

Zgoda na większą wrażliwość

„Fascynuje mnie wyobrażenia Krzysztofa Globisza, światy, które powstają w jego głowie. Dziwne, trochę surrealistyczne połączenie treści intelektualnej z silną emocją, która może iść w kontrze do formułowanej wypowiedzi” – mówi Eva Rysová, reżyserka spektaklu *Wieloryb The Globe*, w rozmowie z Jackiem Kopcińskim.



Eva Rysová (1984)

reżyserka teatralna, działa w Polsce i w Czechach. Absolwentka Wydziału Reżyserii Dramatu Akademii Teatralnej w Brnie. Współpracuje z dramaturgiem Mateuszem Pakułą.

JACEK KOPCIŃSKI W scenariuszu *Wieloryba* pojawia się wspomnienie chwili, w której narodził się pomysł na ten wyjątkowy spektakl. Potwierdzasz tę literacką wersję wydarzeń?

EVA RYSOVÁ Rzeczywiście było tak, jak napisał Mateusz. Latem, w pełnym słońcu, w ogrodzie, ja, Zuzanna Skolias i Mateusz siedzieliśmy pogrążeni w jakimś błogostanie. I pewnie poprzez wspomnienie naszych wspólnych przeżyć pojawił się w naszej rozmowie Krzysztof Globisz. Jako artysta jest on dla mnie i dla Zuzy kimś wyjątkowym, ważnym dla naszej kariery zawodowej, co wtedy odczułyśmy jakoś szczególnie. Postanowiliśmy odezwać się do niego, nawiązać kontakt, zaproponować mu udział w spektaklu. Ciąg dalszy znamy ze scenariusza. Nie byłam zresztą pewna, czy ta opowieść powinna się znaleźć w spektaklu.

KOPCIŃSKI Dlaczego?

RYSOVÁ Nie chciałam, by w spektaklu motyw autobiograficzny okazał się ważniejszy od tematu. Przede wszystkim chodziło mi o to, by zaprosić widzów do świata nieco odmiennego od naszego, do rzeczywistości równoległej.

KOPCIŃSKI Kiedy poznałaś Globisza?

RYSOVÁ Najpierw zetknęłam się z jego twórczością reżyserską. To było w 2006 roku na Festiwalu Szkół Teatralnych w Brnie. Studenci Globisza z krakowskiej PWST pokazali *Kapelusz pełen deszczu* Michaela Gazza. Młoda publiczność festiwalowa, łącznie ze mną, była zachwycona tym spektaklem, a nasi pedagodzy absolutnie się z nami nie zgadzali. Pokłóciłam się wtedy o spektakl Globisza ze swoimi nauczycielami.

KOPCIŃSKI Co Was zachwycało w *Kapeluszu*?

RYSOVÁ Sposób istnienia aktora na scenie, no i oczywiście aktorskie możliwości wszystkich wykonawców. Wśród innych zespołów studenci z Krakowa mieli nieprawdopodobny wręcz warsztat. Sposób, w jaki się wyrażali, zdolność natychmiastowej zmiany emocji, energia, moc scenicznej obecności – były u nich wyjątkowe. No i niepoahamowana wyobraźnia całego spektaklu. Urzekł mnie ten specyficzny teatralny język.

KOPCIŃSKI Spotkałaś wtedy Globisza, rozmawiałaś z nim o tej pracy?

RYSOVÁ Nie, ale kiedy parę miesięcy później zastanawiałam się nad wyjazdem za granicę, wybrałam Kraków, choć bardzo ciągnęło mnie do Berlina. Wiedziałam, że chcę przyjechać do Polski właśnie dzięki temu spektaklowi.

KOPCIŃSKI Przez rok studiowałaś na Wydziale Reżyserii Dramatu.

RYSOVÁ I tam spotkałam Krzysztofa. Koniecznie chciałam uczestniczyć w jego zajęciach aktorskich, żeby się dowiedzieć, w jaki sposób realizuje się takie spektakle jak *Kapelusz*.

KOPCIŃSKI I czego się dowiedziałaś?

RYSOVÁ Przede wszystkim przyglądałam się, jak można działać na wyobraźnię aktorów, jak ją otwierać, co wiąże się m.in. z przyzwoleniem na popełnianie błędów, wygłupianie się – ważne słowo w pracy Krzysztofa. Paradoksalnie błąd może być dobrym startem do udanej kreacji. Chodzi o odblokowanie siebie i wejście w intensywniejsze bycie. Każde słowo, które jest wypowiedziane na scenie, powinno być nim wypełnione. Niekoniecznie chodzi o poczucie sensu, bardziej o prawdziwą emocję i zanurzenie w sytuację. Cud pedagogiki polega na tym, żeby, dzięki roli, pomóc aktorowi odkryć, jak się jest. Nie tyle kim się jest, co właśnie jak. Myślę, że Globiszowi udawało się to w pracy ze studentami.

KOPCIŃSKI Podobny cel – także w pracy ze studentami – stawia sobie Krystian Lupa, ale jego chyba bardziej interesuje to, „kim” (się jest) i co się przeżywa w pracy nad rolą.

RYSOVÁ Tak, choć metoda pozwalania sobie na błędy, ryzyko lub szaleństwo i jemu jest bliska. Pamiętam egzamin z „szalonego reżysera”. Chodziło o to, żeby zrobić coś, co skończy się klęską. To było ciekawe i wyzwające. No i pozostawało w kontrze do tego, czego uczono nas w Czechach. Pierwsze, co zrobiłam dzięki Krzysztofowi i Krystianowi, to wewnętrzny remanent. Wyrzuciłam z siebie wszystko, co nauczono.

KOPCIŃSKI A co pozostawiłaś? Bo przecież nie chodzi o to, by po takim remanencie wrócić do stanu sprzed studiów.

RYSOVÁ W szkole uczysz się nie tylko warsztatu, ale też pewnego rodzaju autocenzury, która nie jest dobra w żadnej kreacji. I to jej trzeba się pozbyć. Oczywiście walka z autocenzurą także może zamienić się w rutynę i do niczego nie zaprowadzić. Zabawa polega na tym, żeby dokładnie poznać zasady, a potem wejść z nimi w dialog, sprawdzać je.

KOPCIŃSKI Globisz zagrał u Lupy w jego niezapomnianych *Lunatykach*, a także w *Zaratuście*, gdzie stworzył postać filozofa Fritza (bardzo

przypominającą Nietzschego). Charakterystyczne jednak, że był także ulubionym aktorem Jarockiego, miał też świetne role u Grzegorzewskiego. Jest w nim coś szczególnego, co przyciąga reżyserów o różnej wrażliwości i estetyce. Czy zdradzała to „coś” jego metoda pracy ze studentami?

RYSOVÁ Trudno mi jest teoretyzować na ten temat. Zamiast o metodzie wolę mówić o imperatywie: uwolnić wyobraźnię! A dla mnie na pewno bardzo bliskie są Globiszowe inspiracje i jego własna wyobraźnia, światy, które powstają w jego głowie. Dziwne, trochę surrealistyczne połączenie treści intelektualnej z silną emocją, która może iść w kontrze do formułowanej wypowiedzi. Humor rodzący się ze sprzeczności i nieoczekiwanych połączeń. Przypomina to trochę sposób przeżywania rzeczywistości i ekspresję ludzi o zaburzonej pracy umysłu.

KOPCIŃSKI W pewnym momencie zajęłaś się pracą z chorymi na alzheimera. Jak do tego doszło i na czym polegało?

RYSOVÁ To też ma polskie korzenie. W moim debiutanckim przedstawieniu *Dwanaście stacji*, na podstawie poematu Tomka Różyckiego, występował Andrzej Hudziak. Gdy zaczynałam realizację tego przedstawienia, Andrzej cierpiał już na chorobę Alzheimera. Mikołaj Grabowski – wtedy dyrektor Starego Teatru – zapytał mnie, czy jestem pewna, że chcę z nim pracować, czy dam radę, bo proces gubienia pamięci już nastąpił. Tymczasem to było cudowne spotkanie. Oczywiście liczył się warsztat Andrzeja, ale jego obecność na scenie stała się wyjątkową, za każdym razem nabierała nieprawdopodobnej autentyczności.

KOPCIŃSKI Choroba sprawiła, że w jego grze było coraz mniej powtarzania i coraz więcej bycia?

RYSOVÁ Andrzej istniał w tym spektaklu tak, że nikt nie mógł z nim konkurować. Wśród aktorów, którzy powtarzali, choć starali się być, mieliśmy aktora, który po prostu był i nigdy niczego nie powtarzał.

KOPCIŃSKI Ale tekst był mu podpowiadany, Hudziak grał ze słuchawką w uchu.

RYSOVÁ Owszem, tekst był podpowiadany, ale wypowiedziany po raz pierwszy... Chciałam jeszcze pracować z Andrzejem, ale, niestety, rola w *Dwunastu stacjach* była jego ostatnią rolą. Inspiracja okazała się jednak bardzo silna. W połączeniu z osobistym doświadczeniem tzw. urwania się filmu po alkoholowym upojeniu (*śmiech*) zrodziła się moja fascynacja pamięcią. Zaczęłam myśleć o procesie zapominania i w ogóle o tym, jak funkcjonuje nasza pamięć, i jeszcze szerzej – mózg. Odnalazłam w tej chorobie jakieś zaskakujące podobieństwo z tym, co usiłuję osiągnąć na scenie – podstawowe dla mnie składniki teatralności. Po pierwsze, absolutne bycie „tu i teraz”, pomimo powtarzania identycznego pytania po wielokroć; po drugie, zdolność odkrywania w kimś fałszu wyłącznie na podstawie wyrażanych przez niego emocji, pomimo niemożności zrozumienia treści jego wypowiedzi wskutek utraty języka; i wreszcie po trzecie – powstawanie w świadomości chorego zupełnie innej rzeczywistości. To samo przecież staramy się robić w sztuce. Chory na alzheimera żyje w osobnym świecie, równoległym, niezapamiętanym przez niego, ale wykreowanym w miejsce tego, co zapomniane. Nie można powiedzieć, że ten świat jest nieprawdziwy, trudno też zaprzeczać

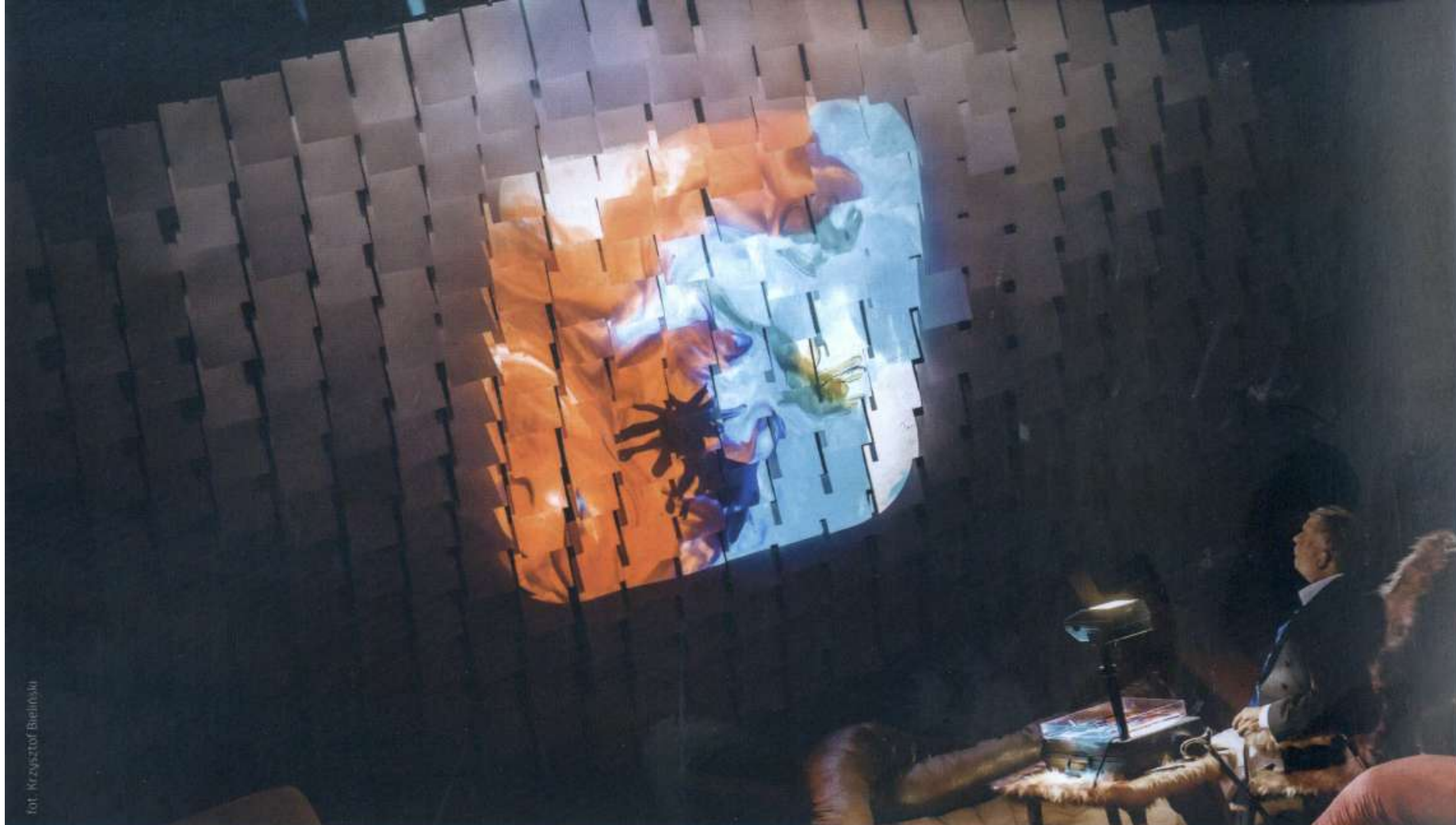


foto: Krzysztof Bielicki

Wieloryb The Globe, reż. Eva Rysová, Teatr Stary w Lublinie / Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie / Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia [2016]

jego istnieniu. A jednak zwykle to robimy. Chcemy ustalić to, co jest prawdziwe i realne, powtarzamy na przykład: twój ojciec od piętnastu lat nie żyje. Ale czy nie jest to okrutne? Przecież następnego dnia ta osoba nie będzie pamiętała, że ojciec umarł. Można powiedzieć, że on dla niej ożył, a my ciągle wracamy z naszą informacją. I co, chory znowu ma przeżywać żalobę? I tak codziennie. Czy to jest naprawdę potrzebne?

KOPCIŃSKI O ile wiem, nie zaleca się jednak potwierdzania chorym ich wyobrażeń.

RYSOVÁ Tak, mówi się, żeby zmienić temat. Nie zaprzeczać, ale też nie potwierdzać, bo zmusiłoby to nas do kłamstwa. Ale jest jeszcze inna droga, a raczej miejsce, w którym możemy się z nimi spotkać w inny sposób. Teatr. Możemy przecież wejść w świat chorego, jak aktor wchodzi w spektakl, nie kłamać, ale jakoś, do pewnego stopnia, zgadzać się na wizję istniejącą w jego wyobraźni. Celem teatru jest przecież stworzenie w głowach widzów nowego świata, który na chwilę zastępuje im świat stary. Wspólnie budujemy światy, które są zahaczone o rzeczywistość, ale wszyscy się zgadzamy, i widzowie, i inscenizatorzy, że to jest sztuczny byt, świat wyobraźni, który ma swoje prawa.

KOPCIŃSKI I teraz chodzi o to, by zapomnieć o świecie realnym i funkcjonować na scenie tak, jakby była ona jedyną rzeczywistością? Na dodatek być w niej bardziej niż w zwykłym życiu?

RYSOVÁ Właśnie. Takie założone szaleństwo...

KOPCIŃSKI Które może skończyć się klęską, ale rzeczywiście jest bardzo pociągające... *Dwanaście stacji* to nie był jedyny przypadek Twojej pracy z chorymi na alzheimera.

RYSOVÁ Cztery lata temu zrobiłam w Czechach spektakl *Sześć miliardów słońc* (w tych czasach to była miara określająca największą czarną dziurę w kosmosie), w którym opowiadaliśmy o procesie zapominania przez ludzi z alzheimem. Wystąpili w nim aktorzy,

którzy nie cierpieli na tę chorobę, ale byli bardzo zaangażowani w jej poznanie. Spotykaliśmy się z lekarzami i z ich pacjentami, oglądaliśmy filmy dokumentalne, czytaliśmy książki, m.in. świetną powieść Bernlefa *Niewdzięczna pamięć*. Bernlef genialnie opisał proces zapominania i zapadania w demencję głównego bohatera. Powieść została zekranizowana i zainscenizowana, należy do pięciu najpopularniejszych holenderskich książek XX wieku. Zbieraliśmy takie literackie i filmowe strzępy, z których potem powstał spektakl. Próbowaliśmy wejść w mózg chorego człowieka, wyobrazić sobie doznania, które są dla nas niewyobrażalne: jak można zapomnieć imię własnego dziecka, zgubić się na progu własnego domu, nie poznawać się w lustrze, bo przecież w odbiciu powinna się pojawić młoda kobieta, a nie białowłosa staruszka? Jednocześnie kondycja chorego sporo mówi o nas samych – i właśnie to jest najciekawsze. Wtedy, gdy mózg działa nieprawidłowo, uwidoczniają się reguły, które nim rządzą. Mówimy tu o ludziach chorych, ale tak naprawdę starałam się unikać tego określenia. Chodziło mi o to, żeby odwiedzić inny świat i spotkać się z człowiekiem, który go zamieszkuje. Tak samo było w pracy nad *Wielorybem*.

KOPCIŃSKI Wróćmy więc do Globisza, ale jeszcze sprzed wylewu i udaru mózgu. Na czym polegała Twoja „asystentura” u jego boku, wtedy, w 2008 roku?

RYSOVÁ Chodziło raczej o obserwację. Pewnie miałam do wykonania jakieś drobne zadania, a dziś już ich nie pamiętam...

KOPCIŃSKI A pamiętasz, nad czym Globisz wtedy pracował? Czy ucząc, mówił o swoich rolach?

RYSOVÁ Myślę, że mówił, ale niekoniecznie o tych, nad którymi właśnie pracował.

KOPCIŃSKI A czy potem, gdy zaczęłaś realizować w Polsce swoje kolejne przedstawienia, mieliście ze sobą jakiś kontakt?

RYSOVÁ Nie, nasze drogi nigdy się nie zeszły...

KOPCIŃSKI Pracowałaś za to z młodym dramaturgiem Mateuszem Pakułą. Co Cię pociągało w jego tekstach? Co w nich odkrywałaś dla siebie?

RYSOVÁ Pierwszy tekst Mateusza, który poznałam, to *Biały Dmuchawiec*. Przeczytałam go krótko po tym, jak przyjechałam na studia do Krakowa, więc moja znajomość polskiego była jeszcze nikła. Ale bardzo mnie to pociągało, zwłaszcza gra z językową poprawnością, która uruchamiała wyobraźnię. Sporo w tym tekście czytałam po swojemu, dorabiałam jakieś historie do tej już napisanej. Potem prawie wszyscy na studiach robiliśmy kolejny tekst Mateusza *Miki mister DJ*, napisany w ramach zajęć z Mikołajem Grabowskim. W tej grupie była piątka reżyserów i dwójka dramaturgów. Dramaturdzy pisali tekst, my go reżyserowaliśmy, każdy na swój sposób.

KOPCIŃSKI Czy teksty Pakuły sprzyjają takiej pracy z aktorem, o której rozmawialiśmy?

RYSOVÁ Myślę, że tak naprawdę efekt, którego szukam na scenie, jest w jakiś sposób niezależny od tekstu. Ale zabawa słowem pozwala myśleć metaforami, a to zaskakuje, tworzy efekt niespodzianki. Słowa w sztukach Mateusza czasami zawłaszczają rzeczywistość. Wtedy trzeba je zostawić na pierwszym planie albo stworzyć sobie jakąś osobną przestrzeń. Właściwie we wszystkich naszych spektaklach pozwalałam sobie na momenty improwizacji, to w nich można osiągnąć najintensywniej efekt „tu i teraz”. Improwizacja wymaga od aktora maksymalnej koncentracji, uwagi, gotowości. Oczywiście jest ryzykowna, bo może się nie udać. W inscenizacji ratuje nas wypracowana forma, a w improwizacji nie.

KOPCIŃSKI Aktor rozbrojony?

RYSOVÁ Zdany tylko na siebie. Improwizacja może pójść złą drogą, zamienić się w trudną do zniesienia sztuczność. No i zawsze w pewnym momencie musi się skończyć. Trzeba dojść do ustalonego punktu i zacząć coś, co było ustalone. Jak się za bardzo stańmy tam dotrzeć, to już nie jesteśmy „tu i teraz”, gramy zapamiętane, powtarzamy. W *Wielorybie* dziewczyny muszą w pewnym momencie odgadnąć, co Krzysztof ma im do przekazania, pisząc na foliach. Za każdym razem ta zgadywanka ma być inna, ale często jest podobna, bo wiadomo, do czego ma doprowadzić.

KOPCIŃSKI Improwizacja na ten sam temat to bardzo trudne zadanie. A jednak taka sztuka się udaje i jest intensywnie odbierana. Pamiętam scenę molestowania Lawinii w spektaklu *Na końcu łańcucha*, który zrealizowałaś razem z Pakułą. W reakcji na tę improwizację gotowy byłam biec aktorce na pomoc... Czy cierpiała naprawdę?

RYSOVÁ Mam nadzieję, że nie... Nigdy ode mnie nie dostała takiego zadania. W improwizacji, tak jak ja ją rozumiem i próbuję praktykować z aktorami na scenie, nie chodzi o to, żeby obnażać swoje wnętrze. Bardziej chodzi o zrobienie czegoś po raz pierwszy. Kiedy aktor powie słowo inaczej niż poprzedniego dnia, kiedy jego monolog nie jest mechanicznym powtórzeniem, ale pojawia się w nim odrobina nowej treści. To jest to, co dostajemy od Globisza w *Wielorybie* – i co mnie tak fascynuje.

KOPCIŃSKI Praca z aktorem w afazji nie była więc dla Ciebie zadaniem deprymującym?

RYSOVÁ Nie, przeciwnie, pociągała mnie. Ale nie traktowałam jej jak eksperymentu. W teatrze staram się zawsze opowiadać jakąś historię, mówić o czymś konkretnym, budować czytelny przekaz – i z *Wielorybem* było tak samo. Krzysztofowi zresztą bardzo na tym zależało, pewnie właśnie dlatego, że historia o wielorybie wyrzuconym na brzeg tak bardzo zahacza o jego osobiste doświadczenie. Oczywiście wiedziałam, jakie są ograniczenia, i byłam na nie przygotowana. O dziwo, było łatwiej, niż zakładałam, bo Krzysztof sporo proponował, rozmawiał z nami, pokazując, wchodząc w sytuację.

KOPCIŃSKI Ale sam tekst powstał wcześniej, czy też, choćby częściowo, był efektem improwizacji?

RYSOVÁ Mateusz napisał go po naszym pierwszym spotkaniu z Krzysztofem. Spotkaliśmy się z nim, zobaczyliśmy, jak komunikuje się z żoną Agnieszką, z rodziną, obejrzelśmy jego rysunki. Wtedy też Mateusz dostał od Globisza ułożoną przez niego bajkę, którą potem włączył do scenariusza. Wszystko to było bardzo inspirujące, zakładałam jednak, że *Wieloryb* będzie strukturą bardziej otwartą, reagującą na zmiany w procesie rehabilitacyjnym aktora. To założenie musiało się zmienić, bo po tamtym całonocnym spotkaniu Mateusz przyniósł gotowy tekst...

KOPCIŃSKI I jak z tym gotowym tekstem pracowaliście?

RYSOVÁ Na pierwszym spotkaniu przeszliśmy przez całość. Krzysztof czytał swoje kwestie, których było zresztą dużo więcej niż w spektaklu. Lektura trwała długo, przeszło cztery godziny, choć normalnie *Wieloryba* da się przeczytać w czterdzieści pięć minut... Potem, już zwyczajnie, próbowaliśmy na bazie scenariusza, skupialiśmy się na poszczególnych fragmentach, wykreślaliśmy, czasami zmienialiśmy osoby.

KOPCIŃSKI Czy dawne doświadczenie pracy z Andrzejem Hudziakiem przydało Ci się w pracy z Globiszem?

RYSOVÁ Pewnie tak, ale pamiętaj, że alzheimer i afazja to są dwie różne choroby. Afazja to nie jest zapominanie treści, ale utrata narzędzi komunikacji. Byliśmy przyzwyczajeni, że mamy jakiś język oparty na gramatycznej strukturze słów, którymi się wyrażamy i przekazujemy sobie treści, i nagle go tracimy.

KOPCIŃSKI Globisz musiał od początku uczyć się mówić i w pewnym momencie zaczął tę umiejętność ćwiczyć na scenie – mówiąc tekst roli.

RYSOVÁ A tak naprawdę zaczął śpiewać, bo melodia pomaga w wydobywaniu utraconych słów. Dlatego też w *Wielorybie* tyle muzyki, bo to ona niesie ze sobą wymiar terapeutyczny.

KOPCIŃSKI Jaki jest świat afatyka?

RYSOVÁ Taki jak w *Wielorybie*... Różnica między chorym na afazję i nie – polega na ilości bodźców, które odbieramy. Afatyk doświadcza świata o wiele intensywniej, jego organizm zmuszony jest reagować

częściej i mocniej. Dlatego trudniej jest mu się skupiać, obciążony tymi bodźcami, raczej odcina się od świata, ale to nie jest otępienie ludzi z alzheimerem. Afatyk to człowiek o niezwyklej wrażliwości, który żyje w pewnym chaosie, czasami bardzo męczącym, na dodatek nie potrafi się podzielić swoimi wrażeniami, przez co często czuje się samotny. Właśnie o tym chcieliśmy opowiedzieć. Natomiast u człowieka, który powoli traci pamięć, świat przybiera inny kształt. Dywan pod nogami nagle przestaje być dywanem, tylko jest dziurą w ziemi, do której można wpaść...

KOPCIŃSKI Nadwrażliwość i poczucie braku języka to podstawowe składniki tego, co nazywamy kondycją artysty.

RYSOVÁ Dlatego tak bardzo interesują mnie światy, w których żyją chorzy, bo ich doświadczenie uświadamia nam, w jakim świecie my żyjemy i jak możemy poszerzyć jego granice. Na przykład jako artyści, ale także jako odbiorcy, widzowie w teatrze. Zgoda na teatr jest zgodą na większą wrażliwość i inny rodzaj komunikacji z drugim człowiekiem. Po pracy z Krzysztofem jest to dla mnie ewidentne.

KOPCIŃSKI Zagraliście już *Wieloryba* kilkadziesiąt razy. Czy zauważasz zmiany w sposobie gry Globisza, a także w jego relacjach z partnerującymi mu aktorkami?

RYSOVÁ Tak, myślę, że jest mniej momentów, w których afazja dominuje, na przykład w postaci przekleństw, nad którymi nie można zapanować, albo pewnego rodzaju zagniewania. Takie automatyczne reakcje jeszcze się pojawiają, ale Krzysztof sobie z nimi świetnie radzi, reaguje na nie, można powiedzieć, że prowadzi dialog ze swoją afazją. Czasami zresztą wykorzystuje ją, żeby przełamać pewne granice, zrobić coś zaskakującego, nieoczekiwanego, coś, na co w określonej sytuacji człowiek by sobie nie pozwolił.

KOPCIŃSKI Afazja daje wolność od konwencji.

RYSOVÁ Wyzwała od autocenzury, o której mówiłam na początku. Pamiętam dyskusję podczas Festiwalu Conrada w Krakowie, w której wzięliśmy udział. Krzysztof od razu wszedł między zebranych z mocnym „Cześć! Cześć!”, co jest niespotykane. Potem, gdy zauważył, że pomiędzy widownią i scenką, na której mieliśmy rozmawiać, jest przepaść, przeszedł środkiem, przykucnął przed pierwszym rzędem krzeseł i powiedział „Tu, tu”, co oznaczało, że właśnie tutaj mamy rozmawiać. Skrócił dystans. To są drobiazgi, ale mówią o jakimś wyzwoleniu.

KOPCIŃSKI Macie ochotę go naśladować?

RYSOVÁ Nie wiem, czy jest to możliwe, i czy byłoby to autentyczne. W życiu, bo na scenie właśnie to robimy. Sobie i innym uświadamiamy mechanizmy, o których już nawet nie wiemy, że nami kierują, albo przyjęliśmy je za zasadę, o której nie trzeba dyskutować.

KOPCIŃSKI Grajcie więc *Wieloryba* jak najdłużej.

RYSOVÁ (śmiech) Tak, ten spektakl nam wszystkim, twórcom i widzom, dał bardzo dużo. Powstał przecież w szczególnym momencie – i myślę nie tylko o chorobie Krzysztofa, ale też o tym, co działo się z nami, i dookoła. O narastającym poczuciu braku nadziei, jakiegoś wypalenia. Zrobiliśmy

Wieloryba z tęsknoty za *katharsis*. Było mi to bardzo potrzebne. Poczułam, że jest na to pora, że jest na to miejsce, że trzeba się zatrzymać w tym nieustannym krytycznym podejściu do społeczeństwa, życia, świata, że potrzebujemy zbliżyć się do siebie, zaufać sobie, porozumieć się, uwolnić od lęków. Nie wiem, jak *Wieloryb* zmienił życie widzów, ale na przykład dziewczyny, które mówią w spektaklu o swoich pragnieniach i obawach związanych z macierzyństwem, są już w zupełnie innym miejscu...

KOPCIŃSKI No tak, pierwsza z nich spodziewa się drugiego dziecka, którego bardzo pragnęła – mówi o tym w spektaklu.

RYSOVÁ A druga pierwszego...

KOPCIŃSKI Tego nie wiedziałem, świetna wiadomość. (śmiech)

RYSOVÁ Spektakl się więc zmienia. Obydwie dziewczyny, w widocznej ciąży, modyfikują swoją opowieść, bo ich sytuacja jest już inna.

KOPCIŃSKI Z powodu zbliżających się narodzin zawieszacie spektakle na rok.

RYSOVÁ Owszem, jest to konieczne. Ciekawe, może za rok na scenie pojawią się dzieci?

KOPCIŃSKI A Krzysztof Globisz zaskoczy Was nowym wierszykiem...

RYSOVÁ W okolicach premiery zależało mi, żeby się Krzysztofowi udało powiedzieć płynnie jedno zdanie... To było zdanie z *Kaspara*: „Chciałbym być takim, jakim był kiedyś ktoś inny”. To nam się udało i to było magiczne, bo zdanie ze sztuki Petera Handkego Globisz wypowiedział bez żadnego wysiłku. Tylko to zdanie.

KOPCIŃSKI Jako młody aktor zagrał *Kaspara* w przedstawieniu wyreżyserowanym w Starym Teatrze przez Andreasa Wirtha. To było w 1987.

RYSOVÁ Dla Krzysztofa *Kaspar* był bardzo ważnym przedstawieniem, zderzeniem z niezwykle rolą. Na jedną z prób *Wieloryba* przyniósł mi swój egzemplarz z notatkami trzydziestoletniego Globisza. Dobrze wiedział, dlaczego chce, by akurat ten fragment wypowiedział w *Wielorybie*. Walczył o to, żeby się udało.

KOPCIŃSKI Co to zdanie oznacza dla Ciebie dzisiaj?

RYSOVÁ Jest zapowiedzią kolejnego wyzwania. (śmiech) Zdanie z *Kaspara* jest w naszym spektaklu poprzedzone cytatem z wywiadu, w którym Krzysztof mówił o swoim pragnieniu powrotu do tamtej roli i jednocześnie żalu, że do tego nie dojdzie. Teraz tym zdaniem Globisz zaprzecza własnemu wątpieniu sprzed lat...

KOPCIŃSKI Macie w planach wspólną realizację *Kaspara*. O czym będzie ta opowieść?

RYSOVÁ O torturze mówienia. To określenie samego autora ze wstępu do sztuki. Wydaje się, że Handke napisał *Kaspara* dla Krzysztofa Globisza, pewnie nie ma obecnie na świecie lepszego aktora do tej roli. ■