

ŚLADEM POŚLADKÓW

W (...) teatrze panuje często przyzwolenie na pokazywanie widzom rzeczy nieskończonych, niedopracowanych – zgoda na brak rzemiosła. Uważam, że w teatrze „poszukiwać” można na etapie prób, ale potem trzeba coś „znaleźć” przed premierą, żeby pokazać widzowi.

Joanna Szczepkowska

Trochę wstyd wracać do tej sprawy. I wpisywać się w melodyjki kurantów stablodyzowanej kultury, która z rozkoszą zajęła się sztuką sceniczną dopiero wtedy, gdy znana i rozpoznawalna aktorka pokazała na premierze słynnemu reżyserowi gołe pośladki. Raz wreszcie teatr wylazł ze swej niszy dla hobbystów i, jak mówią, rozkwitł na ustach opinii publicznej. Chyba nigdy moja zawodowa wiedza nie miała takiego jak w te dni wzięcia w podnieconych pogaduszkach gremiów towarzyskich. „Jak to było? Wypięła się na niego? To on ją teraz pewnie wywalił? Już wywalił?! Prowokowała i prowokowała, to teraz ma. E, pewnie się tak umówili. Dla reklamy. A nie chodziło o seks? Nie, przecież on tylko chłopców. Wszyscy oni tacy. A może ona wiedziała, że on jej nie toleruje, więc wolała zawczasu wywołać skandal? Robiła sobie *publicity* do następnych ról? Bo jeśli nie, to właściwie po co jej to było?”

Po co? Z punktu widzenia tabloidu wiadomo. Po to, żeby rozwinęła się afery pośladkowa, następczyni afery rozporkowej, hazardowej, wyciągowej, paliwowej i innych zimnych ognii naszego życia, co to sypią iskrami przez minutę, by zgasnąć w koszu na śmieci. Problem w tym, że kolizja Szczepkowskiej z Lupą dotyka paru spraw kluczowych dla funkcjonowania teatru, sposobu jego wartościowania, trybów odbioru. Kwestii, których nie da się lekko i od niechcenia rozstrzygnąć. Tym bardziej gdy trzeba je pracowicie wygarnąć ze sterty chłamu.

*

Joanna Szczepkowska ukończyła szkołę teatralną w połowie lat siedemdziesiątych. Pamiętam tę szkołę. Aktorstwa uczyli tam Jan Świdorski, Ryszarda Hanin, Aleksandra Śląska, Zofia Mrozowska i inne znakomitości.

Rektorem był Tadeusz Łomnicki. Dziekanem wydziału aktorskiego Andrzej Łapicki. Reżyserię Erwin Axer właśnie przekazywał Zygmuntovi Hübnerowi, ale ich rządy były i tak mgnieniowe wobec wieloletniego, niedawno zwieńczonego pontyfikatu Bohdana Korzeniewskiego.

Reguły były czytelne. Wydział aktorski uczył rzemiosła. Wpajał wiedzę o tym, jak wykonać zadanie sceniczne. Nie była to bynajmniej sprzedaż gotowych, rutyniarskich rozwiązań, bo wykładali (w większości) ludzie w szczyście zawodowej formy, pełni inwencji, poszerzający sobie samym warsztat, dysponujący wielkim zasobem wirtuozowskich kruczków, tajemnic, sposobików do przekazania. Niemniej uczyli w systemie mistrz–czeladnik, preceptor–adept. Świdorski (i nie on jeden), ćwicząc sceny z klasyki, grał przed studentami kolejno wszystkie role, łącznie z damskimi. Mniej zdolni naśladowali go mechanicznie, uzdolnieni łapali zasady. Przyswajali *quantum* wiedzy i umiejętności, dzięki którym mogli na koniec także i siebie uważać za wtajemniczonych.

Szkoła czuła się posiadaczem patentu na zawodowość i poczucie to hojnie sprzedawała dyplomantom. Alternatyw nie było. Grotowszczyzna (i wszystkie inne nowinki przywożone na Festiwalu Teatru Otwartego do Wrocławia) uchodziły za hochsztaplerkę. Kantora wtrzymano razem z Szajną do wora teatru plastycznego. Rewoltę scen studenckich, Stu, Pleonazmusa czy Ósemek brano za występy amatorów. Pewnego rodzaju aktoro-rzemiosłocentryzm wyczuwało się i w wewnętrznych hierarchiach uczelni. Warszawska reżyseria – jedyna w kraju, krakowska dopiero powstawała – była w znacznym stopniu wydziałem „bibliotekarzy”. Jej absolwenci mieli za zadanie wiedzieć wszystko, legitymować się szeroką erudycją, znać historię, w tym historię osiągnięć poprzedników w branży. Mieli być intelektualnymi przewodnikami w robocie, stawiać zadania, wyznaczać kierunki. Reszta była rzeźbieniem – rzemieślniczym, ale jakże twórczym – bezpośrednio na scenie.

Zapach tamtej epoki, mocno już zapomniany, wrócił do mnie nieoczekiwanie z całą intensywnością, gdy przeczytałem – czy raczej usłyszałem

ze sceny grudniowego Forum Polskiego Teatru – pierwszą autorelację Joanny Szczepkowskiej o pracy z Lupą. Już wtedy widać było, że niejako wcieliła w siebie, spersonifikowała całą starą szkołę. Płomiennie, z żarem osoby bez reszty oddanej zawodowi deklarowała, że praca z artystą klasy Lupy to wspaniała przygoda, że jest pełna podziwu dla osiągnięć jego teatru i za wszelką cenę będzie chciała zbadać, jak się do czegoś takiego dochodzi. Zaznaczała jednak przy tym jasno, że jej, osoby zajętej, nie stać, by miesiącami uczestniczyć w czymś, co wygląda na prywatną autoterapię psychiczną reżysera. Ona nie ma na to czasu! Prosi o tekst (którego niemal do końca nie było) i o określoną liczbę prób, bodajże dziesięć. Co zawodowcom przecież winno wystarczyć do zrobienia i roli, i – w konsekwencji – całego przedstawienia.

Szczepkowska jest zbyt bystrą obserwatorką, by nie zdawać sobie sprawy z prowokacyjności przyjętej postawy. Wie doskonale, że tradycyjnie rozumiany profesjonalizm stał się obciachowy w wewnątrzśrodowiskowej hierarchii (po części zresztą na własne życzenie, bo mocno skostniał). Że teatr jest dziś nade wszystko poletkiem do popisu wyobraźni reżyserskiej, niekiedy olśniewającej, czasami hochsztaplerskiej, często narcystycznej, niekoniecznie hołdującej logice, łatwo zyskującej dla najdzikszych swawoli intelektualne poparcie rozmnożonych i rozwielnionych teoretyków. Że aktorzy są w tym wszystkim czasem nawet bogami – ale dużo częściej marionetkami, dyspozycyjnymi wykonawcami niezbornych konceptów, do wiary w które muszą się przymuszać. Więc albo sztucznie wzbudzają w sobie twórczy entuzjazm, albo załatwiają rolę grepsami (co młoda krytyka uznaje za genialne, bo mało czym dysponuje na skali porównawczej). Albo w końcu dostają w garderobie kręcka z bezsilności, że młodość ucieka, popularność poszła do seriali, bezrobocie w zawodzie rośnie, etatu trzymać się trzeba pazurami, nawet za cenę upokorzeń, bo stabilizacja *etc.* Szczepkowska z całą pewnością świadoma była tej mentalnej przemiany stawiającej to, czego ją uczono, na głowie. Ale postanowiła tę samowiedzę majestatycznie zignorować. Postanowiła odegrać komedię, że oto urywa się z choinki i Krystianowi Lupie, mistrzowi niekończącego się szukania, drażnienia, wykładania i rozważania, eksperymentowania i psychoanalizowania, rąbie prosto w oczy: ja to panu zrobię w dziesięć prób! W końcu oboje jesteśmy profesjonalistami. Tylko niechże mi pan da tekst i szansę pracy, a nie męczy już nie-

kończącymi się refleksjami wydobytymi z pańskiej przepastnej duszy.

Szykowała się piękna katastrofa.

*

Katastrofa wyszła jednak mocno niepiękna – z winy aktorki. Joanna Szczepkowska zachowała się karygodnie: wyszła na scenę z prywatnym przekazem skierowanym *de facto* przeciwko zbiorowej wypowiedzi artystycznej, w jakiej brała udział. To zbrodnia. To tak, jakby zawodnik piłki kopanej w proteście przeciw metodom trenera zaczął podczas meczu strzelać na własną bramkę. Ciekawe, czym by go poczęstowała stadionowa publiczność.

Niemniej jednocześnie gdzieś w tle obnażonego tyłka, wśród kroci felietonów, wywiadów i proklamacji wokół tego gestu, zarysował się jednak cokolwiek istotniejszy spór na temat uprawiania sztuki scenicznej, raz wreszcie niestemplowany metkami: starzy–młodzi, konserwatyści–postępowcy, teatr mieszczański–teatr artystyczny *etc.* Szczepkowska, broniąc się żwawo, sformułowała w imieniu starej szkoły parę postulatów–napomnień, dotąd, w mniej podbramkowych okolicznościach, zwyczajnie ignorowanych przez heroldów nowego. Puszczanych mimo uszu. Przykład? A choćby uwaga wzięta tu do motta. Zwyczajne zdroworoządkowe spostrzeżenie, że celem sztuki teatru nie są przecież próby, tylko spektakle, nie szukanie, tylko znajdowanie. Odwrotnie niż u Osieckiej i Skaldów, tu o to chodzi, by złowić króliczka, a nie by gonić go. Przynajmniej powinno o to chodzić.

Jaka tymczasem jest praktyka? Mamy dziś w teatrze całe mnóstwo rozmaitych ogrzyków, maźnięć i stęknień, performatywnych czytań, niedokończonych etiud, prezentacji *work in progress*, warsztatów, które nie służą niczemu poza sobą samym. Eksperymentów mierzących odporność widowni na nudę, bezkształtnych parawidowisk pozbawionych konstrukcji i jasno określonego celu, gryzących własny ogon. Te działania mają swoich duchowych protektorów – często świetnych artystów bądź tęgich głowaczy teoretyczno-krytycznych – których w pewnej chwili znużył teatr zbyt domknięty, zbyt jednoznaczny, zbyt ściśle wyliczony. Którzy dziś rozkoszują się nawet i głupstwami, mogąc sobie wybrać z nich jakąś melodyjkę, jakieś skojarzenie, jakąś pięknostrkę. I już nie dbać o resztę: bezsensowną, naciaganą, nieodpowiedzialną. Owszem, zapewne da się i tak odbierać teatr. Na świecie są nawet teorie, że tak jest najwłaściwiej

i najnowocześniej, w co wierzy, jak w katechizm, teatrologiczna młódź. Tylko ciekawe, dlaczego żaden czytelnik beletrystyki nie szuka w księgarniach powieści nieskończonych, publikowanych w trakcie powstawania, *work in progress*, a kino nie wyświetla filmów niezmontowanych, które nie miałyby swoją wyobraźnią dopiero dopełnić.

Joanna Szczepkowska jako samozwańcza personifikacja starej szkoły ma zapewne jasną świadomość, że nie zawróci Wisły kijem. Ale też nie prawi kazań ani nie jocy z powodu katastrofalnego upadku dykcji. Upomina się o kwestie fundamentalne. O dojrzałość. O odpowiedzialność za jasny, konsekwentny i skończony przekaz. O rzetelność. O komunikatywność rezultatu. To nie jest ani nestorskie głędzenie, ani zakulisowa pyskówka; to zagadnienia, które dzisiejszy teatr winien naprawdę śpiesznie podjąć, jeśli nie chce grzęznąć w tym, co mu dziś grozi: w narcyzmie i powierzchowności, niechby i pełnej spektakularnych fajerwerków.

I tylko zapłakać wypada, że te, dalibóg, prawdziwie fundamentalne problemy formułowane są – i, co więcej, mogą zaistnieć w szerszej niż ścisłe środowisko debacie o teatrze – jedynie w tle pewnego wypięcia. I to wypięcia w kierunku artysty niekoniecznie zasługującego na to, by być tej, nazwijmy to, demonstracji głównym adresatem.

*

Krystian Lupa, choć sporo starszy od swej krnąbrnej aktorki, wszedł do teatru nieco później niż ona. Jego Witkacowski *Nadobnisie i kockodany* były prawdziwą rewelacją końca lat siedemdziesiątych, świadectwem, że narodził się z miejsca dojrzały, osobny artysta. Alina Obidniak dała mu do dyspozycji rodzaj laboratorium w Teatrze im. Norwida w Jeleniej Górze. I powstawały tam (tudzież od czasu do czasu w Starym Teatrze) przedstawienia bardzo piękne, niezwykle, aliści coraz bardziej wsobne, hermetyczne, zakręcone. Będące w większym stopniu wewnętrznym transem wykonawców niż komunikatem adresowanym do odbiorcy. Widzowie, siedząc na coraz mniejszej liczbie krzesełek, mieli nieodparte poczucie, że są tu intruzami, przeszkadzają. Teatr niejako implodował, zapadał się w sobie; wyglądało na to, że przyjdzie mu wegetować na marginesie marginesów, jako dziwadło dla swoich.

Tymczasem okazało się, że to samodoskonalenie w odosobnieniu wytworzyło olbrzymi potencjał artystyczny, który, gdy okoliczności

zaczęły sprzyjać, wybuchnął niczym wulkan wspaniałym, olśniewającym teatrem. Pustelnik stał się papieżem, uwielbianym i wszechwładnym. Po czym... zrzucił pontyfikalne szaty. Zanegował swój wypracowany i niezwykły teatr, który – w fazie bliskiej doskonałości – nagle przestał go interesować. Zaczął szukać nowych form, nowych tematów, nowego języka, a to pchając się w stronę, w której nawet jego uczniowie osiągali lepsze rezultaty, a to dochodząc właśnie do granic między sztuką a psychodramą. Co jedni akolici przyjmowali ze smutkiem, a inni – z oddaniem, twierdząc że my zawsze za mistrzem, a mistrz wie, co robi, i ma prawo szukać.

Bo też i z całą pewnością ma on takie prawo, a system narodowego mecenatu ma obowiązek mu w tym pomagać. Krystian Lupa zapracował sobie na to i dorobkiem, i – może jeszcze bardziej – ową drogą artystyczną, na której były lata na puszczy, o chlebie i wodzie, ale nigdy nie było koniunkturalizmu, sprzeniewierzenia się autonomii, łatwizn. Była dojrzałość, odpowiedzialność, samoświadomość twórcza – właśnie to, czego żąda Szczepkowska. Lupa ma dziś prawo oczekiwać od współpracowników pełnego oddania, ba, wiary, że jego metoda daje dobre rezultaty, a ci, którzy się decydują na współudział, powinni umieć przekalkulować, co ich czeka. Nie było sensu, pani Joanno, iść do tej roboty z aprioryczną, coraz gorzej ukrywaną niecierpliwością: kiedy on wreszcie przestanie chrząnąć i weźmie się za reżyserię. Było jasne, że przy takim nastawieniu nic z tego nie wyjdzie. I nie wyszło.

Jeśli jednak założymy, że drastyczność pośladkowego protestu podszyta była rozpaczą, to można też przyjąć – i są na to świadectwa w wypowiedziach aktorki – że owa rozpacz kumulowała się od dawna, nie tylko i może nawet nie przede wszystkim podczas pracy z mistrzem. Ponad wszelką wątpliwość Szczepkowska miała nieraz do czynienia z mnożącym się w młodszym polskim teatrze ludem lupoidów, którego to ludu przedstawiciele, nie mając ani klasy mistrza, ani jego samoświadomości, ani nawet cząsteczki dorobku – uzurpują sobie na dzień dobry prawo do przywilejów lidera, przykrojonych do swego formatu. Do kaprysów, hysterii, nieskończonego grzebania się we własnych wątpiach, nieliczenia się z potrzebami partnerów, do reżyserskiego egocentryzmu, niekonkluzywności pracy, a także pogardy dla widza, kompletnie niebranego pod uwagę w tym rachunku. Dla przeciwstawie-

nia się tej pladze warto było, żeby ktoś, nawet gestem straceńczym, upomniał się o (niektóre!) przykazania starej szkoły, ryczałtem i mocno przedwcześnie wyrzucone do zsypu ze starzyzną. Żeby było jasne: przykazania, które stara szkoła też łamała nie raz i boleśnie; tu nie chodzi o idealizację starego przeciw nowemu, tu chodzi o zgodę co do zasad.

Mówiąc krótko: Joanna Szczepkowska poszła do Krystiana Lupy między innymi po to, by przekonać się, jakimi sposobami tworzą się takie zjawiska, jak rola Sandry Korzeniak w *Marilyn*, zbudowana na fundamencie bezgranicznego oddania, na wkroczeniu teatru w prywatność, na podtrzymywaniu nieprawdopodobnego napięcia między wykonawcą a tworem jego artysty. Zaliczywszy krakę, mogła przekonać się dowodnie, że do tego rodzaju ekstremalnej jazdy aktorskiej trzeba czegoś innego i czegoś więcej niż zwykły zimny, dziesięciopróbowy profesjonalizm. Ale też kreacje takie nie rodzą

się na kamieniu, zresztą teatru tak rozwibrowanego, wpuszczonego na najwyższe obroty pewnie nie wytrzymałybyśmy na co dzień. Jeśli zaś w dniu powszednim mielibyśmy mieć do czynienia już wyłącznie z karykaturalnymi kopiami Lupowych wzlotów, z teatrem zakochanych w sobie histeryków i histeryczek – to są jeszcze miłośnicy teatru i po stronie sceny, i po stronie widowni, którzy byliby radzi odwołać się do cokolwiek odpowiedzialniejszych i mądrzejszych wzorów. Co Szczepkowska przypomniała, z odpowiednim, w każdym sensie słowa, przegięciem. Jeśli udało się jej wywołać w tej kwestii szerszą refleksję – a wydaje się, że taka rozmowa, wcale nie na tabloidowym poziomie, toczyć się wokół teatru zaczyna – to może sobie zapisać, wśród twórczych dokonań, najwymowniejszą (programowo) goliznę w dziejach polskiej sceny.

Jacek Sieradzki

AGNIESZKA WLAŻŁAK

Patrz Wernisaże, s. 143



Bez tytułu (piórko, tusz), 1987. Wł. Galeria Sztuki

„Rytm otwarty”, z cyklu „Mutacje” (technika mieszana), 1976. Wł. Galeria Sztuki

