

Pożytki z wątpliwości

AUTOR: WIKTORIA TABAK

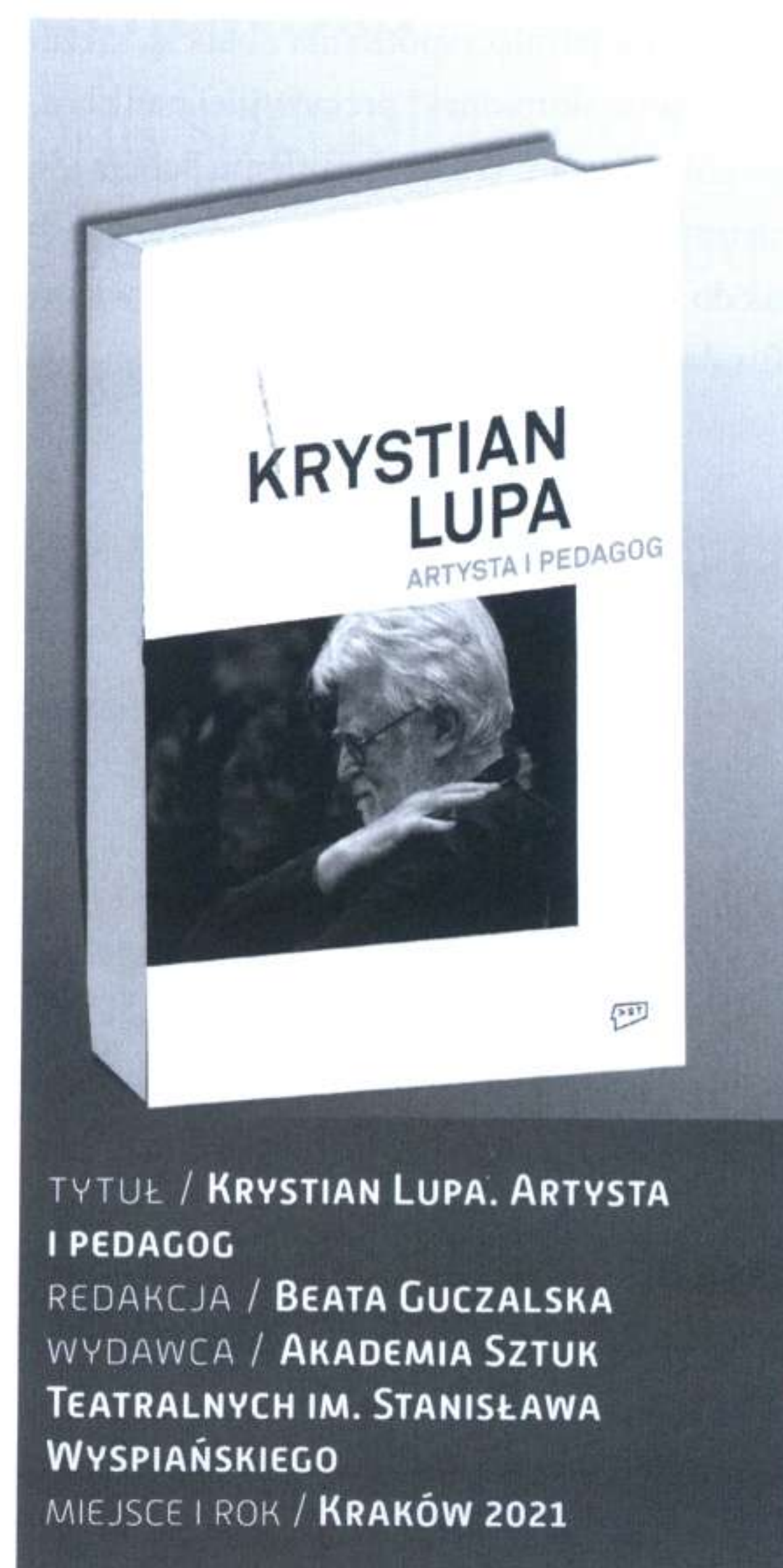
1.

■ Publikacja *Krystian Lupa. Artysta i pedagog* jest pokłosiem konferencji o tym samym tytule zorganizowanej w grudniu 2018 roku w krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego, w której uczestniczyli zarówno teoretycy (rodzimi i zagraniczni), badaczki, aktorki, twórcy, jak i współpracownicy reżysera. Na widowni obecny był także Lupa – komentował, uzupełniał, wspominał, a nawet wdał się w polemikę z autorką jedyne krytycznego wystąpienia. Brałam udział w tym wydarzeniu jako słuchaczka i wspominam je z mieszanymi uczuciami, podobne emocje wzbudził we mnie zresztą wydany kilka lat później tom pokonferencyjny.

Książka została podzielona na dwie, wzajemnie się oświetlające, części. Pierwsza stanowi zbiór piętnastu artykułów (autorstwa m.in. Agnieszki Zgieb, Christophe’a Triau, Natalii Jakubowej, Audronisa Liugi, Grzegorza Niziołka, Waldemara Wasztyla czy Joanny Targoń), a druga to zapis trzech rozmów o charakterze anegdotyczno-wspominkowym przeprowadzonych z aktorkami i aktorami Krystiana Lupy¹ (Bogdanem Brzykim, Iwoną Budner, Adamem Szczyszczajem, Adamem Nawojczykiem, Romanem Gancarczykiem, Agnieszką Mandat, Małgorzatą Hajewską-Krzysztofik i Marią Maj), z jego uczniami (Grzegorzem Jarzyną, Remigiuszem Brzykiem, Michałem Borczuchem, Elżbietą Deptą, Igą Gańczarczyk i Radkiem Stępnem) i wreszcie z samym twórcą. Zakres tematyczny publikacji jest bez wątpienia rozległy. Znajdziemy w niej analizy zagranicznej recepcji twórczości Lupy (głównie litewskiej, rosyjskiej i francuskiej), interpretacje procesu pracy, a nawet – osobiste opisy spotkań z reżyserem na polu prywatnym bądź zawodowym.

2.

Jak zaznacza we wstępie Beata Guetzalska: „Dziś nie ma chyba wątpliwości, że Krystian Lupa dokonał w polskim teatrze znaczącego zwrotu w kwestii rozumienia aktorstwa i re-



żyserii”². Przewrót ten polega na odejściu od tekstu dramatycznego jako głównego narzędzia do budowania roli i skierowaniu się w stronę improwizacji opartych na prywatnych przeżyciach aktorów oraz aktorek. Przy czym, zdaniem badaczki, Lupie zawdzięczamy nie tylko autorski i specyficzny model wielomiesięcznej pracy, ale właściwie większość zjawisk obecnych we współczesnym teatrze, począwszy od pisania na scenie, a skończywszy na problematyce ciała i cielesności w spekta-

klach. „Warto siłę wpływu Krystiana Lupy podkreślić w czasach ożywionych dyskusji, w których kwestionowany jest model teatru reżysera-lidera, narzucającego swoją wizję, i zauważyć, że potencjał kreatywnych i przywódczych zdolności jest w sztuce wartością nie do przecenienia”³ – pisze dalej Guetzalska. Mam z takim stwierdzeniem pewien kłopot. Czy z tego wynika, że praca o charakterze kolektywnym, bez wyraźnej roli lidera, jest automatycznie mniej ciekawa, mniej oryginalna, gorszej jakości, a co za tym idzie – warta mniejszej uwagi? Celowo trochę hiperbolizuję i zadaję konfrontacyjne pytania, bo książka *Krystian Lupa. Artysta i pedagog* skupia się w dużej mierze na konserwowaniu pozycji Lupy w środowisku teatralnym – która i bez tego jest przecież bardzo silna – a prawie zupełnie pomija inne perspektywy.

Prawie, bo – jak wspominałam na początku – jedyny tekst rewidujący strategię pracy Lupy napisała Monika Kwaśniewska. W artykule *Między wolnością a manipulacją – sytuacja aktorek i aktorów w „Factory 2”* badaczka zastanawia się, między innymi, nad tym, gdzie się kończą, a gdzie zaczynają granice pomiędzy wolnością twórczą, reżyserską manipulacją a podmiotową bądź przedmiotową kondycją performerów i performerek. Kwaśniewska przeanalizowała bogaty i różnorodny materiał źródłowy (w tym publiczne wypowiedzi aktorek oraz aktorów grających w *Factory 2* oraz niepublikowane, choć autoryzowane rozmowy z Martą Ojrzyńską, Małgorzatą Hajewską-Krzysztofik i Igą Gańczarczyk), a w dalszej kolejności zakwestionowała mit wielkiej sztuki wymagającej poświęceń i mit oderwanego od przyziemnej rzeczywistości artysty-demiurga, którymi nader często próbuje się usprawiedliwiać różne formy przemocy – ekonomicznej, symbolicznej lub nawet psychofizycznej.

Warto również wspomnieć o tym, że tylko pod artykułem Kwaśniewskiej znajduje się bezpośredni komentarz samego zainteresowanego. „Nie chciałbym polemizować z tym

Książka *Krystian Lupa. Artysta i pedagog* skupia się w dużej mierze na konserwowaniu pozycji Lupy w środowisku teatralnym – która i bez tego jest przecież bardzo silna – a prawie zupełnie pomija inne perspektywy.

tekstem, choć nie uważam go ani za w pełni rzetelny (zwłaszcza na etapie wniosków i interpretacji wypowiedzi aktorów), ani za obiektywny⁴ – pisze Lupa w pierwszym zdaniu odpowiedzi, która, mimo deklarowanych chęci, ma przecież charakter wyraźnie antagoniczny. Artysta twierdzi bowiem, że osoby niejako z zewnątrz nie są w stanie w pełni zrozumieć ani na czym polega tworzenie spektaklu, ani czym rzeczywiście jest owa wyjątkowa i intymna więź, jaka wytwarza się podczas prób pomiędzy reżyserem a aktorami i aktorkami. „Niemożliwe wydaje mi się powszechne i wyrażone również w tym tekście oczekiwanie, że wszystko, co powstaje artystycznie, ma być moralnie czy etycznie bez zarzutu. Nie ma takiego procesu twórczego, w którym panuje całkowita wolność i demokracja i szkolna czy harcerska czystość⁵ – komentuje, ale na końcu zaznacza jednak, że to, co działo się podczas prób do *Factory 2*, było w równym stopniu akceptowane przez pozostałych współtwórców i pozostałe współtwórczynie.

Ta wymiana zdań, jeśli można to w ogóle w ten sposób nazwać, jak w soczewce skupia sedno bardzo aktualnego sporu o to, czy teatralne projekty mogą, czy nie mogą być analizowane nie tylko w kategoriach estetycznych, ale również – etycznych. To także bodaj jedyny moment w całej książce, w którym rzeczywiście udaje się uchwycić kwintesencję i dynamikę żywych dyskusji toczących się wokół twórczości Lupy w ostatnich latach.

Z innej strony wgląd w pracę nad spektaklem oferuje natomiast wnikliwy tekst Igi Gańczarczyk „Najpierw miała to być adaptacja, później powstał dramat, wreszcie jakby powieść”. W archiwach „Miasta Snu” skupiający się na pęknięciach i momentach, które dla badaczki – będącej dramaturżką tegoż przedstawienia – okazywały się problematyczne, a także esej Beaty Guczalskiej zatytułowany *Jak pracuje Krystian Lupa? (Od lidera komuny*

do wodza). Autorka, jeszcze inaczej niż Kwaśniewska czy Gańczarczyk, punktem wyjścia swojej analizy uczyniła zmontowane filmy rejestrujące przebieg prób, między innymi *Spróbujmy skoczyć do studni* w reżyserii Piotra Stasika i Doroty Wardęszkiewicz, czterdziestominutowy dokument obrazujący głównie kłótnię Piotra Skiby z Krystianem Lupą o to, z której strony łóżka ma usiąść bohater grany przez tego pierwszego, czy *Prorok w teatrze* w reżyserii Jerzego Kaliny o przygotowaniach do krakowskiej premiery *Zaratustry*.

3.

Redaktorka książki we wprowadzeniu wspomina także o wpływie Lupy na różne pokolenia twórców i twórczyń, lecz z tego debiutującego w ostatniej dekadzie referat wygłosił jedynie jego wieloletni asystent, Radek Stępień, którego tekst zatytułowany *Najdalszy brzeg* jest głównie opisem procesu odchodzenia od mistrza i prób wypracowania własnego języka oraz autorskich czy autonomicznych wobec nauczyciela metod pracy. Dostrzegam w takim ujęciu utracony potencjał. Pogłębiona dyskusja pomiędzy artystkami i artystami, dla których spotkanie z Lupą rzeczywiście było momentem przełomowym w myśleniu o sztuce, a tymi ukształtowanymi przez inne wpływy byłaby, w moim odczuciu, bardziej interesująca i płodna intelektualnie, bo pozwoliłaby nakreślić trajektorie przemian zachodzących we współczesnym polskim teatrze. Wówczas pytanie o to, dla kogo i w jakim stopniu reżyser *Wycinki* wciąż jest punktem zaczepienia, miałoby, jak sądzę, uczciwszy charakter.

Poza tym zamykanie jakiegokolwiek artysty w twardej ramie mistrza ostatecznie znacząco ogranicza pole interpretacji jego dokonania, i to bez względu na to, czy ma się do tej twórczości stosunek krytyczny, czy afirmatywny. Zwróciła na to uwagę, między innymi,

Maryla Zielińska w rozdziale „Zła reżyseria” *Krystiana Lupy*, skupiając się na analizie przedstawień uznanych przez krytykę teatralną za porażki wieszczące kres reżysera, czyli na przykład warszawskiego *Miasta Snu* czy wrocławskiej *Poczekalni.o*. Nieco na przekór takim narracjom Zielińska dostrzega w tych dziełach intrygującą i świadomą strategię kwestionowania Lupy przez samego siebie i dialogowania z oczekiwaniami czy też przyzwyczajeniami publiczności.

Mimo to odnoszę wrażenie, że choć publikacja *Krystian Lupa. Artysta i pedagog* została wydana w ubiegłym roku, to na poziomie wstępnych założeń nadal powiela konceptualizację Piotra Gruszczyńskiego, który prawie dwadzieścia lat temu w książce *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim* usytuował Lupę na pozycji ojca założyciela nieformalnej grupy indywidualnych twórców debiutujących lub zyskujących rozgłos w latach dziewięćdziesiątych (w skład której wchodził: Anna Augustynowicz, Zbigniew Brzoza, Piotr Cieplak, Grzegorz Jarzyna i Krzysztof Warlikowski). Nie zaprzeczam, że wpływ Lupy jest widoczny w rozmaitych przedstawieniach, nie kwestionuję też tego wszystkiego, co jako artysta czy pedagog wniósł on do polskiego teatru, ale wątpliwości budzi we mnie kurtorska koncepcja zarówno konferencji, jak i samej książki. Decyzja o kształcie publikacji, czyli o nieobecności w niej określonych narracji, czy po prostu o doborze konkretnych rozmówców i rozmówczyń, nie jest w końcu decyzją przezroczystą. ■

1 ■ Dla mnie takie symboliczne zawłaszczenie na poziomie języka, którego efektem bywa tożsamościowe przyporządkowanie aktorów i aktorek do konkretnego reżysera, jest nieco kłopotliwe, ale podaję ten zapis w takiej formie, w jakiej pojawia się on w książce.

2 ■ *Krystian Lupa. Artysta i pedagog*, red. B. Guczalska, Kraków 2021, s. 7.

3 ■ Tamże, s. 8.

4 ■ Tamże, s. 121.

5 ■ Tamże, s. 122.