

WYMAZYWANIE

Lupa dawał swojej widowni poczucie niezwykłości i osobliwości. Ale tę publiczność stanowiła głównie dobrze sytuowana wielkomiejska klasa średnia. I to ona dzisiaj najsilniej go potępia.

DARIUSZ KOSIŃSKI

ODWOŁANIE GENEWSKIEJ PREMIERY KRYSZTIANA Lupy po oskarżeniach o przemoc to wcale nie jest prosta historia o obaleniu przemocowego władcy. Warto ją przemyśleć, by za chwilę nie okazało się, że nieświadomie poddajemy się dyktatowi czegoś o wiele bardziej opresyjnego.

Zerwanie spektaklu

Ta historia jest, spodziewanym od dawna, aktem dramatu demaskacji procesów wykorzystywania pozycji przez najwybitniejszego polskiego reżysera teatralnego (uznała go za takiego opinia środowiskowa i krytyka, ale sąd ten jest od dekad akceptowany przez publiczność). Burza wybuchła 2 czerwca, gdy dyrekcja Comédie de Genève podjęła decyzję o zakończeniu prób i odwołaniu premiery przygotowywanej przez Lupa adaptacji powieści W.G. Sebald „Wyjechali”. Jak czytamy w uzasadnieniu: „ze względu na różnice w filozofii pracy między kierownictwem artystycznym projektu z jednej strony a generalnym kierownictwem oraz zespołami stałym i tymczasowym z drugiej”.

Spektakl miał mieć premierę 7 czerwca, budżet produkcji wynosił 930 tys. franków szwajcarskich, a po pokazach genewskich planowano prezentacje w Awinionie, Paryżu i Mediolanie. Zamiast kolejnego światowego sukcesu – skandal, który niemal natychmiast uruchomił cały szereg reakcji, w Polsce skierowanych wyłącznie przeciwko reżyserowi.

Przypomniano przeszłe afery z udziałem Lupy (przede wszystkim pośladowczy protest Joanny Szczepkowskiej w czasie przedstawienia „Ciało Simone” w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w 2010 r.), zaczęto mówić głośno o tym, o czym dotąd środowisko wolało mówić szeptem (przekraczające znacznie krajowe standardy zarobki, wysokie „bytowe” i artystyczne wymagania reżysera).

Oczywiście prawicowa propaganda natychmiast wykorzystywała sytuację, nie tylko odmawiając war-

tości wszystkiemu, co i jak reżyser zrobił, ale też ukazując go jako bluźniercę i niszczyciela wartości (*vide* kuriozalny tekst pod znamienym tytułem „Krystian Lupa – jakie spektakle, taki styl pracy”, napisany dla „Gazety Polskiej Codziennie” przez Sylwię Krasnodębską). Rzecz jasna powrócił też wątek gejowskiego lobby.

Co gorsza, osoby sprzyjające artyście oddały mu niedźwiedzią przysługę, wysyłając na wywiad dla „Gazety Wyborczej” dziennikarkę, która już na początku padła z uwielbieniem do stóp mistrza i została w tej pozycji do końca rozmowy, nie tylko nie reagując na sprzeczności, w które się reżyser wikła, i banały, w które co chwila osuwały się jego autorefleksje, ale wręcz suflując mu takie tematy jak „geniusz we mnie”. Ta parodia wywiadu naprawdę nie pomaga Lupa w wyjaśnieniu, jak ocenia nie tylko to, co się wydarzyło w Genewie, ale i swoją pozycję jako taką.

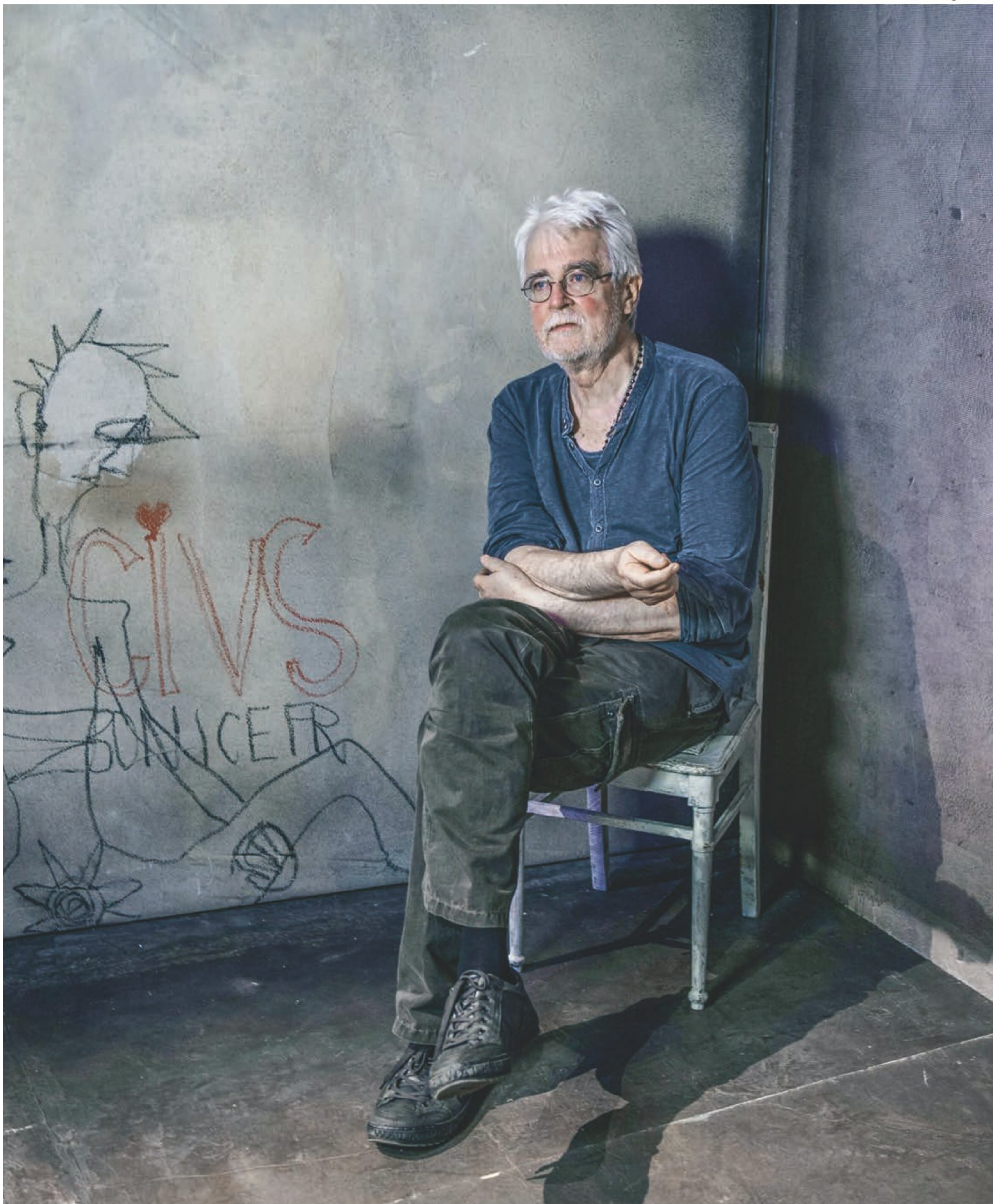
Wprost przeciwnie: otumaniony wydzielanym przez dziennikarkę kadzidłanym dymem reżyser mówi rzeczy niekiedy kompromitujące, dowodząc, że albo nie rozumie, jakimi cieszy się przywilejami, albo nie chcąc z nich zrezygnować, woli nie pytać, czym i jakim kosztem je zdobył. Wielka szkoda, bo w tym wywiadzie Krystian Lupa wysłała sygnały, że jest w stanie krytycznie i do końca ocenić swoją szczególną sytuację zawodową.

Geniusz i bogini

Zrozumienie przypadku Lupy nie jest proste ze względu na skomplikowanie warstw sporu. Każda ze stron zdaje się uważać swoje racje za coś „normalnego” i „oczywistego”, a nie za produkt specyficznych uwarunkowań kulturowych, społecznych i ekonomicznych. Widać to jasno, gdy zderzy

Krystian Lupa na tle scenografii do inscenizacji „Miasta snu” w TR Warszawa. Listopad 2012 r.





→ się wypowiedzi reżysera, który jako argumentu używa wręcz przyrodzonej mu potrzeby pełnego zaangażowania w proces twórczy wszystkich jego uczestników, z argumentami pracowników szwajcarskiego teatru, oczekujących konkretnych wytycznych, poszanowania przyjętych w instytucji regulaminów, harmonogramów i budżetów.

To zderzenie sam Lupa niejako inscenizuje. W wywiadzie z oburzeniem opisuje, jak szwajcarski oświetleniowiec najpierw przyjął milczeniem jego zaproszenie „do wspólnoty podróży”, po czym oświadczył, że nie jest artystą, lecz „wykonawcą”. Lupa pozornie to akceptuje, ale w istocie nie jest w stanie uznać, że ktoś nie ma chęci, by się zaangażować w pełni w zainicjowany przez niego proces, a jedynie czeka, by reżyser mu powiedział, kiedy klawisz na konsoli ma naciśnąć. Dla szwajcarskiego oświetleniowca i innych osób z zespołu było to zapewne jakieś dziwactwo, bo oni właśnie takich precyzyjnych wskazówek do wykonania oczekiwali (szwajcarska precyzja, czyż nie?). Kompletnie ich nie interesowały (mówione po polsku!) impresyjne monologi Lupy.

W Polsce zazwyczaj słuchano ich z uwagą, wiedząc, że z tych (pozornie odległych od tego, „co jest do zrobienia”) wyznań rodzi się ostatecznie niewidoczna i niemierzalna jakość jego przedstawień. Szwajcarzy byli w pracy, którą wykonywali zgodnie z obowiązującymi ich regulami, a na całe to słowiańskie rozmawianie (ach, jakże przypominają się różne polskie zderzenia z zachodnim ucywilizowaniem) reagowali zapewne z oburzeniem, uruchamiając natychmiast własne stereotypy kulturowe.

Oczywiście za mało wiemy, ale nie przekreślałbym i wcale nie odrzucał ze wzgardą argumentu Lupy, który twierdzi, że „jeśli zaprasza się reżysera z zagranicy, to chyba w tym celu, żeby miał szansę zrobić coś innego niż to, co się tu stale robi”. Bo tu akurat ma rację! Nie jest debiutującym i nieznanym nikomu artystą, który nagle okazał się nieprzewidywalny i stawia jakieś wygórowane wymagania. Istnieje na europejskim i światowym rynku od lat, wiadomo, jak pracuje i czego oczekuje, więc trochę trudno zrozumieć genewską dyrekcję, która go zaprosiła, a potem wydaje się ciężko zszokowana „różnicami w filozofii pracy”. Dy-

Krystian Lupa, tworząc teatr o własnej sygnaturze autorskiej, nie zdecydował się nigdy na wzięcie za niego **pełnej odpowiedzialności instytucjonalnej.**

rekcja nie jest w całej sprawie tak bardzo bez winy, jak by chciała.

Ale niezależnie od tego, w Genewie ujawniło się coś, co jest cieniem kładącym się na pracy Lupy od jej początków. Chodzi o sprzeczność między praktyką artysty wymagającego od współpracowników pełnego twórczego zaangażowania a zasadami obowiązującymi w instytucji, która na określonych warunkach zatrudnia ludzi do pracy polegającej na wykonywaniu określonych czynności.

Krystian Lupa, tworząc teatr o własnej sygnaturze autorskiej, nie zdecydował się nigdy na wzięcie za niego pełnej odpowiedzialności instytucjonalnej (w tym także dyrektorskiej). Jak sam wręcz rozbrajająco przyznaje w wywiadzie: „zawsze się jakoś tak udawało, w każdej instytucji powstawała wyspa wolności i tworzyłem takie relacje, w których spektakle mogły powstawać”. Kompletnie nie wydaje się zainteresowany, kto i jakim nakładem sił i środków sprawiał, że „tak się jakoś udawało”, ani co owo „udawanie się” oznaczało dla instytucji. Nie zrozumiał widocznie, dlaczego Jan Klata jako dyrektor Starego Teatru konsekwentnie nie wyrażał zgody na podtrzymywanie istnienia „wyspy Lupy” na Scenie Kameralnej, i pewnie nie rozumie żartu, którym pewien życzliwy mu przedstawiciel środowiska skomentował jego decyzję o zerwaniu współpracy z Teatrem Polskim we Wrocławiu, mówiąc, że teraz ta scena błyskawicznie zbilansuje budżet.

Że nie rozumie, dowodzi najlepiej pełne goryczy stwierdzenie: „Może Kantor miał rację, że nie da się pracować w teatrze instytucjonalnym, bo to nie jest praca artystyczna”. Czas może najwyższy pojąć, że teatry instytucjonalne, w których Lupa pracuje w Polsce i na świecie, to sceny publiczne, zobowiązane do rozliczania się ze sposobu wydawania otrzy-

mywanych pieniędzy oraz do brania pod uwagę opinii otoczenia społecznego.

Spychanie tej – kluczowej! – odpowiedzialności na innych i rezerwowanie sobie prawa do całkowitej od niej wolności oznacza podstawowy błąd nierównego podziału odpowiedzialności. Pozostaje on błędem, nawet jeśli dyrektorzy poszczególnych scen się na to zgadzają. Oznacza też, że wraz z realną zmianą nastawienia społecznego poziom zgody na zawieszenie tej odpowiedzialności w imię realizacji wizji artysty się zmienia. Lekceważenie tej zmiany kończy się tak, jak w Genewie. Co więcej, oczekiwanie, że osoby pracujące w instytucji muszą podzielać zainteresowania, pasje i potrzeby artystyczne Lupy, jest oparte na nieporozumieniu.

Jeśli chce się mieć współpracowników zaangażowanych we wspólną pracę, jeśli się chce tego zaangażowania wymagać, trzeba podjąć – tak jak onegdaj Tadeusz Kantor – trud stworzenia, prowadzenia i utrzymania własnego zespołu. To też nie jest łatwe i ma swoje cienie, które kładą się na historii Cricot 2 (wciąż pod tym kątem do końca nieopowiedzianej), ale przynajmniej sytuacja jest jasna i żadnemu przygodnemu pracownikowi nie stawia się wymagań nieobjętych jego zakresem obowiązków.

Dyktat powrotu do normalności

Krystianowi Lupie rzeczywiście długo udawało się balansować na linii napięcia między własnym plemieniem a instytucją publiczną. Fenomen jego akceptacji przez środowisko i publiczność, której serwował przedstawienia nierespektujące jej oczekiwań, to zjawisko warte uważnego przestudiowania. Najwyraźniej jednak nadszedł tej akceptacji kres.

Sprawa genewska ujawnia też bowiem pewien złożony problem, który stanowi jej warstwę głębinową. W cytowanym tu wywiadzie reżyser dotyka jej, gdy mówi o opozycji między współczesną troską o higienę w relacjach międzyludzkich a rozumieniem sztuki jako obszaru podejmowania wyzwań, „opętania artysty tym, co w świecie i człowieku go przeraża, przeraża”.

To argument dobrze znany – sztuka ma polegać na przekraczaniu granic, a to wiąże się z bólem i przemocą wobec siebie i innych. Codzienna normalność świata musi zostać przewalczona, by można było odkryć inne wymiary i moż-

liwości istnienia. Jeśli sztukę podda się procedurom zapewniającym wszystkim komfort i bezpieczeństwo, to przestanie spełniać swoją podstawową funkcję.

Argument ten często jest odsuwany i lekceważony. Mówi się, że przecież nie chodzi o to, by zrezygnować z wyzwania, a tylko o to, by go nie narzucać i by wszyscy mieli świadomość, w czym biorą udział i z jakim ryzykiem to się wiąże. No i oczywiście, żeby mogli w każdej chwili zrezygnować. A przekonanie, że poznanie prawdy wymaga wysiłku, bólu i narażania się na sytuacje pod wieloma względami niekomfortowe, miało być pozostałością romantyzmu wyhodowanego na glebie zafascynowanego cierpieniem i ofiarą katolicyzmu (jakkolwiek dziwne by to w przypadku Lupy brzmiało). Co, oczywiście, wymaga jak najszybszego przewalczenia.

W tej argumentacji odsłania się owa głębsza warstwa problemu: żyjemy w epoce dyktatu racjonalistycznej normalizacji, która jest prawdziwą siłą jednoczącą ponad podziałami pozornie opozycyjne środowiska. Wprawdzie „normalność” różne grupy rozumieją inaczej, ale wszyscy w zasadzie zgadzają się, że trzeba ją koniecznie „przywrócić”.

Konserwatyści naśmiewają się z dyskursu troski, ale cała ich praca nie polega na niczym innym, jak tylko na schlebianiu „normalnym ludziom”, wywyższaniu „normalnej rodziny” (chłopaka i dziewczyny) oraz wspieraniu „zdrowej kultury i sztuki, która pozwala bez żadnego ryzyka napawać się pięknem i prawdą”. Wprawdzie lewica i liberałowie niechętnie mówią o „wartościach”, ale wystawiają na piedestał racjonalnie zorganizowane życie codzienne i głoszą prymat „realnych problemów”: zdrowia, edukacji, godziwej zapłaty za godną płacę, odpoczynku, ekologii oraz przyjemności bycia sobą i celebrowania różnorodności. Byle była otoczona bezpiecznym kokonem.

Być może trwający przez lata fenomen teatru Krystiana Lupy zasadzał się na tym, że jego zrywający radykalnie z dyskursem normalności teatr stanowił rodzaj fascynującego rezerwatu „dziwactwa”, trwającego kilka godzin snu o odmienności? Nawet jeśli męczył, to dawał widowni potrzebne jej poczucie niezwykłości, osobliwości. Przecież publiczności krakowskich, wrocławskich i warszawskich przedstawień Lupy nie stanowiły

Fenomen jego teatru

zasadzał się na tym, że był dla wykształconej publiczności rezerwatem „dziwactwa”, trwającym kilka godzin snem o odmienności.

grupy „galerników wyobraźni”, ale osoby w większości reprezentujące dobrze sytuowaną nową klasę średnią. Potrzebowała ona takiej sztuki, by móc zrównoważyć i usprawiedliwić swoje zanurzenie w regułach dnia codziennego i jego „ścieżek kariery”. Jeśli tak, to najwyraźniej dominujące dziś w życiu społecznym środowiska już tej potrzeby nie odczuwają.

Wobec agresywnej głupoty lokalnej polityki, wobec niepewności i lęków, które obudziły najpierw pandemia, a teraz wojna, zwykłość i normalność stały się wartościami tak cennymi, że przekraczanie ich horyzontu z własnej, nieprzymuszonej woli wydaje się jakimś absurdem. W tym kontekście spektakle Lupy (i nie tylko jego, bo całej grupy jego uczniów tworzących kiedyś „nowy teatr”, powiązany ściśle z dynamiką przemian społecznych przełomu stuleci) stały się zbędną artystowską fanaberią. A jeśli dodać do tego elitarystyczny i wsobny dyskurs oraz związek z tematami i postawami odczuwanymi już jako anachroniczne, to nie dziwi dość powszechnie słyszana teraz satysfakcja z upadku reżysera i gotowość, by doprowadzić ten upadek do końca.

Nie odczuwam jej i nie uważam „demaskacji Krystiana Lupy” za symptom wyłącznie pozytywnych zmian, zwycięstwo nowego, zdrowego ducha. Tak, irytuje mnie naiwność reżysera, przejawy braku zdolności prawdziwie krytycznej autoanalizy, przekonanie, że świat nie ma nic lepszego do roboty niż wsłuchiwanie się w jego monologi i powinien właśnie jemu zapewniać „wolność”, bezwzględnie kupowaną kosztem innych. Ale obawiam się, że to, co może być smutnym końcem jego kariery, oznacza kolejne zwycięstwo dyktatu normalności, negującego i wyciszającego pragnienie przekroczenia. Wprawdzie kiedyś jej władza też zostanie rozbita w pył przez pragnienie życia, które

jest gdzie indziej, ale czy zanim to się stanie, nie zmarnujemy zbyt wiele czasu i sił na podtrzymywanie mieszczańskiej fikcji, że nie ma nic więcej niż to, co jest?

Procedury diagnostyczne

Na koniec trzeba wspomnieć i o tym: niewesoły jest los piszących o teatrze w Polsce. Jeździ się po całym kraju, by oglądać przedstawienia, i próbuje o nich pisać w nadziei przyciągnięcia uwagi publiczności. Jednak uwaga budzi się głównie wtedy, gdy wybuchnie jakiś skandal albo afera, jak ta z Lupą.

Tymczasem owe afery można uznać za dowód na to, że teatr jest przestrzenią ujawniającą społeczne napięcia, a także obszarem generowanego, a czasem wybuchającego spontanicznie procesu konfrontacji i poszukiwania sposobów radzenia sobie z konfliktami, które inne dziedziny, instytucje, a już szczególnie normy życia codziennego prześlępiają, lekceważą lub oznaczają jako patologie. Skandale teatralne stanowią w tej perspektywie rodzaj procedur diagnostycznych, opowiadanie o nich tworzy zaś coś w rodzaju kroniki zapowiedzianych konfliktów i zmian.

Dotyczy to z pewnością kolejnych eksplozji teatralnego #MeToo, ujawniających różne formy wykorzystywania hierarchii zależności do wykorzystywania (nie tylko seksualnego) osób współpracujących i podnoszenia poczucia własnej wartości przez poniżanie innych. Nie słychać, by procesy podobne dokonywały się w innych sferach życia (z wyjątkiem szkolnictwa wyższego), co może tworzyć wrażenie, że tego typu zjawiska są właściwe teatrowi.

Jest to oczywiście nieprawda (choć specyfika pracy teatralnej w bliskim i intensywnym kontakcie z innymi osobami może im sprzyjać). Prawdą jest natomiast, że to właśnie środowiska teatralne najintensywniej i na różnych poziomach nad nimi pracują, a nawet jeśli niektóre aspekty tej pracy budzą poważne wątpliwości (wystarczy przyjrzeć się głośnej kiedyś, a dziś niemal zapomnianej sprawie Pawła Passiniego, by zobaczyć, jak łatwo zniszczyć słabych, a jak bez zadrasnień wychodzą z poważniejszych oskarżeń mocni), to i tak teatr wypracowuje rozwiązania, które kiedyś może zostaną zastosowane na szerszą skalę w innych obszarach życia społecznego.

© DARIUSZ KOSIŃSKI