

Bez drżenia nie ma roboty

„**Jeśli polski teatr zaangażowany chce jeszcze pożyć**, to powinien uczyć się od Leona Schillera. Podstawowym błędem jest przeświadczenie, że jeżeli spektakl powstaje w słusznej sprawie, to już samo to wystarczy, żeby był dobry” – mówi **Radek Stępień** w rozmowie z Ewą Danutą Godziszewską.

EWA DANUTA GODZISZEWSKA W ostatnim numerze czasopisma „Performer” ukazał się Twój esej o Grotowskim. Wspominasz w nim samego siebie sprzed dziesięciu lat, kiedy jako uczeń zrywałeś się ze szkoły, by w czytelni wrocławskiego Instytutu czytać teksty Grotowskiego, którego nazywałeś swoim „osobistym mistrzem”. Co zaprowadziło młodego chłopaka z Pionek pod Radomiem do Grotowskiego i czego w nim szukałeś?

RADEK STĘPIEŃ To był przypadek, ale nawet nie chcę myśleć, co by było, gdyby się nie przydarzył. Do tego momentu moje doświadczenie z teatrem nie było zbyt ciekawe – widziałem kilka spektakli w Teatrze w Radomiu i parę musicali w Warszawie. Sam nie wiem, dlaczego już wtedy chciałem być reżyserem – raczej nie pod wpływem tego, co wtedy oglądałem. Ale na początku liceum pojechaliśmy na wycieczkę klasową do Gardzienic i nagle otworzył się przede mną jakiś totalnie inny świat. W podobnym czasie w szkolnej bibliotece wpadło mi w ręce *Laboratorium Grotowskiego* Zbigniewa Osińskiego. I wsiąknąłem. Czego tam szukałem? To jest ciężkie pytanie, bo czego może szukać człowiek lat szesnastu? Ale znalazłem w nim wiele – przede wszystkim poczucie wagi tego, co chcę robić. Czytając Grotowskiego, miałem poczucie, że obcuje z człowiekiem, który nadał swojemu zawodowi znaczenie o wiele większe niż ktokolwiek, z kim się do tej pory spotkałem. To było magiczne. W dodatku pomysły inscenizacyjne Grotowskiego, jego sposób traktowania tekstu, prowadzenia linii znaczeń razem z linią organiczną – to wszystko trafiło na bardzo podatny grunt mojej kompletnej ignorancji w dziedzinie reżyserii i stałem się fanatykiem. Pracowałem więc z Reną Mirecką, a w wolnym czasie męczyłem Brunona Chojaka, który był tam archiwistą, o kolejne materiały, raporty kasowe i tak dalej, bo interesowało mnie absolutnie wszystko, co wiązało się z tym teatrem, a przeczytałem już każdą książkę dostępną w czytelni. A potem poszedłem na Uniwersytet Jagielloński, na którym moim tutorem w ramach studiów międzywydziałowych został profesor Dariusz Kosiński. Rozmowy z nim, a później także ze Zbigniewem Osińskim

poszerzały moją wiedzę, wciągałem się coraz głębiej. A potem, głównie dzięki Włodzimierzowi Staniewskiemu, zacząłem wyciągać ręce po coś bardziej „mojego”.

GODZISZEWSKA W czasach licealnych mogłeś zaczytywać się w Grotowskim, studiować jego teksty i wszelkiego rodzaju materiały archiwalne, ale siłą rzeczy nie mogłeś mieć bezpośredniego dostępu do jego spektakli. Co zatem oglądałeś?

STĘPIEŃ Kluczowym doświadczeniem przed studiami były Gardzienice. To, co przeżyłem za pierwszym razem, było jak otrzeźwiające uderzenie w twarz. Uświadomiłem sobie wtedy, że istnieje jakiś inny teatr niż ten, do którego miałem dostęp w Radomiu czy przez telewizję. Zafascynowałem się możliwością tworzenia doświadczenia tak holistycznego, że spektakl jest tylko jednym z elementów całego „Kosmosu”. W podobnym czasie zobaczyłem nagranie *H. Jana Klaty*. To też była totalna zmiana optyki – dostrzegłem wartość odautorskich propozycji adaptacji, zrozumiałem, że teatr może komentować bieżącą rzeczywistość. A potem pojechałem do Warszawy i akurat w Dramatycznym grali *Personę*. Marilyn Krystiana Lupy. Po wyjściu ze spektaklu myślałem: „O nie, nie! Tak nie można!”, ale z czasem to moje „Tak nie można!” zaczęło się zamieniać w „To tak można?”. I chyba te trzy doświadczenia były dla mnie na etapie liceum formacyjne. Potem, już na studiach, oczywiście oglądałem spektakle, które oferował mi Kraków. Wciąż oglądałem dużo Klaty, *Trylogię*, *Oresteję*, ale poszedłem w końcu na *Rodzeństwo* Lupy – oczywiście z myślą, że „ciekawe, co jeszcze może mi pokazać ten Lupa, przecież już przekminiłem tę jego *Marilyn*”. Poszedłem i znów byłem oburzony, ale następnego dnia też grali, więc poszedłem ponownie i skończyło się na tym, że w ciągu tego jednego roku widziałem spektakl jedenaście razy.

GODZISZEWSKA Po liceum poszedłeś na Międzywydziałowe Interdyscyplinarne Studia Humanistyczne na UJ, w ramach których studio-

wałeś polonistykę i wiedzę o teatrze. W którym momencie i dlaczego postanowiłeś, żeby zdawać także na reżyserię?

STĘPIEŃ Na AST dostałem się po drugim roku studiów na UJ. To był szalenie ważny czas, w którym mogłem sobie przygotować background myślowy, wiele wtedy czytałem. Poznałem tam profesora Włodzimierza Szturca, który właściwie nauczył mnie myśleć tak, jak myśli humanista. Najważniejsze dla mnie rzeczy jednak wydarzały się w Gardzienicach, gdzie obserwując pracę Włodzimierza Staniewskiego, zdobywałem podstawy warsztatu. To zresztą on namówił mnie do zdawania na reżyserię – bo w tamtym czasie myślałem raczej o pracy w office. Przyciśnięty przez Staniewskiego, w dwa tygodnie napisałem pracę na temat *Wesela* Wyspiańskiego, jednak położyłem obronę. W kolejnym roku planowałem napisać coś w rodzaju antyegzemplarza i wtedy Włodzimierz Szturc podrzucił mi *Ohio Impromptu* Becketta. Na jego podstawie napisałem pracę stosującą się do wszystkich wytycznych, do których powinien stosować się egzemplarz reżyserski, ale *à rebours*. Po obronie wyszedłem na patio, żeby odetchnąć – wtedy jeszcze nie paliłem – i wyszedł za mną Żuk Opalski, wyciągnął papierosy i spytał, czy palę. Powiedziałem, że

nie, na co on: „No, to zaczniesz”. No i faktycznie krótko potem zacząłem. Pierwszy rok reżyserii poświęciłem w głównej mierze rozpoznaniu ludzi, z którymi miałem w przyszłości pracować. Zauważyłem wtedy, że aktorzy operują zupełnie innym językiem – nie tylko mają swój warsztatowy żargon – po prostu mówią innym językiem, w którym, dla obrony swoich emocji, wspinają się na wyżyny ironii niedostępnej dla „normalnych ludzi”. Tego języka musiałem się nauczyć.

GODZISZEWSKA Bardzo szybko, bo już po pierwszym roku studiów na AST, rozpoczęłeś współpracę z Krystianem Lupą. Wasze drogi przecinały się kilkukrotnie, ostatnio przy okazji *Procesu*, przy którym asystowałeś. Jak w ogóle doszło do Waszej współpracy i czego się od Lupy nauczyłeś?

STĘPIEŃ Pod koniec pierwszego roku cieszyłem się, że jestem w tej szkole, że robię sceny, ale widziałem, że one mi nie wychodzą, że nie umiem przenieść tego, co mam w głowie, na scenę. Jednocześnie czułem, że robię się coraz głupszy, bo choć zająłem się „życiem w praktyce”, to kompletnie zaniedbałem jakikolwiek rozwój intelektualny. I wtedy zobaczyłem *Wycinkę*. Pomyślałem, że jeśli ktokolwiek może rozwiązać moje problemy, to jest to Lupa... Spotkałem się z nim we Wrocławiu i zapytałem, czy nie zechciałby przeczytać mojego egzemplarza z Becketta. Przeczytał, a potem wysłał mi maila z propozycją spotkania. Jakiś czas później siedzieliśmy sobie na balkonie, piliśmy kawę i rozmawialiśmy o Beckettie. Najbardziej mnie uderzyło to, że rozmawialiśmy wtedy nie jak mistrz, papież polskiego teatru ze studentem pierwszego roku reżyserii, tylko jak dwóch kolegów, o tym, w jaki sposób temu jednemu udało się przenieść to, co było na papierze, na to, co działo się potem na scenie. Zrobiliśmy wówczas *Spi->ra->lę*, spektakl-instalację przygotowany na festiwal POP-UP w Krakowie. Lupa zaprosił do współpracy pięciu aktorów i sześć aktorek wyłonionych z castingu. Wszystkie sceny miały być grane w parach, a że było nierówno, to wytworzył się niezdrowy ferment – czuć było, że ktoś wyleci. Lupa chciał jakoś zakłajstrować tę dziurę, więc kazał mi wejść w improwizację na równych prawach z resztą aktorów. Ja aktorsko jestem raczej drewniany, ale Lupa powiedział, że będzie ze mną pracował i rzeczywiście tak było. To pozwoliło mi na uzyskanie perspektywy drugiej strony, zrozumienie, jak aktor patrzy na to, co dzieje się w procesie powstawania roli i potem, na scenie – to wszystko było niesamowicie cenne, zwłaszcza że Lupa jak nikt inny wie, co robić z aktorem. Wcześniej pracowałem jedynie na wyobrażeniach, nie rozumiałem pojęcia zadania aktorskiego, nie rozumiałem kwestii kondycyjnych, kwestii związanych z wewnętrznymi gestami aktora i monologiem wewnętrznym. Lupa dostarczył mi wszystkich narzędzi. Po *Spi->ra->li* zaprzyjaźniliśmy się, dużo rozmawialiśmy, Krystian dawał mi różne książki, polecał filmy, aż w końcu zaproponował mi asystenturę przy *Procesie* we Wrocławiu. Nie mogłem sam być asystentem, bo byłem dopiero na drugim roku, a wtedy musiałbym być cały czas na miejscu. Tak Lupa dokooptował Konrada Hetela, z którym od tamtego momentu zawsze współpracuję. *Proces* we Wrocławiu się rozpadł, ale prace w Warszawie rozpoczęliśmy ponownie w tym samym składzie. Tak było do października zeszłego roku. Asystowałem Lupa także przy jego zajęciach w szkole, ale obecnie prowadzę już własne zajęcia. I jak na razie to chyba wystarczy – kochajmy się, ale tak z osobna.

GODZISZEWSKA Ale nie tylko Lupa wpłynął na Ciebie w czasie studiów. Przypomnijmy, że asystowałeś także Remigiuszowi Brzykowi...



Radek Stępień [1993]

reżyser teatralny. Studiował wiedzę o teatrze i filologię polską na UJ oraz reżyserię dramatu na AST w Krakowie. Zadebiutował *Panną Julią* w Teatrze Ludowym w Krakowie, za którą otrzymał m.in. nagrodę ZAIKS na Forum Młodej Reżyserii 2018. Laureat Nagrody im. Leona Schillera 2019.



Śmierć komiwojażera, reż. Radek Stępień, Teatr Wybrzeże w Gdańsku (2019)

STĘPIEŃ Tak, Remik też jest dla mnie bardzo ważny! To był najlepszy profesor, z jakim spotkałem się w szkole. Na trzecim roku zadał nam temat „Szekspir” i powiedział, że mamy sobie zrobić z tym, co chcemy. Dzięki tak zadanemu tematowi zrobiłem egzamin, który przywrócił mi wiarę, że powinienem robić to, co robię, że mam ku temu narzędzia. To był też mój pierwszy mały sukces, pojechaliśmy z tym *Hamletem* na Festiwal Szekspirowski, na Konfrontacje do Lublina. To zasługa Remika, który nie narzuca swojej estetyki. Jako pedagog jest niewiarygodnie wręcz czuły, gdy ogląda scenę, stara się zrozumieć to, co student chce przekazać i razem z nim szuka narzędzi, które pozwolą wydobyć sens z całej magmy, którą ktoś na trzecim roku potrafi już wytworzyć, ale której nie potrafi uformować. A potem Remik zaproponował mi robienie dramaturgii przy *Karierze Artura Ui*, gdzie rozwinąłem swoją wiedzę na temat wszelkiego rodzaju „zabawek teatralnych”.

GODZISZEWSKA Współpracowałeś także z Józefem Opalskim, tym razem przy Czechowie.

STĘPIEŃ To była bardzo ważna lekcja teatru, bo przedstawienie było koszmarnie. Wydarzyło się wszystko, co najgorsze: nadmiar asystentów, bunt aktorów, utrata kierunku i sensu, po co my to właściwie robimy. Na każdym kroku się to wszystko sypało. Ale fakt, że obserwowałem, jak te wszystkie kataklizmy dzieją się komuś tak doświadczonemu jak Żuk, uświadomił mi, że radzenie sobie z takimi sytuacjami też jest częścią zawodu, to też jest warsztat reżysera. Nie raz wspomnienie tego doświadczenia pomagało mi w opanowywaniu kryzysów. A ponadto współpraca z Opalskim była wspaniałą przygodą intelektualną.

GODZISZEWSKA Niedawno zostałeś wyróżniony Nagrodą im. Leona Schillera. Podczas uroczystości wręczenia nagród laudację na Twoją cześć wygłosił właśnie Józef Opalski. Powiedziałaś wówczas, że Schiller

jest dla Ciebie wzorem artysty, człowiekiem, od którego Twoje pokolenie może się czegoś nauczyć. Czego?

STĘPIEŃ Mam wrażenie, że Schiller był człowiekiem, który umiał zaprząć swój warsztat teatralny i reżyserską komunikatywność do eksplikacji poglądów politycznych w taki sposób, żeby wartość artystyczna i techniczna jego spektakli nie została przykryta przez kwestie ideologiczne. Teraz już rzadziej, ale wydaje mi się, że podstawowym błędem współczesnego teatru jest przeświadczenie, że jeżeli spektakl powstaje w słusznej sprawie, to już samo to wystarczy, żeby był dobry. Nie jest tak. Schiller nigdy by na coś takiego nie poszedł, mimo że był żarliwym komunistą, tak radykalnym, że nietolerowanym przez komunistyczny rząd. Jednak jego radykalność polityczna nie zmieniała faktu, że tworzył przedstawienia komunikatywne. Jeśli polski teatr zaangażowany chce jeszcze pożyć, to powinien się czegoś takiego nauczyć, żeby nie próbować krzyczeć do przekonanych. Widz, nawet najbardziej zaangażowany, nie będzie chciał chodzić na spektakle, które dają mu tylko potwierdzenie jego poglądów, bo to może znaleźć wśród znajomych na Facebooku. Natomiast na spektakl, który dostarcza mu przeżyć emocjonalnych czy estetycznych, będzie przychodził wiele razy, więc dobrze, jeśli przy okazji – dołem – przemyci się właściwą ideologię. Jeśli ten teatr chce trochę potrwać, to mógłby przypomnieć sobie o Schillerze. A niestety mam wrażenie, że taki „zaangażowany teatr przekonujący przekonanych” coraz częściej po prostu bredzi i połyka własny ogon.

GODZISZEWSKA Czy czujesz jakąś wspólnotę pokoleniową?

STĘPIEŃ Kiedyś nie, ale teraz coraz bardziej. Jest kilku kolegów czy kilka koleżanek, z którymi czuję totalne powinowactwo estetyczne czy wspólność spraw, o których chcemy mówić. Nawet może nie chodzi

o twórców dokładnie w moim wieku – na przykład Marcin Wierchowski, który przecież metrykalnie jest ode mnie sporo starszy, ale jego nazwisko stało się naprawdę głośne po *Sekretnym życiu Friedmanów* w Teatrze Ludowym – ja debiutowałem w tym samym teatrze sezon później. I nie sądzę, aby był to przypadek, że od zawsze czuję z nim ogromne powinowactwo w zakresie wizji teatru, a mimo różnicy wieku – wspólnotę pokoleniową. Powiedziałbym nawet, że dla mnie to najważniejszy reżyser mojego pokolenia. Myślę też o ludziach, którzy byli ze mną na roku, jak Radosław Maciąg czy Kuba Skrzywanek, albo o tych, z którymi minąłem się w szkole i na przeglądach młodej reżyserii – przecież dorastaliśmy w podobnym okresie, oglądaliśmy podobne rzeczy, podobnym zjawiskom się sprzeciwiamy. Walczymy z podobnym naciskiem instytucjonalnym, mamy podobne marzenia. Nie wiem, czy wykształcamy wspólny nurt estetyczny, ale może i dobrze, może lepiej, żeby nasze estetyki były różne.

GODZISZEWSKA Wszyscy, którzy Cię znają lub mieli okazję z Tobą pracować, podkreślają Twoją wyjątkową dojrzałość i erudycję. Co więcej, bierzesz na warsztat literaturę naprawdę wielką, zajmowałeś się Czechowem, Brechtem, wystawiasz Strindberga, Szekspira, Wyspiańskiego...

STĘPIEŃ W sierpniu zaczynam *Ulissesa* w Wybrzeżu...

GODZISZEWSKA No właśnie. Nie boisz się?

STĘPIEŃ Pewnie, że się boję. Ale jeśli nie ma drżenia, to nie ma roboty. Zawsze gdy się pracuje na materii literackiej, krzywdzi się ją. Kiedyś uważałem, że adaptacja *Kalkwerku* Lupy jest wybitna, ale potem przeczytałem książkę i zorientowałem się, że Lupa ją zniszczył. Podczas tworzenia spektaklu musiała odpaść cała masa rzeczy, bo teatr to inne medium, nic się na to nie poradzi. Niemniej, gdybym zajmował się marną literaturą, to na etapie cięcia, na etapie niszczenia struktury odautorskiej nie czułbym wagi tego gestu, przez co mógłbym również stracić poczucie wagi tego, czym się zajmuję. Te teksty, które sami piszemy z Konradem, nie są tekstami wysokich lotów, ale pisanie samemu to też zupełnie inna bajka. Wzięcie na warsztat tematu czy to Kaspara Hausera, czy Juliusza Słowackiego to też jest gwałt na jakiejś legendzie, gwałt na jakimś konstrukcie, ale wymagający tego, by to wszystko złapać, zapakować, ujarzmić tego konia, chociaż tak pięknie było, gdy biegał wolny. A *Ulisses* to taka kobyła, tak ogromna, że nie ma fizycznej możliwości, aby ją zaadaptować. Trzeba wobec tego wyciągnąć interesujące motywy i na ich kanwie, posiłkując się dialogami z Joyce'a, napisać zupełnie osobny tekst, raczej „wariację na ten temat”, i wyjść naprzeciw przygodzie. Wejść w dialog z Joyce'em.

GODZISZEWSKA Sam dobierasz sobie teksty? Domyślam się, że niejeden sporo starszy i dużo bardziej doświadczony reżyser pewnie Ci zazdrości.

STĘPIEŃ Chyba faktycznie nigdy mi się nie zdarzyło, żeby ktoś mi coś narzucił. Debiutowałem w Teatrze Ludowym *Panną Julią* Strindberga, chociaż początkowo planowałem jedynie zrobić etiudę na konkurs ogłoszony przez Małgorzatę Bogajewską. Zależało mi wtedy przede wszystkim na tym, by znaleźć tekst, w którym mógłbym dać dużą, ciekawą rolę Mai Pankiewicz, bo bardzo chciałem z nią pracować. Potem, za sprawą Mai, znalazłem w *Pannie Julii* coś, co mnie interesuje,

choć zawsze bliższy był mi ten Strindberg po *Infernie* – raczej *Sonata widm*, *Do Damaszku*, a ten wczesny Strindberg mniej. W przypadku *Śmierci komiwojażera* rzeczywiście nieraz mnie pytano, kto mi kazał to robić. Ale przecież ja sam chciałem, chociaż to ramota, tekst w swojej formie bardzo przestarzały, bo teatr już dawno przerósł tę formę. Ale ja tego potrzebowałem, temat palił mnie od środka. Jeśli chce się zrobić przedstawienie w dzisiejszym teatrze i jednocześnie nie robić ramoty, naprawdę trzeba wziąć taki tekst, wydestylować z niego ideę i do tego dopiero doklejać kawałki tekstu. Myśl, którą przeprowadził autor, nie zestarzała się, więc wystarczy zachować strukturę odautorską. Żaden autor by się nie obraził, gdyby mu ktoś rozwalił przestarzałą strukturę, żeby ocalić świeżość myśli. Tak starałem się działać przy *Śmierci komiwojażera*, to staram się robić obecnie przy *Matce Witkacego* i to będę robił przy *Amadeuszu* Schaeffera w Ludowym. Ale takie wysiłki warto podejmować tylko dla wielkiej literatury.

GODZISZEWSKA W przypadku *Kto zabił Kaspara Hausera* było inaczej. Zamiast zrobić adaptację prozy Wassermanna czy skorzystać z tekstu Handkego, razem z Konradem Hetelem napisaliście nowy tekst. Dlaczego?

STĘPIEŃ Ten nowy tekst to była propozycja dyrektora Waldemara Zawodzińskiego. Dużo rozmawialiśmy i miałem wrażenie, że już umówiliśmy się na konkretny tytuł. I tylko wychodząc z kawiarni, powiedziałem: „A wie pan, zastanawiam się, jak to jest z tym Kasparem Hauserem. Minęło dwieście lat, a jego historia wciąż pozostaje żywą miejską legendą, chociaż nie ma większej wartości niż Pionkowskie historie o Borsuku z Alei czy Grappie z Dębowej”. Po jakimś czasie Zawodziński zadzwonił do mnie i poprosił, żebym to rozwinął. Okazało się wówczas, że rzeczywiście żadnym z dostępnych tekstów nie jestem w stanie powiedzieć tego, o czym z nim rozmawiałem. Peter Handke napisał świetny dramat, ale o czymś innym. To samo Wassermann, który skupia się na przemocy społecznej wobec Hausera. Nasz Kaspar nie mógł taki być, chociaż faktycznie powieść Wassermanna była dla nas ważną inspiracją. Okazało się zatem, że jedynym wyjściem z tej sytuacji jest napisanie własnego tekstu. To była wielka przygoda – te rozmowy z aktorami, improwizacje, które zamykały się w scenach dramatu, niepewność tego, jak to wszystko się skończy. Rozpędzeni po *Kasparze*, tak samo postąpiliśmy ze *Słowackim* i *Studium o Hamlecie*, jednak w pewnym momencie uświadomiłem sobie, że kiedy piszę własny tekst, to reżyseruję już na etapie pisania – dużo zależy od odtwórcy roli, ale w planie inscenizacyjnym już wiem, jak to powinno działać. W pewnym stopniu jest to wygodne, bo nie muszę razem z aktorem boksować się z tekstem, który czegoś od nas wymaga, a my nie do końca wiemy czego. Ale przecież właśnie na bazie takiej pracy, takiego boksowania rozwija się warsztat reżyserski. Pisanie jest fajne, ale tekst musi reżyserowi stawiać wyzwanie. Witkacy je stawia. Jakie wyzwanie postawi Joyce? Jeszcze wolę o tym nie myśleć, jedynie nieśmiało o tym fantazuję.

GODZISZEWSKA No właśnie, a jak to jest z tym Kasparem Hauserem? Co jest w tej miejskiej legendzie o znajdzie z Norymbergi, że ostatnimi czasy teatr tak chętnie ją wskrzesza?

STĘPIEŃ Być może Kaspar nie byłby dla mnie tak interesujący, gdyby nie to, w jakim kontekście został ustawiony przez Marię Janion. Książka

Galernicy wrażliwości, w której Janion stawia Kaspara w jednym szeregu z Antoninem Artaudem czy z Emmą Santos, w której naświetla jego historię innymi tematami, wydała mi się na etapie studiów bardzo dotkliwa, bo dotyczyła człowieka kompletnie niewinnego. Kaspar kompletnie nie jest winny temu, co mu się przytrafiło, a było to coś niezwykle dziwnego. Nie interesował nas może tak bardzo aspekt niehumanitarności, przetrzymywania Kaspara, jak to, co się dzieje, gdy Kaspar wchodzi w środowisko, wychodzi do ludzi, którzy czegoś od niego oczekują. Ten wątek historii Kaspara spowodował, że zaczęła ona dla mnie żyć, zwłaszcza po moim wejściu w środowisko teatralne. Przez długi czas w moim życiu byłem tylko ja i moje książki, a tu nagle okazało się, że bardzo dużo ludzi coś do mnie mówi i czegoś chce. Ta konieczność skonfrontowania się z oczekiwaniami ludzi, określenia, kim mam być wobec tych wszystkich ludzi, podczas gdy wciąż poruszam się po omacku i niewiele wiem, zdarza mi się wałać gafę, spowodowała, że temat Kaspara był dla mnie bardzo żywy. A potem zaczęły mnie nurtować inne rzeczy. Konrad twierdzi, że Kaspar musiał być oszustem i zastosował świetny manewr, by się wybić. Edukacja wcale nie była wówczas tak niepowszechna, więc jeśli jakiś nastolatek, który coś przeczytał, postanowił się jakoś odznaczyć, zostawić coś po sobie, to ten pomysł był niebywale ciekawy. Krzyżówka tej chcianej, pożądanej popularności i jej konsekwencji, ale także wejścia w obce i nie wiadomo czy przyjazne środowisko, była tym, co pchnęło mnie do tej legendy. To ciekawe: nagle pojawia się jednostka wybitna, ale przecież nie ma w niej nic wybitnego, popularna, ale w sumie nie wiadomo dlaczego. Sam znalazłem się w centrum takich sytuacji. Zawsze też mnie denerwowały oczekiwania pokolenia czterdziesto-, pięćdziesięciolatków wobec nas – oczekiwania totalnie nieprawomocne, oczekiwania wujków kodziarzy, którzy myślą, że wiedzą, co my powinniśmy robić. Nie wiedzą. My też jeszcze nie wiemy, co powinniśmy robić z zastaną rzeczywistością, ale widzimy, że wychodząc na ulicę w proteście przeciwko opresji ze strony jednej opcji politycznej, jednocześnie nabijamy kabzę drugiej opcji politycznej, która też nam nie odpowiada. To wątki prosto z Kaspara, które mogą pracować dla naszego pokolenia. Nie widziałem jeszcze *Kaspara Hausera* w reżyserii Kuby Skrzywanka. Słyszałem, że skupia się on bardziej na kwestii ofiary systemu – że Kaspar traktowany jest niehumanitarnie zarówno wtedy, gdy był w zamknięciu, jak i później, już po „ucywilizowaniu”, zupełnie jak u Wassermanna. To też niezwykle istotny wątek.

GODZISZEWSKA O Kasparze można powiedzieć, zresztą podobnie jak o Iwone Gombrowicza, że to, co w nim zobaczono, nie było jego cechą. Sam przyrównałeś go do kliszy fotograficznej, w której odbija się obraz społeczeństwa. Jaki to obraz?

STĘPIEŃ Niewiele się zmieniło, społeczeństwo mieszczańskie z początku XIX wieku to ludzie dokładnie tacy sami jak my. Ostatnio przy odbiorze dyplomu w szkole teatralnej wydarzyło mi się coś przedziwnego. Poproszono mnie, żebym skasował ostatnią scenę, dodając przy tym: „No, Radek, przecież ta scena jest nie w twoim stylu. To nie jesteś ty”. Jakby rościli sobie prawo do tego, by wiedzieć, kto ja jestem, co ja mam do powiedzenia. Chcą mnie widzieć takim, a nie innym, ponieważ wtedy będą w stanie samych siebie spozycjonować. W naszym spektaklu Profesor Daumer widzi Kaspara jako niewinny młody umysł, ponieważ sam siebie chce widzieć jako nauczyciela niewinnego młodego

umysłu; Hrabina widzi Kaspara jako piękną duszę, ponieważ sama siebie chce widzieć jako towarzyszkę pięknej duszy; Klemens chce widzieć Kaspara jako założyciela nowego kościoła, ponieważ sam też chce założyć kościół. „A nikt nie myśli o tym, co dzieje się pod spodem / jakie tam ryby w ciemności żyją i jakie są pod wodą rośliny / jaka wielka cisza tam panuje / nikt nie zapyta”. Bo nikogo to nie interesuje. Ludzie chcą słuchać dobrej muzyki, a nie prawdy. Jeżeli ktoś swoją obecnością zapewnia taki rodzaj dobrej muzyki towarzyskiej, to wtedy uznajemy to za fajne, skupiamy się na powierzchowności i pozycjonujemy się wobec niej. Dlatego to jest tak pokrewne z Gombrowiczem. W moim myśleniu o Kasparze kluczową sprawą jest to, jak ludzie chcą widzieć samych siebie i jak chcą być widziani. A pozycjonowanie siebie wobec punktu zero, wobec kogoś, kto jest nikim, to najlepsze, co może być.

GODZISZEWSKA W Twoim spektaklu Kaspara gra Natalia Klepacka, skądinąd właśnie Iwona ze spektaklu Anny Augustynowicz. Dlaczego taki wybór?

STĘPIEŃ To była kwestia o wiele prostsza, niż się może wydawać. Po prostu byłem pod wrażeniem Natalii, jej warsztatu i możliwości. Zaskoczyła mnie w *Idiotach* Marcina Wierchowskiego tym, do jakiego stopnia jest w stanie wejść w postać, jak prowadząc temat, uzyskuje na scenie rodzaj mocnej, świadomej intensywności. Razem z Konradem doszliśmy do wniosku, że jeżeli już mamy pisać postać Kaspara, to dla kogoś takiego – a z faktu, że to kobieta, mogą oczywiście wynikać dodatkowe konteksty. Jedna z recenzentek bardzo ciekawie je rozczytała. Nie były to tematy, które chcieliśmy wyciągać na pierwszy plan, ale oczywiście o nich rozmawialiśmy. Podobna sytuacja będzie przy Amadeuszu, którego zagra Maja Pankiewicz – płęć aktora nie jest zupełnie obojętnym faktem, ale rzeczywiście dla mnie najbardziej liczy się to, że Maja jest świetną aktorką.

GODZISZEWSKA W jaki sposób pracujesz z aktorem? Mówiłeś kiedyś, że starasz się akuszerować, bodźcować aktora światem. Na czym to polega?

STĘPIEŃ Różnie. Światem bywają zarówno realia, w które wchodzimy, czyli w przypadku *Kaspara* Norymberga początku XIX wieku, jak i kontekst dialogowy. Ale na przykład teraz, gdy pracuję nad Witkacym, raczej te realia mnie nie interesują, nie szukam kostiumu dla tego spektaklu, nie będę robił *Matki* w kosmosie, nie przeniosę jej w średniowiecze. Bardziej mnie interesuje to, z czym styka się bohater, co jest do niego mówione. Interesuje mnie, jak człowiek ze swoim aparatem ludzkim i aktorskim reagowałby na takie, a nie inne słowa. Jak reagowałby na daną sytuację. Nie chcę naginać aktora do mojego wyobrażenia o postaci, tylko czerpać z tego, jak ten konkretny człowiek, który później będzie stał na scenie i to grał, będzie reagował. To nazywam akuszerowaniem i dlatego tak ważne są improwizacje. Możemy mówić do siebie gotowym tekstem, ale sytuacja jest otwarta, wydarzyć się może wszystko. Te spektakle są tak długo żywe, jak długo aktor jest w stanie wchodzić w nie jako on, właśnie jako ten konkretny człowiek, który znalazł się w okolicznościach założonych, a nie jako jakaś wyobrażona postać. Dlatego tak długo schodzi mi zawsze przy stoliku – bo chcę poznać ludzi, z którymi pracuję, dogadać się z nimi, dowiedzieć się, w którym kierunku mogę to prowadzić, żeby nie uszkodzić tej delikatnej tkanki ludzkiej.



fot. Monika Stolarska / Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

Kto zabił Kaspara Hausera, reż. Radek Stępień, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (2019)

GODZISZEWSKA Czy czujesz wsparcie ze strony środowiska artystycznego, które otwiera się na młodych twórców?

STĘPIEŃ Czuję się zaopiekowany w takim sensie, że są mi zapewnione warunki bytowe, warunki do pracy, do życia. Ale z tym zaopiekowaniem idzie też ogromne niebezpieczeństwo, bo ktoś, kto otwiera tę przestrzeń, nieraz ma też poczucie, że skoro daje pracę, to może nią kierować. Nie może. Wielka wartość dobrych dyrektorów, takich jak Adam Orzechowski czy Waldemar Zawodziński, jest właśnie taka, że się nie wpięprzają. A jeśli już to robią, to jedynie radząc, dzieląc się doświadczeniem i swoją perspektywą warsztatową, a nie wydając rozkazy. Zaopiekowanie w ogóle jest strasznie niebezpieczne, i o tym jest cały prolog *Kaspara*: „Nigdy nie ufaj swoim protektorom, prędzej czy później zostaniesz przez nich zdradzony”.

GODZISZEWSKA Czujesz presję? Zdobywasz kolejne nagrody, robi się o Tobie coraz głośniejsze. W samym rankingu miesięcznika „Teatr” *Najlepszy, Najlepsza, Najlepsi* niemal połowa ekspertów wskazała Twoją *Śmierć komiwojażera* jako najciekawszy debiut. Mówią, że „umiesz w teatr”.

STĘPIEŃ Totalnie czuję presję. Żaden z nas nie jest wyjątkowy – mam świadomość, że ja też nie, chociaż bardzo mało ludzi na tym etapie kariery, na którym ja jestem, dostało już tyle. Presja jest, ale jeśli ktoś nie jest w stanie jej wytrzymać, to już na etapie szkoły orientuje się, że ten zawód nie jest dla niego. Tak więc o presji można robić spektakle, ale absolutnie nie można się jej poddawać. Chociaż czasami zastanawiam się, co będzie, jeśli jakiś mój spektakl okaże się niewypałem. Mogę

jedynie obiecać, że nigdy nie dopuszczę do tego, by spektakl nie wypalił tylko z tego powodu, że się do niego odpowiednio nie przyłożyłem. Wtedy popełniłbym seppuku.

GODZISZEWSKA Powiedziałeś kiedyś, że reżyser jest diagnostą – musi badać, co opowiedzieć ludziom. O czym będzie Twoja opowieść?

STĘPIEŃ Nie wiem, wolałbym się nad tym nie zastanawiać. To diagnozowanie polega dla mnie na poszukiwaniu drogi skomunikowania tekstu z rzeczywistością. Staram się więc przykładać papierek lakmusowy tekstu do dzisiejszej rzeczywistości i sprawdzać, czy się barwi. I tak należy podchodzić do każdej roboty z osobna, nie zastanawiając się szczególnie, czy składa się to w spójną całość. Nie mam już siedemnastu lat i marzeń, by wystawić romantyczną trylogię, na którą będą się składać spektakl o Novalisie, Zorianie Dołędże-Chodakowskim i młodym Mickiewiczu. Teraz wiem, że to kretynizm, nie można w ten sposób planować pracy. Rzeczywistość nas zaskakuje i zmienia się co chwila, dlatego nie mogę planować, że zrobię spektakl o ekologii czy o konflikcie USA z Iranem. W takiej sytuacji trzeba wziąć *Matkę* i zobaczyć, jak Leon, postać Witkacowskiego wizjonera, ma się do tych, którzy dziś rozdają karty. To tak jak u Schillera, który dołem sprzedawał lewicową narrację, a opowiadał *Dziady*. Tak samo ja będę się starał opowiedzieć historię toksycznej relacji matki i syna, z którą będzie mógł utożsamiać się każdy, ale dołem będę starał się mówić: „Zobaczcie, jakie będą konsekwencje, jeżeli pozwolimy działać takim ludziom, jak ten Leon; albo jakie będą konsekwencje tego, gdy nie dopuścimy ich do działania”. Bo ja jeszcze nie wiem, czy Leon ma rację, czy nie. To początek pracy i rzeczywistość jeszcze pokaże. ■