



LUDZIE

1/ Rozmowa z Łukaszem Lewandowskim /s. 32/

Aktor potrzebuje wolności

„Cechą tak silnych osobowości artystycznych zawsze jest potrzeba tworzenia wspólnoty, w której można tworzyć własny język i budować wyjątkowe relacje. Pytanie jednak, w jaki sposób ta potrzeba jest realizowana” – mówi **Łukasz Lewandowski**, odtwórca roli Jerzego Grotowskiego w spektaklu *Sztuka intonacji*, w rozmowie z Jackiem Kopcińskim.

JACEK KOPCIŃSKI Umawialiśmy się na naszą rozmowę przed wojną, a nagrywamy ją ósmego dnia walk na Ukrainie. Jak reagujesz na rosyjską agresję?

ŁUKASZ LEWANDOWSKI Bardzo emocjonalnie. Jestem wściekły, przerażony bezsilnością. Jak większość. Staram się jednak te emocje powściągać i pytać: co mogę zrobić? A pytania skoncentrowane na działaniu wyzwalają w człowieku niesamowitą energię, więc pomagam, jak umiem i mogę.

KOPCIŃSKI Pomoc niesiona przez Polaków uchodźcom z Ukrainy jest ogromna. Spodziewałeś się takiej solidarności?

LEWANDOWSKI Nie jestem zdziwiony. Jestem zaskoczony. Próbuję zrozumieć (bezowocnie) postawę obywateli Rosji. Szukam w sobie tego miejsca w ciele i umyśle, w którym zgodziłbym się na życie w świecie takich iluzji. W świecie, który ktoś za mnie wymyśla, który ktoś mi skleca z kilku desek, i wmawia mi, że jest najlepszy, bo jest nasz, nie taki jak na tym zgniłym Zachodzie. Pytanie, w czym nasze krajowe (może nawet europejskie) iluzje są „lepsze” od tych rosyjskich. Czy bierność elit rosyjskich – ich bezsilność, pewnie strach, ale też konformizm, wzmocniony chciwością – nie jest podobna do naszych, zachodnich? Mam przyjaciela, dziennikarza rosyjskiej opozycyjnej strony internetowej (nie mogę podać nazwy, żeby mu nie zaszkodzić). W sierpniu usłyszał, że jak zostanie w Moskwie, będzie aresztowany, potem sąd i sześć lat w więzieniu. Miał tydzień na podjęcie decyzji o wyjeździe. Od sierpnia jest w Polsce. Nie mogliśmy zrozumieć gwałtowności tej represji, ale teraz wiemy, dlaczego już w sierpniu został z Rosji wyrzucony niezależny dziennikarz. Z dziesięciu dziennikarzy tej opozycyjnej strony została tylko czwórka. Siedzimy, rozmawiamy przez komunikator, patrzymy na siebie w okienku, i nagle przypominam sobie słowa Iwana Karamazowa, które padały w spektaklu Janusza Opryńskiego: „Świat stoi na bzdurze”. Tak, to jest potworna, krwawa bzdura.

KOPCIŃSKI Powszechna izolacja Rosji prowadzi do bojkotu rosyjskich artystów, także tych, którzy, jak Dostojewski, dawno zmarli.

LEWANDOWSKI Dla dyletantów, którym oddaliśmy władzę nad sobą, jedynym rozwiązaniem, jakim potem mogą się wykazać jako wierni, posłuszni obrońcy medialnych sądów, jest wrzucenie do wiaderka odwetowego wszystkich rosyjskich twórców. Co zrobić z oberiutami, Mandelsztamem, Cwietajewą, kilkoma fenomenalnymi kompozytorami (nie sposób wymienić wszystkich)? Przecież wielu rosyjskich genialnych artystów przypłaciło swój nonkonformizm życiem. I kto ich zniszczył lub zabił? Ich rodacy lub nawet konkretny rodak. Inaczej ma się rzecz z współczesnymi koniunkturalnymi wyznawcami Wielkiej Rusi w wersji Aleksandra Dugina...

KOPCIŃSKI ...który, na szczęście, tuż po aneksji Krymu przez Putina, został objęty sankcjami i nie może wjeżdżać na terytorium państw Unii Europejskiej. Zaplanowaliśmy naszą rozmowę w związku z Twoją rolą w przedstawieniu Anny Wieczur *Sztuka intonacji*, zrealizowanym na podstawie dwóch jednoaktówek Tadeusza Słobodzianka w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Akcja spektaklu rozgrywa się zresztą w Związku Radzieckim, w domu Jurija Zawadskiego, wielkiego aktora i reżysera rosyjskiego (tylko w środkowej części przedstawienia przenosimy się do Krakowa), a Ty grasz – Jerzego Grotowskiego. Twoja transformacja jest niesamowita, zwłaszcza że Słobodzianek prowadzi tę postać przez trzy dekady. Jak pracowałeś nad rolą Bossa?

LEWANDOWSKI W jeszcze większym strachu niż normalnie. Na każdej próbie mierzyłem się z obrazem, jaki nieustannie stawał mi przed oczyma. Próbowałem z nim walczyć, poddawałem się, przegrywałem, udawałem, że nic mnie to nie obchodzi itd. Nawet dziś stale się ten obraz pojawia: to grill, na którym wielbiciele (psychofani) Bossa pieką mnie żywcem. Nieustannie prowadziłem senne i na jawie wyimaginowane

spory z uczniami Grotowskiego, z tymi, którzy go znali i pamiętali. Tyle.

KOPCIŃSKI Na pewno oglądałeś filmy dokumentalne z Grotowskim, jego zdjęcia. Czy coś Cię w nich zaskoczyło?

LEWANDOWSKI Niebywała umiejętność medialnej kreacji. Duża świadomość bycia przed kamerą. Konsekwencja w formatowaniu przekazu. Nawet dziś niewielu potrafi wykazać się takimi zdolnościami.

KOPCIŃSKI To nie jest Twoje pierwsze aktorskie spotkanie z Jerzym Grotowskim. W 2011 roku zagrałeś w *Amazonii* w Teatrze Na Woli w sztuce Michała Walczaka wyreżyserowanej przez Agnieszkę Glińską. Pamiętasz, jakiego rodzaju konflikt starał się uchwycić tamten spektakl?

LEWANDOWSKI Jestem bardzo ciekawie zaskoczony wspomnieniem tamtego spektaklu. (*śmiech*) Główny konflikt przebiegał tam chyba na linii: popkulturowy reżyser-szmirus, producent reklam czy serialu, zagrany przez Krzyśka Stelmaszyka, kontra podejrzany reżyser-guru, który obiecuje młodym aktorom jakieś głębinowe przeżycia, przemianę osobowości, prawdziwy teatr artystyczny. To była moja postać, postać Jurka.

KOPCIŃSKI Zagrałeś go w zabawnym bereciku na głowie, niepoważnie.

LEWANDOWSKI. Krzysztof też był zabawny, *Amazonia* to w końcu komedia. Walczak uchwycił jednak coś ważnego. Kiedy w 1994 zaczynałem studia w Akademii Teatralnej w Warszawie, współczesne aktorstwo komercyjne dopiero się rodziło, a występowanie w nielicznych wtedy serialach było rzeczą raczej wstydliwą. Część ówczesnych absolwentów Akademii rozpoczynała w tych niezbyt wyrafinowanych tasiemcach swoje kariery. Pamiętam miażdżące spojrzenia profesorów, którzy zupełnie inaczej wyobrażali sobie etos młodego aktora. I jego karierę. Mielśmy być lepsi, piękniejsi, inteligentniejsi.

KOPCIŃSKI Ciekawe jednak, że w *Amazonii* etos ten reprezentował nieżyjący od dwunastu lat Grotowski, który na dodatek dużo wcześniej zaprzestał działalności teatralnej.

LEWANDOWSKI Liczyła się siła symbolu, jakim był i nadal jest Grotowski, ale też aktywność jego następców. W tamtych czasach wszyscy marzyli, żeby pracować u tych trzech, sławnych już także za granicą, reżyserów.

KOPCIŃSKI Chodzi o Krystiana Lupę, Krzysztofa Warlikowskiego i Grzegorza Jarzynę?

LEWANDOWSKI Cechą tak silnych osobowości artystycznych zawsze jest potrzeba tworzenia wspólnoty, w której można tworzyć własny język i budować wyjątkowe relacje, co właśnie w postaci Jurka wyeksponował Walczak. Pytanie jednak, jak ta potrzeba jest realizowana. Tu się pojawiają najróżniejsze przekroczenia, które teatrowi jako środowisku chwały nie przynoszą. Do dziś wydaje mi się, że chaos to najwłaściwsze określenie tego, jak my sami postrzegamy te wewnętrzne, zawodowe, teatralne zasady gry.



fot. Michał Dujak / Forum

Łukasz Lewandowski (1974)

polski aktor teatralny, telewizyjny, radiowy, filmowy i dubbingowy, reżyser słuchowisk w Teatrze Polskiego Radia i polskiego dubbingu. Wykładowca w Akademii Teatralnej w Warszawie. Na IV festiwalu Boska Komedia w Krakowie (2011) otrzymał nagrodę za rolę Iwana w spektaklu *Bracia Karamazow* w reżyserii Janusza Opryńskiego (Teatr Provisorium w Lublinie). Jest laureatem przyznawanej przez „Teatr” Nagrody im. Aleksandra Zelwerowicza (sezon 2012/2013) – za rolę Koczkariewa w *Ożenku* Nikołaja Gogola w reżyserii Iwana Wyrypajewa (Teatr Studio w Warszawie).

KOPCIŃSKI Chaos, czyli brak stałych zasad w pracy nad spektaklem?

LEWANDOWSKI Przede wszystkim chodzi o podział kompetencji, pytanie, kto i za co jest odpowiedzialny, i na co się umawiamy. Wchodzimy w jakieś projekty, działamy w zgodzie z naszymi umiejętnościami, mamy różne oczekiwania, odmienne cele, trzeba więc wypracować jakiś kompromis. Tymczasem w teatrach prowadzonych przez guru o kompromisie nie ma mowy.

KOPCIŃSKI Czy wystarczającym celem nie jest samo przedstawienie, a aktor nie powinien podporządkować się reżyserowi?

LEWANDOWSKI Może, ale czy musi? A może realny jest model, w którym reżyser uwzględnia podmiotowość aktora, chce budować z nim relacje, czuje, że aktor potrzebuje wolności? Nie tylko widzi w nim osobę przepuszczającą przez siebie emocje, ciało z jego różnymi jakościami, ale też może uznać aktora za osobę myślącą (może nawet krytycznie). Dla mnie ważne jest, czy podczas pracy nad spektaklem reżyser chce jasno i precyzyjnie wyznaczyć podział kompetencji. Czy, poddając się wstydowi, lękowi, własnej niemocy, mogę mu zaufać? I czy mogę w jakimś momencie zaprotestować? Możliwość manipulowania psychiką aktorów, wymaganie od nich jednomyślności i podporządkowania, jakiejś wręcz „bezgranicznej” ofiary, a także werbalny otwarty wstręt do innych typów teatru (w przekonaniu, że tylko mój jest naprawdę artystyczny), czy inne, niewybredne techniki manipulacyjne – nadal są żywe.

KOPCIŃSKI Twórcy progresywnego teatru pozycjonowali się wtedy wobec komercji i popkultury. Tymczasem obok nich istniał inny teatr, który przez kibiców dokonał Warlikowskiego czy Jarzyny był lekceważony i krytykowany jako mieszczański. *Amazonia* w gruncie rzeczy opowiadała o tym konflikcie: nowego i starego teatru.

LEWANDOWSKI Tak to rozumiałem i grając Jurka, przemyślałem trochę aluzji do formy pracy kultowych reżyserów, za co nieźle mi się oberwało. (*śmiech*) Wtedy byli oni bożyszczami, a ja do dziś nie umiem obcować ze sztuką i artystami na kolanach.

KOPCIŃSKI I nigdy u Lupy czy Warlikowskiego nie zagrałeś. W Teatrze Narodowym, do którego trafiłeś tuż po szkole, wystąpiłeś natomiast w spektaklach Grzegorzewskiego, Bradeckiego, Prusa, Dejmka, Tomaszewskiego, Kutza, Jarockiego. Byli wśród nich reżyserzy o bardzo silnych osobowościach, którzy stawiali aktorom wielkie wymagania. Jerzy Jarocki dla niektórych teatrologów młodszej generacji jest dziś symbolem przemocy w teatrze.

LEWANDOWSKI Gdy myślę o początkach mojej pracy w Narodowym, to faktycznie pozostaję w zadziwieniu – jak ja to wszystko wytrzymałem?! Po szkole teatralnej byłem kompletnie nieprzygotowany na takie starcia! Praca w obcym miejscu, z wielkimi aktorami i reżyserami,

odpowiedzialność itd. Pamiętam, jak mnie to wszystko przytłaczało, zżerało całą energię, zabierało wszystko, co było we mnie żywe.

KOPCIŃSKI Może więc „wspólnota” jest lepsza dla młodego aktora niż „starcie” z mistrzami?

LEWANDOWSKI Nie wiem. Prawdopodobnie. Nie wiem, czy presja grupy jest lepsza niż walka z mistrzem. Nie wiem, czy te dwie relacje są możliwe do porównania, ale dla mnie psychiczne cierpienia związane z procesem grupowym wydają się groźniejsze niż presja wywierana przez teatralnych perfekcjonistów w typie Jarockiego. W Narodowym poprzeczka została postawiona wysoko, ale muszę przyznać, że ja sam, przez moją zadziorność i przewrotność, stawiałem ją sobie jeszcze wyżej.

KOPCIŃSKI Twoim reżyserem nie był zresztą Jarocki, ale Grzegorzewski...

LEWANDOWSKI ...któremu próbowano przypisać różne rzeczy. Tę na przykład, że cenil sobie aktorstwo formalne. Tymczasem Grzegorzewski chciał zapewnić aktorowi warunki, o których sam jako artysta marzył. Lot wrażliwości, esencję wyobraźni, obowiązkowe poczucie humoru, niebanalną egzystencję, rytm, metafizykę skojarzeń i napięcie, poczucie, że jesteśmy twórcami. Grzegorzewski żonglował wieloma stylistykami, realizował bardzo różne teksty, uczył nas wszystkich myśleć niebanalnie. A mnie podrzucał wielu innym reżyserom, którzy wymagali ode mnie czegoś całkiem innego i wyposażyli w zupełnie nowe narzędzia. Nie wyobrażam sobie pracy w teatrze, który może jest nowoczesny (przyznaję, mam wysypkę, gdy słyszę to określenie), ale nie tak różnorodny.

KOPCIŃSKI Ale energia nowości pulsowała w Rozmaitościach, a nie w Narodowym. To uczniowie Krystiana Lupy byli wtedy argonautami polskiego teatru. Nie chciałeś płynąć razem z nimi, odkrywać nieznane?

LEWANDOWSKI Nikt mnie tam nie chciał. Nikt mnie tam nie chce. Nikt mnie tam chcieć nie będzie...

KOPCIŃSKI Debiutowałeś w Teatrze Narodowym w 1997 roku, mija więc dwadzieścia pięć lat Twojej pracy na scenie. Od dawna też uczysz aktorstwa. Czy czujesz, że role się odwracają? Że teraz to Ty jesteś mistrzem?

LEWANDOWSKI Jestem mistrzuniem. (*śmiech*) Dla studentów jestem aktorem, którego nikt nie zna i który im nic nie załatwi. Mam nadzieję, że mają taki sam ambiwalentny stosunek do koncepcji mistrza, jaki ja miałem. Pociągała mnie wielkość mistrzów – odpychała władza. Pracę magisterską napisałem o buncie (*Człowiek zbuntowany*), pracę doktorską o relacji ucznia i mistrza, pracę habilitacyjną podobnie. Kilka moich wypowiedzi drukowanych na łamach „Teatru” też dotyczyło tego tematu. To jest taki mój konik pedagogiczny. A może jakaś obsesja? Uważam, że walka z mistrzem (jak w wielkich mitach!), wnikanie w jego metodologię, domaganie się wyjaśnień, nieustanna korekta tego, co głosi, czego wymaga, analiza jego postawy, są wręcz obowiązkowe, by relacja była żywa i przynosiła owoce. Gdy znika duch krytyczny, wchodzimy w stany hibernacji.

Sztuka intonacji to sztuka gry z drugim aktorem czy aktorką w poszukiwaniu czegoś nieznanego, co zdarza się na każdym spektaklu inaczej. Pomiedzy tymi napisanymi, już zamkniętymi zdaniami otwierają się najróżniejsze przestrzenie. Myśli, emocji, przeżycia. Widzowie nie muszą o tym wiedzieć, ale to się dzieje między nami. I w nas.

Łukasz Lewandowski

KOPCIŃSKI Rozumiem, że opowiadasz się za wymagającym autorytetem, a nie za tyranem.

LEWANDOWSKI Opowiadam się za kosmicznym zderzeniem dwóch planet, za sporem, za konfliktem, ale w relacji podmiot – podmiot, człowiek – człowiek. Uważam, że ci najwięksi, zresztą w każdej dziedzinie sztuki, doszli do swojego mistrzostwa nieprawdopodobną pracą i ich świadomość jest ogromna. Jako aktor zawsze chciałem swoją postawą dorównać takim reżyserom, może precyzyjniej – doskoczyć (mając na uwadze mój wzrost). Tak jak oni próbowałem być nad-aktywny i nad-wnikliwy. Także wobec ich pracy. Chciałem wyłapywać ich słabości, sprawdzać ich mistrzowskie kompetencje, mierzyć się z największymi na ich poziomie. To musiało być śmieszne. Ich rozumienie, ich interpretacja mojej postawy na sto procent jest inna niż moja. Ale taka „bojowa” postawa jest moją najwygodniejszą obroną przed wstydem i indolencją.

KOPCIŃSKI I reżyserzy Ci na nią pozwalają?

LEWANDOWSKI Akurat w tej sprawie ich zdanie zupełnie mnie nie interesuje.

KOPCIŃSKI „Prawdziwi uczniowie nigdy nie są uczniami” – napisał Jerzy Grotowski w swojej *Odpowiedzi Stanisławskiemu*, przywołując Wachtangowa. Właśnie takiej postawy uczysz adeptów aktorstwa?

LEWANDOWSKI Nikogo już od jakiegoś czasu nie zamierzam niczego uczyć. Uczy się ten, kto chce się uczyć.

KOPCIŃSKI Jesienią 2011 roku, a więc kilka miesięcy po premierze *Amazonii*, opublikowałeś na łamach „Teatru” ważny tekst na temat edukacji w szkole teatralnej – *Kto kogo czego uczy i po co?* Pamiętasz, jak wtedy odpowiedziałeś na tę serię pytań?

LEWANDOWSKI Jeżeli dobrze pamiętam, to ostatnie wydarzenia na uczelniach artystycznych potwierdziły moją tezę. Zresztą już jako student czułem, że w szkole dochodzi do pewnego zaburzenia, powiedzmy, poznawczego. Nie wiedziałem, czy mam się tu czegoś nauczyć, czy też zrealizować czyjś świat. Czy najważniejsze są misja i posłannictwo, o których stale przypominają profesorowie, czy może pokonywanie w sobie ciągle odkrywanych nieumiejętności? Jako młody człowiek widzisz, że nikt cię nie słucha, nie jest zainteresowany tym, co przeżywasz, co myślisz, jak rozumiesz rzeczywistość. Oczywiście nie jest to stan permanentny, ale to, że w uczelni artystycznej spotykasz ludzi, którzy próbują za pomocą twojego ciała, twojej duszy, twojej wrażliwości coś zrealizować, choćby egzamin, miało miejsce. Motywacje tych osób były i są zresztą bardzo różne, często nie mają nic wspólnego z dobrem studenta, z edukacją itd. W filii w Białymstoku próbujemy tego typu procesy odwrócić, stworzyć atmosferę do pracy, poszukiwań, i wypracować relację, w której również student bierze odpowiedzialność za swoją postawę. W skrócie: akuszerstwo, a nie postawa ekskatedralna.

KOPCIŃSKI Co postulujesz?

LEWANDOWSKI W Białymstoku, w gronie nauczycieli, w podgrupach tematycznych, prowadzimy dyskusje metodologiczne. Filia ma ogromną przewagę w tym, że jest to szkoła, w której nie ocenia się estetyk, języka aktorskiego czy teatralnego, bo w teatrze ożywionej formy takie wartościowanie nie ma sensu. To poważne zagadnienie. Gdy nie wartościujesz wyboru takiej czy innej estetyki, to krytyczne uwagi na temat konkretnej wypowiedzi są bardziej merytoryczne. Nie mówimy: takiego teatru już się nie robi, to nie jest nowoczesne myślenie. Mówimy raczej: odkrywaj swoje, zrozum to i opowiadaj o tym. Nieważne, jaką formę wybierzesz. Najważniejsze jest to, żeby młody aktor zaczął poznawać samego siebie, pokochał ten wysiłek, nabrał sił i świadomości, żeby wyruszyć i zacząć się zmagać.

Sztuka intonacji, reż. Anna Wieczur, Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy (2022)



fot. Krzysztof Bieliński / Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy

KOPCIŃSKI Jak oceniasz systemową zmianę, której celem jest eliminacja przemocy w szkołach artystycznych?

LEWANDOWSKI Pytanie, kto będzie ją przeprowadzał. Sądzisz, że ci, którzy od przedszkola, przez podstawówkę, liceum i własną edukację studencką, żyli w świecie pełnym przemocy, stworzą na uczelni świat bez przemocy? Skoro w naszych domach, rodzinach i kościołach agresja, pogarda, brak szacunku są główną treścią wzajemnej komunikacji, to akurat w szkole uda się je wyeliminować? A poza szkołą będziemy dalej żyli po staremu? Myślisz, że studenci wobec samych siebie, wobec swoich koleżanek i kolegów, nie stosują przemocy? Przemoc to powietrze, którym oddycha cały nasz kraj. Pomysł świetny, tylko kto ma go realizować?

KOPCIŃSKI Wśród reżyserów, a zwłaszcza reżyserów młodszych pokolenia żywa jest dziś taka koncepcja pracy z aktorem, w której relacja mistrz – uczeń w ogóle nie istnieje. Dążymy do demokratyzacji teatru, staje się on miejscem przyjaznej negocjacji środków prowadzących do wspólnego celu. Mamy więc dwa bieguny: tresura aktora w hierarchicznej instytucji władzy i pełna empatii współpraca z aktorem w tworzeniu nowego ekosystemu teatralnego. W jakim miejscu sytuujesz się ze swoją metodologią?

LEWANDOWSKI Koncepcje, ideologie, wspólnoty to obszary, które interesują mnie teoretycznie. Staram się być praktykiem. Na przykład według teoretyków jako aktor dramatyczny jestem tylko interpretatorem tekstów, który podczepia się pod geniuszy, a potem karmi publicznie swoje ego. W praktyce natomiast trzeba się spotkać z drugim człowiekiem (reżyserem), innymi ludźmi (aktorami i innymi współtwórcami), spotkać się z materią sztuki i zacząć walkę z własną niemocą. Jeśli ustalimy zasady, znajdziemy wspólny język, obdarzymy się zaufaniem, to ruszymy w podróż, która jest w istocie przedzieraniem się przez dżunglę. W takim świecie deklaracje, ideologia i te wszystkie teoretyczne koncepcje podlegają miazdzącej weryfikacji. Albo spektakl jest dobry, albo trochę mniej dobry, albo zupełnie słaby. Oczywiście wiele rzeczy można opakować w celofan, ale ja jestem rozwoźcą pizzy. Pizza na czas i byle dotarła ciepła – taka jest moja metodologia.

KOPCIŃSKI Dobrze, dobrze, a co z Twoim ulubionym Meisnerem i jego „umiejętnością życia prawdziwie w wyobrażonych okolicznościach”?

LEWANDOWSKI Meisner kładł nacisk na obecność partnera, drugiego człowieka obok mnie, i ta obecność jest podstawą w procesie kreowania postaci. Ćwiczenia Meisnera dają świadomość i narzędzia aktorkom i aktorom, by wspólnie umieli skorzystać z tego, co tu i teraz przepływa między nimi. Oczywiście tą techniką nie da się otworzyć wszystkiego. Techniki są po to, żebyś decydował i używał ich tam, gdzie wydają ci się przydatne i twórcze.

KOPCIŃSKI Czego na studiach dowiedziałeś się o Jerzym Grotowskim, jego teatrze i metodzie?

LEWANDOWSKI Na pewno nie była to dla nas martwa postać. Wiele ćwiczeń, głównie oddechowych, pochodzi przecież ze szkoły Grotowskiego. Na zajęciach teoretycznych poznajesz historię jego teatru i teorię stosowanych przez niego praktyk pracy z aktorem. Sama filozofia,

podejrzewam, była i jest dla studentów już mniej atrakcyjna, bo ona jakby zaprzecza naszej obecności w szkole. Natomiast technika jak najbardziej. Nie rozstawałem się z podręcznikiem Michaiła Czechowa, którego Grotowski chyba jednak cenił. W przypisach znalazłem tam m.in. odwołania do pism Rudolfa Steinera i było to dla mnie osobiste odkrycie. *Wychowanie do wolności, Sztuka wolności* czy różnego rodzaju periodyki, które jakimś cudem się zdobywało, otworzyły mi oczy na wiele spraw. Można powiedzieć, że duch Grotowskiego ukryty był dla mnie właśnie tam, w przypisach do Czechowa.

KOPCIŃSKI Cofamy czas... Czy gdybyś miał taką możliwość, wszedłbyś do teatru Grotowskiego?

LEWANDOWSKI Po *Sztuce intonacji* myślę, że nie. (*śmiech*)

KOPCIŃSKI W spektaklu kilka razy stajesz na głowie, co ma swój sens metaforyczny, ale zdradza też Twoje niezwykle umiejętności fizyczne i motoryczne. Słowa integrują się w tej roli z ciałem w sposób wyjątkowy, jakby myśl zapisana w kwestiach postaci animowała Cię całego. Grasz tego tragikomicznego bohatera w sposób, który niekiedy zdradza bliskie pokrewieństwo z Grotowskim.

LEWANDOWSKI Wejście do wspólnoty, którą stworzył Grotowski, byłoby jednak całkowicie sprzeczne z moją naturą. Jestem samotnym wilkiem i nie wyobrażam sobie takiej sytuacji, choć mogę zrozumieć tych, którzy się na to zdecydowali. Mnie taka forma bycia z ludźmi nie karmi, raczej zabija. Czuję się w niej uwięziony. Ale doceniam intuicję Grotowskiego, który potrafił dostrzec śmierć pewnych form teatru i stworzyć nowe. Pobyt w Rosji nieprawdopodobnie poszerzył mu horyzonty. Teatr w Polsce wcale nie był przecież zły, ale coś zaniedbał. Przede wszystkim świadomość ciała. Poza tym imponuje mi nienasylenie Grotowskiego. Każdy z nas lubi znaleźć swój przyczółek i się w nim osadzić, być smakoszem życia, a nie wysiłku, pracy i nieustannej przemiany. Grotowski potrafił rezygnować z tego, co już mu się udało odkryć, i iść w zupełnie nowym, nieznanym kierunku. Pytanie tylko, czy ktoś jeszcze się z nim zabrał. Wydaje mi się, że fascynacja Grotowskim jest autentyczna i nie ma powodu, żeby ją źle oceniać.

KOPCIŃSKI Ale grasz w spektaklu, który jest, owszem, poważną, ale satyrą na Grotowskiego. Z czym w istocie zmierzył się Tadeusz Słobodzianek, pisząc *Sztukę intonacji*? Z biografią Grotowskiego, jego legendą czy metodą?

LEWANDOWSKI Masz rację, zmierzył się, *Sztuka intonacji* to jest jego (Tadeusza) walka. W ogóle dla Słobodzianka prawdziwą wartość ma tylko to, co rodzi się w sporze. On zmagają się z największymi, by dotrzeć do swojej prawdy o teatrze. Grotowski, Kantor, Dejmek. Próbuje ich przyłapać, przyspilić, ale robi to z czułością, bo wie, że pisze o geniuszach. W sprawach politycznych czy społecznych już taki czuły nie jest, wobec Polaka nie ma za dużej empatii, a wobec twórcy teatru – owszem. Ale to nie zmienia faktu, że jest krytyczny, zderza głosy, wchodzi w spór. To jest praktyczna dostojewszczyzna (po bachtinowsku), każdy ma tu swoją rację. I chyba o ten świat utraconego dialogu mu chodzi, o polifonię, której w polskim teatrze zrobiło się znacznie mniej niż kiedyś.

KOPCIŃSKI Czym według Ciebie jest tytułowa sztuka intonacji?



fot. Krzysztof Bielński / Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy

Sztuka intonacji, reż. Anna Wieczur, Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy (2022)

LEWANDOWSKI Chodzi o sztukę myślenia, ale myślenia autentycznego. Nie gram, że myślę, myślę naprawdę. Chodzi o postawę ryzyka, otwarcia się na coś nieprzewidzianego, niewidocznej improwizacji w umyśle, może próby dopuszczania do siebie jakiegoś tajemniczego procesu. Jest to też sztuka spotkania z drugim człowiekiem. Tym, który inaczej myśli, inaczej czuje, inaczej się zachowuje, patrzy na mnie, stymuluje mnie, inspiruje, ale także toczy ze mną bój, spiera się. Muszę więc usłyszeć, co do mnie mówi, zareagować, argumentować, ale patrzeć po swojemu. Mówię nie tylko o bohaterze dramaturgicznym, ale też o partnerach na scenie, innych aktorach, tej prywatnej obecności. Sztuka intonacji to sztuka gry z drugim aktorem czy aktorką w poszukiwaniu czegoś nieznanego, co zdarza się na każdym spektaklu inaczej. Pomędzy tymi napisanymi, już zamkniętymi zdaniami otwierają się najróżniejsze przestrzenie. Myśli, emocji, przeżycia. Widzowie nie muszą o tym wiedzieć, ale to się dzieje między nami. I w nas.

KOPCIŃSKI Myślę, że publiczność doskonale to wyczuwa. Najbardziej rozczarowującą decyzją Grotowskiego w jego drodze teatralnej był moment rozstania z publicznością. Krystian Lupa także wielokrotnie podkreślał, że próby są dla niego ciekawsze niż skończony spektakl, choć przecież uwielbia kierować swoimi przedstawieniami, być obecny.

LEWANDOWSKI No tak, próby zawsze są najciekawsze. Reżyser ma pecha. W pewnym momencie traci kontrolę nad dzieckiem. Dla niektórych z nich jest to ból nie do opisanego. Dla aktora premiera i czas po premierze jest albo dalszą przygodą (bywają niesamowite), albo koszmarem. Ania Wieczur zadawała nam to pytanie: kim jest dla was publiczność? Dla mnie zawsze jest wspaniałym przeciwnikiem. Taki już jestem, ci, co

mnie znają, wiedzą, że jestem kogutem, lubię się boksować. Lubię zmagać się, to dla mnie najistotniejsze. Lubię moment, gdy się myślę, gubię, gdy ucieka to, co niby już było, i muszę na nowo walczyć o siebie. Nie zamierzam podlizywać się widzom, traktuję ich poważnie, ale raczej dążę do konfrontacji niż do miłego spędzania czasu, dlatego jestem współzależny. Chciałbym, żeby to zdarzenie spotkania działo się na moich zasadach, ale jest jak jest. Porażka, poczucie wstydu, niemocy, złość na siebie – to są określenia najczęściej goszczące w moim sercu po spektaklu.

KOPCIŃSKI Kiedy znowu będziecie grali *Sztukę intonacji*?

LEWANDOWSKI 18, 19 i 20 marca.

KOPCIŃSKI Znowu wejdziecie w spektakl, którego akcja rozgrywa się w Rosji. Czy to wejście będzie takie samo, jak wcześniej?

LEWANDOWSKI Na pewno nie. Obawiam się wielkiego napięcia. Wszystko się przecież zmieniło.

KOPCIŃSKI Także w samym Teatrze Dramatycznym – od września będzie nim kierować Monika Strzępka. Znowu stajesz przed wyborem: teatr nowy czy stary? Co tym razem wybierzesz?

LEWANDOWSKI Najpierw porozmawiam z nową szefową. Jak wiesz, cenię dialog. ■

Rozmowa została nagrana 3 marca br.