

## W numerze:

3 Trzecia strona

EWA LASSEK

4 O Ewie Lassek – rozmawiają Krystian Lupa i Józef Opalski

11 Barbara Swinarska – Infantka

15 Włodzimierz Szturc – „Gdzieś tam ponad tęczę...”

16 Krystian Lupa – Jubileusz wielkiej aktorki. Z „Miasta snu”. Część II, epizod 2.

SILY I ŚRODKI

15 „Kontakt 1991”. O nowej formule toruńskiego festiwalu – z Krystyną Meissner rozmawia Grzegorz Janikowski

OBJAZD

20 Lidia Wójcik – Na peryferiach (reportaż z Białegostoku)

★

22 Janusz Majcherek – Widok z mostu

ALEKSANDRA SEMENOWICZ

23 O Aleksandrze Semenowicz – mówią Krystyna Meissner i Kazimiera Nogajówna

24 Jerzy Stajuda – Rozważania chirurga o nożycach zaszytych w osobie bliskiej (sylwetka Aleksandry Semenowicz)

PODRÓŻE

26 Tomasz Łubieński – O podróży

27 „Aktorowie w podróży” – wypowiedzi Tadeusza Bradeckiego, Wiesława Komasy, Jana Peszka, Jerzego Radziwiłowicza, Marka Walczewskiego

PRZEDSTAWIENIA

29 Kazimierz Dorczyk – Kto patrzy, też trąba („Ferdurke” Gombrowicza w T. Nowym w Łodzi)

30 Marek Zagańczyk – „Bez Pekin do Otwocka” („Szkoła obmowy” Bogustawskiego w T. Polskim w Warszawie)

31 Agnieszka Koehler-Hensel – „Balladyna” w teatryku ogródkowym („Balladyna” Słowackiego w T. Polskim w Szczecinie)

32 Kazimierz Dorczyk – Tylko retoryka („Wyzwolenie” Wyspiańskiego w T. Polskim w Poznaniu)

32 Agata Mroczko – W świetle telewizora („Plutos” Arystofanesa w T. Polskim w Bielsku-Białej)

33 Natalia Adaszyńska – Ostryga („Godzina kota”

Enquista w Starym T. im. Modrzejewskiej w Krakowie)

33 Łukasz Ratajczak – Kto okno otwiera... („Jan Tajemnik” Leśmiana w T. Łalka w Warszawie)

34 Wojciech Majcherek – Płock w Warszawie („Bóg” Allena i „Przezroczyście zero” Vallejo w T. im. Szaniawskiego w Płocku)

★

35 Listy z Berlina. Konrad Swinarski do Barbary

★

38 Z teki wierszy Jerzego Kreczmara

RZECZY NIETEATRALNE

39 Astolf de Custine – Rosja w ziemie 1839. Tłum. Paweł Hertz.

SPORY

43 Kilka uwag starego filologa (o przekładach Szekspira Stanisława Barańczaka)

43 Tomasz Kubikowski – Jeszcze o powrotach Kantora (o przedstawieniu „Nigdy tu już nie powrócę”)

44 W TEATRZE I WOKÓŁ TEATRU

– oprac. Jacek Sieradzki

47 KURIER Z KRAKOWA

47 SUMMARY

# TRZECIA STRONA

Kiedy wszystko było proste. We wrześniu – październiku zaczynał się sezon, a od maja już trwały „ogórki”. Jesień i zima to była dobra dla teatru pora, więc wtedy dawano premier najczęściej i najważniejsze. Potem grano komedie i czekano na wakacje, myśląc równocześnie o tym, co „dać na otwarcie” sezonu następnego. Tak było zawsze i ten zgodny z naturą sceny i widowni rytm życia teatralnego powracał regularnie, chociaż w teatrze – jak wszędzie – księgowi pieniądze też liczyli od stycznia do grudnia. W ubiegłym roku wszystko się poplątało. Co grano w teatrach jesienią, na początku sezonu? Najczęściej nic, czyli dramat pod tytułem: „Nieczynny”. W Warszawie – z różnych, lecz niekoniecznie sensownych powodów – trzy teatry kierowane przez nowych dyrektorów do końca roku nie dały ani jednej premiery! Pozostałe też się nie śpieszyły. Na „prowincji” tylko najpoważniejsze firmy grały każdego wieczoru. Dlaczego? Sprawa jest prosta, bo chodzi głównie o pieniądze. W roku 1990 w teatrach straszonych wcześniej widmem rychłego bankructwa było ich więcej niż będzie w przyszłości. Ale wydano je szybko, a potem czekano na cud, na dary z rogu obfitości, które umożliwią dalszą vegetację. Cud nie nastąpił, bo – jak w starej anegdotce o krawcu Moszkowiczu – był „już wliczony” do ogólnego rachunku. Więc, żeby przetrwać do stycznia, opłacało się nie grać. Bardziej niż kiedykolwiek. Niby logiczne. Tylko czy warto trwać nie grając? Czy warto tak planować sezon, żeby marnować jego najlepsze miesiące?

★

O czym grały teatry, które grały? O teatrze. Najczęściej o teatrze: „Ja Feuerbach” Łomnickiego, „Hamlet IV” Wajdy, „Wyzwolenie” Prusa, „Damy i huzary” Nyczaka, „Garderobiany” Wojtyłzski, „Letycja i lubczyk” Englerta, „Komediant” Axera, „Według Pirandella” Hanuszkiewiczca, „Carmencita” Sikory, „Burza” Golińskiego... W każdym z tych tak odmiennych i nierównej wartości przedstawień refleksja nad teatrem i aktorstwem zajmuje, jeśli nie pierwsze, to istotne miejsce. Czy można to uznać za efekt megalomanii, narcyzmu oraz równie uzasadnionej co anachronicznej wiary w niezmienną atrakcyjność teatralnych fenomenów? Bywa, że można. Zwłaszcza wtedy, kiedy teatr demonstruje resztki dawnej świetności, wstawiając przy tym wszystkim, że są one wystarczającym powodem do dumy. Ale takie wyjaśnienie zwiększonej częściowości podejmowania tematów teatralnych nie tłumaczy tej kwestii do końca. Autotematyzm bywa również wyrazem kiepskiego samopoczucia artystów. Kiedy pojawia się wrażenie nieprzystawalności sztuki do opisywanych zjawisk, kiedy narasta poczucie zawieszenia w społecznej próżni i słabnie wiara w skuteczność stosowanych metod, wtedy artyści – ci bardziej świadomi – przystępują do rachunków sumień. Ustawiając przed sobą lustra, zaczynają oglądać w nich siebie, swoje narzędzia i warsztaty pracy. Na scenach dwudziestowiecznych wiąże się to m.in. z burzeniem iluzji, użyciem motywów teatru w teatrze oraz powrotami do wzorców czerpanych z cyrku i komedii dell'arte. Te ostat-

nie dzięki swej czystej teatralności są uznawane (przynajmniej od czasów „Księżniczki Turandot” Wachtangowa) za doskonały sprawdzian kondycji teatru. Czy coś wynika z tych analiz? Jeszcze niewiele. Ale to ważne, że nasze teatralne lustra ustawiają nie tylko narcyzi. „Turandot” Zioly jest ostatnim tego zjawiska przykładem.

★

W styczniu nowe pieniądze, więc premier bez liku. Zwłaszcza w Warszawie. Na scenach stołecznych, chociaż nie wietrzonych, dokonano się tak wielkie przyspieszenie, że pewnie znowu jesienią zbierać będziemy „ogórki”. Premiery – jeśli brać pod uwagę skład publiczności, ukłony i okłaski – wypadły świetnie. Przedstawienia – gorzej, z czym łatwo zgadzają się także ci, którzy na premierach wznosili owacje. Okropnie fałszywa jest dzisiaj publiczność premierowa i bardzo zgłodniała wydawca. Ale tylko polskich. Na gościnne występy obcojęzycznych zespołów, jeśli już chadza, to przede wszystkim po to, aby raz jeszcze utwierdzić się w przekonaniu, że w teatrze ciągle jesteśmy górą. Zasiada więc w fotelach sceptyczna i innych nieciekawa, ocenia wcześniej niż zrozumie i czeka tylko tego, żeby z wyższością zauważyć, że to, co grają „oni” – „my”, doświadczeni przez Muzy i Historię, „braliśmy” już dawno. Nad Wisłą najgorzej gra się Niemcom i Rosjanom. Dlaczego Rosjanom – wiadomo, choć „dobrych mają aktorów”. Niemcy natomiast – choć grają w języku Goethego, Manna i Volkswagena – gust mają jednak przyćmił dla naszych paryskich smaków. Bardzo trudno jest grać przed tak wyrafinowaną publicznością, o czym mógł się przekonać niedawno przyjęty w Warszawie z prowincjonalną rezerwą zespół Roberta Ciulliego z Mülheim w Zagłębiu Ruhry. Inaczej zresztą być nie mogło, bo okazało się dowodnie, że jest to – o zgrozo – teatr lewicowy, co duża część publiczności zgromadzonej w prastarych salach Pałacu Kultury przyjęła z pełnym niesmaku zdziwieniem. To wrażenie było tak silne, że zaczęto pozytywki, wynikające z tej niemieckiej lekcji teatru. A mogły być one niemałe i tym większe, że – pomijając nawet klasę przedstawień (świetne: „Opera za trzy grosze” i „Clowni”) oraz ich przesłania – było to spotkanie z typem teatru prawie już u nas zapomnianym: stale prowokującym do istotnych sporów o narodową tradycję, estetycznie jednorodnym, z solidnym i nie byle jakim zapleczem intelektualnym. Z przedstawień tego teatru dokładnie wynika, jakie są poglądy ich twórców i adresatów. I na dodatek... zespół bez gwiazd, ale złożony z wszechstronnie wykształconych i niezwykle zdyscyplinowanych aktorów. Precyzyjnie i wyraziście komponowane obrazy i sytuacje sceniczne. Dekoracje i kostiumy wykonane z nieosiągalną u nas perfekcją. Jakości światła, dźwięku, rekwizytów, szminek, zdjęć, programów i wielu innych rzeczy ... lepiej nie porównywać. O zaletach tego teatru pisać można długo – trudniej o nich przekonać. Bo chociaż na najlepszych scenach naszych oglądamy często źle mówiących i śpiewających aktorów, brudne dekoracje, kiepsko i z tandetnych materiałów uszyte kostiumy, choć na widowniach słyszymy nierzadko szepty suflera, gadanie za kulisami i – prawie zawsze – charczące głosniki, choć bywa, że nie wiadomo, kto gra i dla kogo, to są to wszystko drobiazgi. My i tak mamy teatr najlepszy na świecie.

A.W.

# O EWIE LASSEK

rozmawiają KRYSZTOF LUPA i JÓZEF OPALSKI

**JÓZEF OPALSKI** To będzie dla mnie bardzo ważna i trudna rozmowa. Nawet poszedłem dzisiaj na Salwator, na ten najpiękniejszy chyba z cmentarzy krakowskich, na którym spoczywa Ewa Lassek, żeby się jakoś „przygotować”... Do Ewy mam stosunek... jakby to nazwać... no, człობitny. Przecież na jej aktorstwie się wychowałem. Już w podstawówce i liceum, gdy chodziłem do Starego Teatru, zwracałem uwagę na taką dziwną aktorkę... Ona jakoś inaczej mnie interesowała, nawet gdy grała epizod – jak w *Mojej córeczce*...

KRYSZTOF LUPA W *Puzuku*, pamiętasz *Puzuka*?

**JÓZEF OPALSKI** Pamiętam, że coś takiego było... Zwracałem uwagę na tę dziwną, właśnie d z i w n ą aktorkę, która grała jakoś inaczej niż wszyscy... Dopiero później zacząłem sobie zdawać sprawę ze zjawiska, jakim naprawdę była...

Prywatnie poznałem ją ponad 15 lat temu, kiedy pisałem artykuł do programu *Garbusa* w reżyserii Jarockiego i chodziłem na próby. Wtedy też zaczęła się moja fascynacja nie tylko wspaniałą aktorką, ale i niezwykle osobowością. I zacząłem ją podglądać, obserwować, usiłowałem zbadać, dlaczego jest w niej więcej tajemnic, na czym polega jej dziwność. Z innymi aktorkami Starego Teatru zaprzyjaźniłem się łatwo i szybko, z

Ewa Lassek jako Mały Książę w sztuce wg Saint-Exupéry'ego w T. Śląskim im. Wyspiańskiego w Katowicach (1959). Reż. Zofia Truszkowska



Ewą trwało to długo i szło jakoś... chropawo. Przy pisaniu scenariusza *Snu o Bezgrzesznej* przychodziłem do domu państwa Jarockich często, siedziałem długo, ale wciąż nasza znajomość z Ewą była bardzo powierzchowna i taka – jakby to powiedzieć – gładko światowa. Aż pewnego dnia zaprosiłem ją do siebie, długo w noc stuchaliśmy Edith Piaf, którą uwielbiała i – „zaskoczyło”.

Chodziłem dzisiaj po tym cudownym Salwatorze i tak ładnie świeciło słońce, i drzewa w kolorach... I myślałem, że Ewa jako człowiek była chyba zrealizowana w jakiejś trudnej pełni człowieczeństwa, w całym jego bólu i rozdarciu. Ale jako aktorka? Czy ja wiem... Wydaje mi się, że nie... Było w niej dużo więcej niż nam się wszystkim wydaje, a zwłaszcza wam, reżyserom. Bo przecież taka jest prawda: są aktorki dużo mniejszego formatu, także w wymiarze ludzkim, a bardzo o nich głośno. O Ewie Lassek nie tylko w Polsce, ale nawet i w Krakowie nigdy głośno nie było.

Bardzo mi się podoba to, co mówi Gozzi o aktorkach w swych *Memorie inutili*: „Myli się ten, kto sądzi, że można przebywać wśród aktorek i obyc się bez miłości. Aby móc jakoś pokierować tymi nieszczęsnymi kobietami, trzeba koniecznie je kochać albo przynajmniej udawać, że się je kocha... One są ulepione z gliny mitosnej”. Myślę, że tej miłości Ewa miała bardzo, bardzo mało.

**KRYSZTOF LUPA** Myślę, że Ewa bardzo potrzebowała miłości. Choć wyrażała tę potrzebę często bardzo dziwnie i wcale nie wprost... Ja zbliżyłem się do niej tak naprawdę, gdy na jakimś „posiedzeniu”, po próbie *Bezmiennego dziecka*, po którejś tam pięćdziesiątce, powiedziała: ja już przestałam być kobietą – i rozplakała się. Przerwałem ci jednak...

**JÓZEF OPALSKI** Sam o tym teraz głośno myślę. Wydaje mi się, że miłość, w najrozmaitszym oglądzie, będzie niezwykle ważna w naszej rozmowie.

**KRYSZTOF LUPA** To dobrze, że zaczęłeś od dwóch takich rejonów, o których ja również myślałem. Mianowicie: od początku mojego zetknięcia się z tym zjawiskiem, tj. z Ewą Lassek – od mojego dzieciństwa, kiedy zobaczyłem ją po raz pierwszy w teatrze. I od końca, od śmierci. Są to dwa bieguny, z których łatwiej mi na nią patrzeć. I choć na pewno inaczej Ewę odbieraliśmy, ty i ja, to przecież jest w naszym stosunku do niej coś wspólnego. Pamiętam, że jako student Akademii Sztuk Pięknych chodziłem dość często do krakowskich teatrów, wspólnie ze Zbyszkiem Maciejewskim. Stwarzaliśmy sobie wówczas jakieś takie osobliwe hierarchie, światy, w których królowały różne osoby. Młodość to okres, w którym poszukuje się kogoś „naj” i nie toleruje żadnego konkurenta dla tego „naj”. Myśmy oszaleli na punkcie Ewy Lassek. Wykorzystałem to później w moim *Mieście snu*, kiedy bohater mówi, że widział 41 razy Lunę Berg... Ewa Lassek to było dla nas coś irracjonalnego, coś szalonego... Zobaczyłem ją po raz pierwszy w I wersji *Matki Witkacego* – i oszalałem. Nie zastanawiałem się, kto reżyserował te przedstawienia, kto robił scenografię... Tak naprawdę liczyła się dla mnie wtedy tylko ona. Nie tylko była bardziej tajemnicza od innych aktorek, ona sama była tajemnicą. I nie polegało to chyba na randze aktorstwa, ale na randze człowieka, tej osoby, tej kobiety... Doskonale pamiętam, jak ona wtedy wyglądała; ten wygląd, jej twarz, to też było nie byle co. Krasowski kiedyś powiedział, że to była najpiękniejsza aktorka, z jaką miał do czynienia. Przed paroma dniami przechodziłem obok zdjęć Ewy, które są wystawione w oknach naszego teatru. Przypatrywałem się, jak ona wyglądała, kiedy była bardzo młodą kobietą, kiedy nie znałem jej jeszcze ze sceny. Dla mnie w okresie *Matki* (I wersji) była już kobietą dojrzałą, bo dla człowieka bardzo młodego ktoś 30-letni jest o wiele starszy. Teraz oczywiście widzę, że była młoda w tamtej *Matce*. I nie widzę na tych zdjęciach tej legendarnej piękności, o której mówił Krasowski. Lecz na zdjęciach z przedstawień, które widziałem, też nie ma tego, co mam we wspomnieniu. Być może w tym tkwi tajemnica, dlatego

go Ewa nie stała się aktorką filmową. W jej twarzy jest coś, czego żadne zdjęcie nie oddaje. Zdjęcia w ogóle nie są w stanie oddać tego, co człowiek nosi we wspomnieniach.

JÓZEF OPALSKI Zatrzymajmy się na chwilę przy twarzy Ewy. Może uda nam się zdefiniować, na czym polegała fascynująca siła jej twarzy, oczu, wyrazu ust... Na czym polega różnica między zdjęciem Ewy a Ewą. Ten dziwny nos, z wiekiem coraz bardziej haczykowaty, dumne – jak to się mówi – usta. Zwróć uwagę, że te poszczególne elementy nie składają się w żadną całość. A jednak, kiedy zaczynała grać, jakoś się to łączyło, nabierało bardzo osobliwej ekspresji.

KRYSTIAN LUPA Ewa była na dodatek mała. Natomiast widząc ją na scenie, zawsze byłem przekonany, że jest wysoka. Jest w tym jakaś tajemnica ruchu, tajemnica jej niepowtarzalnego chodu. Kobiety małe chodzą w inny sposób: chodzą jak skrzynki. Nie mają przegubów. Taka mała kobieta, zawsze na szpilkach, idzie tup, tup, tup..., taka szybka skrzynka na szpilkach. I dlatego małe aktorki zazwyczaj grają dzieci albo dzidzibutki, albo jakieś słodkie kretynki. Ewa, zwłaszcza jako młoda dziewczyna, musiała mieć poczucie, że jest za niska, i stworzyła sobie ideał kobiety wysokiej, który zrealizowała. Na scenie była wysoka.

JÓZEF OPALSKI Zwróć uwagę, że miała delikatne nogi, duży krótki tutów, bardzo duże piersi... właściwie była niezgrabna. A na scenie to wszystko pasowało i wydawała się nadzwyczajnie zgrabna i wytworna.

KRYSTIAN LUPA Uroda staje się fascynująca wówczas, kiedy coś nie pasuje. Kiedy myśli się o różnych szczegółach, które nie tak łatwo połączyć, a przecież łączą się w jakąś inną, niestereotypową całość.

JÓZEF OPALSKI Nie wiem, czy Ewa kiedykolwiek grała kuchnię. I jaka to byłaby kuchnia w wykonaniu Ewy Lassek. Bo w niej była jakaś wielka, arystokratyczna klasa. Prywatnie też była zawsze świetnie ubrana i miała w sobie jakąś taką... pogardę dla świata. Często bywałem na próbach, a później na przedstawieniach *Garbusa* w reż. Jarockiego i nie zapomnę nigdy, jak Ewa jako Baronowa piła herbatę. Ta rola to była kreacja, stworzyła (nawet wbrew Mrozkowi) spektakl o Baronowej, a nie o Baronie. Jej Raniewska też była niezapomniana; cała utkana z przeciwieństw. Ewa jako człowiek poddawała się różnym namiętnościom i rozdarciom – i taka była jej Raniewska. Wstydziała się swych namiętności, a jednocześnie nie potrafiła nad nimi zapanować. Dlatego ta Raniewska była tak przejmująca. Rozdarta między swą świadomością a namiętnościami, które nią miotaty.

KRYSTIAN LUPA Oczywiście. Bo ona musiała coś z tego zrobić. Jako człowiek i jako aktorka. Nosiła w sobie konieczność tragizmu. Tacy ludzie, niezależnie od sytuacji, w którą wejdą – a przecież często są to sytuacje płytkie, niegodne, żalotne – wchodzi w nie. Chociaż mają świadomość, że ani sytuacja, ani partner nie dorastają do ich pragnienia. Niemożliwe jest zwycięstwo, ale przynajmniej klęska jest na miarę pragnienia.

JÓZEF OPALSKI Wiem, że Ewa dobrze się ze mną czuła. I nawet Nana, jej córka, prosiła mnie, żebym ją częściej odwiedzał w szpitalu. Wyglądałem się i Ewa się śmiała, choć po operacji śmiać się jej nie było wolno. Była w strasznym stanie psychicznym i cieszyłem się, kiedy choć przez chwilę widziałem, że się śmieje. Biedna, nagle mała, potwornie wychudzona... mówiła jakimś nie swoim, cienkim głosem. A przecież do końca zachowywała wielką klasę.

Ostatni raz widziałem ją w szkole teatralnej. Robiła ze studentami sceny z *Garbusa* i bardzo chciała te sceny pokazać na Festiwalu Mrozka. Zaprosiła mnie na egzamin. Po egzaminie napiła się szampana, zapaliła papierosa i nagle w tej małej, wychudłej istocie zobaczyłem dawną, wspaniałą Ewę Lassek. Jak trzymała tego szampana! Jak znowu dumnie podniosła głowę... Nie pal przynajmniej – powiedziałem. E tam – odpowiedziała. I zapaliła kolejnego papierosa. Do końca zachowywała się wspaniale, nadzwyczajnie.

KRYSTIAN LUPA Dlatego tak wstrząsnęto mną przemówienie Treli nad grobem... Pamiętasz... „Zadzwoń mi do mnie na kilka dni przed śmiercią. Nie umiałaś już mówić, lecz mówiłaś. Mówiłaś do mnie, byśmy nie karali jednego z twoich studentów. Przyznawałaś, że zawinił. Ale ma talent. Mówiłaś, żebyśmy go nie karali...”. Zresztą pogrzeb Ewy był to swoisty skandal. Odeszła tak wielka aktorka, a wszelkie „organa”, które mogłyby nadać tej śmierci odpowiednią rangę, umyły ręce i wycofały się. Ten pogrzeb był okropny, również w zachowaniu duchownego, któ-



Ewa Lassek jako Judyta w *Judycie* Peyreta de Chappuis - w T. Śląskim im. Wyspiańskiego w Katowicach (1960). Reż. Kazimiera Żuławska

ry go celebrował. Zresztą nie mówmy o tym, to zbyt straszne i bolesne.

To rozumiałe, że tak jej zależało na pokazaniu swoich studentów na tym festiwalu. Wiedziała, że to już ostatnia nić łącząca ją z teatrem. I zaraz po tym pokazie zupełnie się „rozkleiła”. Całą siłą woli chciała jeszcze tego doczekać.

JÓZEF OPALSKI Rozumiem teraz tego szampana, ten gest trzymania kieliszka, niezapomniany gest Ewy Lassek. Ona w ten sposób żegnała się z teatrem.

KRYSTIAN LUPA Ona sama była teatrem. W najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu. Bo oczywiście są aktorki, o których można powiedzieć, że są tylko aktorkami. One nie są ludźmi, kobietami – tylko aktorkami. I mowa jest wtedy wyłącznie o ambicji. Ona była teatrem w inny sposób. Była teatrem jak gdyby pierwotnie. Strasznie trudno jest o tym mówić.

JÓZEF OPALSKI Sam to czuję. Bo to wszystko jest na pograniczu kiczu.

KRYSTIAN LUPA No właśnie. Kiedy te wrażenia chcemy ująć w słowa, to słowa okazują się zbyt brutalne, zbyt niezręczne... Ona była stworzona, żeby być teatrem, gdyż wszystko w niej było na to nastawione, tylko wtedy funkcjonowała. Jej kobiecość, jej wygląd. Ale także poczucie, że człowiek z człowiekiem porozumiewa się nie tylko słowami, ale także emocjami czy aurą, która wytwarza się między ludźmi. Wszyscy przecież mamy takie spotkania, z których zapamiętuje się nie słowa, ale gesty, sposób trzymania głowy. I ona tę świadomość posiadała w sposób nie-



Antoniusz i Kleopatra Szekspira w T. Śląskim im. Wyspiańskiego w Katowicach (1960). Józef Zbiróg (Oktawiusz), Ewa Lassek (Oktawia), Stefan Leński (Emiliusz), Jerzy Kaliszewski (Marek Antoniusz). Reż. Jerzy Krasowski, scen. Wiesław Lange

zwykty. To było jeszcze jak gdyby p r z e d jej aktorstwem. Pamiętam, że pierwszy raz z nią rozmawiałem po mojej premierze *Iwony* w Starym Teatrze. Podeszła do mnie i coś mówiła, wtedy dopiero spostrzegłem, że jest mała. Słów nie pamiętam, pamiętam ton głosu i odchyłoną do tyłu twarz, pozycję, którą trzymała niezmiennie przez całą, krótką zresztą rozmowę. Zresztą Gawlik proponował mi właśnie Ewę na Królową w *Iwonie* – a ja nie chciałem. Bałem się, nie czułem się jeszcze przygotowany do takiego spotkania. Być może, był w tym także lęk, że odmówi współpracy z jakimś nieznanym, młodym człowiekiem. Przeczuałem w niej tę wielką dumę, którą ktoś inny mógłby nazwać pychą. To prawda, Ewa była pyszna. I im bardziej, pod koniec życia, była poniewierana, tym bardziej się odgradzała tą pychą. Doskonale wiedziała, że w niej jest dużo więcej niż to zauważono.

JÓZEF OPALSKI A czy w pracy dawała to jakoś odczuć?

KRYSTIAN LUPA Tak. Ewa bardzo mnie lubiła i nasze stosunki były serdeczne (aczkolwiek, gdy o tym myślę teraz, widzę, że różnie z tym bywało). Pracowało się z nią jednak trudno. Bo bardzo bała się, że w jakimś momencie może wyjść jej nieporadność. Nieporadność, na którą każde wyobrażenia mam nawet w nadmiarze i dlatego moje pierwsze zetknięcia z nowymi aktorami są takie trudne. Mam zbyt zmysłowe wyobrażenia postaci. Nie umiem zobaczyć ludzi poza tym wyobrażeniem. Wydaje mi się, że mam rację, że żądam od aktorów czegoś zupełnie oczywistego... A Ewa straszliwie się buntowała. Na próbach analitycznych pełna była entuzjazmu. A kiedy przechodziliśmy na scenę, nagle mówiła: to nie ma żadnego sensu, ja tego nie zrobię, ja tego n i e c h c e zrobić.

Pamiętam, że w *Mieście snu* miała grać Hamleta i Gertrudę. Mnie to szalenie bawiło, że miało się to dokonywać w najprostszym – naiwnym i groteskowy sposób. Ewa miała przebiegać, przeskakiwać z pozycji, z pozycji Gertrudy do księcia i odwrotnie. I nagle powiedziała, że za nic w świecie tego nie zrobi. Według niej to było niegodne. Na próżno pow-

tarzałem, że kiedy omawialiśmy tę scenę, bardzo się jej to podobało. Dla mnie było to oczywiste, w niej rodziło bunt. Dochodziło między nami do sytuacji bardzo trudnych. Na widowni w czasie próby byli jacyś młodzi ludzie... I Ewa bardzo na mnie krzyczała: co ty, już jak Wajda popisujesz się na próbach? Ja nie chcę, ja nie chcę się kompromitować! Nie czuła prawdy w tej scenie i dlatego tak się buntowała. Prawda sceny rodzi się w aktorze gdzieś w głębi jego ciała i ona tej prawdy nie czuła. I bała się, że nie sprosta. A ja bałem się, że mimo tej nagłej sympatii, która się między nami zrodziła, powie wreszcie to swoje brutalne eeeeeee..., którym z pogardą załatwiła wszystko. I przestanie grać.

Nie była aktorem pokornym. Była partnerem bardzo agresywnym. Pamiętam też próby analityczne *Bezimiennego dziecka*, na których mówiliśmy o księżnej Barbarze i jej synu. Ewa czasem milkła. A kiedy Ewa Lassek milczała, to ja traciłem watek. I pamiętam taką próbę, kiedy nagle wstała, poszła w kąć i zaczęła mówić takim jęczącym głosem: to jest taka dziura, taki kącik, taka dziura, dziura... norka, norka i człowiek musi się w tę norkę, w tę norkę musi się skulić... w tę norkę... Nie umiała tego wyartykułować. I nikt, ze mną włącznie, nie rozumiał, o co jej chodzi. Opowiadali mi też jej studenci, że na początku także nie wiedzieli, o co jej chodzi. Były to wyobrażenia, sugestie, które trzeba było wziąć, przyjąć w ciało i potem z tego czerpać, tym grać...

JÓZEF OPALSKI Myślę, że los dziwnie zrządził, że ostatnią jej rolą była właśnie Gertruda. Miałem to szczęście, że byłem na próbach generacyjnych *Hamleta IV* Wajdy, kiedy Ewa jeszcze tę rolę grała. I była w tym przedstawieniu jedna wielka scena: rozmowa Hamleta z matką. Kiedy grały to Ewa Lassek z Teresą Budzisz-Krzyżanowską, przechodził dreszcz. To było przejmujące, jak rozmawiały ze sobą te dwie wielkie aktorki. To straszne, że widziało tę scenę tak niewiele osób. Bo jeżeli Wajda chciał zrobić spektakl o teatrze, o aktorach – to bez Ewy Lassek ten spektakl jest jakiś niepełny, ułomny.

KRYSTIAN LUPA Ewa przyzwyczajona była do pracy z Jarockim. I zetknięcie się z reżyserami tak diametralnie od niego różnymi, jak Wajda czy ja, wyrażało jej sposób, drogę dochodzenia do roli. Często jednak jej propozycje okazywały się stokroć wspanialsze od tego, co ja sobie wyobraziłem! Kiedy napisałem dla Ewy scenę w *Mieście snu*, to była to

próba zderzenia jej z moim mitem Ewy Lassek. I pierwsza scena, którą napisałem. To było najbardziej przeżyte: zetknięcie mojej wizji teatru (którego integralną częścią była Ewa Lassek) z wizją Kubina, która nie wyraża się przecież w gotowej formie teatralnej. Ewa oczywiście czuła, że to jest w jakimś sensie o niej, i nie mogłem zrozumieć, czemu tak się buntuje, czemu walczy z czymś, co naprawdę jest jej... Ale kiedy zaczynała proponować, okazywało się, że ma do sprzedania stokroć głębszą tajemnicę niż mnie się zdawało. I że uważa mnie za uzurpatora, który chce sobie coś załatwić jej kosztem. Gdy ona ma jeszcze do powiedzenia inne, ważniejsze rzeczy...

(Długa cisza)

JÓZEF OPALSKI Popatrz, gadamy już kilka godzin, większość tego, co mówimy, i tak nie nadaje się do druku, i wciąż krążymy, macamy, nie możemy dobrać się do tego zjawiska, jakim była Ewa Lassek. Bo mówimy trochę dla „przyszłych pokoleń”. Kto nie widział Ewy Lassek w teatrze, ten i tak musi nam uwierzyć „na słowo”, że oto odeszła nie tylko cała epoka w polskim aktorstwie. Odszedł ktoś rzeczywiście nie do zastąpienia, całkowicie osobny i fenomenalny.

KRYSTIAN LUPA Mamy teraz na II roku reżyserii studenta, aktora z Wrocławia, który w swojej pracy na egzamin wstępny podzielił aktorów na: aktorów-małpa i aktorów kokonowych. Na egzaminie zapytałem go o wyjaśnienie i przykłady tego dość dziwnego podziału. I on odpowiedział, że aktor-małpa zaczyna od zewnątrz, od formy, tapie wszystko od razu, realizuje powierzchowne cechy człowieka, jest sprawny i pełen samoakceptacji w zakresie warsztatu... Wszystko to było dość mętne i poronione, ale... jak to w młodzieńczych genialnych, by tak powiedzieć, „filozofach” zawsze coś jest, jest... Na egzaminie mówi do mnie, że aktora kokonowego poznaje się po wierszu. Aktor-małpa nigdy nie jest w stanie zrozumieć fenomenu wiersza, natomiast aktor kokonowy, który

Ewa Lassek jako Janina Węgorzewska w *Matce Witkacego* w Starym T. im. Modrzejewskiej w Krakowie (1964). Reż. Jerzy Jarocki, scen. Krystyna Zachwatowicz



Wyszedł z domu Różewicza w Starym T. im. Modrzejewskiej w Krakowie (1965). Na pierwszym planie: Ewa Lassek (Ewa). W głębi: Halina Smólska, Krystyna Brylińska (Panie). Reż. Jerzy Jarocki, scen. Barbara Stopka

jest zazwyczaj człowiekiem trudnym, wycofanym, właśnie w wierszu znajduje dostęp do pewnego centrum, do pewnego kokonu. Oczywiście, w obu gatunkach można być znakomitym... Poprosiłem go o podanie przykładów, powiedział: aktor-małpa – Teresa Budzisz-Krzyżanowska, aktor kokonowy – Ewa Lassek... A więc Ewa Lassek była – dla pewnego wąskiego kręgu, i to nie tylko dla ludzi z Krakowa – pewnym szczególnym i wyjątkowym zjawiskiem.

JÓZEF OPALSKI No, jednak był aktorem. A Ewa wśród aktorów cieszyła się bardzo osobliwą opinią.

KRYSTIAN LUPA Ależ tak! Aktorzy młodzi ją uwielbiali, jej równieśnicy i koledzy, z kolei, jej nie znosili. Nie mówię tu o zwykłych w tym środowisku dąsach i intrygach. To było coś głębszego.

JÓZEF OPALSKI Myślę, że Ewa Lassek była bardzo osamotniona.

KRYSTIAN LUPA Straszliwie. Bo Ewa na scenie podporządkowywała sobie wszystko. I nie z powodu swojej pozycji. Ale poprzez, nazwijmy to, akcje. I to było o wiele bardziej niebezpieczne. Ujawniała np., że partner jest z mniej szlachetnego kruszcu, ujawniała różnicę klas, demonstrowała bardzo tajemniczą arystokrację, która w jakiś dziwny sposób ośmieszała partnera. Opowiadała mi np. o swojej pracy ze Swinarskim przy *Pokojówkach*. Jak wiesz, znakomicie opowiadała, uwielbiała różne „smaczki”, miała świetne spojrzenie... Ze złośliwym błyskiem w oku tak opowiadała: *Pokojówki* nie miały ze mną żadnych szans, bo JA byłam panią i cokolwiek Konrad by zrobił, jakkolwiek by kochał Anię Połony, to w pewnym momencie musiał mi ją dać »na zer«, musiał poświęcić pokojówki, jeśli chciał mieć ten spektakl. Bardzo długo próbował beze mnie. One się tam szargały, szargały – a mnie nie było. A ja też się przygotowywałam do tego spektaklu, podwójnego: z pokojówkami i ze Swinarskim... I kiedy wreszcie weszłam (nie pamiętam dokładnie, jak Ewa to powiedziała) – nie musiałam grać nic. A one już były obarczone całym bagażem tamtych prób i chciały koniecznie pokazać, jak bardzo są zaawansowane, i grały, i grały, zgrzywały się – a ja NIC. Wiedziały, że jeśli dam się wpuścić w to granie, to popełnię wielki błąd, wejść z nimi w jakąś komitowę, zniżyć się. To one musiały zagrać dla mnie. I chyba tak chciał Konrad: sytuacja pierwszego spotkania była moim zwycięstwem. Bo one chciały pokazać, że są lepsze, i oczywiście zgrzywały się i były gorsze. A ja nie robiłam NIC”.

JÓZEF OPALSKI To świetnie, że przypomniałaś *Pokojówki*. Bardzo była do tego przedstawienia przywiązana i opowiadała o nim często. No i w



*Mizantrop* Moliera w Starym T. im. Modrzewskiej w Krakowie (1966). Henryk Błażejczyk (Klitander), Ewa Lassek (Arsena), Kazimierz Witkiewicz (Akast). Reż. Zygmunt Hübner, scen. Lidia i Jerzy Skarżyński

tej opowieści wychodzi cały charakter (by nie powiedzieć charakterek) Ewy. Także wielka świadomość, z jaką kreowała siebie na scenie – i prywatnie ...

Wciąż jestem niezadowolony z naszej rozmowy. Wciąż nie umiem zwerbalizować tego, co czuję. Mój stosunek do Ewy Lassek jako człowieka i aktorki jest jakiś taki... uniżony, czy ja wiem, chyba to jest właściwe słowo. Bo w pewnym sensie była dla mnie jakąś doskonałością, także ludzką, w jej wszystkich sprzecznościach. To pewnie wyływa z mojego charakteru, że ja jestem... niesłuchanie czuły na takie rozdarcie psychologiczne, jakie ona w sobie miała, i to mnie zawsze strasznie i wzruszało, i bolało, i...

KRYSTIAN LUPA A jednocześnie nie można jej było pomóc.

JÓZEF OPALSKI No właśnie. I chociaż wiem, że bardzo mnie lubiła (tylko dlatego zresztą odważyłem się zaproponować ci tę rozmowę), to przecież niejednokrotnie serce mi się krajało, gdy widziałem, jak sama siebie niszczy... i jak bardzo byłam bezradny. Im dłużej ją poznawałem, tym większą była dla mnie tajemnicą, tym dziwniejszym zjawiskiem.

KRYSTIAN LUPA Bo ona była niezwykle zamkniętą osobą. Pielęgnowając w sobie samotność. Myślałem nieraz o tym, jak bardzo musiała być i n n a, kiedy była sama. A przecież tej samotności w ostatnich latach miała w nadmiarze... Były tylko wysepki spotkań z ludźmi, kiedy „sprężala się” i alkohol miał pewnie likwidować to zbyt bolesne napięcie, które odczuwała spotykając się z ludźmi. Były takie chwile, kiedy wychodziła ze swojej „skorupy” i mówiła o swoim losie, o swojej samotności... Ale to też nie dawało ci możliwości, tak po ludzku „ulitowania się”.

JÓZEF OPALSKI Wręcz przeciwnie, nawet w chwilach kiedy była właśnie rozluźniona na swój temat, była jeszcze bardziej dumna. Nie było mowy o żadnej „litości”, choć nieraz byłam wstrząśnięty jej stanem.

KRYSTIAN LUPA Nie mogę ręczyć, ale jeżeli komuś pozwoliła na większe zbliżenie, to tylko swoim studentom, młodym ludziom. Tu może leży tajemnica, dlaczego studenci, w odróżnieniu od kolegów, tak ją niewiarogodnie wielbili. Wśród nich nie czuła zagrożenia. I potrafiła dla nich być tak bardzo wielkoduszna. Arystokratyzm jej osoby objawiał się i w tym: wielkoduszność nawet wobec załóżków, przejawów jakiegokolwiek talentu.

JÓZEF OPALSKI Nosila w sobie jakieś głębokie poczucie nieszczęścia. I to się czuło na scenie. I to nie był żaden Brechtowski efekt, że aktor sobie, a rola sobie. To była metafizyka.

KRYSTIAN LUPA Zaczekaj, to jest chyba coś bardzo cennego, co powiedziałeś w tej chwili. Prawdziwy dramat jej aktorstwa był obok zadania. Buntowała się przeciwko tzw. zadaniom aktorskim. Być może dlatego reżyserzy filmowi zniechęcali się współpracą z nią. Ewa często nie

wykonywała, nie chciała wykonywać zadań pozornie prostych. Nigdy o tym nie mówiłem, ale wydaje mi się, że dzisiaj warto. Każdy reżyser zaczynając współpracę z aktorem ma moment paniki, moment zły. Kiedy aktor mówi: co ten reżyser kombinuje, w jakie mnie „wpuszcza maliny” – a reżyser: rany boskie!, przecież ja nigdy z nim nie zbuduję tej roli. I ja miałem takie momenty z Ewą. Patrzyłem z przerażeniem i powtarzałem sobie: przecież ona nie umie zrobić najprostszyczych zadań. A to tylko znaczyło, że ja nie umiem z nią jeszcze pracować. Ja jestem przyzwyczajony, że „moi” aktorzy wymagają wspólnej długiej drogi, żeby wykonać zadanie. Potem aktorzy zdobywają dopiero swobodę i zaczynają żyć własnym życiem, powstaje tkanka irracjonalna, która czasem i mnie zadziwia. Natomiast Ewa nie realizowała zadania..., a potem wykonywała coś zupełnie innego, czego ja nie rozumiałem z początku, a potem docierało do mnie, że to ona ma rację i że należy ją tylko ośmielić na drodze, na którą weszła. Ewa nie dialogowała, w zwyczajnym tego słowa znaczeniu: ale poszukiwała tragiczności, czegoś właśnie metafizycznego. Nie prowadziła dialogu w zwykłym tego słowa rozumieniu: partner coś mówi, ona odpowiada czy reaguje. Nie grała nigdy w żadnego „ping-ponga” z partnerami. Nie słuchając, słuchała. Przekazywała jakąś dziwniejszą, daleką od schematu metafizykę rozmowy. I albo trafiała we właściwą nutę, albo rzeczywiście była nieporadna.

JÓZEF OPALSKI Albo uciekała w warsztat. Żeby się już trzymać twoich przedstawień: w *Bezimiennym dziele* to był ten śmiech, o którym pisali recenzenci, fenomenalnie zrealizowany. I tyle. Natomiast w *Mieście snu* było coś więcej: strach, z jakim podchodziła do przejścia barierki. Nie tylko strach przed przeszkodą fizyczną, którą musiała pokonać, ale i strach, co będzie po drugiej stronie. Sceny, roli, życia. Cisza była niesamowita. I Ewa prowadziła dialog z płotem, który stawał się dla niej właśnie partnerem metafizycznym. Prowadziła dialog z partnerami poza wszelkim schematem. Czasem nie dawała nawet znaku, że usłyszała to, co zostało do niej powiedziane. I jej „odpowiedź” wychodziła jak gdyby z innej strony.

KRYSTIAN LUPA Ona tego nie słyszała, rzeczywiście. Nikt z partnerów nie potrafił wytworzyć równie silnego centrum. Ona była najważniejsza. Kiedy była w transie. Ale zdarzało się, że to centrum jej się rozspinało i wówczas następowały katastrofy, łącznie z zapominaniem tekstu. Ale nie dlatego, że nie była przygotowana. W czasie naszych spotkań niezwykle wiele czasu poświęcała na opanowanie tekstu. Kiedy nie chciała próbować, myślała, że po prostu nie umie tekstu. Pamiętam, że zrobiłem próbę tekstową i Ewa umiała swoje kwestie „na blachę”. Ale kiedy wypadła z transu, nie czuła sceny... zapomniała tekst.

JÓZEF OPALSKI Przyglądałem się jej w *Mieście snu* bardzo uważnie. Zbudowałaś dla niej nieprawdopodobną ilość pięter: Ewa Lassek grająca Gertrudę, Ewa Lassek grająca aktorkę grającą Gertrudę, Ewa Lassek grająca Ewę Lassek, Ewa Lassek grająca twoje wyobrażenie o aktorce.... ona to wszystko wykonywała. Oczywiście kiedy była w tym transie. To było fascynujące.

KRYSTIAN LUPA Zrozumiałem w pewnym momencie, że ona mi dała znacznie więcej, niż od niej oczekiwałem.

JÓZEF OPALSKI Popatrz, znowu dziura w naszej rozmowie...

KRYSTIAN LUPA Tyle nagadaliśmy i wciąż nie to, nie to. Odpocznijmy i zrobimy „drugą rundę”...

Pamiętam takie spotkanie z Ewą na korytarzu w teatrze. Ewa była w strasznej depresji. To znaczy w pierwszym momencie usiłowała panować nad sobą, ale później nie wytrzymała, przygłębła do mnie – i płacze. A potem mówi: ja nie chcę, nie chcę doprowadzić się do momentu, żebym znieawidziła teatr. Przed każdym przedstawieniem odczuwam tak straszny lęk... ja nie wiem, z czego się to bierze... i nawet nie boję się, że coś zawalę... To prawda, że tyle już pozawalałam... Zanim zacznę grać, przychodzi na mnie coś okropnego, jakiś niewyobrażalny stan, z którym ja nie wiem, co począć...

Wiesz przecież, jak delikatny jest zazwyczaj aktor i jak ten zawód często okropnie się mści. To zawodowe rozdymanie, które u aktorów wybitnych staje się czasem dla nich samych nie do wytrzymania. A Ewa posiadała to w nadmiarze. Dopóki się nad tym panuje, to człowiek dość świadomie hoduje taką narośl psychiczną. Zwłaszcza aktor, który musi żyć z tymi wszystkimi postaciami, które stworzył. Ta mała, samotna, drobna Ewa Lassek miała to WIELKIE, zmitologizowaną postać, którą karmiła swoją krwią. I strasznie za to płaciła, za ten tragizm, który niósła ze sobą, jak jakąś wiecznie uwiązaną kulę.

Wszystko to jakoś teraz upraszczam – ale w czasie tamtego spotkania w teatrze ona usiłowała mi to bezładnie, ale jednak wytłumaczyć. Ten niepojęty lęk, coś, nad czym nie mogła zapanować. I krzyczała: po tym wszystkim, co się w teatrze ze mną stało, ja już po prostu nie mogę!

**JÓZEF OPALSKI** Nie potrafię sobie nawet wyobrazić, co Ewa musiała przeżywać wchodząc do teatru. To był dla niej stres nie do wytrzymania. Widziałem, co się z nią działo w bufecie, to napięcie, z jakim czekała, kiedy i kto przy niej usiądzie.

**KRYSTIAN LUPA** I hodowała tę postać, która coraz mniej miała z nią wspólnego. A jednocześnie była nią. Ja czułem, że to jest dotknięcie śmierci i że jako aktorka zbliża się do swojej najbardziej tragicznej i najbardziej tajemnej roli. I dlatego Ewa Lassek jest dla nas tak fascynująca. Bo jest symbolem. Zmonumentalizowaną, a w związku z tym spowolnioną kondycją aktora. Urodziła się z tym piętnem, hodowała je w sobie i niosta – aż w śmierć.

**JÓZEF OPALSKI** Zwróć uwagę, że to jak mówimy teraz o Ewie, to prawie przybyszewszczyzna.

**KRYSTIAN LUPA** Ale tego nie da się inaczej opisać. Inaczej grzęźniemy w czymś normalnym, spisie wielkich ról, opowieściach o wielkiej aktorce... A na to wielkości Ewy Lassek szkoda.

I wciąż myślę o niej jako o pedagogu. Dlaczego była tak uwielbianą, chociaż dawała studentom straszny „wycisk”. Dlaczego wszystko jej wybaczano, dlaczego dawali się jej poniewierać, dręcząc... Kiedy obcując z jej dawnymi czy ostatnimi studentami, stale opowiadają o niej anegdoty. I zawsze z jakimś takim zachwyceniem. Oczywiście, zawsze to jest na pograniczu skandalu, zachwianego bezpieczeństwa, piekielnie bliskich stosunków międzyludzkich, stawianych jakby na ostrzu... Potrafiła poprowadzić lekcję czy próbę w jakieś rejony psychodramy, drastycznej, niebezpiecznej... To były spotkania niezwykle, nie mające nic wspólnego z banalnością zwykłego uczenia, czyli mijania się w życiu. I wyobraź sobie, jak w trakcie takiego „seansu” nagle wchodzi ciebie i mówi: koniec, już 12 w nocy, do domu. I wówczas (oczywiście po kilku kieliszkach) Ewa zaczęła przemówienie: Proszę pana, czy pan wie, gdzie pan pracuje, /czy pan wie, co to jest teatr?../ Jeżeli pan w tej chwili wszedł, zobaczył, co się tu dzieje, i mówi, że trzeba wyjść, to pan nie powinien pracować w tej szkole. I zrobiła piekielną awanturę temu portierowi. A on bez słowa wyszedł. A wiesz dlaczego? Przecież normalnie przebywając z aktorami był przyzwyczajony do różnych „odchytów”. Tym razem ugiął się, ugiął się przed siłą antycznej frazy, wobec patosu, wobec sity „słowa polskiego”...

*(Krystian śmieje się, tak się zagrał)*

**JÓZEF OPALSKI** Ja wiem, o co ci chodzi. Ewa miała jakąś porażającą siłę nawet w sytuacjach komicznych. Potrafiła zwyciężyć komizm sytuacji, swoją śmieszność. Ona miała do studentów i uczucia matczyne, i opiekuńcze, ale i jakąś drapieżność, otwierała im oczy na najbardziej drastyczne sytuacje erotyczne, moralne... Pokazywała im świat, który aktor znać musi, choćby się go bał i przed nim uciekał. I Ewa posiadała tę charyzmę pedagogiczną. Wystarczyło jej zaledwie drasnąć talent studenta, żeby od razu w tajemniczy sposób rozkwitał.

**KRYSTIAN LUPA** I dlatego ją kochali. Bo jeżeli poczułem ból i nagle wybuchnąłem czymś i poczułem się zaakceptowany (a Ewa Lassek dawała natychmiast odczuć swój entuzjazm, że to jest, że się powiodło), to przecież jest to fantastyczne! Odwrotnie niż u pedagogów, którzy niszczą, żeby niszczyc. Ewa studenta, któremu coś się udało, który „odał krew” – zaczynała natychmiast kochać. To właśnie była ta jej wielka, nieegoistyczna wspaniałomyślność i artystokracja. Wszystko podporządkowane sztuce. I jeżeli była wypełniona pychą, to teatr był ponad jej pychę. I podejrzewam, że w ostatnich latach największe jej przeżycia były związane ze szkołą.

**JÓZEF OPALSKI** Ludzie, którzy tak mocno lgną do studentów, bardzo długo zachowują młodość. Ewa miała niezwykle wycucie teatru. Gdzieś u niej tak teatr zajął się z życiem, że z tej gmatwaniny nie sposób było wyjść.

**KRYSTIAN LUPA** I nie było to tak prostackie jak u niektórych teatralnych „guru” (np. Grotowski). To nie było intencjonalne – to był los.

**JÓZEF OPALSKI** Żywa krew. Odcięcie od teatru to było odcięcie od życia. Pod tym względem Ewa przypomina mi bardzo Tadeusza Łomni-

ckiego... Ciekaw jestem, co wyjdzie z tej naszej rozmowy, gdy ją spiszę. Może jak usiądziemy samotnie, każdy osobno nad tym tekstem, coś nam jeszcze przyjdzie do głowy. Nie chciałbym, żeby się wytonił obraz tylko wielkiej aktorki, przecież w wypadku Ewy to o wiele, o wiele za mało.

**KRYSTIAN LUPA** Wróćmy jeszcze na chwilę do tego, co nazwał „dziwnym” w swych przeżyciach sprzed lat. A może to nazwać ekscentrycznym? Ekscentrycznym i egzotycznym. Ewa miała przecież jakąś „manierę”, osobliwy styl bycia i mówienia. Oczywiście nie była to maniera à la Eichlerówna, bo to nie było tak nieznośne. Chociaż Ewa pokoleniowo bliższa była Eichlerównie niż mnie. I myślę, że te nasze nieporozumienia były także nieporozumieniami pokoleniowymi. Zgodnie ze swą naturą parła ku prawdzie, ku nowemu, ale była również trzymana przez „stare”. Dlatego nie chciała w *Mieście snu* skoczyć ku Hamletowi i z powrotem. To się kłóciło z pewną estetyką, z pewnym dostojeństwem. Ewa oczywiście nie bała się być śmieszna. Ale pewne sposoby śmieszności, które dla nas są oczywiste, dla niej były nie do pomyślenia.

**JÓZEF OPALSKI** Cała tradycja się w niej broniła. Nie bała się być śmieszna w Witkacym, ale bała się być śmieszna w Szekspirze.

**KRYSTIAN LUPA** Właśnie. Ostrożnie jednak. Bo łatwo powiedzieć „tradycja”, ale to była także pewna racja, której my do końca nie rozumiemy. Czujemy, że to także pewna lekcja. Ważna lekcja. I Ewa miała rację, kiedy zamiast skakać – przechodziła. Tym swoim chyboliwym krokiem. To było świetne. A dla mnie bardzo ważne. Zwłaszcza że powiedziała mi, iż spodziewa się, że kiedyś ta nasza wspólna przygoda da jej coś nowego, nowy oddech...

Obydwie role w moich spektaklach były dla niej pewnego rodzaju kompromisem. Były niestychnanie istotne – ale jednak epizody. Wiedziałem, iż to, że zgodziła się je zagrać mimo wszystko, bardzo mnie zobowiązywało na przyszłość. Czuję mocno etyczny związek reżysera z aktorem. Takie spotkania ludzi, którzy wiążą się na bazie fikcji, są czasem ważniejsze niż spotkania w życiu. W tych spotkaniach nigdy nie wiadomo, kto jest przedmiotem, a kto podmiotem. Czasem reżyser jest podmiotem, czasem aktor... To jest zbyt skomplikowany układ, żeby był zdrowy i harmonijny. Ale wartość nadrzędna tego układu polega na związku twórczym. W czasie prób, a nie na przedstawieniu, które jest finalnym pro-

*Sie kochamy* Schisgala w Starym T. im. Modrzejewskiej w Krakowie (1966). Ewa Lassek (Ellen), Kazimierz Kaczor (Milt). Reż. Jerzy Jarocki, scen. Lidia i Jerzy Skarżyński





*Cymbelin* Szekspira w Starym T. im. Modrzejewskiej w Krakowie (1967). Ewa Lassek (Imogena), Wiktor Sadecki (Cymbelin). Reż. Jerzy Jarczyk, scen. Ewa Starowiejska

duktem. O tym publiczność za mało wie. I trzeba o tym mówić, zwłaszcza przy takich zjawiskach jak Ewa Lassek. Sól teatru. Jeżeli się tego nie czuje, teatr staje się chory i bezduszny. Wartości ludzkie w tym tworzeniu są ważniejsze niż konkretny rezultat.

Zacząłem tę „przygodę” z Ewą Lassek i czułem, że coś się jej ode mnie należało. Wiedziałem o tym dobrze. Tymczasem robitem spektakle, w których dla Ewy nie było miejsca. I to było bardzo egoistyczne. Egoizm mojej wyobraźni. Czuję, że źle o tym mówię, płacząc się niezdarnie... Piekielnie się tego bałem, ale i marzyłem o tym, żeby się spotkać z Ewą Lassek w sposób ostateczny. Żeby ta nasza, bardzo trudna przecież przygoda, którą zaczęliśmy przed laty, znalazła swoje zwieńczenie, konkluzję czy ostateczne rozwiązanie. Żeby to nie zostało urwane. Przedstawienie jest zawsze pewnego rodzaju urwaniem...

**JÓZEF OPALSKI** To i tak w twoim wypadku nie jest nigdy urwanie. Jesteś zawsze na spektaklach, bierzesz w nich udział...

**KRYSTIAN LUPA** Mówią, że zachwycają się moimi przedstawieniami, onanizują się moimi przedstawieniami... Może kiedyś, kiedy byłem moim reżyserem, tak było. W tej chwili jest to jak choroba. Ja nie umiem inaczej. I szukam tylko pretekstu, żeby być przy tych moich spektaklach – organicznie. Dawniej w nie interweniowałem, dziś już nie. Wiem już, że to polega na cichym byciu wśród aktorów. Nie trzeba im bez przerwy przypominać. Ewa to doskonale rozumiała. I bardzo wiele mnie nauczyła. Ona bardzo potrzebowała mojej obecności. A i ja nie mogę się pogodzić z myślą, że Jej nie ma.

Kraków, 30 września 1990

**KRYSTIAN LUPA**  
5 października 1990 (Post scriptum)

Ewa Lassek powiedziała – „aktorstwo to sto procent talentu i zero procent pracy” (świadek: Włodzio Szturc).

Nie powiedziałem jeszcze o jej „manierze”. Jak to rozumieć? Stara szkoła aktorstwa? Eichlerówna? Powiększone bycie. Powiększenie gestu i słowa... Stara szkoła wyciągniętego z pospolicności – dramatycznego słowa i dramatycznego gestu i jakaś nowa synteza tych dwóch elementów... Aktor był człowiekiem oczyszczonym i powiększonym. Według jakiej zasady odbywało się to powiększenie?... Tu leżała tajemnica, coś w rodzaju tajemnicy kuchni. Aktor w swym wnętrzu wypiekał postać – tworzył swój styl. To było coś innego niż osobowość – choć oczywiście wyrastało z osobowości... Ale z drugiej strony wyrastało z czegoś ogólniejszego, z kultury. Gesty i słowa nie należały wyłącznie do osoby, lecz również do silnych wzorów, do stylizacji dramatu... Widzenie człowieka było bardzo skonwencjonalizowane...

Dawniej wypadało, aby aktor miał styl, tj. w ramach schematów – indywidualną i powtarzalną jakość tego NADOSOBOWEGO – właśnie tego POWIĘKSZENIA... Na czym polegała w tym zakresie wyjątkowość Ewy?

Myślę, że na tym, że stwarzała swój styl z przeżycia. Nie to – że za każdym razem znajdowała nowy, przecież wiadomo, że w gruncie rzeczy, tak jak Eichlerówna, była zawsze taka sama. A jednak?... Eichlerówna była zawsze taka sama i przeżycia, które grała, były zawsze takie same, mało tego – były mniej ważne od niej, były jej podporządkowane. Grała przeżycia, bo bez nich nie można się pokazać. Ona się zawsze pokazywała.

Ewa była zawsze taka sama – lecz przeżycia były przeżyciami – z ich nieobliczalnością, głębią i tajemnicą. Zanikała i zatapiała się w przeżyciach, czasem była całkowicie pod nimi – owładnięta nimi lub obezwładniona... Mało było aktorów, którzy by do tego stopnia ujawniali potęgę i niebezpieczny grunt przeżycia... Otchłań przeżycia...

Wówczas cały jej styl, jej stałe gesty, jej głos były niemal jakimiś zatopionymi resztkami... którymi broniła się przed zatraceniem...

Tak... Tak czuję – mimo że z drugiej strony czuło się coś wręcz przeciwnego... że panuje... że spokojnie czelekuje swe środki. Gdy pojawia się niepokój – to i o nią był wtedy niepokój. Przypluwał jak chmura i porывał ją w coś, czego nie znała. Nawet kiedy była w najlepszej formie. To nigdy nie było całkowicie wewnątrz roli – lecz jakby na przecięciu postaci i aktorki...

Zawsze mogło się stać, że nieobliczalnie skręcała w jakąś boczną uliczkę ignorując wszystkie ustalenia...

Bo tam znalazła w tym dniu, tego wieczoru swoje centrum... w tym miejscu lub w tym kierunku (słowa niestety nie są w stanie oddać tego precyzyjnie), ...i tam szła, bo tam musiała – bo gdzie indziej nie mogła pójść – bo nigdy na scenie nie miała wyboru – jeśli była we władaniu „tej wyższej”. Partnerzy musieli wówczas błyskawicznie znaleźć się w tym – przyjąc i użyć nową sytuację – nie było innego wyjścia. Czasami stwarzały się w ten sposób niewiarygodnie silne i prawdziwe zdarzenia... czasami kończyły się fataliną. Tak było – pamiętam – zwłaszcza w *Mieście snu*, w roli, która była dla niej czymś w rodzaju psychodramy...

**BYŁA AKTORKĄ MONOLOGU!** Można byłoby powiedzieć – MONOLOGU WEWNĘTRZNEGO. Zawsze pojawiał się w niej niezwykle wyraziście. Nieraz nieomal albo dosłownie wchodził na usta... Szeptala coś, mamrotala lub mówiła na głos nieoczekiwane teksty – w dziwnych, nieraz szokujących odkrywczych skojarzeniach z tekstem „kanonicznym”. Różnie aktorzy dialogują. Są aktorzy sejsmografy – reagujący na każde drgnienie partnera. Stuchają partnera z nadczułością i nadwzrocznie. W takim sensie można by było powiedzieć, że Ewa nie umie dialogować. W reakcjach na partnera była ciężka, nieruchawa. Nie było widać, czy słucha. Jakby to była tylko przerwa – albo, lepiej powiedzieć: dziura w jej monologu...

Jej dialog polegał na czymś innym. Partner pozwoli i niedostęgalnie (jeśli potrafił to robić, jeśli potrafił ją atakować) – deformował jej stan, przemieniał jej monolog – wznosił go albo przyduszał... Pojawiała się w niej wtedy determinacja – jakby umczenie tym partnerem. Jakby lęk – że zaraz zacznie się w niej coś, czego jeszcze nie wie. I jest to – myślę – wielkie odkrycie. Wiadomo – wszystko, co nas wzrusza, przejmując czy wstrząsa – jest odkryciem – nasze wzruszenie jest tu kryterium – choćbyśmy poza tym nic więcej o tym nie wiedzieli... Jak monologuje się STAN wewnątrz ludzkiej duszy? Jak wewnątrz tego stanu – monologu – jak przezeń, przez to szkło... [...] przedziera się w nas drugi człowiek? Może właśnie takie sejsmograficzne słuchanie jest bardziej schematyczne – zbyt łatwo sięgające po „prawdę”? W każdym razie było coś fascynującego – patrzeć, jak Ewa, zupełnie nieprzenikniona – stoi naprzeciw swego partnera i MILCZY. Nigdy, nigdy nie pokazywała, że słucha. Ale jednocześnie jakby zawsze słuchała – nawet gdy nikt nic nie mówił. W jej twarzy było coś nastuchującego...