

SUKCES SPEKTAKLI *PERSONA. MARILYN I WYCINKA*
KRYSTIANA LUPY W CHINACH – ANALIZA ZJAWISKA
NA PODSTAWIE RECENZJI PRASOWYCH
CHIŃSKIEJ KRYTYKI TEATRALNEJ

Artykuł jest kontynuacją publikacji pt. *Sukces spektakli Persona. Marilyn i Wycinka Krystiana Lupy w Chinach – analiza zjawiska na podstawie rozmów z organizatorami*¹. Omówiono w nim badania, których celem była odpowiedź na pytanie, co przyczyniło się do gorącego odbioru sztuk Krystiana Lupy w Państwie Środka. Na podstawie recenzji, które pojawiły się po pokazach spektakli *Persona. Marilyn* oraz *Wycinka* wystawianych w Chinach w latach 2013–2016, podjęto tu próbę rozpoznania rzeczywistych potrzeb repertuarowych chińskiego widza oraz oceny jego wrażliwości na teatr europejski.

Gdzie leży środek świata? Europejski i polski teatr w Chinach
na przestrzeni ostatniego stulecia

Chociaż Chiny to aliaż kulturowy 56 grup etnicznych, państwo to w swojej naturze i przywiązaniu do tworzenia silnej tożsamości narodowej było, poza kilkoma zrywami społeczno-politycznymi w końcu XIX i na początku XX w., silnie etnocentryczne². Gdy mowa o Chinach, wektor etnocentryzmu nie jest skierowany w stronę jednej wybranej grupy etnicznej, lecz zwraca się ku multikulturowemu bogactwu, w którym niezmiennie najważniejsze miejsce zajmują: pismo i sztuka kaligrafii, mitologia, filozofia, malarstwo, sztuka geomancji *fengshui* oraz tradycyjna opera chińska. Większość zapożyczeń, jakie niesie z sobą wymiana kulturowa z Zachodem, od stuleci nie jest w stanie na szeroką skalę pokonać zaporę językowej oraz naturalnej bariery geograficznej. W kontekście tego niewidzialnego muru międzykulturowego historia teatru chińskiego z jednej strony jest historią powstania unikatowej w skali światowej lokalnej sceny teatralnej, obfitującej w ponad

¹ A. Gryszkiewicz, *Sukces spektakli Persona. Marilyn i Wycinka Krystiana Lupy w Chinach – analiza zjawiska na podstawie relacji organizatorów*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2017, z. 12, s. 117–132.

² R. Huang, *China: A Macro History. An East Gate Book*, London 1989, s. 227–264.

czterysta gatunków muzycznych³, z drugiej zaś – historią poszukiwań nowej tożsamości literackiej i estetycznej poprzez tworzenie kulturalnych mostów na linii Europa – Chiny. Choć historia modernizacji chińskiego teatru jest wtórna wobec historii narodzin europejskiego teatru realistycznego, a później awangardowego, to dekada, w której do głosu dochodzą wyrosłe z głębokich społecznych potrzeb Ruch Nowej Kultury i Ruch 4 Maja, stanowi umowną cezurę oddzielającą okres adaptacji i tłumaczeń dramatu europejskiego od odejścia w stronę nowej, własnej twórczej dramaturgii chińskiej.

Jak pisze Lidia Kasarello w książce *Tian Han. U źródeł nowego teatru*, w pierwszych dekadach XX w. zachłyśnięcie się przez młodych literatów kulturą Zachodu było widoczne w licznych esejach z tego okresu⁴. Zjawisko chwilowej słabości wobec teatru europejskiego dotyczyło jednak wąskiej grupy zbuntowanych inteligentów. Kolejne dekady zajęło przecieranie ścieżek do nowoczesnego teatru. Twórcy teatralni nie mieli wątpliwości, że modernizacja teatru wiedzie przez stworzenie nowego repertuaru opartego na sztukach dramatycznych, które przyjęło się nazywać sztukami mówionymi *huaju*⁵. *Huaju* w dużej mierze były kalką współczesnych dramatów zachodnich i promowały nadrzędność warstwy intelektualnej sztuk teatralnych nad warstwą muzyczną i choreograficzną⁶. Razem z rozwojem *huaju* rozwijał się również obejmujący głównie dramaturgię amerykańską i europejską ruch translatorski. Za pierwszą opisaną próbę wystawienia sztuki zachodniej przez Chińczyków należy uznać pokaz przedstawienia opartego na adaptacji amerykańskiej powieści *Chata wuja Toma* w przekładzie Lin Shu, który odbył się w Japonii w 1907 r. (wówczas wielu chińskich studentów wyjechało na studia do Japonii). W przedstawieniu uczestniczyli amatorzy pracujący nad sztuką pod okiem chińskiego studenta Li Shutonga⁷. Kolejne adaptacje i przekłady z dramaturgii zachodniej wystawiane w Chinach zaczynają silnie oddziaływać na widownię i funkcjonować w świadomości społecznej w kontekście lokalnych przemian politycznych dopiero z Ruchem 4 Maja⁸.

Przedstawienia oparte na literaturze zachodniej były przez długi czas całkowicie niezrozumiałe, a jakość tłumaczeń pozostawiała wiele do życzenia. Mimo licznych prób ułatwienia widzowi chińskiemu percepcji sztuk europejskich zjawisko konfliktu kulturowego w sferze teatralnej było tak jaskrawe, że nawet najwięksi propagatorzy transkulturowości w przestrzeni scenicznej niejednokrotnie i głośno mówili o fiasku

³ A.C. Scott, *The Classical Theatre of China*, New York 2001.

⁴ L. Kasarello, *Tian Han. U źródeł nowego teatru*, Warszawa 1995, s. 26.

⁵ K.J. Wetmore, Jr Siyuan Liu, E.B. Mee, *Modern Asian Theatre and Performance 1900–2000*, New York 2014, s. 87.

⁶ W. Dolby, *A History of Chinese Drama*, London 1976, s. 206; A. Huang, *Chinese Shakespeares. Two Centuries of Cultural Exchange*, New York 2009, s. 106.

⁷ F. Shouyi, *Translation of English Fiction and Drama in Modern China: Social Context, Literary Trends, and Impact*, „Meta”, vol. 44, no. 1, s. 164.

⁸ *Ibidem*.

kolejnych premier oraz beznadziejnym i żmudnym procesie poszukiwania środków zastępczych dla niekorespondujących z sobą symboli czy mitów⁹. Towarzyszącą implementacji dramaturgii zachodniej ruch translatorski miał również trudne zadanie. W przekładach stosowano absurdalne zabiegi, jak przeniesienie miejsca akcji z Europy do Chin czy zmiana charakterystyki postaci na bliższą lokalnej.

W pełnym nieporozumień procesie osvajania dramaturgii europejskiej największą trudnością był brak specjalistów w tej dziedzinie. Jedynymi znawcami byli chińscy studenci studiów literaturoznawczych czy teatrologicznych przebywający na studiach w Japonii, transmisja dramatu i teatru europejskiego odbywały się więc za pośrednictwem kolejnego całkowicie odmiennego kulturowo przekaznika¹⁰.

Zarówno Ruch Huaju, jak i Ruch Nowej Literatury niosły z sobą zmiany, w ramach których mieściło się również tłumaczenie kanonu literatury europejskiej, jednak była to tylko część procesu powolnej transmisji teatru europejskiego do Chin. Należy bowiem wspomnieć również o kłopotach związanych z wykształceniem aktorów według nowej metody gry aktorskiej. Prawdziwe zmiany dokonały się tu dopiero w latach 50. XX w., gdy grupy sowieckich aktorów zaczęły odwiedzać Chiny, by trenować nową kadrę aktorską metodą Stanisławskiego. Nieco opacznie i wybiórczo zrozumiana metoda Stanisławskiego nabrała lokalnego kolorytu. Zainspirowało to twórców teatralnych w Chinach do jeszcze wnikliwszej obserwacji teatru europejskiego, w tym polskiego.

Kolejne zmiany na gruncie kultury teatralnej niesie z sobą przełom lat 70. i 80. Dla takich twórców, jak Gao Xingjian, lata między zakończeniem rewolucji kulturalnej w 1976 r. i wydarzeniami na Placu Niebiańskiego Spokoju w 1989 r. były okresem żywych poszukiwań teatralnych, co zaowocowało próbą stworzenia teatrów autorskich. Artystyczny dorobek Europy zaczęto łączyć z własnymi tradycjami kulturowymi. Zainteresowanie Stanisławskim, Brechtem, Grotowskim, Kantorem czy Meyerholdem splotło się w twórczości Gao z chęcią czerpania z chińskiej tradycji¹¹. Wolność nie kojarzyła się tylko z awangardowym powiewem z Zachodu, ale też z wolnością intelektualną, która na nowo uczy doceniać to, co własne. Sy Ren Quah stara się przez pryzmat twórczej aktywności postaci Gao Xingjiana uporządkować w chronologii zdarzeń ruch alternatywny w teatrze chińskim¹². Podkreśla jednak, że podobnie jak sam twórca Gao, ruch ten od początku musiał mierzyć się z nurtem głównym, który, mając poparcie (w tym finansowe) rządu chińskiego, dążył do podporządkowania wszystkich grup społecznych oraz odrzucał wszystko, co nieobliczalne, niedające się usystematyzować, intelektualnie żywe.

⁹ L. Kasarello, *Recepcja dramaturgii europejskiej w okresie narodzin nowoczesnej kultury chińskiej*, „Przegląd Orientalistyczny” 1999, nr 1–2, s. 13.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ I. Łabędzka, *Gao Xingjian's Idea of Theatre: From the Word to the Image*, Boston 2008, s. 5.

¹² Sy Ren Quah, *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theater*, Honolulu 2004.

Jak wynika z powyższych rozważań, największa zmiana w teatrze, która była spójna z nowymi założeniami politycznymi i okazała się konkurencyjna dla opery chińskiej, dokonała się w pierwszej połowie XX w. i polegała na przejściu metody realistycznego aktorstwa sowieckiego i dokonywaniu adaptacji dramatu europejskiego na bazie lokalnych potrzeb.

Teatr awangardowy, a może raczej nierealistyczny teatr współczesny, pojawił się w Chinach za sprawą takich twórców i teoretyków, jak Richard Schechner, który w 1988 r. odwiedził Szanghaj. Jego nazwisko było znane w Państwie Środka dzięki przetłumaczonej w 1984 r. książce Jerzego Grotowskiego *Ku teatrowi ubogiemu*, w której w jednym z rozdziałów Grotowski udziela wywiadu Schechnerowi¹³. Jednak teatr ten nigdy na dobre nie zagościł w Chinach kontynentalnych, a co ważniejsze dla przedmiotu badań, nie zyskał charakteru zjawiska popularnego.

Podsumowując, słaba znajomość alternatywy teatralnej, która mogłaby stanowić zagrożenie dla takich przedsięwzięć, jak Projekt Azja i prezentowanych w ramach projektu na chińskich scenach spektakli Krystiana Lupy, jest pochodną kilku czynników, wśród których najważniejszym jest elitarność tego zjawiska związana z wąską grupą intelektualistów zainteresowanych poszukiwaniami teatralnymi na granicy ryzyka politycznego. Intelektualistów tych zrzeszają od lat 90. festiwale teatralne, które stały się platformą wymiany kulturowej, organizowane w dużej mierze tam, gdzie demokratyczny ustrój pozwala na przesunięcie silnie zakorzonego etnocentryzmu w stronę otwarcia na nieznane. Mowa tu o Hongkongu czy Tajwanie, gdzie cenzura rządowa nie czuwa nad repertuarem festiwalowym, a pewien poziom przypadkowości gwarantuje zaskakujące odkrycia i inspiracje. Dotyczy to także wydarzeń, których organizatorzy, z przyczyn często osobistych, pozwalają sobie na bardziej ekskluzywne, niekiedy nawet ryzykowne przedsięwzięcia. Przykładem jest choćby Tianjin Cao Yu International Theatre Festival, stwarzający najlepsze warunki dla sukcesu spektakli Krystiana Lupy, które wystawiono w ramach festiwalu¹⁴.

Chiny „pod” Lupą – recepcja spektaklu *Persona. Marilyn* na podstawie recenzji prasowych

Ze względu na ulotność treści chińskiego Internetu trudno dokładnie stwierdzić, ile recenzji prasowych pojawiło się po pokazach spektaklu *Persona. Marilyn* podczas Tianjin Cao Yu International Theatre Festival w 2014 r. Pomocny w procesie wyszukiwania najbardziej wartościowych publikacji okazał się wydany przez Tianjin

¹³ Yu Jiancun, Peng Yongwen, *Richard Schechner and Perform Studies in China* [w:] *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, eds. J. Harding, C. Rosenthal, New York 2011, s. 99.

¹⁴ A. Gryszkiewicz, *Sukces spektakli...*

Grand Theatre album o Krystianie Lupy, zbierający wszystkie najważniejsze recenzje pokazów festiwalowych *Persony. Marilyn* i *Wycinka*. Wiele recenzji, zwłaszcza tych opublikowanych po spektaklu *Wycinka*, budzi wątpliwości związane chociażby z oryginalnością treści. Co więcej, lektura recenzji napisanych przez chińskich krytyków nasuwa refleksje, że krytyków tych nie cechuje, zupełnie inaczej niż w przypadku polskich recenzentów, wartościujący język czy podejście porównawcze. Wyraźnie wyczuwalne jest w recenzjach chińskich „obchodzenie” tematów, które są poza granicą obyczajowej przyzwoitości, a czasem poza granicą zrozumienia. Zjawisko kurtuazji stylu recenzenckiego chińskich dziennikarzy wpisuje się w pewien socjologiczny kanon dyskursu recepcyjnego sztuk, w którym widz jest tzw. „respondentem-aspirantem”¹⁵. Widz chiński, według typologii odbiorców sztuki scenicznej, którą wprowadza Emilia Zimnica-Kuzioła, „przypisuje teatrowi nade wszystko funkcję edukacyjną (wychowawczą i poznawczą). Przekonany jest, że głównym zadaniem sztuki jest porządkowanie świata według uniwersalnych norm oraz jego opisywanie”¹⁶. Przypisywanie teatrowi funkcji wychowawczej w kontekście długiej historii zjawiska teatru masowego w Chinach, o którym pisała Marta Steiner¹⁷, wydaje się naturalnym odruchem chińskiej publiczności i tłumaczy zachowawczą postawę krytyki teatralnej tamtego rejonu.

Chcąc ukazać jednocześnie najważniejsze cechy recepcji spektakli Krystiana Lupy w Chinach oraz kondycję chińskiej krytyki teatralnej, która mierzy się z zadaniem interpretacji współczesnego teatru zachodniego, wykorzystałam zarówno chińskie, jak i polskie recenzje spektakli *Persona. Marilyn* i *Wycinka*.

Badając recenzje przedstawień Krystiana Lupy w Chinach, mam wrażenie, że chińska krytyka, zwłaszcza ta odnosząca się do teatru zachodniego, jest ostrożna, niepewna, często zachowawcza. Ogląda teatralne wymysły Zachodu z nie lada zdziwieniem, balansując na granicy zażenowania i zachwytu, spogląda raz na scenę, raz na widzów wokół, by ostatecznie podeprzeć swe sądy licznymi przywołaniami dowodów światowego uznania dla reżysera, chociażby w postaci zdobytych przez niego nagród. W publikacji Shi Minga *Persona. Marilyn. Teatralny przykład analizy psychologicznej* dla tygodnika „Lifeweek” czytamy:

U Lupy nie ma historii, są tylko charaktery. (...) Z zewnątrz wygląda to tak, jakby cały wysiłek był wysiłkiem pojedynczych aktorów, w rzeczywistości jest to efekt silnej reżyserskiej kontroli. (...) W czasie trzygodzinnego spektaklu zdawało się, że Sandra [Sandra Korzeniak, odtwórczyni głównej roli Marilyn Monroe w spektaklu *Persona. Marilyn* – przyp. A.G.] swoim mocnym umiejętnym aktorstwem podtrzymuje uwagę widowni. Co

¹⁵ E. Zimnica-Kuzioła, *Widz teatralny – typologia odbiorców sztuki scenicznej i ich dyskursów*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica” 2001, nr 29, s. 167.

¹⁶ *Ibidem*, s. 167.

¹⁷ M. Steiner, *Oblicza teatru masowego w Chinach* [w:] *Teatr masony – teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź 2011, s. 275–299.

więcej, wyglądało na to, że sztuka nie niesie żadnych oczywistych konfliktów, a niemala część widowni miała wrażenie, że przedstawienie jest mocno rozproszone, co powodowało niezadowolenie. Czy u Lupy aktorzy są ważniejsi od reżysera? Oczywiście, że nie. W *Personie. Marilyn*, sztuce jednego z nielicznych zdobywców Europejskiej Nagrody Teatralnej, zamiast liberalizmu na scenie pojawiają się kontrolowane, świadome wybory¹⁸.

W momencie, kiedy Shi Ming próbuje walczyć z wrażeniem widowni co do niezrozumiałego dla niej, „mocno rozproszonego” stylu narracji, jaki podtrzymuje Krystian Lupa, polscy recenzenci patrzą na tenże szerzej, w kontekście całej twórczości Lupy, którego kolejne spektakle mają swoje miejsce w twórczym *continuum* i są wytworami jednej wyobraźni. Intermedialność przedstawienia, w którym dużą rolę odgrywają puszczone w tło filmy wideo, przestaje być już tylko formalnym nowatorskim zabiegiem, za pomocą którego pokazuje się „rozproszenie” świata. Intermedialność ta, czego nie zauważa Shi Ming, jest tylko powierzchnią, pod którą znajduje się retrospektywne spojrzenie na swoją artystyczną drogę. Intermedialność wywołująca poczucie „rozproszenia” u Lupy zdaje się „odrzucać kanony usiłujących zatrzymać nieustannie dezaktualizujące się znaczenia”¹⁹. Łukasz Drewniak w recenzji *Persony. Marilyn* dla „Przekroju” pisze:

Zastanawiałem się rok temu, jaki będzie następny krok Lupy po *Factory 2*, jak tamten spektakl odmieni jego strategię twórcze. Pierwsza część tryptyku już daje kilka odpowiedzi. Nie ma skoku w inną estetykę, jest co najwyżej poszerzenie pola walki, korzystanie ze zdobyczy z czasów pracy nad Warholowską Fabryką. Lupa zaakceptował *screen* testy i aktorskie improwizacje jako metodę powstawania tekstu i odpowiedź formy spektaklu. Bardziej niż dotąd eksponuje rolę projekcji wideo. Jawnie wraca do pewnych motywów i wariantów scen z przedstawień z przeszłości. Znow kusi go monumentalizm wielogodzinny, wielopostaciowy projektu teatralnego²⁰.

Niewyposażony w kontekst poprzednich przedstawień Shi Ming z jednej strony czuje dyskomfort dłużej się, nieharmonijnej partytury, w której każdy aktor pracuje na siebie, zamiast jednoczyć się we wspólnym wysiłku podtrzymywania regularnej fabularnie maszyny teatralnej. Z drugiej strony, mimo wątpliwości, jakie rodzą się w zetknięciu z nowatorską formą dekonstrukcji scenicznej i brakiem linearności fabularnej, Shi Ming trzyma się kurczowo niepodważalnej rangi reżysera nagrodzonego Europejską Nagrodą Teatralną. Odważniejszy w interpretacji „niezdyscyplinowanej fabuły” jest Wang Yang w recenzji *Prawda i fałsz polskiej Monroe* dla „Beijing Youth Daily”:

¹⁸ Shi Ming, *Jiāmǎn – Mǎlǐlín: yīcì xīnlǚ fēncǐ de jùchǎng fānběn* [“Persona. Marilyn”. Teatralny przykład analizy psychologicznej], <http://www.lifeweek.com.cn/2014/0609/44550.shtml> (dostęp: 25.05.2017). Wszystkie cytaty z chińskich recenzji tu i dalej podaję we własnym tłumaczeniu.

¹⁹ J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, Radom 2009.

²⁰ Ł. Drewniak, *Krok w krytykę*, „Przekrój” 2009, nr 17/18.

Inspiracją dla tematu spektaklu jest motyw przewodni sztuk i teoria postaci amerykańskiego twórcy pop-kultury Andy'ego Warhola. Nawiązując do Warhola, postacie są najważniejsze, lepiej więc je pokazać, niż opowiedzieć ich historię. W wyreżyserowanej przez Lupa sztuce czuć pełną zgodę z Warholem. Lupa mówi, że nie chce opowiadać historii, chce za to postawić bohaterów w samym środku krajobrazu i pozwolić zmanifestować się ich charakterom. To, co zatem widzimy w antytezie niezdiscyplinowanej fabuły, to rozmazane, namalowane frywolnie, od początku do końca nieprzerywane niczym emocje²¹.

Kilka akapitów dalej autor wyjaśnia, dlaczego Krystian Lupa decyduje się na autorską wersję biografii teatralnej Marilyn Monroe:

Prawdziwa Marilyn już nie żyje, na próżno więc szukać prawdy. Lupa, używając swoich metod, wpisał w losy postaci pewne niedociągnięcia. Tak samo jak dosłowne odwzorowanie przestało być najważniejsze w malarstwie dwudziestowiecznym, tak w teatrze światowym, a zwłaszcza europejskim, nie liczy się opowiedziana historia, liczy się obraz postaci. Taki jest Lupa, ze wszystkimi swoimi „opierającymi się prawom sztuki” postaciami²².

Zarówno u Wang Yanga, jak i wielu pozostałych recenzentów najbardziej zaskakujący w spektaklu *Persona. Marilyn* jest sposób przedstawienia postaci oraz skierowanie całego wysiłku scenopisarskiego na zbudowanie świata charakterów, pozbawionego niekiedy porządku czasowego i zakorzenienia w faktach, ale oddającego skomplikowane osobowości postaci. Z chińskich recenzji wypływa ogromne przywiązanie chińskiego widza do fabuły, linearnie spójnej, poddającej się łatwej ocenie. Zderzenie z intermedialną nierealistyczną przestrzenią u Lupy i czasem, który przywołuje zdarzenia w sposób niechronologiczny, jest dla chińskich krytyków wyzwaniem. Według Guo Shixinga, który w *Płonącej Monroe* dla „Beijing Daily” próbuje rozwikłać problem tradycyjnego przywiązania Chińczyków do fabuły, silna potrzeba porządkowania twórczej narracji splotem fabularnych perypetii odzwierciedla przyzwyczajenie podglądania innych z perspektywy ich zakończonej sukcesem bądź fiaskiem kariery. Przywiązanie to z kolei jest pochodną materializmu Chińczyków, który dalece przewyższa ich potrzeby ideologiczne. W recenzji tej czytamy:

Opustoszały, nieuporządkowany wielki pokój, przypominający raczej warsztat samochodowy, zapowiada tak samo pogrążone w chaosie, pełne turbulencji życie Monroe. Europejscy reżyserzy, pisarze i aktorzy pracują nad osobowością, a scenę czynią miejscem wivisekcji charakterologicznej. My z kolei jesteśmy zniewoleni przez karierę, koncentrujemy się na opowiadaniu historii ludzi, ich karier i przez to przegrywamy. Ma to związek z różnicą między idealizmem a materializmem. Ktoś z widowni powiedział, że nie rozumie europejskich sztuk. Może być to związane z innymi nawykami oceniania. Nasze rozumienie człowieka jest bardzo ograniczone, jako naród żyjemy w przekonaniu, że każdy

²¹ Wang Yang, *Bólánbǎn Mènglǐ de jiǎ yú zhēn* [Prawda i fałsz polskiej Monroe], http://news.ifeng.com/a/20140527/40467643_0.shtml (dostęp: 25.05.2017).

²² *Ibidem*.

człowiek stanie się taki sam, będzie chciał tych samych rzeczy. Ktoś inny wzięł stronę widowni, podważając głębię sztuki. Myślę, że taka opinia daje nieco fałszywy obraz rzeczywistości. Widownia jest jak ziemia – co posadzisz, to wyrośnie. Dawniej sialiśmy zboża, skończyło się nieurodzajem, powinniśmy więc zacząć sadzić warzywa i owoce, by zaspokoić nieco inne potrzeby²³.

Guo Shixing zwraca uwagę na kwestię konfucjańskiego dogmatu „przynoszenia przodkom splendoru” [chiń. *guanzhong-yaozhu*], które wyraża się głównie poprzez karierę polityczną i wejście w struktury rządu. Wychowane w idei konfucjanizmu społeczeństwo chińskie, chcąc dopełnić obowiązku wobec rodziny czy władzy, a niegdyś cesarza, powinno wykorzystywać wszelką zdobytą wiedzę w ramach struktur państwa. Skoncentrowana na różnicach kulturowych recenzja Guo Shixinga jest przykładem krytyki teatralnej, która wyrasta z przenikliwej oceny rodzimych potrzeb społecznych, za to podrzędnie traktuje historię głównych postaci. Recenzent zupełnie pomija sferę intertekstualności spektaklu, w którym głośno wybrzmiewają inspiracje z *Persony* Bergmana, *Braci Karamazow* Dostojewskiego, zapisków pamiętnikarskich Warhola czy samej Marilyn Monroe. Utwory traktowane przez polskich teatrologów jako klucze do twórczości Krystiana Lupy stanowią dla nieobdarzonego kontekstem kulturowym recenzenta zapory znaczeniowe, ale też mogą przyczynić się do nowego, zanurzonego w lokalnym kolorycie poszukiwania pozaeuropejskich znaczeń. I tak, „opuszczona hala zdjęciowa gdzieś w Hollywood”²⁴, „w której ponoć przed laty kręcił filmy Charlie Chaplin”²⁵, zmienia się u Guo Shixinga w „nieuporządkowany wielki pokój, przypominający raczej warsztat samochodowy”. Odwiedzającym Chiny zastosowana przez Guo metafora nasuwa obraz umieszczonych zazwyczaj przy gwarnej, pełnej przechodniów i rowerzystów ulicy, otwartych na oścież warsztatów samochodowych, do których nie trzeba nawet zaglądać, by wiedzieć, co dzieje się w środku. Warsztat samochodowy, służący w godzinach porannych i popołudniowych jako miejsce pracy, w czasie obiadu i zaraz po nim staje się miejscem schadzki na wspólne, rodzinne lub przyjacielskie rozmowy, grę w mahjonga lub w karty. Na czas spotkania i rozmów w intymnym gronie nikt w Chinach nie zamyka drzwi. Analogia sceny teatralnej przedstawienia Lupy i chińskiego warsztatu samochodowego jest więc paralełą, która przywołuje istotne znaczenia bez potrzeby wnikliwej analizy. Jest zwierciadłem nawyków kulturowych, które skłaniają widza do poszukiwań w zakresie własnego paradygmatu kulturowego, o czym pisał chociażby Kazimierz Kowalewicz w książce *Teatr i od-*

²³ Guo Shixing, *Ránshāozhē de Mènglǔ* [Płonąca Monroe], <http://www.chinawriter.com.cn/2014/2014-05-29/205558.html> (dostęp: 25.05.2017).

²⁴ Ł. Drewniak, *Krok...*

²⁵ A. Kyzioł, *Cierpienia ikony popkultury. Koncert jednej wybitnej aktorki*, „Polityka”, 30.04.2009, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/289019,1,recenzja-spektaklu-persona-tryptykmarilyn-rez-krystian-lupa.read> (dostęp: 26.05.2017).

*biorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego*²⁶. Wracając jednak do nie-linearnej, naszpikowanej retrospekcjami i przecinanej ciszą narracji *Persony. Marilyn*, doświadczony obserwator twórczości Krystiana Lupa, Łukasz Maciejewski zdobył się na horyzontalne ujęcie procesu ciągłego retrospektywnego dewaluowania własnych założeń poprzez symboliczne budowanie i rozwalanie wciąż od nowa sceny pełnej rekwizytów z poprzednich produkcji. W recenzji *Persona to spektakl jednej aktorki* dla czasopisma „Teatr” pisze:

Autorski spektakl Lupa (reżyseria, scenariusz, scenografia) opiera się w gruncie rzeczy zaledwie na jednym fabularnym koncepcie. W schyłkowym momencie kariery Monroe uciekła z planu filmowego do opuszczonego brudnego hangaru. W pustej hali zdjęciowej jest bardzo brzydko, czyli – jak to bywa w scenografiach projektowanych przez Lupę – zagadkowo pięknie. Stos poduszek przeniesionych symbolicznie z łóżka Augusta Escha i Gertrudy Hentjen z „Lunatyków”, niedopite butelki, poplamione kartki scenariusza. W świecie zbrakanych przedmiotów lśniąca na ekranie gwiazda kina próbuje ocalić coś z siebie, zagrać *va banque* o prywatność, o talent²⁷.

Przestrzeń „brudnego hangaru” wypełniają przedmioty. Żaden z nich nie znalazł się na scenie przypadkiem, każdy ma swoją historię. Przedmioty, które w *Personie. Marilyn* dostały nowe życie, są częścią zmieniającej się, wciąż na nowo materializującej się pamięci reżysera. Pamięć ta, podobnie jak pamięć u Kantora²⁸, a wcześniej Witkacego, jest warunkiem ocalenia. Wszystkie wyzierające z przestrzeni przedmioty są częścią scenografii do sesji fotograficznej, a raczej „sekcji na Marilyn Monroe”²⁹ – Marilyn, która już za chwilę stanie się, podobnie jak one, przeblyskiem pamięci.

Krystian Lupa w ostatniej scenie *Persony. Marilyn* konfrontuje z sobą dwie idee: ideę gwiazdy kina, w której skupiają się nadzieje otaczającego ją środowiska adoratorów i wątpliwych przyjaciół, oraz ideę wykorzystanej i wyplutej ofiary zbiorowych ambicji. W postaci Monroe jak w soczewce skupia się zło tego świata. Marilyn jest ofiarą, której w obliczu wielokrotnie przekraczanej granicy moralności nie da się odkupić, ofiarą, którą należy złożyć, by rachunki zostały wyrównane. Zarówno Anna R. Burzyńska w recenzji pt. *Projekt: Persona. Sekcja na Marilyn Monroe* dla „Dwutygodnika”, jak i Ye Weirui w *Wielkim dramacie na podstawie pamiętnika* dla tygodnika „Lifeweek” opisują, posługując się właściwymi dla własnej kultury

²⁶ K. Kowalewicz, *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego*, Łódź 1993.

²⁷ Ł. Maciejewski, „Persona” to spektakl jednej aktorki, „Teatr” 2009, nr 10/10.

²⁸ K. Pleśniarowicz, *Dzieło Kantora – przenikanie granic* [w:] *Teatr pamięci Tadeusza Kantora. Wypisy z przeszłości*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Dębica 2008, s. 9.

²⁹ Anna R. Burzyńska celowo w tytule recenzji *Projekt: Persona. Sekcja na Marilyn Monroe* dla „Dwutygodnika” używa słowa ‘sekcja’, nawiązując do przeprowadzonego przez nią wywiadu z Krystianem Lupą dla „Didaskaliów”, w którym reżyser przejętyczyl się i zamiast ‘sesja fotograficzna’ powiedział ‘sekcja fotograficzna’.

metaforami, proces przekształcania ikony show biznesu w ofiarę zbiorowego rytuału, która łączy świat „krwio pijców” i „pasożytów” żerujących na jej sukcesie z dziwnym nieznanym światem, wyrastającym gdzieś ponad ten cielesny, rzeczywistości. Anna R. Burzyńska, idąc tropem, że „*axis mundi* staje się w tym spektaklu ciałem”³⁰, porównuje Marilyn podczas sesji fotograficznej do zwierzęcia ofiarnego, które czeka rychłą śmierć. Pisz:

Z intymną sceną fotografowania Marilyn bardzo silnie kontrastuje ostatnia część spektaklu, która jest właściwie przerażającym zbiorowym gwałtem na aktorce, a równocześnie rytualnym jej ofiarowaniem. Wepchnięta siłą do filmowej sali, wymalowana i ustrojona jak totem samej siebie, jest zwierzęciem ofiarnym prowadzonym na rzeź. Towarzyszą jej natarczywe spojrzenia, dotknięcia, kakofonia słów: bombardujących ze wszystkich stron oczekiwań, zakłęb, zachwytów, gróźb. Marilyn usiłuje się schować, uciec, zakrywa sukienką, ale obserwują ją już nie tylko zgromadzone na scenie postaci, ale też oczy widzów, których twarze w upiornym zwielokrotnieniu pojawiają się na ścianach sali, i obiektyw kamery, z której obraz rzucany jest na ekran. Na tym właśnie ekranie pokazana zostanie jej śmierć. Całopalenie nagiego ciała leżącego na stole – ofiarnym ołtarzu³¹.

Przywołany akapit z recenzji A.R. Burzyńskiej to intymny, sensualny obraz ostatniej sceny, w której wszyscy, włączając widzów spektaklu, mają udział w „zbiorowym gwałcie na aktorce”. Doznania potęguje naga postać Sandry Korzeniak i wzmocnienie efektu „zaszczucia” Monroe poprzez rzucane na ściany obrazy z kamery, która na żywo rejestruje reakcję widowni. Burzyńska, tak jak wszyscy widzowie polskich pokazów, widzi podczas spektaklu nagą Sandrę Korzeniak. Ze względu na cenzurę i zakaz pokazywania na scenie intymnych części ciała chińscy widzowie widzą Korzeniak w cielistym kostiumie. W miejscach intymnych widnieją przyklejone na krzyż czerwone paski. „To sposób, dzięki któremu Krystian Lupa puszcza oko do tutejszych widzów”³² – mówi z zadowoleniem Marcin Jacoby. Co jednak wynika z tej zmiany? Można jedynie podejrzewać, że chiński widz, dostając treść teatralną, z której usunięto nagość z przyczyn cenzury, ale zaznaczono w widoczny sposób tę ingerencję w wolność reżysera, dostaje spektakl o sobie, o swojej tożsamości, o historii wolności w swoim kraju w ogóle. Perspektywa, z której ogląda przedstawienie, nie dostarcza wrażeń, o jakich pisze Burzyńska. Ubranie Marilyn w kostium ze znakami naniesionej cenzury przerzuca jego własne poczucie winy na kogoś, kto ma rzeczywistą władzę, kto może czuć się odpowiedzialny. Nie zmienia się jednak przeczcucie, że przed oczami rozgrywa się jakiś rodzaj rytuału składania ofiar. Jednak, jak pisze Ye Weirui, Marilyn przestaje być już tylko ofiarą tego rytuału. Jest

³⁰ A.R. Burzyńska, *Projekt: Persona. Sekcja na Marilyn Monroe*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/93-projekt-persona-sekcja-na-marilyn-monroe.html> (dostęp: 29.05.2017).

³¹ *Ibidem*.

³² Wywiad z Marcinem Jacobym przeprowadzony przez autorkę artykułu w Instytucie Adama Mickiewicza w Warszawie 6 lutego 2017 r.

kapłanem, który, mimo naiwnej powierzchowności jest w stanie przekazać światu jakąś mistyczną wiedzę. W recenzji Ye Weirui dla „Lifeweek” czytamy:

Zarówno wschodnia i zachodnia kultura mają swoje źródło w rytuale składania ofiar. Na początku ludzie składali ofiary bóstwom i przodkom. Kiedy magik lub kapłan komunikował się z bóstwami i jednocześnie przekazywał magiczną wiedzę ze świata umarłych, jego ciało, umysł i dusza były całkowicie otwarte i niezdolne do obrony. Ciało było niczym więcej niż medium przekazywania boskiej prawdy. Wydaje się, że jest tak do dziś. W moim odczuciu Sandra i Marilyn są krewnymi dawnych magików i uważam, że właśnie tę zbieżność zauważył Lupa, kiedy po pierwszym spotkaniu obsadził Sandrę w roli Monroe³³.

Recenzję Ye Weirui, poza dużym rozeznaniem w wydarzeniach towarzyszących powstawaniu *Persony. Marilyn*, cechuje jeszcze jedno: rozeznanie w świecie kultury zachodniej. Wiedza ta daje autorowi odwagę wypowiedziania się w pierwszej osobie i raportowania najbardziej intymnych wrażeń. Poetycki język i płynne poruszanie się w świecie europejskich archetypów i mitów wywołują wrażenie, że mamy do czynienia z zupełnie innym niż dotychczas przedstawione rodzajem krytyki teatralnej. Siatka skojarzeń Ye Weirui nie jest zaskakująca, Krystian Lupa w wywiadach często przywołuje inspiracje, o których pisze recenzent. Co zatem zaskakuje? Bezsprzeczna celowość ich użycia oraz poczucie, że autor zanurza się głęboko w kulturze Europy, by wydobyć to, co jest sednem zachodniego teatru, początkiem i końcem wszelkich działań reżyserskich, a jednocześnie znakiem rozpoznawczym twórców „teatru źródeł”, „teatru śmierci” czy „teatru psychologicznych skrajności”³⁴. Warty uwagi wydaje się fakt, że „teatr źródeł” garściami czerpie z tradycji i filozofii wschodniej. Tak zatoczony szerokim łukiem krąg znaczeń, gdzie przywołuje się jednocześnie rytuał greckich Dionizji i ceremonie ofiarne na Wschodzie, daje poczucie, że spektakl *Persona. Marilyn* może być czytelny dla recenzentów obu narodowości. W *Wielkim dramacie na podstawie pamiętnika* najbardziej znaczący wydaje się fragment:

W kraju Dionizji, gdzie źródło to wypełnia przepych dwuznaczności i chaos nieświadomionego umysłu, odwiedzający mogą jedynie wtopić się w jego treść. Dzieje się tak, ponieważ wola Dionizosa jest nieposkromiona. Sandra Korzeniak w cieniu dionizyjskiego ducha i po cichu łączy się z Marilyn. Za pomocą jej ust mówi: „Tak bardzo, bardzo Kocham tańczyć. Chcę tańczyć, ale zupełnie nie umiem tańczyć, a kiedy zaczynam tańczyć, mam wrażenie, że coś rozrywa mnie na milion małych kawalków, czuję się tak, jakbym zaraz miała upaść z wielkim hukiem”. Kiedy Marilyn wypowiada to sekretne życzenie, biorę głęboki oddech i rozglądam się dookoła, nie wiem, co właśnie poczuli inni, ale

³³ Ye Weirui, *Yī běn sīrén rìjì yòufā yī bù shénjù* [Wielki dramat na podstawie pamiętnika], http://news.ifeng.com/a/20140606/40611159_0.shtml (dostęp: 29.05.2017).

³⁴ „Teatrem skrajności psychologicznych” Tomasz Man nazwał twórczość Krystiana Lupy w tekście dla „Notatnika Teatralnego” 1999, nr 18–19.

ja mam wrażenie, że w tym momencie pogrążam się w szczegółowo wyreżyserowanej mistycznej ceremonii³⁵.

Recenzje *Persony. Marilyn* pokazują potencjał chińskiej krytyki i widowni. Wśród przytaczanych artykułów są takie, które podejmują próbę czytania spektaklu poprzez narzucenie mu własnego kulturowego kolorytu. Są interesujące głównie pod względem socjologicznym i kulturoznawczym. Budują krajobraz znaczeń i symboli kulturowo nieprzetłumaczalnych. Niektóre z recenzji, choć tych jest najmniej, sięgają bardzo głębokich warstw przedstawienia. W nich właśnie – dzięki dużej wiedzy recenzenta obejmującej źródła kształtowania się teatru na różnych szerokościach geograficznych oraz umiejętności wykorzystania tej wiedzy do osobistych rozważań o charakterze antropologicznym – tak oczywista dla większości odbiorców zaporą kulturowa przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie. W przypadku dojrzałych recenzji mamy do czynienia z rzeczywistą, ponadkulturową transmisją sztuki z kraju, w którym ona powstaje, nawet na przysłowiowy drugi koniec świata.

Polityczna *Wycinka* w Tianjinie i Pekinie

Jeszcze w 2014 r., kiedy Krystian Lupa zaprezentował *Personę. Marilyn* w Tianjinie, dyrektor Qian Cheng wraz z małżonką przyjechali do Polski na wizytę studyjną, żeby zobaczyć kolejny spektakl reżysera. Po obejrzeniu *Wycinki* podczas Festiwalu Boska Komedia dwuosobowa delegacja podjęła decyzję o powzięciu wszelkich wysiłków umożliwiających przyjazd spektaklu do Tianjinu. Plany Qian Chenga ziściły się w 2015 r., a wydarzenie zrealizowano, podobnie jak poprzednio, we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza. Marcin Jacoby tak relacjonuje drugą wizytę reżysera w Chinach:

Już po pokazach *Persony. Marilyn* Lupa w Chinach okrzyknięto gwiazdą, a zainteresowane medialne reżyserem było naprawdę duże. W 2015 r., kiedy wchodził do teatru, czekali na niego telewizja i dziennikarze, kilkanaście osób prosiło go o autograf. Abstrahując od samej wartości produkcji Lupy, która jest nie do zakwestionowania, reżyser cierpliwie i ochoczo brał udział we wszystkich konferencjach prasowych i wywiadach. To wszystko razem spowodowało, że marka Krystiana Lupy w 2015 r. była bardzo silna³⁶.

Jak twierdzi Marcin Jacoby, sukces medialny spektaklu *Wycinka* był wynikiem bardzo umiejętnych działań komunikacyjno-promocyjnych Qian Chenga i firmy Propel. Pekіńskie środowisko teatralne, łącznie z wykładowcami Centralnej Akademii Teatralnej, znalazło się w dzień pokazu *Wycinki* na widowni Tianjin Grand The-

³⁵ Ye Weirui, *Yi běn sǐrén...*

³⁶ Wywiad z Marcinem Jacobym...

atre. Kwestią domysłów pozostaje, jakie nakłady finansowe musiano przeznaczyć, by mógł ziścić się sen o nowym centrum kulturalnym Chin, którym powoli stawał się Tianjin. Rozpuszczane osobistymi kanałami informacje o wydarzeniu oraz zapewnienie gościom poczucia jego wyjątkowości miały na celu pozycjonowanie miasta jako jedyne miejsce w całym Państwie Środka, w którym można zobaczyć światowy teatr najwyższej próby.

Wycinkę pokazano w Tianjinie dwa razy. Firma Propel pokusiła się jednak o kosztowny zabieg wynajęcia dodatkowej sceny w Pekinie, by dwukrotnie pokazać spektakl w stolicy. Choć zdobycie pozwoleń graniczyło z cudem, ostatecznie 6 i 7 maja 2015 r., czyli kilka dni po pokazach w Tianjinie, sztukę zaprezentowano również na deskach 21st Century Theatre. Marcin Jacoby wspomina to wydarzenie w wywiadzie:

Bardzo dużą część pekińskiej widowni pierwszego spektaklu *Wycinki* stanowiła absolutna śmietanka chińskiego świata kultury, wśród nich reżyserzy filmowi, aktorzy, decydenci, pracownicy Ministerstwa Kultury, wszyscy ci, o których zaproszeniu mogliśmy tylko, jako Instytut Adama Mickiewicza, pomarzyć. Qian Cheng w późniejszych wywiadach wielokrotnie powtarzał słowa jednego z prezyderów telewizyjnych, który podsumował wydarzenie słowami, że gdyby tego dnia ktoś podłożył w 21st Century Theatre bombę, to zniszczono by cały świat kultury w Chinach, bo wszyscy jego najważniejsi członkowie byli na widowni. Najciekawsze jest jednak, że ten świat został zaatakowany prosto ze sceny. Bo ostrze *Wycinki* jest skierowane właśnie w to środowisko³⁷.

Śledząc chińskie recenzje *Wycinki*, można odnieść wrażenie, że konflikt, który wywołuje sama treść sztuki, a który stał się tak bardzo namacalny w obliczu wysokiej frekwencji środowisk intelektualnych i kulturalnych Pekinu, miał ożywczy, katartyczny charakter. Pokazy Lupy wywołały nie tylko głośną dyskusję medialną, ale rzeczywistą introspekcję społeczną. Według menadżera Projektu Azja „nie było w Pekinie liczącej się gazety, która nie pisała o *Wycince*”³⁸. Po pokazie pojawiło się 59 recenzji, co, porównując z wcześniejszą aktywnością mediów przy okazji wizyt polskich artystów w Chinach, okazało się dużym zaskoczeniem dla organizatorów. Do tej pory, poza reakcją krytyki teatralnej na spektakle *Persony*, *Marilyn*, polscy twórcy mogli liczyć jedynie na zapowiedzi. Tymczasem *Wycinka* stała się wydarzeniem, w którym uczestniczyć wypadało, bo uczestnictwo to definiowało sylwetkę zaznajomionego z kulturą światową inteligenta chińskiego. Co więcej, sukces spektaklu zaowocował rozmowami Instytutu Adama Mickiewicza z Qian Chengiem o sprowadzeniu kolejnych 11 produkcji polskich do Chin. Marcin Jacoby zauważa, że jeszcze nigdy w rozmowach z chińskimi partnerami nie prosił drugiej strony, żeby zdecydowała się zmniejszyć liczbę zapraszanych twórców³⁹. Echo *Wycinki* dało

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

więc Instytutowi kolejną szansę na rozwój Projektu Azja w ramach współpracy z dyrektorem Tianjin Grand Theatre, przede wszystkim jednak umocniło markę Krystiana Lupy w Chinach. Podobnie jak w przypadku badań nad sukcesem *Persony. Marilyn*, analiza recepcji *Wycinki* została oparta na subiektywnym wyborze recenzji, które są, poza statystykami i wypowiedziami organizatorów, papierkiem lakmuseowym wrażliwości chińskiego widza na teatr polskiego reżysera.

Polska premiera *Wycinki* odbyła się 23 października 2014 r. w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Sztuka jest adaptacją powieści Thomasa Bernharda, pisarza, do którego twórca wrócił po raz kolejny po *Wymazywaniu*, *Kalkwerku* i *Immanuelu Kancie*. Akcja sztuki, podobnie jak u Bernharda, rozgrywa się w Wiedniu, mieście równie zniechęconym jak ukochanym przez bohaterów *Wycinki*. Choć w czasie przedstawienia nie padają żadne nazwy miejsc, atmosfera sztuki bezsprzecznie wskazuje na Galicję i tradycję austro-węgierską końca XIX w. Jak pisze Witold Mrozek, recenzent „Gazety Wyborczej”:

spektakl mówi o kompromitacji artystów, o tym, jak zawodzą nawet siebie samych, jak głupieją i kamienieją w pretensjonalnych pozach, lasi na poklask konformiści, dostawcy bon motów, (...) o młodzieńczych, pensjonarskich marzeniach o byciu artystą, które tyłu w sobie pieści i z których niewiele zostaje⁴⁰.

To spektakl o starzejącej się bohemie, w której umiera artystyczna pasja i duch wolności, pozostawiając jedynie groteskowe wydmuszki marzeń bohaterów o sobie samych. Czym więc *Wycinka* stała się dla publiczności w Chinach? Qian Cheng w wywiadzie dla portalu Culture.pl, który jest platformą działań literackich Instytutu Adama Mickiewicza, mówi:

Wszyscy ci, których Krystian Lupa i Thomas Bernhard atakują w *Wycince*, oglądali sztukę i pokornie słuchali oskarżenia precyzyjnie wymierzonego w chiński świat kultury. Nie było dotąd celniejszego strzału w chińskie elity! Bardzo inspirujące było przypatrywanie się tej przenikliwej analizie historii w wykonaniu aktorów wrocławskiego Teatru Polskiego, bo *Wycinka* to wivisekcja pejzażu intelektualnego tej części Europy. U nas nigdy czegoś takiego nie było! Sam Lupa przyznał też, że *Persona* i *Wycinka* otworzyły bogatszą dyskusję w chińskim środowisku intelektualnym niż w polskim⁴¹.

Z kolei Wang Wei w szczegółowej, na wskroś poetyckiej recenzji *Duch przyjaciela* dla „Beijing Daily” mierzy się z *Wycinką* Lupy zaopatrzonej w najbardziej wysublimowane narzędzia interpretatorskie, którymi stają się przywołania zaczerpnięte z kanonu

⁴⁰ W. Mrozek, „*Wycinka*”, czyli fenomenalny spektakl Lupy o kompromitacji artystów, Wyborcza.pl, 27.10.2014, http://wyborcza.pl/1,75410,16869485,_Wycinka___czyli_fenomenalny_spektakl_Lupy_o_kompromitacji.html (dostęp: 1.06.2017).

⁴¹ Qian Cheng, *Za co Chińczycy cenią polski teatr?*, rozmawiali: M. Jacoby, A. Legierska, <http://culture.pl/pl/artykul/za-co-chinczycy-cenia-polski-teatr> (dostęp: 23.05.2017).

literatury światowej. Poniższy fragment ukazuje, jak dalece wiedza i filozofia Wanga są zakorzenione w chińskiej tradycji taoistycznej. Autor poszerza metaforę, którą Lupa wykorzystuje w spektaklu, o rodzimy kontekst utworu Zhuangzi *Xu Wugui*. Umiejętne powiązanie tych tekstów nie ma na celu, choć tak by się mogło zdawać, kroku w stronę politycznej poprawności, ale, co dużo ciekawsze, pokazuje zupełnie odmienny bagaż nauk filozoficznych recenzenta. W *Duchu przyjaciela* czytamy:

Thomas – osoba, która na scenie skanduje, że „stolica jest maszynką do mielenia talentów”, a która musi powrócić do owego miasta – grobu wszelkich talentów, jest jak wielu przyjaciół, którzy jeden po drugim przynajmniej raz w roku głośno deklarują, jak bardzo brzydzą się Pekinem, by potem znów do niego powrócić. Tak, my – współcześni Chińczycy wszystko to dobrze rozumiemy. Prowokacyjny posmak *Wycinki* w Tianjinie miał głębokie znaczenie, w jednym momencie dotknął prawie wszystkich tych, którzy przywykli do patrzenia na świat z perspektywy „ja” i ciągłego egzaminowania własnego ego. W rzeczywistości oratoryjna *Wycinka* zabrała nam wszystkie argumenty. Co więc powinniśmy zrobić? Lupa jest niezwykle sprawnym drwalem, operuje siekierą jak zwinny stolarz z *Xu wu gui* Zhuangzi. Ale czy my, którzy dziś stoimy naprzeciw ostrza, mamy lekceważyć tego, komu się dziś oberwało? Czy powinniśmy zapominać o tym odważnym człowieku z miasta Ying, z którego nosa ostrzem siekiery ściągnięto pyłek kurzu? Przecież to w końcu jest również opowieść o przyjaźni⁴².

Żeby pokazać, jak sprawnym reżyserem jest Krystian Lupa, Wang Wei sięga po *chen-gyu*⁴³: *yunjin-chengfeng*⁴⁴, którego źródłem jest historia opisana przez Zhuangzi, a którego znaczenie podkreśla dokładność, fachowość i niecodzienny talent. Przypowieść Zhuangzi to historia władającego siekierą niczym narzędziem *wushu* stolarza, którego znajomy tynkarz poprosił o zdjęcie z nosa warstwy tynku. Stolarz wprawnym ruchem siekiery wykonał poleczone mu zadanie. Taoistyczna myśl Zhuangzi przeziera w historii poprzez paralełę odważnego tynkarza, który pelen zaufania do przyszłych wydarzeń poddaje się ochoczo ich biegowi. Wang Wei jest więc nikim innym jak współczesnym Zhuangzi, taoistycznym poetą, który zawsze w ekstremum sytuacji będzie wypatrywać momentu, kiedy historia zawróci i po raz kolejny ujawni istotę świata *tao* (chińskie *dao*). W podobny sposób ostrze krytyki w *Wycince* wymierzone w samo serce zgorzkniałej, zdrętwiałej twórczo bohemy przewrotnie staje się hakiem dla artystów, którzy muszą zaryzykować w tym ostatnim momencie, zanim na dobre wsiąkną w atmosferę „kolacji wybitnie artystycznych”⁴⁵. Wydaje się, że

⁴² Wang Wei, *Fámù: péngyou de yóulíng* [Duch Przyjaciela], http://news.ifeng.com/a/20150507/43705459_0.shtml (dostęp: 1.06.2017).

⁴³ Czteroznakowe idiomy odnoszące się do dawnych wydarzeń, legend, mitów. Wiele z nich zaczerpnięto z dzieł Konfucjusza, Mencjusza, Laozi oraz innych starożytnych mędrców i poetów. Współcześnie stały się częścią języka mówionego.

⁴⁴ *Zàixiàn chéngyǔ cǐdiǎn*, <http://chengyu.t086.com/cy12/12239.html> (dostęp: 1.06.2017).

⁴⁵ W *Wycince* są to odbywające się w salonie Mai Auersberger pozerskie spotkania artystyczne, na które przychodzi cała śmietanka artystyczna Wiednia.

Wang za pomocą czysto rodzimego kontekstu światopoglądowego uderza w samo sedno założeń Lupa. Innym tropem, choć prowadzącym do tych samych wniosków, idzie polski recenzent Marcin Kościelniak w recenzji *Skorumpowane talenty*:

Kto jak kto, ale akurat Lupa zawsze był sojusznikiem młodych – dlatego Bernhardowskie portrety komplikuje i cieniuje. Karykatura ustępuje tu miejsca pałacemu wezwaniu do artystycznego i politycznego ryzyka. Lupa wierzy (wie?), że młodych artystów na to stać. W tym zbiorowym portrecie artystycznego środowiska chodzi Lupie bowiem – wbrew pozorom – nie tyle o ośmieszenie, ile o ostrzeżenie. Zgromadzeni na kolacji podstarzali artyści-epigoni zostali ukazani z całą bezwzględnością, jednak nie posądza się ich o brak talentu, ale o to, że swój talent z kretesem zaprzędali i skorumpowali. W jaki sposób? U Bernharda podstawowy jest postulat nieustannego rozwoju intelektualnego. Lupa jest mniej konstruktywny, punktuąc obraz człowieka niejako nieuchronnie zdradzającego swój bezkompromisowy etos, któremu był wierny „jeszcze przed trzydziestką”⁴⁶.

Z kolei młody chiński krytyk teatralny Zhang Chang na blogu internetowym umieścił recenzję *Wycinki*, w której bezpardonowo kwituje mierną kondycję artystyczną twórców z własnego kraju. Podobnie jak Wang Wei nie traktuje *Wycinki* jako narzędzia walki z systemem, opisuje natomiast, jak system stał się wymówką dla wielu artystów, którzy bez względu na warunki kraju, w którym żyją, wyczerpali swój twórczy potencjał. We wpisie zatytułowanym *Kolacje pseudoartystyczne, czyli pogrzeb marzeń* nie ma optymistycznych widoków na zmiany, jest za to gorzki ton niezadowolonia:

Sztuka jest jednocześnie polickiem dla fałszywych artystów i pogrzebem dla tych prawdziwych. W spektaklu Thomas [bohater *Wycinki*, pisarz, *alter ego* Thomasa Bernharda – przyp. A.G.] ma jeden monolog, w którym wybucha złością i solennie krytykuje cały system. Mimo że nie o tym jest sztuka, widownia nie mogła uwolnić się od skojarzeń monologu z sytuacją w Chinach, a na sali wybuchł głośny aplauz. Wielu pseudoartystów w momencie twórczej próżni winą obarcza system polityczny. Gdy jednak zyskują jego przychyłność, w jednej chwili zapominają o swoich artystycznych marzeniach. Pomyślcie, dlaczego w Chinach nie mamy artystów pokroju Krystiana Lupa, Petera Brooka, Jeana Bellorini... W rzeczywistości każdy aspekt prawie 260-minutowej *Wycinki* daje odpowiedź na to pytanie⁴⁷.

Chiński teatr nie zdążył przyzwyczaić swoich widzów do formuły długich, psychologicznie zawikłanych, lecz fabularnie monotonna przedstawień. Co więcej, na scenach Chin wystawia się przede wszystkim sztuki oparte na rodzimej, kla-

⁴⁶ M. Kościelniak, *Skorumpowane talenty*, <http://www.teatrpolski.wroc.pl/media-o-nas/recenzje/skorumpowane-talenty> (dostęp: 1.06.2017).

⁴⁷ Zhang Chang, *Wǒ de yìshìjiā de wányàn gēi mèngxiǎng sòngzàng* [Kolacje pseudoartystyczne, czyli pogrzeb marzeń], <https://www.douban.com/location/drama/review/7463814/> (dostęp: 1.06.2017).

sycznej literaturze. Mimo uniwersalnego tematu *Wycinki* i budzącej silne emocje konfrontacji na linii scena – widownia Chińczykom trudniej niż Europejczykom wytrzymać na przedstawieniu, które trwa prawie 5 godzin. Choć Krystian Lupa nie raz udowodnił, że jego zabawa czasem staje się, przy okazji spektaklu, mistrzowsko zaplanowaną grą w szachy, gdzie dwóch graczy, reżyser i widz, pozostają w skupieniu do samego końca partii, to jednak pokazy w Chinach, w których widzów od lat przyzwyczajano do zwięzłych i precyzyjnych pod względem fabuły przedstawień, były ryzykowne, choćby ze względu na fakt, że mało który z widzów w 2015 r. miał dostęp do oryginalnej *Wycinki Holzfällen* Thomasa Bernharda. Jak pisał zaraz po pokazach *Wycinki* Zhou Jiansen:

choć Shanghai Century Horizon zapowiedział wydanie dzieł Bernharda, chińska wersja *Wycinki* jest wciąż nieosiągalna, poza tym istnieje duża grupa ludzi, którym brakuje potencjału zrozumienia oryginalnego tekstu, z tym większym dystansem podchodzą do sztuki teatralnej⁴⁸.

Zhou Jiansen doskonale zna chińską widownię, wie, że karmiona serialami i treścią popkultury, przyzwyczajona do taniej telewizyjnej papki niechętnie oddaje się kilkugodzinnemu widowisku, w którym tekst mało znanego lub nieznanego w ogóle autora gra główną rolę. Choć na początku recenzji autor poddaje w wątpliwość, czy *Wycinka* polskiego reżysera ma szansę konkurować z produktami chińskiego przemysłu kulturowego, w drugiej części artykułu odwraca to stereotypowe myślenie o wrażliwości chińskiego widza i opisuje, w jaki sposób narzędzia współczesnego teatru europejskiego mogą pomóc w implementacji wysokiej kultury z Zachodu. W tekście *Krystian Lupa – mistrz zabawy czasem* Zhou Jiansen pisze:

Oczywiste jest, że logika, którą podąża Lupa, jego kolażowe podejście do czasu i przestrzeni, to coś, do czego w teatrze wciąż nie jesteśmy przyzwyczajeni, bliżej jej bowiem do oryginalnej sztuki montażu filmowego. Nieważne, czy to pod postacią narracyjnej żonglerki, czy budowania symultanicznej przestrzeni, wszystkie te zabiegi w swoich założeniach są najbardziej podstawowymi, a jednocześnie najbardziej dojrzałymi narzędziami zaczerpniętymi prosto z filmu. Wychowywani latami przez telewizję i film nie moglibyśmy lepiej zaznajomić się z tego rodzaju słowno-obrazkowym systemem. Z łatwością rozpoznajemy wewnętrzne symbole i ich znaczenia. Może właśnie dlatego, bez krzty znudzenia, a wręcz z ekscytacją, oglądaliśmy pierwsze 130 minut spektaklu⁴⁹.

Recenzja Zhou Jiansena w błyskotliwy i przewrotny sposób udaremnia wszystkie hipotezy wartościujące wrażliwość chińskiego widza. Pokazuje, że opierają się one na sztywnych poglądach na temat konsumpcyjnego, karmiącego się tanią

⁴⁸ Zhou Jiansen, *Lupa – zhège wánmòng shǐjiān de gāoshòu* [Krystian Lupa – mistrz zabawy czasem], <http://chuansong.me/n/1548924> (dostęp: 1.06.2017).

⁴⁹ *Ibidem*.

rozrywką społeczeństwa Chin. Tymczasem współczesny teatr europejski rzeczywiście operuje narzędziami zbliżonymi do filmowych. Ograniczone do minimum środki aktorskie, gesty i mimika niewidoczne z widowni, ale uchwycone przez obecną na scenie kamerę i wyświetlane w czasie bieżącym na projektorze, mikroporty na stałe przytwierdzone do kostiumów, pozwalające usłyszeć sceniczne dialogi – to wszystko sprawia, że nowoczesna estetyka teatralna pod wieloma względami nie różni się od estetyki filmu. Czwarta ściana nie jest dziurką od klucza, przez którą podglądamy świat przedstawiony. Staje się symbolem dualistycznego myślenia o sobie i świecie, jest zaproszeniem do medytacji nad własnym lustrzanym odbiciem, które tworzy przez krótki czas spektaklu przestrzeń sceniczną. Jak bardzo boimy się tej konfrontacji, pisze Ye Weirui:

Wycinka w Pekinie wywołała prawdziwą wrzawę. (...) Ktoś powiedział, że wszyscy, których poprzez *Wycinkę* zaatakowano, najpierw, ile sił w nogach, biegli, by móc zobaczyć przedstawienie, a po obejrzeniu spektaklu podnieśli burzliwą debatę na temat sztuki. Czy to nie interesujące? Chyba nie było dotąd momentu, w którym byłibyśmy równie niespokojni, znicierpliwieni i zde gustowani sobą nawzajem. Jednocześnie trudniej o lepszy czas na kontrolowany upust wszelkich uwierających nas emocji. Szóstego, w noc pokazu, siedziałem wśród tonącej w ciemności widowni. Wysłuchiwałem dobiegającego z przestrzeni sapania i mamrotania starego Lupy, dźwięk był niewyraźny, głęboki i dziwaczny zarazem. Nie mogłem powstrzymać się od rozmyślań, czy nieznający naszego języka reżyser czuje za plecami podmuch tej potężnej fali. Nawet nie próbowałem domyślać się głębokiego znaczenia ukrytego w dobiegających do mnie dźwiękach wydawanych przez Lupę, czułem się, jakbym siedział na brzegu czarnego bezkresnego jeziora. (...) Wszystkie napływające uczucia zawłaszczone przez niewidoczną bezkształtną dłoń i uwięzione w czterech teatralnych ścianach zaczęły fermentować⁵⁰.

Brzeg czarnego bezkresnego jeziora Ye Weirui jest brzegiem „spokojnej, głębokiej sadzawki znalezionej w labiryncie”⁵¹ z wiersza tangowskiego poety Wang Weia, przy której można usiąść i odpocząć, uwolniwszy się wcześniej od pelzającej wokół żmii. Spotkanie z teatrem Lupy jest więc dla autora recenzji możliwością znalezienia odpowiedzi na bardzo osobiste pytania. Kiedy bowiem, jak nie siedząc na widowni i obserwując własne „fermentujące” emocje, ma się szansę na tak odważny i bolesny wgląd?

Lu Yanni, recenzentka „Beijing Daily” w nocy „*Wycinka*”, *pranda skryta pod płaszczykiem paplaniny* czuje się postawiona przez Lupę pod ścianą. Oglądając spektakl, odczuwa dyskomfort, wie jednak, że wszystko, co widzi i czemu wewnątrz siebie się sprzeciwia, jest głęboko oczyszczające. Sztuka bowiem według Lu Yanni ma uwierać. W recenzji czytamy:

⁵⁰ Ye Weirui, *Xiāngféng zài yèsè zhōng de “Fámù” cháng* [Nocne spotkanie z *Wycinką*], http://blog.sina.com.cn/s/blog_51b45ee10102vkrz.html (dostęp: 1.06.2017).

⁵¹ Wang Wei, *Passing by the Temple of Garnering Incense*, przeł. Betty Tseng, <https://28utsprojects.wordpress.com/2011/01/07/120/> (dostęp: 2.06.2017).

Następnie wszyscy, jakby w znowiu, zapalili papierosy. Nie wiedzieliśmy, o co im chodzi. W tym momencie zaczęliśmy analizować: Co my robimy? Co mamy zrobić? O ile opowiadanie Bernharda jest rodzajem instynktownej rebelii, o tyle pokaz Lupy jest precyzyjnie wymyśloną hipnozą. Lupa zna nasze najskrytsze sekrety, jednocześnie oczekuje, że w przestrzeni teatralnej uruchomi się jakiś mechanizm psychologicznego zaprzeczenia. Wie, co nas będzie ekscytować, wie, kiedy będziemy wyczerpani, a kiedy śpiący. Umie nas obudzić, a potem, trochę mimochodem, doprowadza do wściekłości. Używa wszystkich teatralnych metod, by usadzić widownię, sprawić, by wtopiła się w proces twórczy (...). Błyskotliwie zaprasza w „długą podróż po tym, co zostało już napisane”⁵².

Ponieważ bohaterowie Bernharda w swojej powierzchowności są przede wszystkim krytykami instytucji, systemu, państwa w ogóle, z jednej strony wydaje się, że nie było lepszej, bardziej kontrowersyjnej i budzącej ze społecznej śpiączki sztuki, którą Qian Cheng mógł sprowadzić do Chin i pokazać swojej widowni. Z drugiej strony zaskakujące jest, jak chińska krytyka próbuje dociekać głębszych znaczeń *Wycinki*, będąc jednocześnie zupełnie ufna wobec teatru Krystiana Lupy. Tym, co łączy wszystkie przytoczone w pracy recenzje, jest specyfika podejścia chińskich recenzentów i widzów, którzy na teatr europejski spoglądają z pozycji ucznia. Chiński widz-uczeń jest jednak dociekliwy. Z potrzeby dociekania coraz to bardziej subtelnych niuansów sztuki najtrudniejsze tematy opatruje odniesieniem do własnych zasobów światopoglądowych. I tak, Krystian Lupa, twórca na wskroś europejski, nowoczesny reżyser posilkujący się awangardowymi środkami wyrazu, staje się kimś bliskim, kimś, kto może zaspokoić od dawna narastający głód artystycznej wolności. Wypromowany, oferujący sztukę najwyższej próby Lupa wstrzelił się w repertuarową lukę i przetaił ścieżkę kolejnym reżyserom, którzy dziś mają szansę zaprezentować europejską literaturę na deskach chińskich teatrów.

Katartyczny teatr Lupy a kultura kamuflażu

Przedstawione wyżej opinie i analizy pozwalają przybliżyć się do odpowiedzi na pytanie, na czym polega sukces spektakli Krystiana Lupy w Chinach. Sprzężone w czasie działania Instytutu Adama Mickiewicza promujące współczesny teatr polski oraz nowe potrzeby repertuarowe chińskiego widza sprawiły, że teatr najwyższej próby, teatr Krystiana Lupy, spotkał się w Chinach z dużym zainteresowaniem. Można postawić tezę, że decydujące znaczenie dla zjawiska medialnego poruszenia po pokazach Lupy w Chinach miała tematyka spektakli. Ożywcza, dogłębnie psychologiczna, czasem bulwersująca treść przedstawień polskiego reżysera trafiła na podatny grunt.

⁵² Lu Yanni, „*Fámù*”, *xìyú xià de zhēnsí* [Wycinka, prawda skryta pod płaszczem paplaniny], <http://opinion.people.com.cn/n/2015/0507/c1003-26962130.html> (dostęp: 2.06.2017).

Mimo różnic kulturowych pokazy *Persony. Marilyn* i *Wycinki*, poza okazją do zetknięcia się z zaskakującą formą współczesnego teatru europejskiego, stały się także impulsem do wivisekcji kondycji relacji społecznych oraz kondycji artystycznej rodzimych twórców. W procesie tym największe znaczenie miała rzadko spotykana na scenach chińskich eksploracja psychiki i emocjonalności bohaterów. Z tej perspektywy spotkanie ze sztuką Lupy przypomina obcowanie z roznegliżowaną Marilyn Monroe w przededniu jej śmierci. Widz próbuje wylapać rozpoznawalne dla siebie symbole, tropy interpretacyjne, ma jednak do czynienia z autonomicznym światem przedstawienia, które rządzi się innymi prawami. Czas i przestrzeń u Krystiana Lupy są elementami skrupulatnie zaplanowanej zabawy. W obrębie przedstawienia czas płynie swoim własnym, zmiennym tempem. Nie ma u Lupy linearności wydarzeń, jest za to kilkugodzinna dziura czasowa, w którą zapadamy się wraz z reżyserem, by eksplorować tę oryginalną czasoprzestrzenną hybrydę. We śnie Lupy, podobnie jak w znanej paraboli Zhuangzi o motyłu, nie wiemy, czy reżyser śni o nas, czy to my śnimy, że jesteśmy Krystianem Lupą, a może raczej bohaterami Lupy. Czwarta ściana znika, a widz ma szansę przejrzeć się w teatrze Lupy i obudzić w nowym przewartościowanym świecie. Czytając recenzje spektakli Krystiana Lupy w chińskiej prasie, można odnieść wrażenie, że widzowie, mimo poczucia egzotyki estetycznej i trudności, jakie towarzyszą próbie odnalezienia równoważnych w kulturze Państwa Środka symboli i archetypów, oddają się w całości propozycji Lupy. Ufność wobec twórczości polskiego reżysera ukazuje, jak zmienił się na przestrzeni wieków paradygmat kulturowy Chin. Choć wydaje się, że zmiany te następują wolniej w stosunku do rozwoju gospodarczego Chin, że kultura Państwa Środka jest odporna na proces globalizacji dużo bardziej niż inne dziedziny życia, to jednak coraz większa samoświadomość Chińczyków, podróże, na które pozwala sobie coraz większa liczba mieszkańców, niosą z sobą potrzebę retrospektywnego krytycznego spojrzenia na historię własnego kraju.

Recenzje spektaklu *Persona. Marilyn* pokazują potrzebę skupienia się na jednostce, wyjścia poza sferę komfortowego społecznego konsensusu, gdzie każdy ma społecznie wyznaczone zadanie do wykonania, gdzie nie ma miejsca na wolność pomyłek, gdzie wszystko, co uwiera, chowa się pod dywan. Kultura zachowywania twarzy stworzyła pokolenia ludzi, którzy mimo biegłej znajomości konwencji niekiedy borykają się z trudnymi do wyrażenia traumami, lękiem, własnymi emocjami. Wydaje się, że w kraju szczycącym się jedną z największych na świecie gospodarek, gdzie jest coraz szerszy dostęp do edukacji, gdzie podczas kolejnych posiedzeń Komunistycznej Partii Chin tak głośno mówi się o potrzebie odbudowy klasy średniej, gdzie w końcu kobieta odgrywa społecznie coraz większą rolę, konfucjanizm przestaje być odpowiedzią na wszystkie nurtujące pytania. Mimo że, „widząc zagrożenie ze strony procesu globalizacji, wielu chińskich twórców sięga do elementów dawnej

kultury symbolicznej, aby na nowo stworzyć poczucie wspólnoty kulturowej”⁵³, decyzja późnych lat 70. o otwarciu Chin na świat spowodowała naturalne sprzężenie obu kultur, a istotną rolę odgrywa zjawisko fascynacji nowością.

Recenzje *Wycinki* pokazują, jak oczyszczające jest dla widzów poruszenie tematu artystycznej stagnacji. Spektakl ten w większości recenzji prasowych nie stał się pretekstem do roszczeń artystów wobec rządu, ale rozpoczął wyważoną, choć bolesną dyskusję na temat imperatywu artysty, jego odporności na system i rzeczywistej potrzeby tworzenia. Postawił też pytanie, czym jest prawdziwa artystyczna wolność oraz poddał w wątpliwość tezę, że wolność ta jest zależna od warunków politycznych kraju.

Pokazany w dużym zbliżeniu w teatrze Krystiana Lupy bohater, którego osobowość wypełnia całą przestrzeń teatralną, zmusza widza chińskiego do porzucenia maski przyklejonej przez tradycję Jungowskiej „persony”, do wyjścia poza kulturę kamuflażu, kulturę zachowywania twarzy.

Podsumowanie

Wizyty Krystiana Lupy w Chinach nie są wydarzeniami, które mogły poruszyć temat wolności jednostki i wolności artystycznej w skali całego kraju. Jednak fakt, że były tak licznie komentowane w mediach, jest dowodem na potrzebę uzupełnienia rynku kultury o treść różną od poprawnego politycznie nurtu popularnego. Jednocześnie pokazuje, jak ważną rolę w procesie kształtowania się świadomości społecznej odgrywa kultura. Niezależnie od dziedziny sztuki, to właśnie na twórcach spoczywa obowiązek przekraczania granic społecznego tabu. Co więcej, zadaniem artysty jest również wykraczanie poza język danej kultury, jej symbolikę i ortodoksyjny charakter. Lidia Kassarelo w książce *Chińska kultura symboliczna. Jej współczesne metamorfozy w literaturze, malarstwie i teatrze* przytacza słowa Gao Xingjiana na temat powinności artystycznej. Pisze:

Gao Xingjian powiada, że sens poszukiwań artystycznych zawiera się pomiędzy respektowaniem i przekraczaniem granic przestrzeni wyznaczonej przez symboliczny system konkretnego języka artystycznego. Analizując swoją twórczość w kontekście tego odwiecznego konfliktu, artysta wskazuje na ograniczenia literatury tkwiące w języku, powieści – w narracji, dramatu – w inscenizacji aktorskiej, a malarstwa – w jego dwuwymiarowości. Odkrywanie wolności w tak zakreślonej przestrzeni jest – zdaniem Gao – najważniejszym wyzwaniem sztuki⁵⁴.

⁵³ L. Kasarelo, *Chińska kultura symboliczna. Jej współczesne metamorfozy w literaturze, teatrze i malarstwie*, Warszawa 2011, s. 328.

⁵⁴ *Ibidem*.

Wydaje się, że właśnie dzięki dojrzałej i wykraczającej poza własny paradygmat kulturowy twórczości Krystiana Lupa jego spektakle są czytelne w innych częściach świata. Przenikająca wszystkie warstwy dzieła wolność artystyczna staje się w takim przypadku zapalnikiem dla odważnej krytyki teatralnej oraz impulsem do gorących społecznych dyskusji i głębokich osobistych introspekcji. Gorąca reakcja widzów podczas pokazów *Persona*, *Marylin* i *Wycinki* sprawiła, że Krystian Lupa wystawił w Chinach *Plac Bohaterów*, obecnie zaś pracuje nad polsko-chińską produkcją teatralną.

Na sukces spektakli Krystiana Lupa w Państwie Środka składają się kolejno: wysoka wartość artystyczna teatru reżysera, mogąca zainteresować Chińczyków tematyka spektakli, zaskakująca estetyka teatralna i nietypowe rozwiązania czasoprzestrzenne, poczucie aktywnego uczestnictwa w przedstawieniu, działania promocyjne i organizatorskie Instytutu Adama Mickiewicza, w których istotną rolę odgrywa menadżer Marcin Jacoby, działania promocyjne chińskiej firmy Propel i osoba dyrektora Tianjin Grand Theatre, Qian Chenga, nowe potrzeby repertuarowe widzów chińskich oraz silna tendencja westernizacji kultury popularnej. Czynniki mogące stanowić zagrożenie dla tego sukcesu, a które ostatecznie nie miały decydującego znaczenia, to: późny rozwój rodzimego teatru mówionego *huaju* oraz odmienność stylistyczna teatru chińskiego, zniekształcony obraz lub brak wiedzy na temat współczesnego zachodniego teatru i dramatu spowodowane zamknięciem się Chin na kulturę Zachodu, bariera językowa i odmienność tradycyjnej symboliki, cenzura treści kulturowych i cenzura prasy.

Spektakle Krystiana Lupa przetarły ścieżkę kolejnym polskim reżyserom, którzy będą mieli szansę zaprezentować się na scenach teatralnych Chin. Sukces przedstawień Lupa jest dowodem na to, że wybitne dzieła kultury są w stanie pokonać długo budowane granice nieprzystawalności kulturowej i estetycznego niezrozumienia. Jest też wskazówką mistrza dla ucznia, czym jest sztuka uniwersalna i ponadczasowa.

SUMMARY

THE SUCCESS OF POLISH STAGE DIRECTOR KRYSZTIAN LUPA'S PERFORMANCES "PERSONA. MARYLIN" AND "WOODCUTTERS" IN MAINLAND CHINA – SPECTATORS' REACTION AND OFFICIAL REVIEWS

This publication is the second part of the article entitled "The success of Polish stage director Krystian Lupa's performances *Persona*, *Marylin* and *Woodcutters* in mainland China". The second part is an in-depth research of Chinese spectators' reaction and official reviews. In this part, the writer scrutinises the background of Polish director Krystian Lupa's performances played in China, namely: the purpose of invitation, accessible knowledge about

Kristin Lupa in China, Chinese spectators' spontaneous reactions (recorded by local TV and noted on unofficial sites), theatrical environment backstage commentaries and official press reviews. Seeking for appropriate data is one of the most difficult issues that the writer had to deal with. A major part of the content was available only via Internet, the ephemeral nature of which was another difficulty in conducting the study. All the content was previously translated into Polish. As the translation was a part of the writer's examination, it also required valuable input. Through the thesis, the author seeks for the component of the plays that the Chinese press reviewers pinpointed as the most significant, as well as provides a detailed analysis of the differences between interpretations among Polish and Chinese audiences and links them to a particular sensitivity of these two cultures. At the same time, the thesis shows how interdisciplinary theatre can conquer culture conflicts and how meaningful are similar historical experiences.