

Osiol, projekt kostiumu - Zarathustra wg F. Nietzschego, E. Schleeffa; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 2005
Donkey, costume design - Zarathustra based on F. Nietzsche, E. Schleeff; PREMIERE: STARY TEATR W KRAKOWIE, 2005



Fritz, fragment kostiumu - Zarathustra wg F. Nietzschego, E. Schleeffa; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 2005
Fritz, costume design, detail - Zarathustra based on F. Nietzsche, E. Schleeff; PREMIERE: STARY TEATR W KRAKOWIE, 2005

Prorok Wielkiego Znużenia,
projekt kostiumu
– Zarathustra wg
F. Nietzschego,
E. Schleefa;

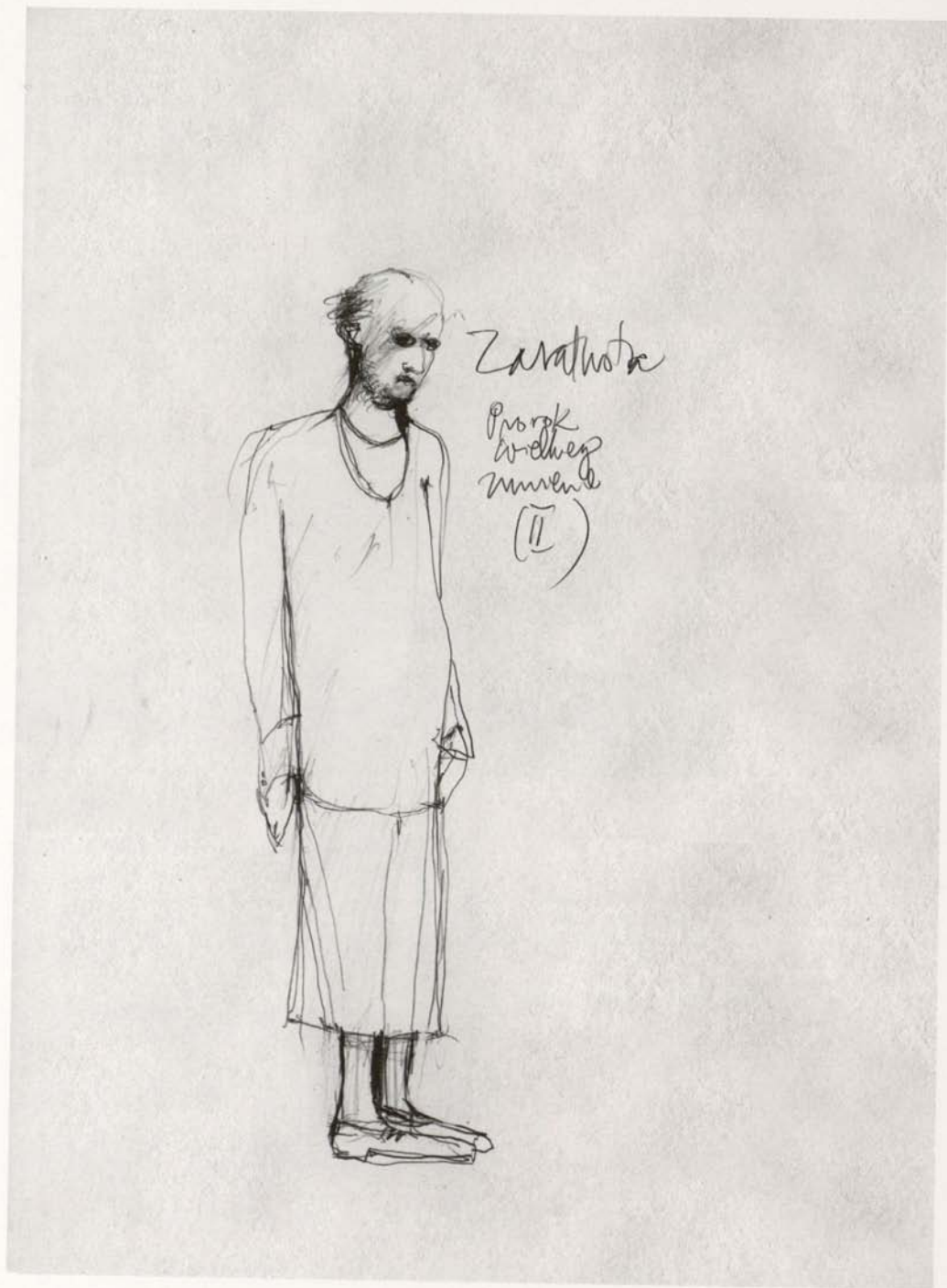
PREMIERA:

STARY TEATR W
KRAKOWIE, 2005

*The Prophet of
Huge Lassitude,*
costume design
– Zarathustra

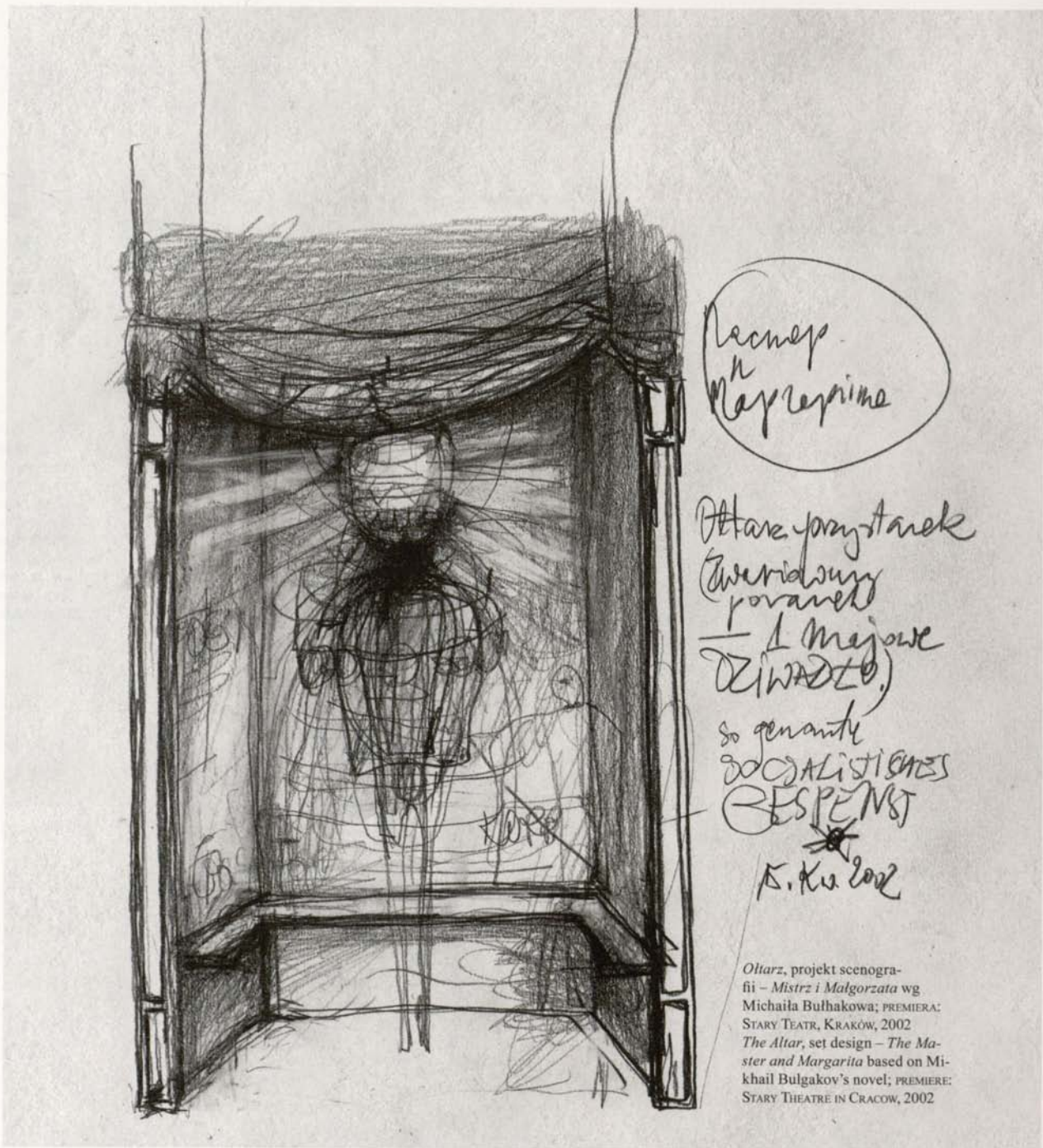
based on F.
Nietzsche,
E. Schleef;

PREMIERE: STARY
TEATR W KRA-
KOWIE, 2005





*Czarownik, fragment
kostiumu – Zaratustra*
wg F. Nietzschego, E.
Schleefa; PREMIERA: STARY
TEATR W KRAKOWIE, 2005
*The Sorcerer, costume
design, detail – Zarathustra*
based on F. Nietzsche, E.
Schleef; PREMIERE: STARY
TEATR W KRAKOWIE, 2005



Kuchnia
Maryceprimo

Mistrz i Magorzata
wg Michajła Bułhakowa
— 1. Majowe
Ziarno

so genante
SOCJALISTYCZES
RESPENSJ

K. K. 2002

Altar, projekt scenogra-
fii – Mistrz i Magorzata wg
Michajła Bułhakowa; PREMIERA:
STARY TEATR, KRAKÓW, 2002
The Altar, set design – The Ma-
ster and Margarita based on Mi-
khail Bulgakov's novel; PREMIERE:
STARY THEATRE IN CRACOW, 2002



Маснер и Напрпоне



Wolend 1
 ptasnik z starego
 bordowego jedwabia

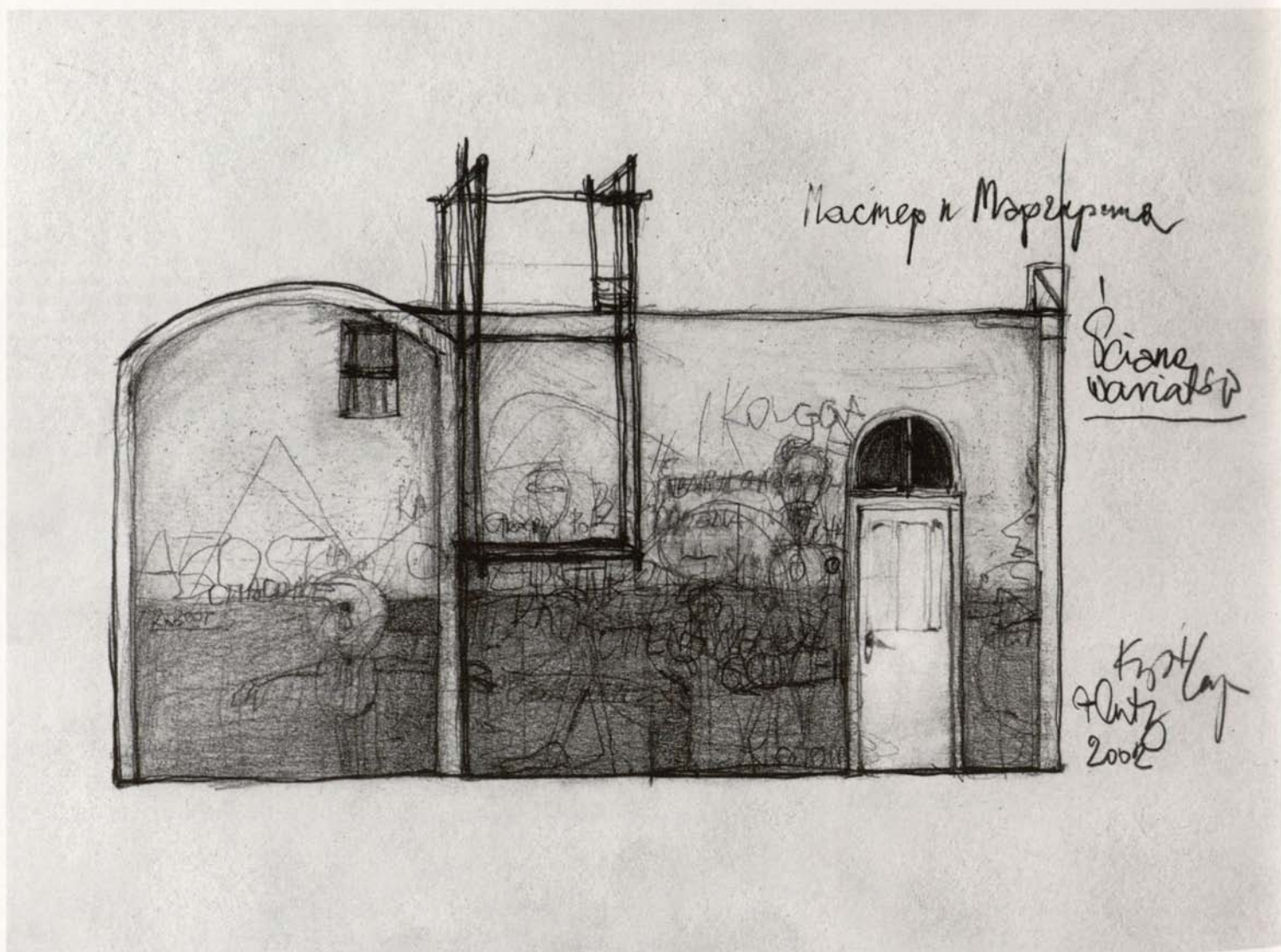
Spodnie albo
 bialo granie drogie wein
 albo granie pi do
 biala klna i celi
 Wprawa;

brak (kostiumy)

bielki/stary.

19. stycznia 2002
 Fluzer Paris

Woland 1, projekt kostiumu
 - Mistrz i Małgorzata wg Mi-
 chaila Bułhakowa; PREMIERA:
 STARY TEATR, KRAKÓW, 2002
 Woland 1, costume design -
 The Master and Margarita
 based on Mikhail Bulgakov's
 novel; PREMIERE: STARY THEATRE
 IN CRACOW, 2002





Мастер
и Маргарита

Афраниusz

bardzo miły
pewnie kochany
Mistrz

*Afraniusz, projekt kostiumu – Mistrz i Mar-
gorzata wg Michaiła Bułhakowa; PREMIERA:
STARY TEATR, KRAKÓW, 2002*

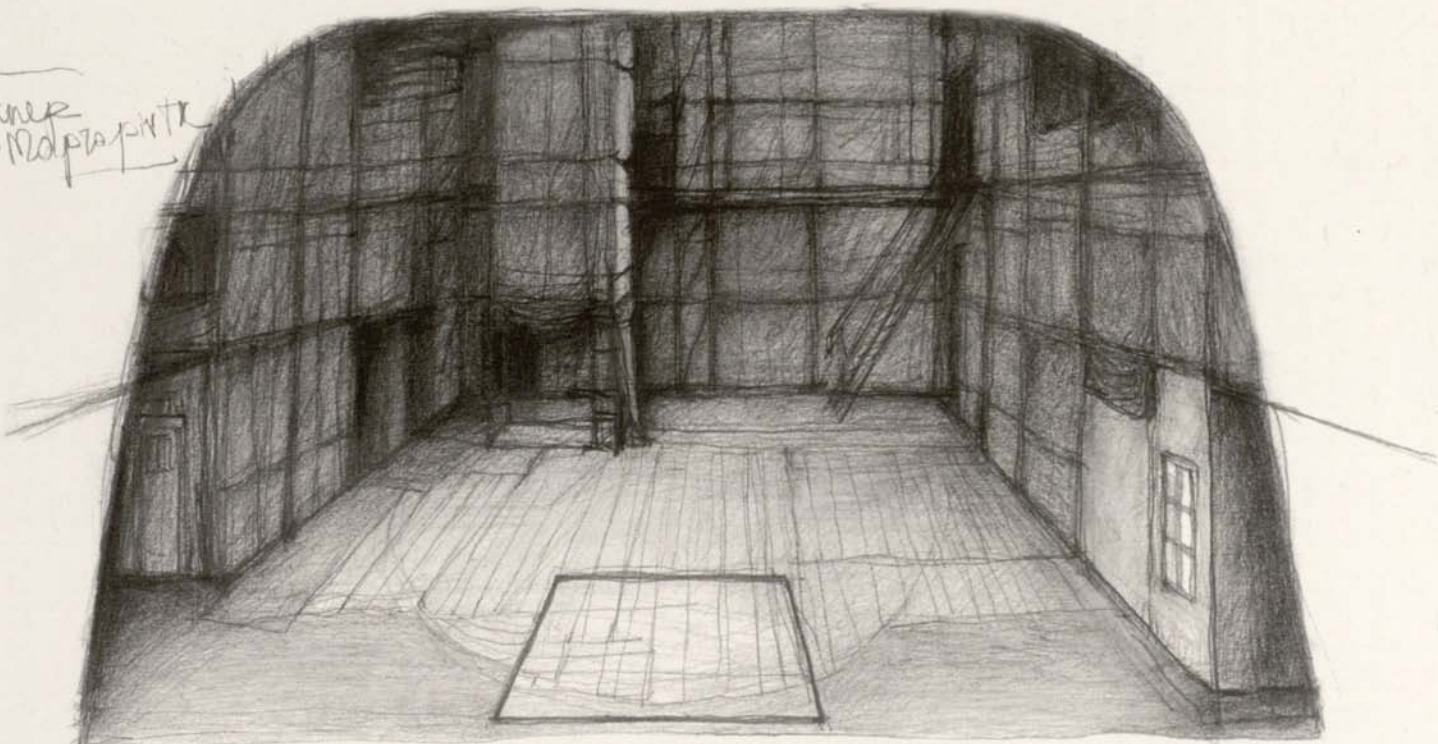
*Afraniusz, costume design – The Master and
Margarita based on Mikhail Bulgakov's no-
vel; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 2002*



Jezua, Berlioz, Bezdomy 2, Bezdomy 1, fragmenty projektów kostiumów – *Mistrz i Malgorzata* wg Michaiła Bulhakowa; PREMIERA: STARY TEATR, KRAKÓW, 2002
Jezua, Berlioz, Bezdomy 2, Bezdomy 1, costume design, details – *The Master and Margarita* based on Mikhail Bulgakov's novel; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 2002



Мастер и Маргарита

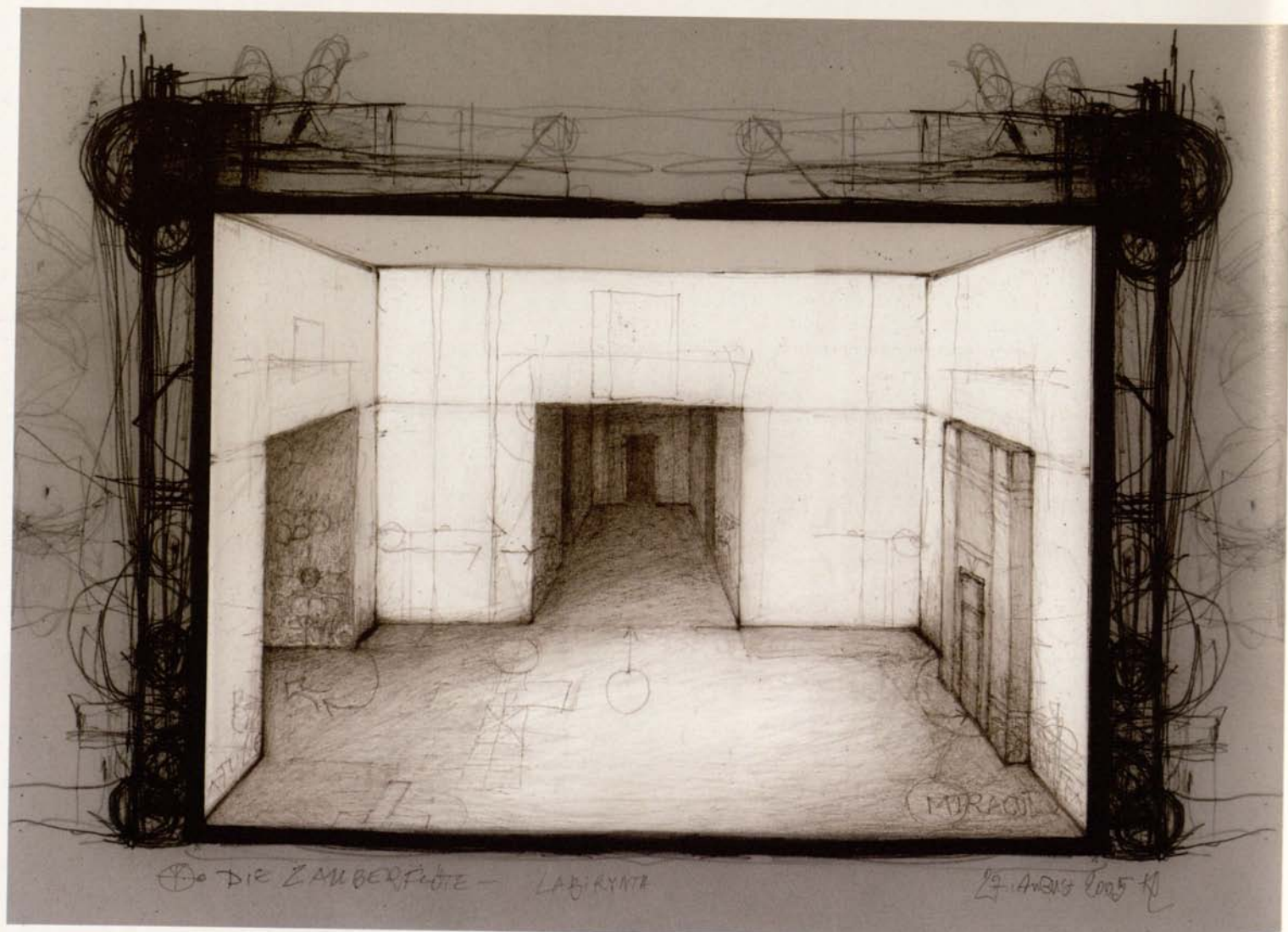


g.

Мирозем
парклет -
мелкие детали

8 stycznia 2002
Czesi w Warszawie
Primo residue konstrukcyjne
Galeria 2,5m (okolo)

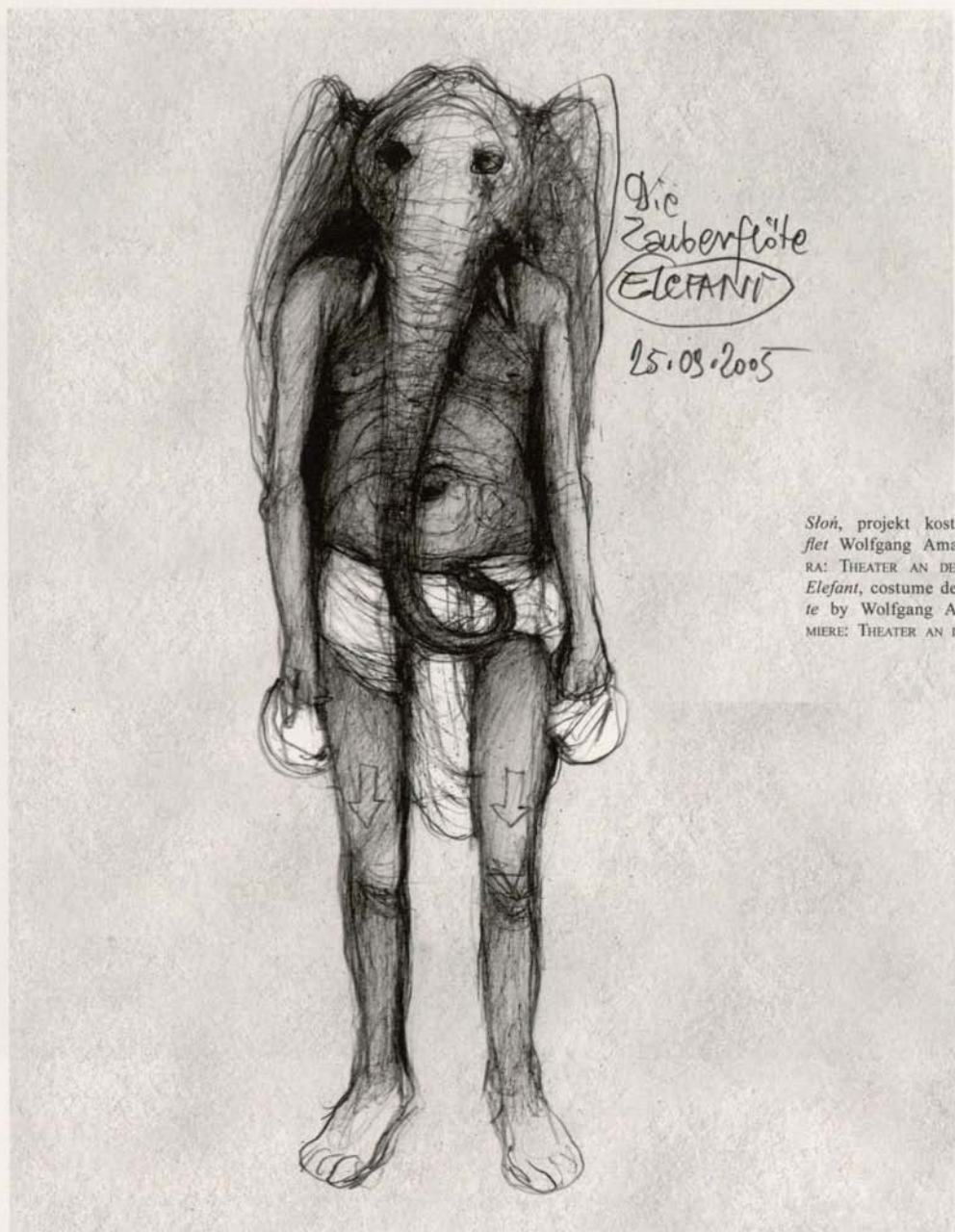
projekt scenografii – Mistrz i Malgorzata wg Michaila Bulhakowa; PREMIERA: STARY TEATR, KRAKOW, 2002
set design – The Master and Margarita based on Mikhail Bulgakov's novel; PREMIERE: STARY THEATRE IN CRACOW, 2002



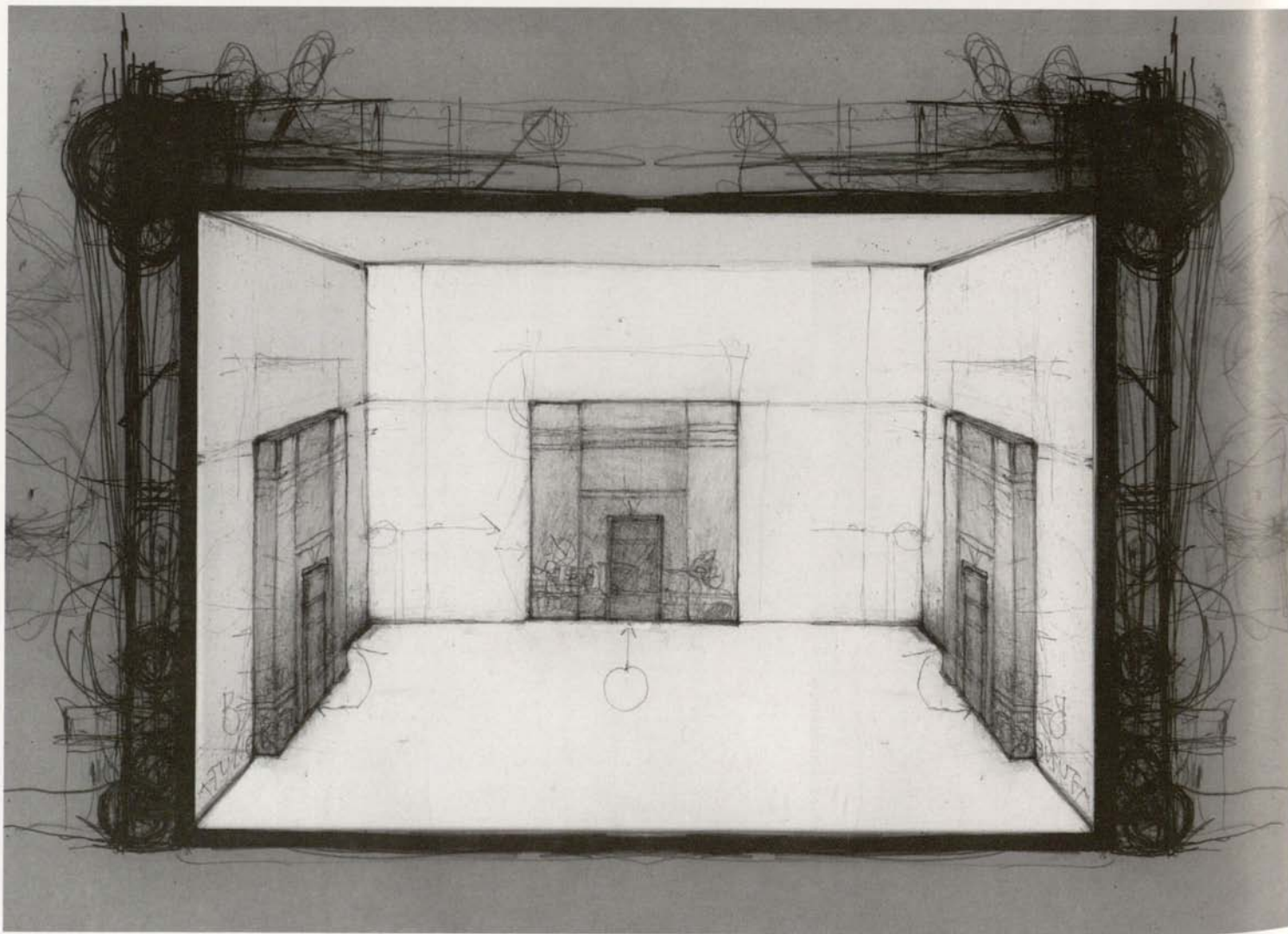


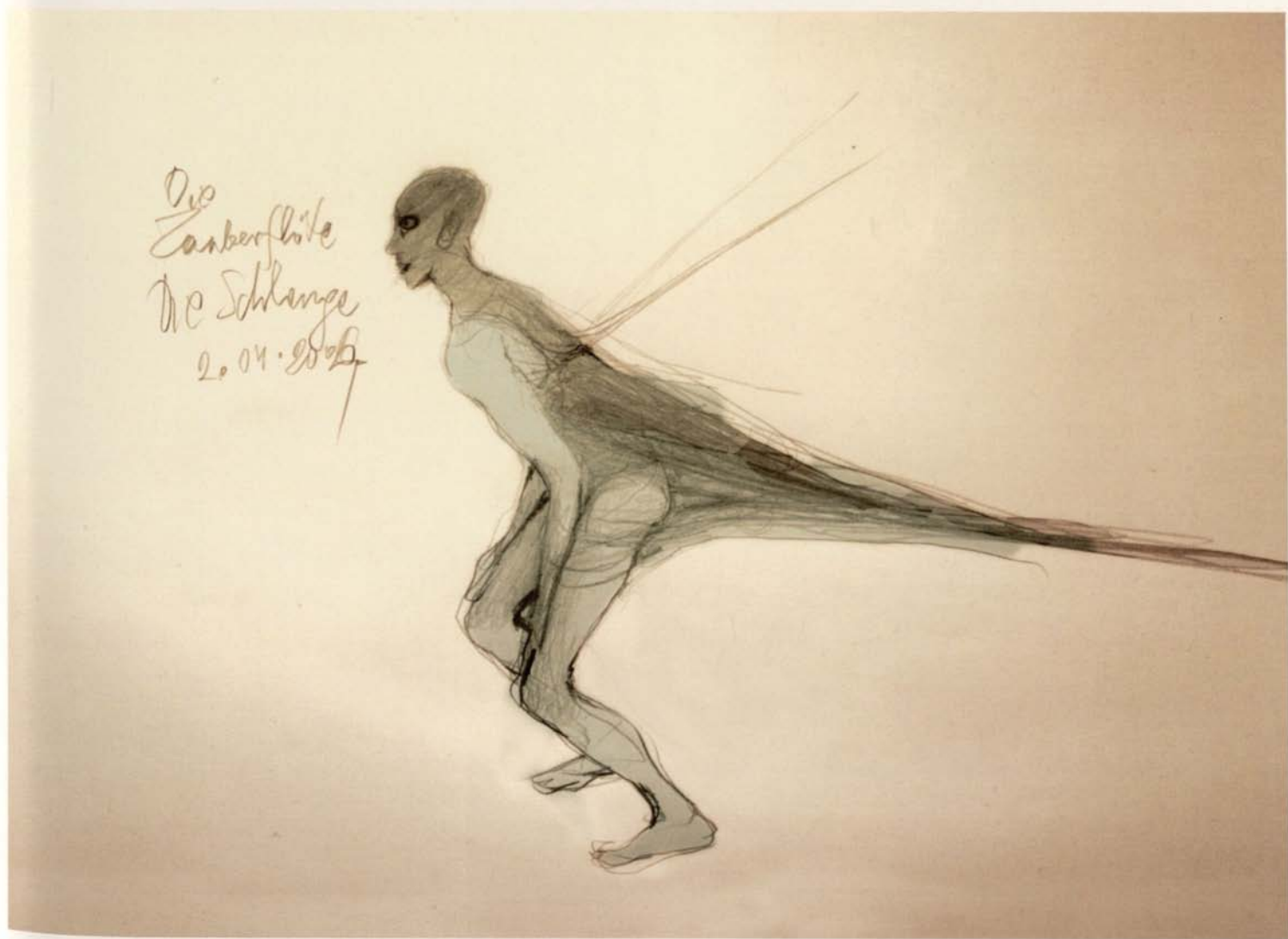
Salamandra, projekt kostiumu – Czardziejski flet Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIERA: THEATER AN DER WIEN, WIEN, 2006
Salamander, costume design – The Magic Flute by Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIERE: THEATER AN DER WIEN, VIENNA, 2006





*Słoń, projekt kostiumu – Czarodziejski
flet Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIE-
RA: THEATER AN DER WIEN, WIEN, 2006
Elefant, costume design – The Magic Flute
by Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIE-
RIERE: THEATER AN DER WIEN, VIENNA, 2006*





Waż, projekt kostiumu – *Czarodziejski flet* Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIERA: THEATER AN DER WIEN, WIEN, 2006
Snake, costume design – *The Magic Flute* by Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIERA: THEATER AN DER WIEN, VIENNA, 2006

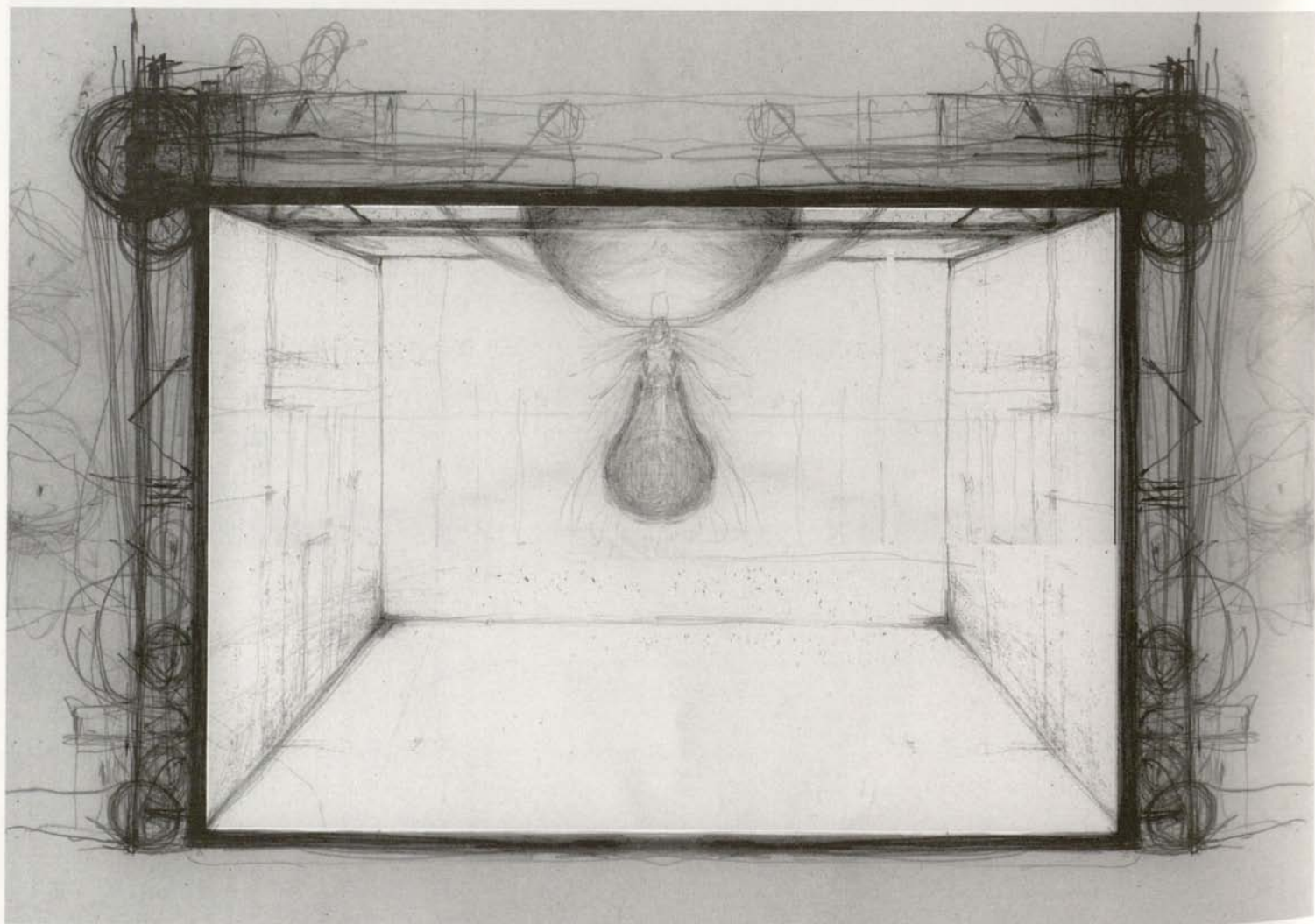




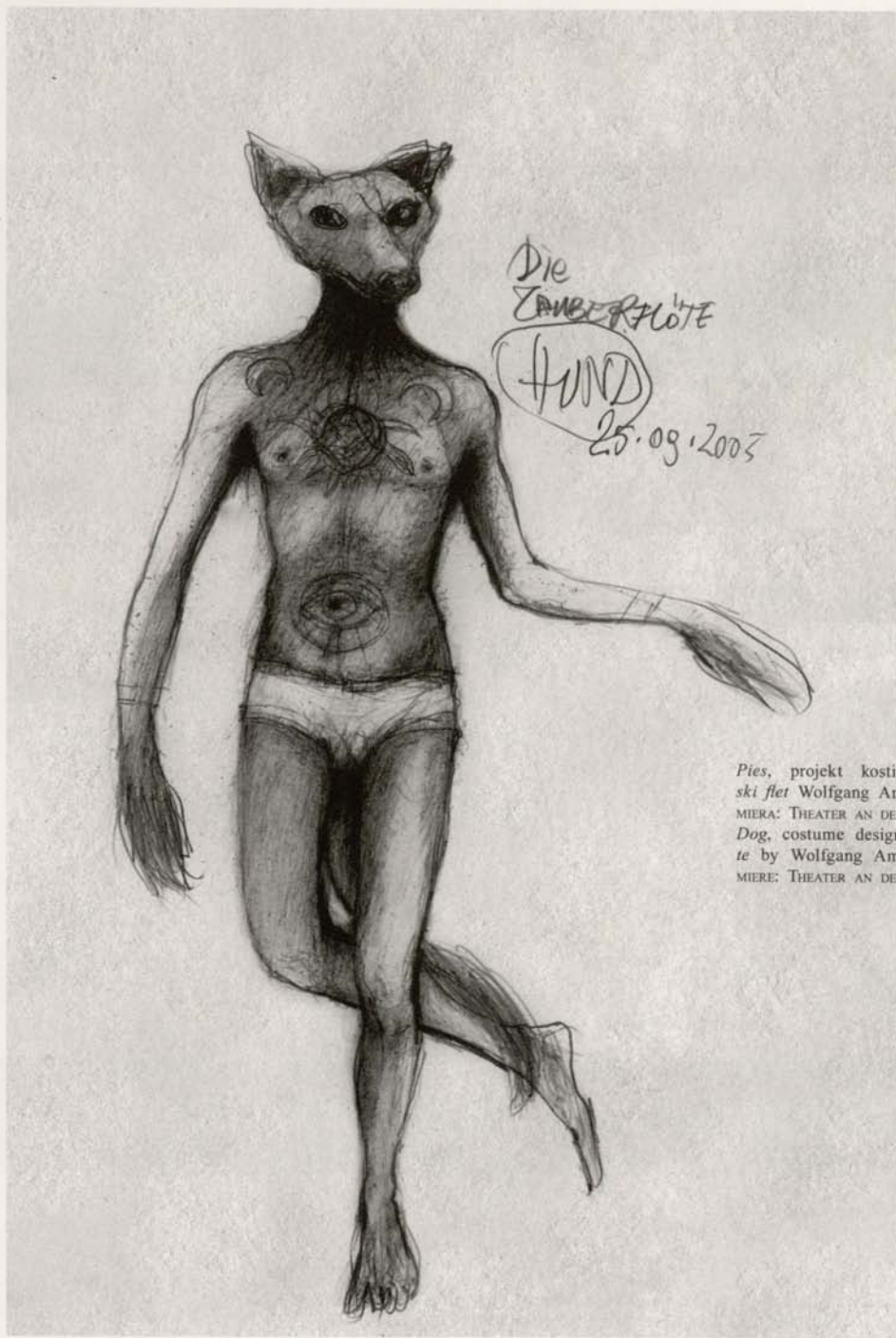
Die
Zauberflöte
Fabelsteinhund

Nov. 2006

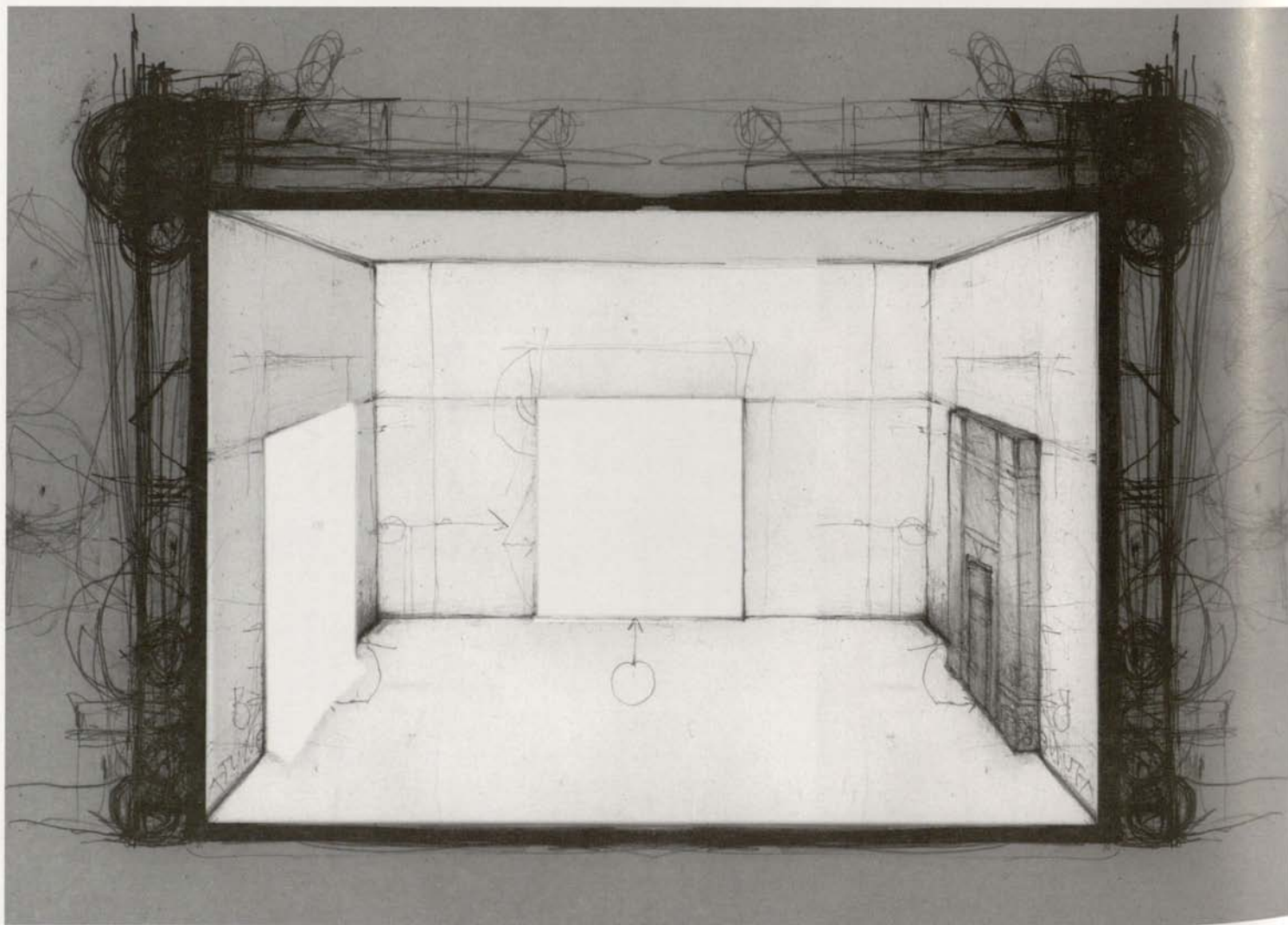
projekt kostiumu – Czarodziejski flet
Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIE-
RA: THEATER AN DER WIEN, WIEN, 2006
costume design – *The Magic Flute* by
Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIE-
RE: THEATER AN DER WIEN, VIENNA, 2006

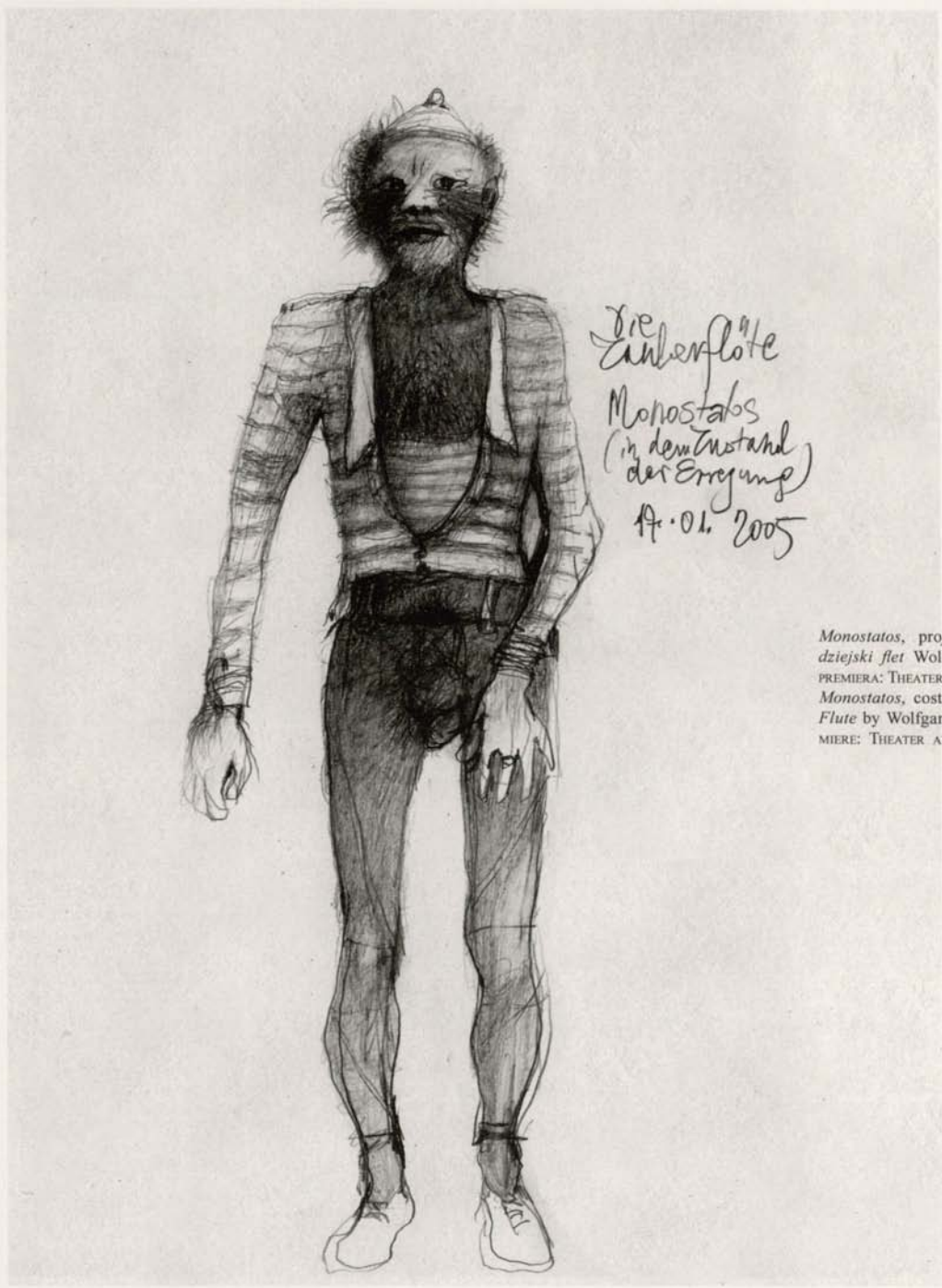


projekt scenografii – *Czarodziejski flet* Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIERA: THEATER AN DER WIEN, WIEN, 2006
140 set design – *The Magic Flute* by Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIERE: THEATER AN DER WIEN, VIENNA, 2006



*Pies, projekt kostiumu - Czarodziej-
ski flet Wolfgang Amadeusz Mozart; PRE-
MIERA: THEATER AN DER WIEN, WIEN, 2006*
*Dog, costume design - The Magic Flute
by Wolfgang Amadeusz Mozart; PRE-
MIERE: THEATER AN DER WIEN, VIENNA, 2006*





Die
Zauberflöte
Monostatos
(in dem Zustand
der Erregung)
17.01. 2005

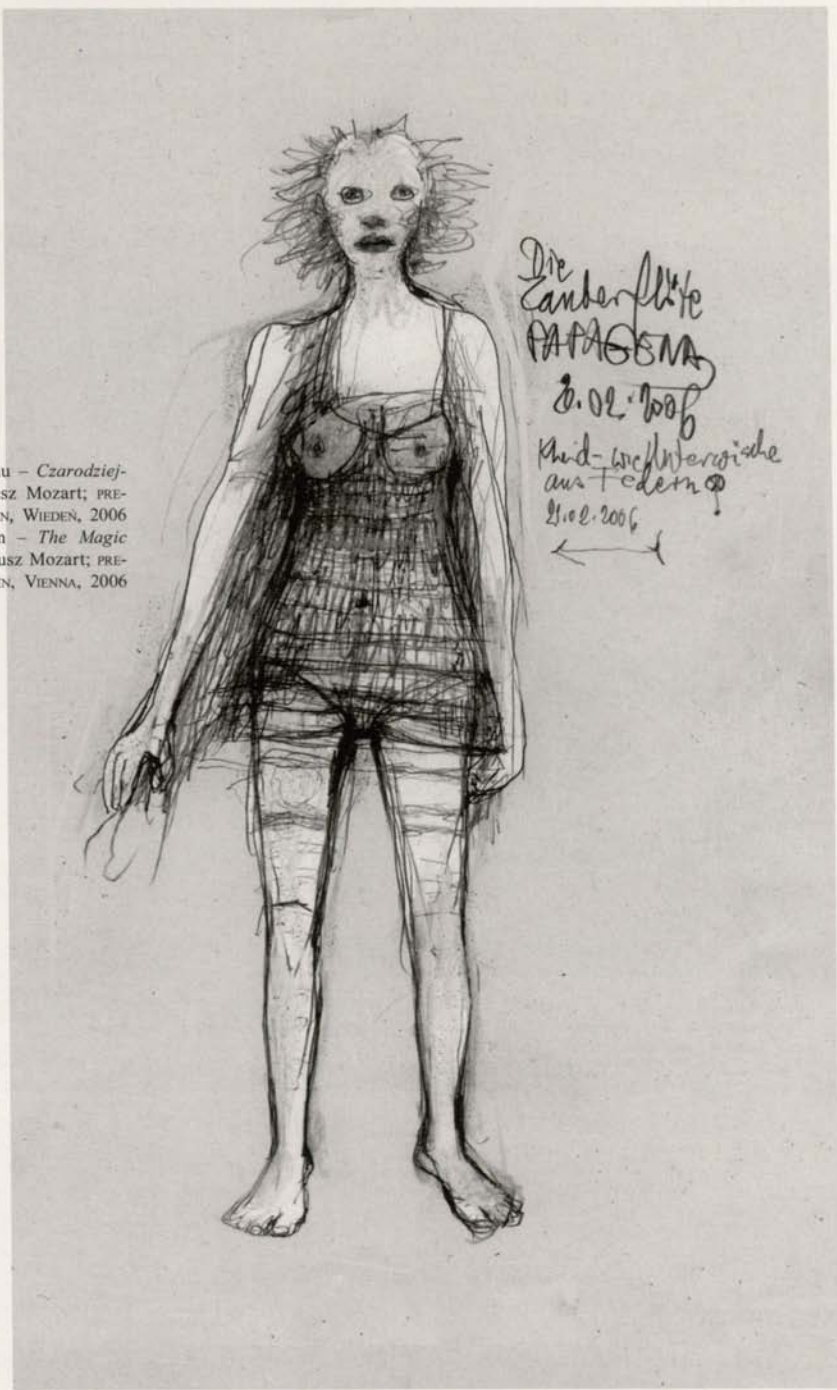
Monostatos, projekt kostiumu – Czarodziejski flet Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIERA: THEATER AN DER WIEN, WIEN, 2006
Monostatos, costume design – The Magic Flute by Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIERE: THEATER AN DER WIEN, VIENNA, 2006



Die
Zauberflöte
20.01.2005

*Priestor I, projekt kostiumu – Czarodziej-
ski flet Wolfgang Amadeusz Mozart; PRE-
MIERA: THEATER AN DER WIEN, WIEN, 2006*
*Priestor I, costume design – The Magic
Flute by Wolfgang Amadeusz Mozart; PRE-
MIERE: THEATER AN DER WIEN, VIENNA, 2006*

Papagena, projekt kostiumu – *Czarodziej-
ski flet* Wolfgang Amadeusz Mozart; PRE-
MIERA: THEATER AN DER WIEN, WIEN, 2006
Papagena, costume design – *The Magic
Flute* by Wolfgang Amadeusz Mozart; PRE-
MIERE: THEATER AN DER WIEN, VIENNA, 2006

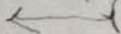


Die
Zauberflöte
PAPAGENA

2.02.2006

Mid-Weihnachtszeit
aus Federn?

21.02.2006

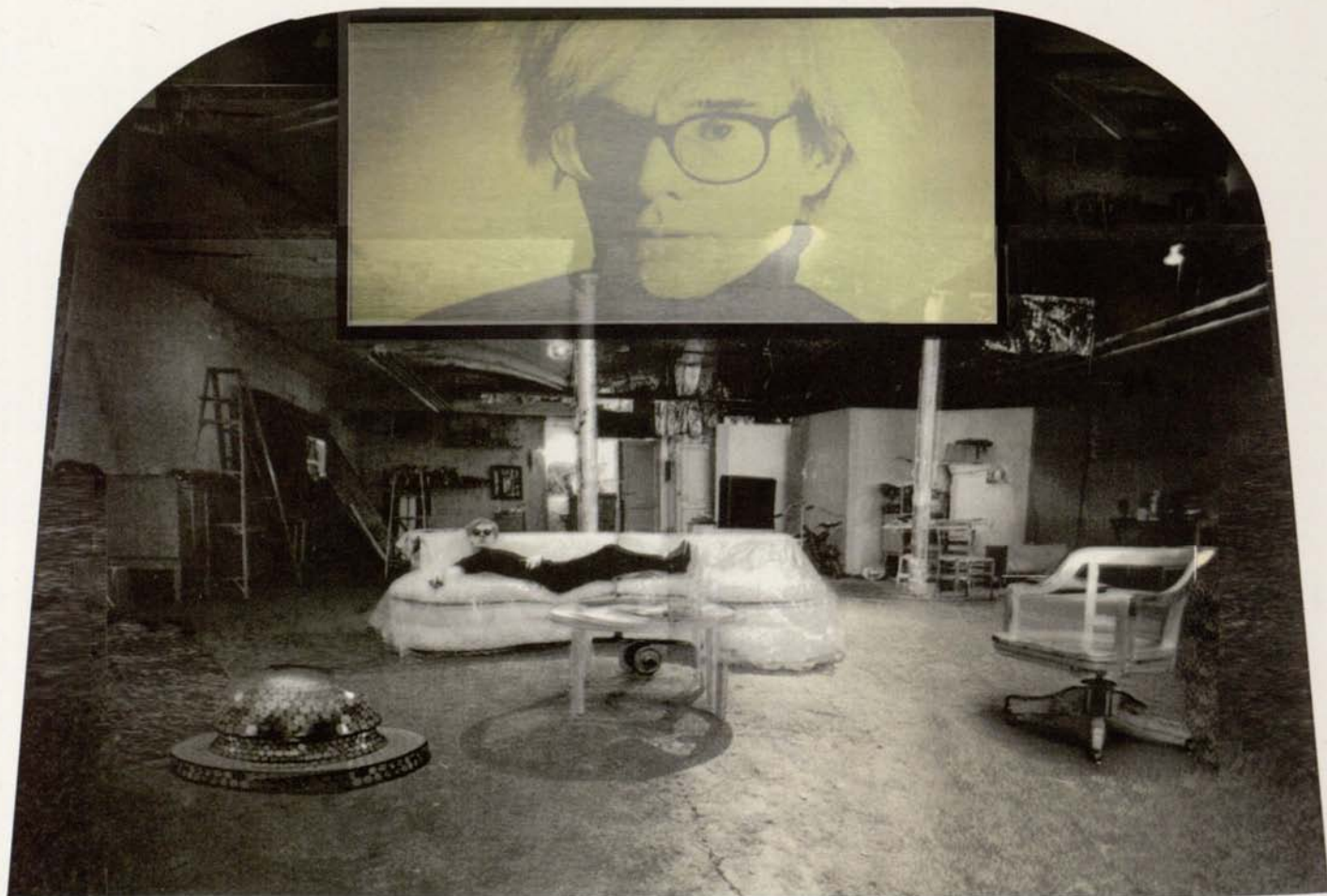




Priestor I, fragment projektu kostiumu – *Czarodziejski flet* Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIERA: THEATER AN DER WIEN, WIEN, 2006
Priestor I, costume design, detail – *The Magic Flute* by Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIERE: THEATER AN DER WIEN, VIENNA, 2006



Papagena, fragment projektu kostiumu – *Czarodziejski flet* Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIERA: THEATER AN DER WIEN, WIEN, 2006
Papagena, costume design, detail – *The Magic Flute* by Wolfgang Amadeusz Mozart; PREMIERE: THEATER AN DER WIEN, VIENNA, 2006



1 maja 2007

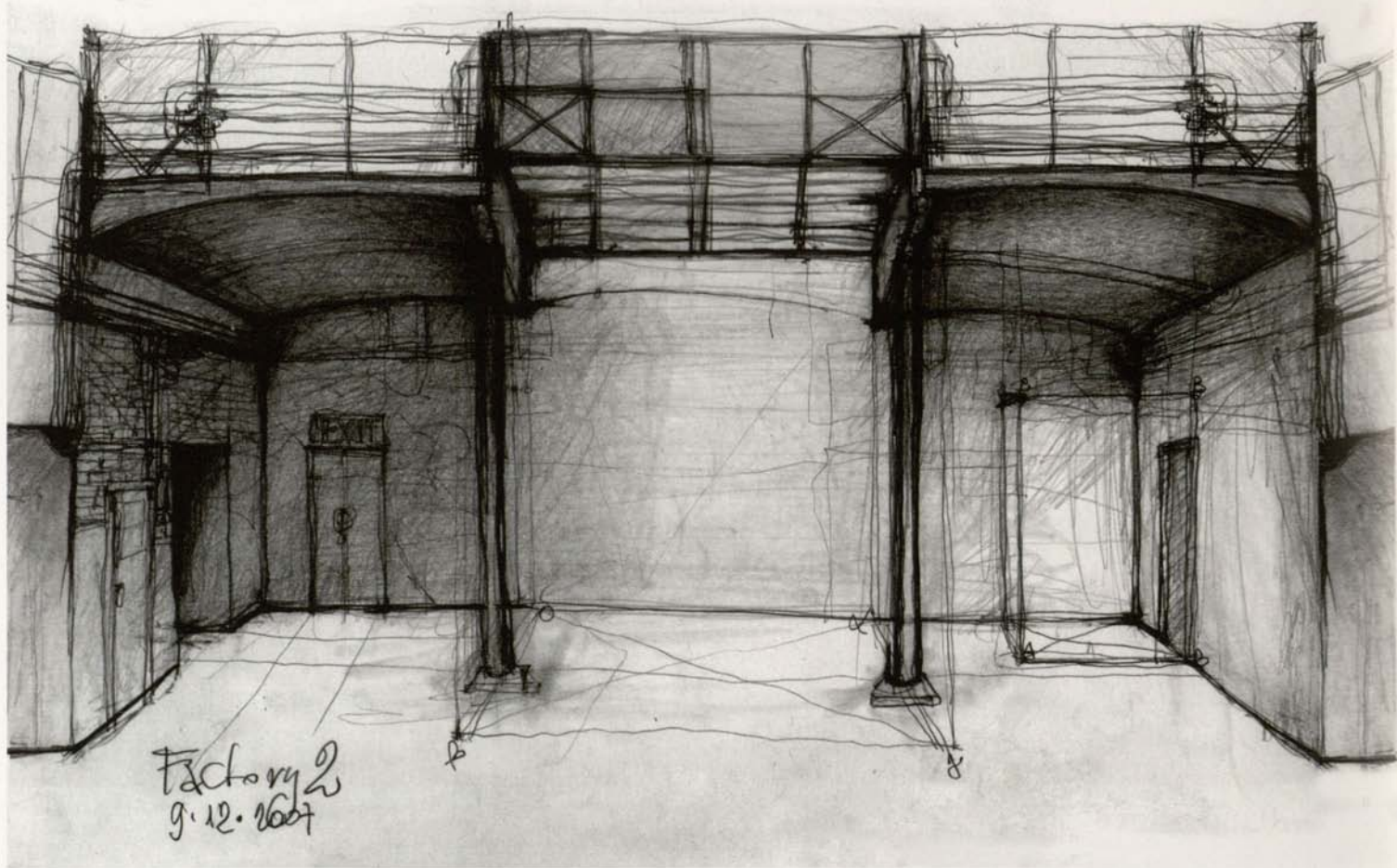
Factory 2

Factory 2; PREMIERA: STARY TEATR W KRAKOWIE, 2008
Factory 2; PREMIERA: STARY THEATRE IN CRACOW, 2008

Przedmioty, a właściwie ich szczątki – wyjątkowo drastycznie obnażające śmierć dawnej formy, sugestywnie kalekie, zniszczone, wyrzucone – stają się fetyszami, w które wpatrujemy się z uwagą i niepokojem, przeczuwając w nich utajoną obecność. Śmietnik staje się rzeczywistością pierwotną człowieka ginącej kultury, a przedmiot na nim znaleziony symbolem utajonej obecności nowego Boga. *Objects – really their remnants – exposing the death of the previous form in an exceptionally drastic manner, suggestively crippled, damaged, discarded – become fetishes, upon which we gaze attentively and with anxiety, sensing in them a latent presence. The rubbish bin becomes the primordial reality of a man from a dying culture, and the object found in the garbage becomes a symbol of the latent presence of a new God.*

KRYSTIAN LUBA,
Utopia i jej mieszkańcy/
Utopia and Its
Inhabitants,
Wydawnictwo Baran
i Suszczyński,
Kraków 1994,
str. 111

K
L



Kiedy robisz tylko to, czego pragniesz – choćby było to najwspanialsze, najpiękniejsze, najsensowniejsze – eksploatujesz pośpiesznie i ciągle w ten sam sposób coś, co tylko pozornie zbiera. Wyjaławiasz się! Bo drugi biegun to gwałt i przymus – one to nadają naszym pragnieniom właściwe napięcie. *When you do only what you like – even if it was the most fantastic, the most beautiful, the most reasonable – you keep hurriedly and continually making use of something in the same manner that only seemingly rises. You become barren! Because the other pole is violence and force – they give our desires the appropriate tension.*

KRYSZTOF LUPA,
*Utopia i jej
mieszkańcy/
Utopia and Its
Inhabitants,*
Wydawnic-
two Baran
i Suszczyński,
Kraków 1994,
str. 200

K
L

16:48 2006-12-31

Chciałem myśleć na temat *Chelsea Girls*¹. Śledziłem tematy tamtych improwizacji – tamtych psychodram. Psychodramy – podobnie jak seanse spirytystyczne są procesami prawdziwych przemian relacji – prawdziwych przetworzeń. To prawda – jeśli da się aktorowi temat z życia wzięty, temat mieszczący się w schemacie emocjonalnych przewidywań – wtedy wiadomo, że aktor pójdzie tym schematem, że wpisze się w harmonogram rodzajowego scenariusza. Choćby nie było takiego scenariusza, choćby nie było tekstu, w którym zapisana jest historyjka (story – jednym słowem), to i tak wyobraźnia podejmującego udział w zdarzeniu i postać – będą szły tropem „starych chceń”. Moja postać chce zwyciężyć albo moja postać chce zerwać, albo moja postać chce zdobyć tę kobietę, albo z nią po prostu kopulować – i to daje wyobraźni logiczny klucz, a właściwie wytrych „chceń”, który automatycznie uruchamia ilustracyjną postać: „don Juana”, albo „bossa”, albo „histryka”. i dalej idzie to już swoją aktorską koleiną, tworząc rzekomą rzeczywistość – tę rzeczywistość nierozpoznaną (nie rozpakowaną), albo rozpoznaną naiwną perspektywą – człowieka, który nie wie, kim jest i nie wie, co to są relacje ludzi ze sobą. Świat rozpoznawany błędnie – ale z drugiej strony powszechnie.

(...)

Te warholowskie improwizacje zawsze (a przynajmniej w ostatnim filmie) polegały na zainicjowaniu jakiejś sytuacji zamkniętej, imperatywnej i sztucznej, i puszczeniu jej w ruch. Za każdym razem, wraz z każdą sztucznością wkracza coś nieznanego, co burzy poczucie bezpieczeństwa i rozwala (na wstępie) schemat grania jako ilustrowania jakiejś zapisanej schematycznie w pamięci faktycznej, czy też w pamięci potencjalnej – historii. Za każdym razem mamy tu sytuację w jakiś sposób postawioną na głowie. Nienormalną sytuację. Nienormalność wynika w dużej mierze z obecności kamery. Odkąd do jakiegoś zamkniętego układu wchodzi kamera, albo jakiś partner z kamerą – to nie można udawać, że tego nie

ma, że nic się nie zmieniło. A tak robimy przecież – skazując rejestrowaną historię na naśladowanie jakiejś prawdziwej historii, która rozgrywałaby się gdzieś indziej – bez obecności kamery.

(...)

Widzi się na przykład takie zadanie – w trio trzech dziewcząt, które czekają... czuje się wyraźnie obecność zewnętrznego imperatywu. Na przykład – nie wolno tej trzeciej, poniżonej, tej wyeliminowanej, tej gorszej wyjść spod stołu i partnersko dołączyć. Jeśli utożsamimy się z którąś z czekających tu – dominujących – to można sobie zadać pytanie. Czy to „ja” jej nie pozwalam? Czy to mój pomysł? Moja potrzeba. Tak usiłuję grać, tak usiłuję grać – ale nie do końca. Bo centralny imperatyw zdaje się przychodzić gdzieś z zewnątrz. Na przykład dowiadujemy się, że papież musi jeszcze improwizować przez trzy minuty. Ten nakaz – nie wypuszczania poniżonej spod stołu – też zdaje się przychodzić z zewnątrz. Jest to nakaz i motyw maga tego filmu – Warhola. Nakaz jest za skromny (w swoich szczegółach) żeby czuć się w nim bezpiecznie, żeby go rozumieć do końca – realistycznie, psychologicznie – czy jakoś tak – i żeby się z nim identyfikować. Imperatyw jest dziecinny – jak w dziecięcych zabawach – gdzie reguły są najczęściej apodyktyczne i słabo umotywowane – to znaczy słabo wyjaśnione w warstwie logicznej, czy psychologicznej. Dlaczego ja mam tego chcieć, żeby ona nie wychodziła spod stołu? Bo chcę ją ukarać, albo na przykład jestem sadystką i sprawa mi to jakąś tak czy inaczej zbudowaną rozkosz.... Ten imperatyw musi we mnie dojrzywać w czasie improwizacji. w relacji muszę się od siebie dowiadywać – co to właściwie jest. Ale do tego czasu muszę przecież już żyć, moja postać musi żyć, musi działać – zanim dowie się, na czym to polega. Właściwie na końcu dowiaduje się, na czym to polega. Teraz – zanim nie wie – dzieje się coś absurdalnego, coś nieznanego, dziecięcego, czy dziecinnego – i nagle jest to bliższe tajemnicy, niż sytuacja realistyczna. To w jakiś tam sposób bliskie witkacowskiemu marzeniu o teatrze czystej formy, czystego snu, czystego absurdu, czy czystego ideału. Dlaczego artysta tak kocha absurd – dlaczego właśnie w absurdzie jest owa tajemnica – która w ilustracyjnym naśladowaniu rzeczywistości nam ucieka? Jakby absurd był jakąś energią, jakimś alkoholem... Zatem w tym irracjonalnym trwaniu jakiejś wysepki sztuczności – w której tkwi jak kolec, jak drzazga ów imperatyw – trzeba się go jakoś pozbyć, coś z nim zrobić, on prowokuje coś, przeszkadza, stwarza napięcie, pobudza jakiś

¹ Film Andy Warhola i Paula Morrissey'a (przypis red.)

nie do końca rozumiały konflikt. Na tym brudzie wrzuconym w ciało organiczne, w ciało fizjologiczne osadza się perła – postać. Dopiero okazuje się, co znaczy w takiej relacji być papieżem, albo, co znaczy być wartowniczkami poniżonej – jaki rodzaj osobowości, jaki rodzaj szczęścia, jaki rodzaj rozkoszy można na tym złapać, jaki w siebie zbudować jako centrum nowej osobowości, z jakim się utożsamiać. Wyłania się coś – jakaś chimeryczna, hybrydalna prawda – i ten proces nie jest aktem ilustracji, aktem odwórczym – ale jest procesem prawdziwym, procesem lawinowej indywidualności postaci. To się dzieje naprawdę i po raz pierwszy – ta rzeczywistość przed kamerą nie udaje żadnej rzeczywistości życiowej, która kiedyś się działa albo która kiedyś mogła się dziać, albo która kiedyś będzie się mogła dziać – jest rzeczywistością odbywającą się wobec kamery – która jest jakby ucieleśnieniem... nie... lepiej powiedzieć, która jest okiem „owego tajemniczego imperatywu”. Ten rytuał powołuje się na jakieś wspomnienia życiowe i dysponuje prawdziwymi ludzkimi osobowościami, które przybyły z innego życia, by tu na wyspie rozbudzić, pobudzić – sprowokować do rozkwitu – całkiem inną rzeczywistość. Oto hodowla sztucznych warholowskich scen...

15:12 2007-02-22

Różne embriony i kielki. Monologi, powinienem pisać monologi o rzeczywistości, o naszej prawdziwej ludzkiej, o naszej prawdziwej politycznej, czy też prawdziwej rzeczywistości, w jakiej żyjemy, wreszcie prawdziwej teatralnej. Trzeba wykorzystać i wessać do środka Fabryki (to dobra idea przemianować naszą Utopię na Fabrykę, to nic, że nazwa jest nie oryginalna – cóż, Utopia też nie była oryginalną nazwą – za to ma więcej rzeczywistości) to, co jest zawarte w tym filmie – myśli radykalne i wyrażane bez obciachu, bez intelektualnego wstydu, to znaczy bez silenia się na prawdę, odkrycie – czy też jedyną możliwą odkrywczą prawdę – choćby te myśli były częściowo zużyte... a częściowo głupie. Wzruszyła mnie na przykład ta myśl samca, który musiał przecież jakoś zdominować przemądrzałą i aseksualną Vivę. Powiedział: my wyprzedziliśmy swoje czasy – więc wszystko to, co w sobie znajdowaliśmy, natrafiało na opór nie tylko słuchających cię z zewnątrz, ale i na nasz własny opór. Nie pamiętam, jak to dokładnie było tam wyrażone – trochę chyba prymitywniej, a więc w gruncie rzeczy lepiej... To jest właśnie zasadnicza trudność, żeby to urodzić na nowo, spontanicznie, żeby dojść do tej młodej,

spontanicznej, nie przedobrzonej intelektualnie myśli. To nie może zamienić się w manifest, choć oni – nadzy, dotykający się kochankowie nagle byli anarchistami na barykadzie... to było wzruszające, wzruszające było, że chyba tę część dialogu, a właściwie te wynurzenia zaplanowali sobie, ale przecież nie mogli do tego przejść tak z niczego, choć z drugiej strony właśnie z niczego powinni do tego przejść – jak Filip z koinopi – pod względem logicznym, ale prawdziwie i logicznie z perspektywy fizjologicznej.

(...)

Zatem nasycamy, rozpędzamy monolog – sytuację wsysającą – bo pisanie takiego monologu – jest sytuacją wsysającą (wklęsłą, higroskopijną) – jest swoistego rodzaju potężniejszym centrum grawitacyjnym, planetą – kulą materii – na którą spadają obce i własne – do tej pory samowolnie wędrujące w naszym kosmosie kamienie, komety i planetoidy... a zatem pisanie monologu jest takim nasycaniem, intensyfikowaniem, nabrzmiwaniem centrum grawitacyjnego. To centrum grawitacyjne staje się pejzażem (aktorskim gruntem startowym)... Im bardziej obcy będzie ten pejzaż planowanej sytuacji – tym lepiej. Pejzaże homogeniczne są jałowe – prowadzą do sytuacji ilustracyjnych, czy też rodzajowych... Tożsamość tych przestrzeni nie ewoluuje, nie budzi aktów samorzutnie wędrujących – czyli rakieta nie opuszcza centrum grawitacyjnego. Nie wiedzą o tym (w przeważającej większości) nasi rodzimi reżyserzy filmowi... Przydałaby im się warholowska szkoła – polaryzacji pejzażu i przestrzeni faktycznej zdarzenia, czy też sytuacji fizjologicznej. Polaryzacja powoduje ruch – i dla improwizującego aktora, i dla widza. Oczywiście widza przedkładającego sensacyjność prawdziwego dziania się, czy też prawdziwego procesu relacji – nad telenowelowe opowiadanie plotki... No tak – ale wszystkie te filmowe penetracje Warhola trwają zbyt długo. Od samego początku musimy się poddać cierpliwości voyerysty... Zamknięte w klatce obiekty doświadczalne są tak długo poddawane presji voyerystycznej kamery – aż akt tajemny procesu zostanie spełniony i voyerysta osiągnie satysfakcję. To jest temat do rozpracowania... Na razie tyle, na razie tyle, na razie tyle... Jesteś piękna, kocham cię, jesteś piękna, jesteś piękna, kocham cię, jesteś piękna, kocham cię... to są zdania wymagane przez partnerkę i przez sentymentalnie nastawionego widza, inaczej nazwie to zdarzenie cynicznym. Trzeba zatem oddać cesarzowi cesarskie, żeby potem spokojnie zając się swoim...

No... dziewczyny weszły w coś. Joasia (Mary) w pewnym momencie powiedziała – nic z tego nie wyjdzie i w ten sposób odblokowała pewną możliwość. Rozjuszyła partnerkę. „A co ma wyjść? Co to znaczy – coś wyjdzie, albo nie wyjdzie? Co to jest, co ma wyjść? Mówimy – jakbyśmy miały na myśli coś konkretnego – na przykład – rzodkiewkę.” Potem wzięły sobie kamerę do łóżka. Jako mężczyznę, którego im brakowało. One ze swoją kobiecością – która jakoby była nie dość kobieca. (...) a więc one ważą tę swoją kobiecość i mają do tego dostęp, umieją to w swoim rejonie ocenić – jako coś podmiotowego, a nie przedmiotowego – jak to zwykle ocenia mężczyzna. Zatem wzięły sobie kamerę do łóżka – jako partnera – oswoiły ją – a właściwie: jego – z obserwatora zrobiły współuczestnika – powiernika szeptu. Bo bliskość kamery zrodziła szept – a z szeptu zrodziła się intymność, z szeptu zrodził się sekret i bliskość powierniczek sekretu – i okazuje się, że ich lesbijska relacja to intymność sekretu, który nakłania ku sobie głowy kobiet, które – kiedy już ciała zaczynają być wystarczająco blisko siebie – zaczynają rozumieć swoją mowę – kiedy wchodzą w orbitę własnych przyciągań – jakby hierarchie były zapisane w ciałach – kto ma być władczy, kto uległy, kto opiekuńczy, a kto malutki w objęciach – bezpieczny w macierzyńskich objęciach. i nagle zmieniła się rozmowa – ufność rozścieliła się na łóżku i ciała wpisały się w tajemną geografii. Zaczynamy cieszyć się prawdą w każdym geście – w ułożeniu ciał, w poruszeniach stóp. Nie potrzeba nam twarzy, żeby widzieć, co się dzieje w głębokiej komitywie. a potem zaczynają jeszcze próbować możliwości. Próbować tego nakazu lesbijskiego, nałożonego jak obroża, jak koszula Dejaniry. a więc może to z warholowskiego oryginału – Maria Woronov z pejczem, International Velvet masochistyczna, czerpiąca rozkosz z zadawanych razów. Próbuja – od razu asekurując się parodią. Szkoda – mogłyby spróbować przez chwilę na serio. To jest tak, jakby się bały w tym już bezwyjściowo zostać, jakby się bały, że wejdą do tej komnaty markiza de Sade i drzwi zostaną zamknięte i będą już musiały w tym być, albo utoną w oceanie Lesbos i wynikną z tego jakieś dziwne, groźne jak choroba, jak kalectwo jakieś, albo jakieś... a nie wiem już, co! – konsekwencje. a potem odstawiły scenę elegancką – scenę w jakimś hotelu, jakichś modelek, jakichś profesjonalnych cipek, stawiających na jakiś narcyzm, na estetyzm swoich ciał, swoich gestów – na jakiś

szpan – i natychmiast uruchomiły jakąś rzeczywistość. Ta przyjemność z uruchomionych rzeczywistości daje marihuanowy luz wyobraźni. Tak, nie trzeba marihuany do tych efektów – trzeba tylko trochę dłużej poczekać, a nawet oszołomić się ciosem w rodzaju: nic z tego nie wyjdzie. Potem zjawiał się owoc w postaci tematu religijnego – w postaci ojca w religii, opiekuna – cudu wiary opiekuńczej – wszystko uruchamiającej wiary w cud. Bo improwizacja też jest jak religia i wymaga jakiejś tajemniczej, narkotycznej wiary w cud. Jak taniec na linie, jak jazda rowerem, jak joga et cetera. i możemy sobie powiedzieć, że imperatyw i odpowiedź na pytanie „czego od niej chcę” – i wzajemnie – w tej etiudzie po błędzeniach wstępnych zostało nakłute i udostępnione – i brzmi: „lesbijska relacja jest dla mnie bliskością powierniczki – czułością, tą tajemniczą czułością między kobietami, archetypową czułością między kobietami, archetypową i archaiczną solidarność kobietą – wobec zbyt brutalnej obcości samca... i w chwilach, kiedy samiec jest w podróży odysowej albo na wojnie...” Oto w trakcie tej lesbijskiej etiudy została nagle zawiązana przyjaźń i trudno powiedzieć – czy stało się to trwale i głęboko i bezinteresownie – czy był to tylko fantom, fatamorgana przyjaźni – w krainie Improwizacji. Kiedy obie potem poszły razem, porzuciły hordę a wraz z nią swoich kochanków (czy małżonków) – to znaczy, że czar tej przyjaźni trwał jeszcze czas jakiś jak czar snu, który ma swoją logikę i swoje niezależne od naszego życia na jawie – życie... Pomyślałem sobie po wyjściu z próby, że wszyscy mówią w trakcie improwizacji o IMPROWIZACJI – jako o czymś istniejącym gdzieś niezależnie, jak o jakimś bycie – albo jak o bóstwie, albo jak o jakimś obłoku energii religijnej. a może IMPROWIZACJA jest bóstwem Fabryki – krainy Andy Warhola. Warhol 2. Fabryka 2 (Factory 2) zastępuje Utopię jako twór już nazbyt anachroniczny, nazbyt wysłużony. Factory – może jest to nazwa pewnej formacji, pewnego poszukiwania bardziej długodystansowego niż tylko jeden spektakl. Może na końcu naszego (mojego) teatralnego życia znowu może zawiązać się księstwo – nowy klasztor nasłuchujących? Ostrożnie panie Janie – ostrożnie... Ale pomyślałem sobie – że to dobra myśl, że te osobliwe pary kładą się do łóżka improwizować, bo improwizacja jest w świecie Andy Warhola większym bóstwem niż seks. Jest nową odmianą witkacowskiego życia odwrotnego, tego odwrotnego życia z *Macieja Korbowy*. Tego życia, które samo w sobie jest twórczością: jednocześnie twórczością i dziełem sztuki. a zatem pary kładą się do łóżka

improvizować i tam odnajdują jakieś drugie natury – natury owych umarłych postaci w seansie spirytystycznym. i jeszcze jedno w tych improvizowanych scenach łóżkowych – jak w wielu alchemicznych słojach, w wielu alchemicznych tyglach wytwarza się mikstura tej tajemniczej trucizny – którą dokona się misterium śmierci Andy Warhola. Piszę specjalnie w taki napuszony, demoniczny sposób – żeby ulec temu zac zadzeniu... Więc improvizacja jest jakimś tajemniczym sensem, jest jakimś nowym rodzajem życia, albo nowym narkotykiem, albo nową rozkoszą – albo nową tajemnicą twórczą, której celem jest przekształcanie i wykształcanie osobowości... Wydobywaniem głęboko ukrytych skarbów na światło dzienne kamerowego zapisu... w spektaklu powinno pojawiać się wciąż i obsesyjnie słowo improvizacja, jako WTAJEMNICZENIE.

*Krystian
Lupa*
*Factory 2 – from the Diary
Warhol's Improvisations*

After leaving the rehearsal, I thought about how during an improvisation everyone talks about IMPROVISATION – as if it lived an independent existence somewhere, as if it were a form of existence – as if it were a deity, as if it were a cloud of religious energy. But perhaps IMPROVISATION is the deity of the Factory – the realm of Andy Warhol. Warhol 2. Fabryka 2 (Factory 2) is the successor to Utopia, a creation that has become anachronistic, worn-out. Factory – it could be the name of a group, more of a long-distance search than a single theatre production. Maybe at the end of our (my) theatrical life, a duchy can be established once more – a new monastery of listeners?... I thought to myself – what a good idea it would be for this curious pair to go to bed to improvise, because improvisation in Andy Warhol's world is a greater divinity than sex. It is a new version of the Witkiewiczian reverse life, the reverse life from *Maciej Korbowa*. a life which in and of itself is creation, both creation and a work of art. And so the couple lies down in bed to improvise and they find there a second nature – the nature of dead characters in a spiritual séance. And one more thing, in these improvised scenes in bed – as in many alchemic jars, in many alchemic crucibles a mysterious poison mixture is produced – which performs a mystery of Andy Warhol's death. I am writing in such a highfaluting, demonic manner – in order to succumb to its asphyxiation... Thus, improvisation is in some mysterious sense, a new form of life, or a new narcotic, or a new bliss – or a new mysterious creation, whose aim is the transformation and shaping of personality... I have unearthed a deeply hidden treasure, exposing it to the light of day of a camera recording... In the performance, the word improvisation should be repeated continuously and obsessively as an INITIATION.

z zeszytu
20 listopada 1994
notatki
z
Jeleniej Góry

Bóg przybiera taką postać, jaki ma cel – jak to co ma w danej epoce zrobić. Swoją postacią, swoją naturą osiada na ludziach – jak żyzny muł...i z ludzi wyrastają rośliny pnące się ku boskiemu światłu, jak ku słońcu. Swoimi kształtami liści, kwiatów i swych owoców powtarzają w skróceniu cały cykl natury (wszechświata) – aż doprowadza to do tajemnego etapu, który stoi jako zadanie przed nami. W ten sposób jesteśmy przygotowani i zdeterminowani. Rodzimy ten owoc, który jest oczekiwany – pośród innych owoców – rodzimy w wielkim ciśnieniu, niejako pod przymusem... należałoby to sprawdzić: W wielkim procesie indywidualizacji społeczeństwa jesteśmy *coniunctio* – i zanurzamy się z wolna w *nigredo*...dziś nie jestem jeszcze w stanie sprostać tej myśli...choć...

K
L

from notebook
1994 November 20
notes
from
Jelenia Góra

God has taken on the form of His aim – of what he will do in a given epoch. His form, his nature settles on people – like a fertile silt...and plants grow from the people, climbing towards the divine light, like they rise towards to sun. The shape of their leaves, flowers, and fruits repeat in short the entire cycle of nature (the universe) – until it leads a secret stage, that stands as a task before us. In this manner, we are prepared and determined. We bear the fruit that is anticipated – among other fruits – bear under great pressure, as if by force... it is worth checking: In the great process of society's individualization, we are coniunctio – and we submerge slowly into nigredo... today I am not yet prepared to clarify that thought... though...

K
L

Jeszcze jedną myśl chciałbym pokrótce zapisać. Pomysł właściwie – i będzie to ostatni motyw w tego-
rocznym dzienniku. Otóż wychodzi przed widownię
nagi. Może nagi Warhol. I zaczyna gadać o tej swojej
nagości. Że jest bez sensu i właściwie niezamierzona
i że trudno mu wytłumaczyć, dlaczego to się dzieje.
Że nagi człowiek musi legitymować się powodem
swojej nagości, a on żadnym takim powodem nie
może się legitymować. Że jest to w najwyższym
stopniu niesmaczne i że on znakomicie zdaje sobie
z tego sprawę. Jest cały skrępowany i jakoś tam
bezradny, całkowicie pozbawiony wdzięku. I naj-
gorsze jest to – mówi dalej swój monolog – że ta
bezsensowna nagość się tak bezsensownie przedłu-
ża. Stoję teraz przed państwem, a przecież dawno
mógłbym już sobie pójść... et cetera... To trzeba
napisać jeszcze bardziej bezradnie, bezczelnie,
głupio i w wyrafinowany (skrycie wyrafinowany)
sposób prowokacyjnie....

C'est

KRYSTIAN LUPA,
Factory 2 - from the Diary
Warhol's Improvisations

There is one more thought that I would like to write down in brief. An idea in fact – and it will be the final motif in this year's diary. So, a man walks through the audience naked. Maybe a naked Warhol. And he begins to talk about his nakedness. That it makes no sense and is really unintentional and that it is difficult for him to explain why he is there. That a naked man needs to provide an explanation for his being naked, but that he cannot provide any such explanation. It is unsavory to the highest degree and he is perfectly aware of this. He feels completely awkward and in a way helpless, completely stripped of grace. And the worse thing is that – he continues his monolog, that this senseless nakedness is senselessly prolonged. I stand before you now, while I could have left a long time ago... et cetera... It needs to be written with even more helplessness, impudence, foolishness, and with a refined (secretly refined) manner of provocation....

→ fini...

1871

At this place I have been engaged in the study of the natural history of the country. I have collected a large number of specimens of plants, animals, and minerals. I have also been engaged in the study of the geology and topography of the country. I have been very much interested in the study of the natural history of the country, and I have been very much interested in the study of the geology and topography of the country.

1871

Tak – nie umiemy sprostać groteskowo, prostacko
hochsztaplerskim figurom – które nazwaliśmy sobie TO JA!

TO MOJA WOLA!

ME CZŁOWIECZEŃSTWO!

JESTEŚMY STALE PONIŻEJ!

1871

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF CHEMISTRY

1871

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

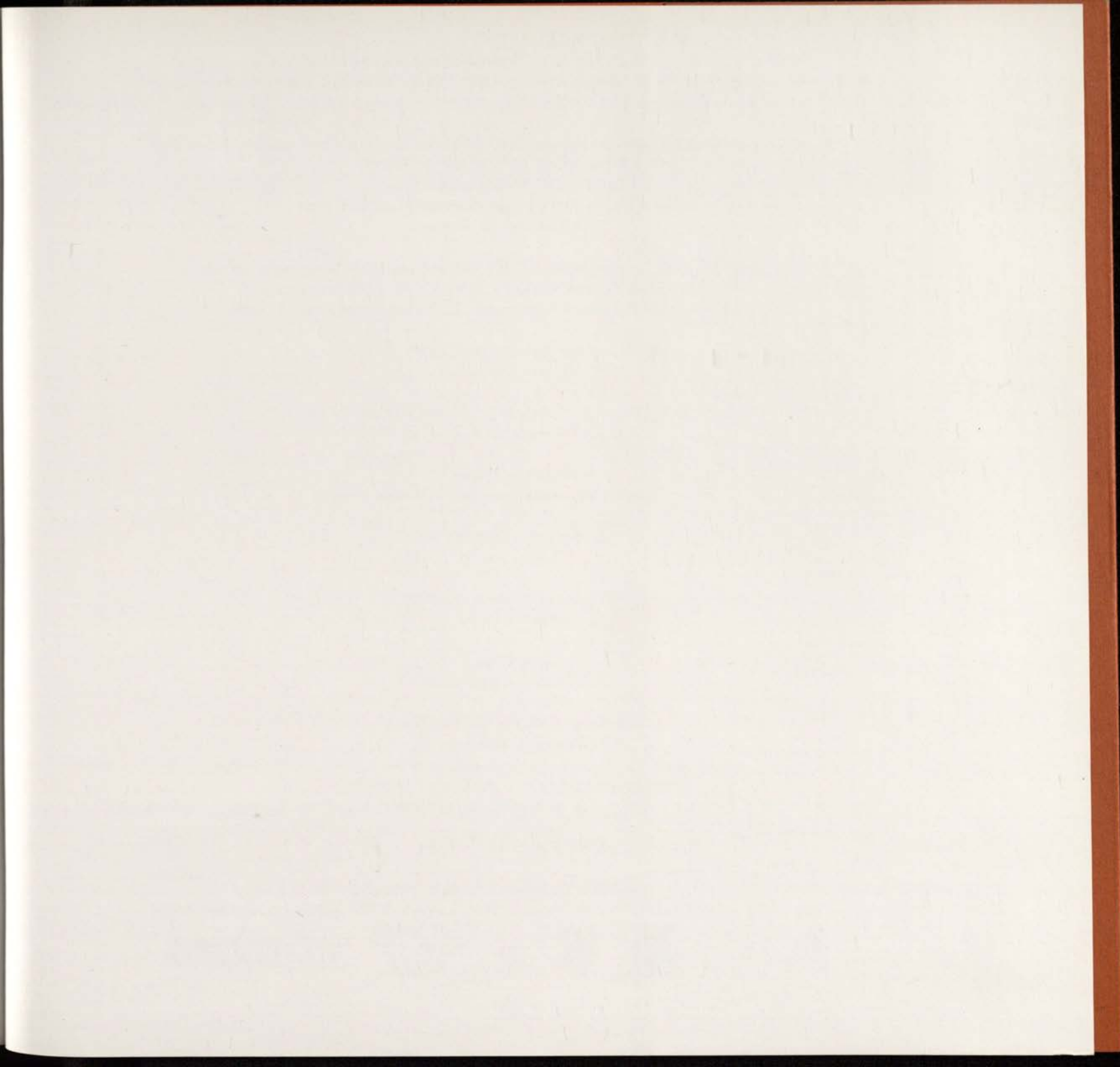
1871

Yes – we don't know how to put right the grotesquely crude, sham figures – which we have named – IT'S ME! IT'S MY WILL! MY HUMANITY! WE ARE GOING FURTHER DOWN AND DOWN!

KRYSTIAN LUPA,
*Utopia i jej mieszkańcy/
Utopia and Its Inhabitants,*
Wydawnictwo Baran
i Suszczyński,
Kraków 1994,
str. 206

THE GRAND FATHERS OF THE NATION
THE FATHERS OF THE CONSTITUTION
THE FATHERS OF THE UNION





Publikacja towarzyszy wystawie *Teatr Krystiana Lupy. Rysunki, obiekty, scenografie.*
Publication accompanies The Exhibition *Krystian Lupa Theatre. Drawings, objects and scenography*
Galeria Sztuki BWA w Jeleniej Górze. Listopad 2008. Gallery of Contemporary Art BWA in Jelenia Góra. November 2008.

Organizator wystawy i wydawca katalogu/Exhibition organized and Catalogue Published by:
Galeria Sztuki BWA w Jeleniej Górze,
ul. Długa 1, 58-500 Jelenia Góra
tel. 075 75 266 69, <http://galeria-bwa.karkonosze.com>
Dyrektor: Janina Hobgarska

Wystawę zorganizowano we współpracy z/Exhibition was organised in cooperation with:
Narodowy Stary Teatr w Krakowie, Teatr Polski we Wrocławiu,
Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach, Teatr Norwida w Jeleniej Górze

Kurator projektu/Curator of the Project
Janina Hobgarska

Koncepcja katalogu, opracowanie graficzne/Concept and Layout
Zbigniew Szumski

Redakcja/Editing
Janina Hobgarska, Joanna Wichowska, Joanna Mielech

Tłumaczenia/Translations
Thomas Anessi

Przygotowanie do druku/DTP
Jerzy Kurowski

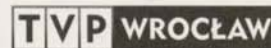
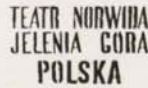
Druk/Print
Art-Service Jelenia Góra

Opieka medialna/Media Patronate
Telewizja Wrocław

Specjalne podziękowania dla/Special Thanks to
Anny Litak, Jacka Puzio, Elżbiety Wrzesińskiej, Igi Gańczarczyk, Elżbiety Małeckiej, Krzysztofa Cichockiego,

ISBN 978 83 87871 59 8

Projekt zrealizowany został ze środków Urzędu Marszałkowskiego Województwa Dolnośląskiego i Miasta Jelenia Góra
Project was realized with the financial help of the Office of the Governor of Lower Silesia and Town Jelenia Góra



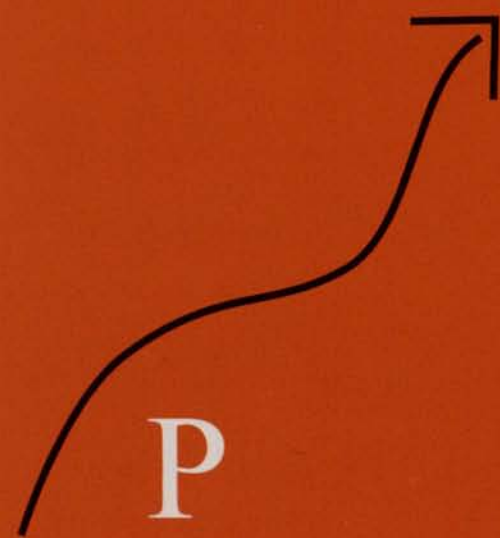
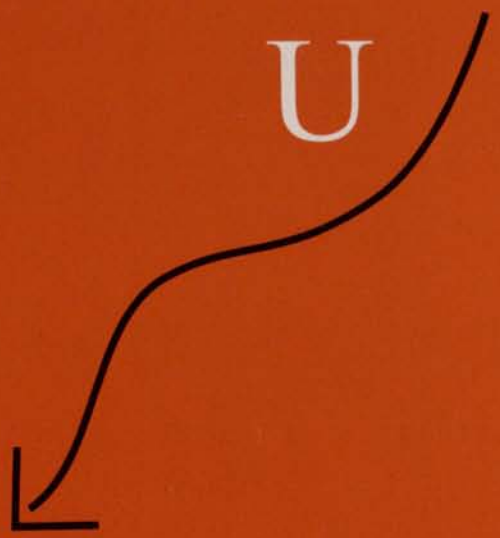
L



P



isbn 978 83 87871 59 8



FACTORY NOW !!!



Krystian **L**UPA

theatre drawings

