didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
DOI: 10.34762/hjs7-mh61
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/joanna-szczepkowska-przerywa-spektakl

/ brzydkie uczucia

Joanna Szczepkowska przerywa spektakl

Katarzyna Waligóra | Uniwersytet Jagielloński

Joanna Szczepkowska Interrupts the Play

The article analyses the events that took place in Warsaw on 13 February 2010 during the premiere of Krystian's Lupa production of *Persona. Ciało Simone* (Persona: Simone's Body). The actress Joanna Szczepkowska, who played one of the main roles, interrupted the performance for a few seconds by doing three things: she stepped in among the spectators, raised her hand in a Hitler salute and bared her buttocks. The article examines the reasons for the actress's insubordination and then reflects on the meaning of her behaviour and the reactions provoked by it in the theatre community.

Keywords: Szczepkowska; Lupa; *Persona*; embarrassing performance; interrupted play

1.

Można powiedzieć, że dokładnie wiadomo, co się wydarzyło. 13 lutego 2010 roku w warszawskim Teatrze Dramatycznym w czasie premiery spektaklu *Persona. Ciało Simone* w reżyserii Krystiana Lupy, Joanna Szczepkowska, grająca rolę Simone Weil, bez wcześniejszej konsultacji z kimkolwiek weszła w publiczność (by po chwili wrócić na scenę), wykonała gest Heil Hitler a

następnie pokazała nagie pośladki[1]. W tym czasie trzykrotnie powtórzyła zapisaną w scenariuszu kwestię: „Tu jeszcze dalej możesz iść”.

Ponieważ premiery spektakli Krystiana Lupy zawsze są mocno wyczekiwane, a ta w dodatku miała miejsce w stolicy, na widowni zgromadziło się tego dnia wielu krytyków, dziennikarzy i członków środowiska teatralnego. Opisy tego, co zrobiła Joanna Szczepkowska, bardzo szybko pojawiły się więc w prasie, a sprawa szybko osiągnęła rangę skandalu. Dyskutowano o niej w mediach branżowych, w dziennikach i tygodnikach, prasie kobiecej i gazetach lokalnych, na portalach plotkarskich, forach internetowych, w radiu, w telewizji śniadaniowej i w poważnych programach publicystycznych. Na jego temat napisano także kilka długich esejów i analiz.

Co zrozumiałe, w niemal wszystkich recenzjach pojawiła się choć wzmianka o tym, co wydarzyło się na premierze i to niezależnie od tego, czy piszący był tych zdarzeń naocznym świadkiem. Co jednak zaskakujące, relacje o tym, co zrobiła aktorka, są niemal identyczne, monotonne i pozbawione szczegółów. Zastanawia, że w przypadku tak kontrowersyjnego zdarzenia zapanowała pełna zgodność co do jego przebiegu i nie próbowano zidentyfikować na przykład emocji towarzyszących Szczepkowskiej, albo reakcji Małgorzaty Braunek – drugiej aktorki znajdującej się wówczas na scenie (dopiero później zaczęto o to pytać samą zainteresowaną). Jak na sytuację o silnym dramatycznym potencjale, oglądaną przez premierową publiczność złożoną w dużej mierze z wytrawnych widzów teatralnych, została ona zapamiętana w sposób mało interesujący. Najwięcej szczegółów o przebiegu zdarzenia możemy poznać z relacji samej Joanny Szczepkowskiej. W wywiadach aktorka opowiedziała o technicznych niuansach akcji („Zdecydowałam się bieliznę zdjąć, zostawić same rajstopy i zrobić to dwoma ruchami”) (Najsztub, Szczepkowska, 2010), ale też o tym, że performans był mało

widowiskowy – pokazała „jakąś 1/6 pośladków” przez „może dwie sekundy” (Pacewicz, Szczepkowska, 2010).

Może zatem gest Joanny Szczepkowskiej, choć znalazł się w polu widzenia tych, którzy przyszli na premierę, wcale nie został zobaczony? Indywidualny bunt aktorski w trakcie spektaklu jest zjawiskiem niezwykle rzadkim, publiczność miała więc prawo myśleć, że wszystko, co wydarzało się na scenie, było zaplanowanym elementem przedstawienia. Dodatkowo, w momencie rozpoczęcia się performansu widzowie oglądali spektakl już od ponad trzech godzin, a przedstawienie skonstruowane było z długich scen rozmów – wielu oglądających na tym etapie mogło już być sennych, zmęczonych i zdekoncentrowanych. Ilu z nich zorientowało się, że coś w przedstawieniu przebiega niezgodnie z ustalonym zamysłem? Ilu dopiero z reakcji Krystiana Lupy, który podobno nie chciał wyjść do ukłonów, wyczytało, że coś jest nie tak? Ilu dowiedziało się na bankiecie albo w kuluarach, że przedstawienie przebiegło niezgodnie z jego zamysłem? Ilu odkryło to dopiero później, czytając prasę?

Kilka dni po premierze Joanna Szczepkowska decyzją Krystiana Lupy została usunięta z obsady spektaklu i zastąpiona przez Maję Ostaszewską. Powodem, który podał reżyser, był „paraliż relacji artystycznej” (Lupa, 2010).

2.

Gwałtowna dyskusja, która rozpętała się po premierze *Persony. Ciała Simone*, wskazuje na silny, afektywny odbiór wystąpienia Joanny Szczepkowskiej. Jak się przekonamy, dominować będzie w nim zażenowanie występujące obok irytacji, frustracji, obrzydzenia, zniesmaczenia czy silniejszych uczuć takich jak wściekłość. Sienne Ngai w książce *Ugly*

Feelings tego typu emocje określiła jako „brzydkie". To uczucia, które „nie cieszą się uznaniem" – są negatywne, powszechne, ale jednocześnie wstydliwe, bo są interpretowane raczej jako oznaka małostkowości niż wielkich namiętności czy przeżyć. O ile gniew, strach, wstyd, melancholia znajdują swoje miejsce w dyskursie filozoficznym czy literackim, istnienie, a przede wszystkim działanie brzydkich uczuć próbuje się przemilczeć. Jak pisze Ngai: „Jeśli brzydkie uczucia miałyby być bestiariuszem afektów, byłyby zapełnione nie lwami, ale głównie szczurami i oposami, ze względu na dominację kategorii uczuć słabszych i brzydszych" (2021). Uczucia te wywołują negatywne doświadczenia (ból lub dyskomfort) i są opisywane za pomocą wartości społecznie wartościowanych jako negatywne (na przykład brzydkie uczucia mogą świadczyć o negatywnie wartościowanej małostkowości). Komentując wystąpienie Szczepkowskiej na premierze *Persony. Ciała Simone* trzy osoby (Jacek Cieślak, Jacek Wakar i sam Krystian Lupa) (Cieślak, 2010; Wakar 2010; Lupa 2010) przyznały się do odczuwania zażenowania w związku z różnymi aspektami sprawy. Zażenowanie odbiorców pojawia się w podwójnej roli: jest brzydkim uczuciem, gdy jest odczuwane w połączeniu z bezradnością i konsternacją wobec niespodziewanego performansu, ale też jest afektem pozornym, używanym do maskowania innych, bardziej wstydliwych brzydkich uczuć. Komentatorzy mówią, że są zażenowani, żeby odebrać siłę gestowi Szczepkowskiej (oznaczyć go jako śmieszny, nieskuteczny, wstydliwy, szalony), ale też ukryć kompromitujące ich uczucia irytacji, frustracji, poczucia zagrożenia i wściekłości. Nie mogą przecież przyznać, że zachowanie tak absurdalne wyprowadziło ich z równowagi. Jak pisze Ngai, brzydkie uczucia nie przynoszą katharsis, nie działają terapeutycznie albo wyzwalająco. Właśnie dlatego gest wykonany przez Szczepkowską prowadził do spiętrzenia afektów, a nie do oczyszczenia atmosfery.

W programie „Tomasz Lis na żywo” prowadzący dziennikarz wyraźnie miał trudność ze znalezieniem słowa, które pozwoliłoby opowiedzieć o geście Szczepkowskiej. W końcu zdecydował się na pruderyjną peryfrazę „cztery litery” („Tomasz Lis na żywo”, 2010). Choć, jak mówiłam, panowała pełna zgoda co do przebiegu wydarzeń na premierze, nazwanie tego, co pokazała Szczepkowska, pozostawało w gestii piszącego lub mówiącego. Określenia, które padały to: dupa, pupa, tyłek, zad/zadek, tylna część ciała, (wspomniane już) cztery litery, d…/d., pośladki, jasne bochny[2]. Znaczące było też nazwanie samego aktu happeningiem (chyba najczęściej padające określenie), performansem (często ze znakiem zapytania albo w cudzysłowie, żeby podważyć wartość działania), demonstracją. Krystian Lupa określił gest mianem „inicjatywy performerskiej” (Lupa, 2010), a Joanna Szczepkowska używała określeń znanych z jej wypowiedzi na temat swojego wystąpienia, w którym obwieściła koniec komunizmu: „wierzgnięcie”, „drapnięcie”, „szarpnięcie” (Najsztub, Szczepkowska, 2010).

Choć opisywanie nagości nie sprawia zwykle krytykom trudności, nazwanie buńczucznego i żenującego gestu Szczepkowskiej powodowało konsternację nazywających. Tym samym to, jakie słowo wybierali komentatorzy na określenie części ciała pokazanej przez aktorkę, często zdradzało ich ocenę zdarzenia. Piotr Pacewicz rozmawiając z aktorką konsekwentnie używał słowa „dupa” a kiedy ona wspomniała o „pośladkach”, zareagował:

> Pacewicz: Eufemistycznie to nazywasz.
>
> Szczepkowska: A co to było? Pośladki.
>
> Pacewicz: Tu pasuje raczej „goła dupa”, tak mówi „cała Warszawa”.

> Szczepkowska: …która składa się z dwóch pośladków (Pacewicz, Szczepkowska, 2010).

Dalsza część wywiadu tłumaczy, dlaczego Pacewicz upierał się przy tym słowie:

> Pacewicz: Ale w 1989 roku wykonałaś gest zachwycający, teraz dosyć obrzydliwy…
>
> Szczepkowska: Uważasz, że moje pośladki są obrzydliwe? Przepraszam cię bardzo.
>
> Pacewicz: Nie byłem na premierze. […] Gest z 1989 roku był dopełnieniem święta radości. Tutaj szłaś jak dadaiści, wbrew swoim preferencjom, robiłaś coś brzydkiego, na siłę, żeby skompromitować konwencję (Pacewicz, Szczepkowska, 2010).

Wypowiedź Pacewicza potwierdza to, co napisałam wcześniej: to żenujący charakter gestu Szczepkowskiej był problemem. Inni komentatorzy także zwracali na to uwagę: to, co zrobiła aktorka, było „groteskowe" zdaniem Łukasza Drewniaka (2010), było „pensjonarskim wygłupem" według Pawła Sztarbowskiego (2010), albo „doskonale świadomą donkiszoterią" w opinii Jacka Sieradzkiego (2012, s. 157). Zdaniem wielu wystąpienie tak bardzo nie było warte uwagi, że musieli ten pogląd wyrazić w jednym bądź kilku długich tekstach.

Ja w geście Joanny Szczepkowskiej widzę przykład (kolejnego w jej biografii po wspominanym ogłoszeniu końca komunizmu[3]) wykonanego przez nią

żenującego kobiecego performansu. Słowa „performans” nie używam tu jednak ironicznie jak Krystian Lupa czy inni komentatorzy, albo żeby podkreślić artystyczny wymiar gestu aktorki. Wręcz przeciwnie: jej działanie było wyjściem poza graną postać, poza ramy spektaklu i poza teatr, miało charakter prywatny i polityczny. Szczepkowska przerywając przedstawienie buntowała się przeciwko Lupie, przeciwko bierności kolegów i koleżanek słuchających poleceń reżysera oraz przeciwko Teatrowi Dramatycznemu, który pozwalał artyście na zbyt wiele. Słowa „performans” używam, żeby podkreślić sprawcze działanie. Chcę zwrócić uwagę na cel, który postawiła sobie Joanna Szczepkowska: wywołanie dyskusji o zasadach pracy w teatrze, ale też zajęcie w tej dyskusji pozycji równoprawnej dyskutantki (co w przypadku aktorki nie było oczywistą pozycją). Z trzech demonstracji niesubordynacji, które wykonała aktorka na premierze (wejście w publiczność, heilowanie, pokazanie pośladków) skupiam się tylko na tym ostatnim, choć ona sama za największe przekroczenie uznawała hitlerowskie pozdrowienie. To jednak pokazanie pośladków wzbudziło największą dyskusję. Ten gest interesuje mnie przede wszystkim dlatego, że był trudny do zracjonalizowania, obsceniczny i głupi, świadomie zapożyczony z obszaru sztubackich wygłupów. Właśnie dlatego stawiał opór, ale też sprawiał, że cała histeryczna krytyka wytaczana przeciwko Szczepkowskiej stawała się równie jak on śmieszna i irracjonalna. Niepoważne pokazanie dupy zawczasu rozbrajało więc poważne wywody przeciwko krnąbrnej aktorce.

3.

Jako przyczynę swojej niesubordynacji Joanna Szczepkowska wskazywała styl pracy Krystiana Lupy oraz politykę instytucjonalno-repertuarową Teatru Dramatycznego. Z Lupą aktorka wcześniej miała okazję pracować tylko raz, kiedy weszła do obsady *Wymazywania* w miejsce Jadwigi Jankowskiej-

Cieślak. W 2009 roku, kiedy rozpoczęły się próby do *Persony. Ciała Simone*, Szczepkowska była aktorką etatową Teatru Dramatycznego, ale jeszcze przed premierą złożyła wypowiedzenie, tłumacząc, że nie może dłużej legitymować swoim nazwiskiem tego, co dzieje się w instytucji. W *Personie. Ciele Simone* aktorka miała zagrać rolę epizodyczną – pojawiała się na scenie krótko przed finałem jako wcielenie tytułowej bohaterki, filozofki i myślicielki Simone Weil. Spektakl miał natomiast przedstawiać proces tworzenia postaci Weil przez aktorkę Elżbietę Vogler. Główna rola powierzona została ostatecznie Małgorzacie Braunek. Wcześniej z pracy nad nią zrezygnowała Maja Komorowska, która nigdy nie wypowiedziała się publicznie na temat przyczyn swojej decyzji. Krystian Lupa twierdził, że kierowały nią obawy przed udziałem w nazbyt intymnym i ryzykownym doświadczeniu (Cieślak, 2010b). Joanna Szczepkowska mówiła, że rezygnacja Komorowskiej wynikała z jej niezgody na to, w jaki sposób w spektaklu miała być ukazana postać Weil. Także dla Szczepkowskiej ta kwestia była problematyczna, aktorka wskazywała tu szczególnie na fakt, że tworząc scenariusz Krystian Lupa nie używa dzieł filozofki, a w przedstawieniu starał się podać w wątpliwość jej postawę i życiowe wybory. Różnica zdań między Komorowską a Lupą ukształtowała konstrukcję dramaturgiczną przedstawienia, którego osią była dyskusja Elżbiety Vogler z reżyserem Arturem (granym przez Andrzeja Szeremetę). Szczepkowska twierdziła, że w czasie pisania scenariusza, Krystian Lupa użył fragmentów rozmów z Komorowską, które odbywały się na zamkniętych próbach. To także było dla niej trudne do przyjęcia. Nigdy jednak nie podano do publicznej wiadomości, czy Komorowska wyraziła zgodę na użycie tych rozmów i nie wiadomo, jak dalece zostały one w scenariuszu zreinterpretowane lub przepisane.

Joanna Szczepkowska miała więc spory problem z produkcją, w której brała udział. W opublikowanym 10 lutego tekście zapowiadającym spektakl Izabela

Szymańska zacytowała jej wypowiedź (zapewne z konferencji prasowej):

> Krystian Lupa jest niezwykły, ale powinien mieć swój teatr, swoją grupę aktorów, na swoich zasadach, albo dyrektora, który może zapanować nad chaosem. Z drugiej strony uważam tę pracę za jedno z najważniejszych doświadczeń, jeśli nie najważniejsze. Ja nie gram Simone Weil, tylko to, jak ją widzi reżyser. I moją interpretację tego widzenia […]. Mam wrażenie, że uczestniczę w istotnym dialogu o teatrze, i to pozwoli mi na scenie – w roli – dyskutować z autorem tekstu, który często mnie irytuje. Cieszy mnie przekraczanie granic. Jednak mniej cieszy, że materiałem sztuki jest w dużym stopniu prywatny dialog Mai Komorowskiej z reżyserem. Mimo to cała praca była zaskakująco dla mnie przyjazna i od dawna nic mnie tak nie wciągnęło (Szymańska, 2010).

Tydzień przed premierą, w „Dzienniku" ukazał się natomiast wywiad, w którym Szczepkowska opowiadała, że pomimo trwających od roku prób, jeszcze nie miała okazji zagrać swojej czterdziestominutowej sceny. Mówiła też o swojej niezgodzie na wizję świata, który proponuje Lupa, ale zaraz potem dodawała:

> Ja mu wierzę. Lupa jest prawdziwym artystą, a z prawdziwymi artystami rzadko można się spotkać. To jest człowiek, dla którego każde szeregowe przedstawienie jest najwyższą stawką. Każde. A kiedy robi nawet taką uwagę, która przewraca myślenie o roli, to po prostu ma rację. Myślę, że niezwykle przy tym spotkaniu skorzystałam – niezależnie od rezultatu (Smolis, Szczepkowska, 2010).

Komunikaty Szczepkowskiej przed premierą były więc dość sprzeczne i, choć mogły świadczyć o istnieniu konfliktu, nie zapowiadały performansu, który ostatecznie wykonała. Można jednak uznać, że próbowała zainteresować opinię publiczną swoimi wątpliwościami co do stylu pracy Krystiana Lupy, ale sygnalizowała to w tak delikatny sposób, że nie spotkała się z żadnym odzewem. Szczepkowska mogła mieć poczucie, że jej głos jest niesłyszalny. Argumenty, za pomocą których uzasadniała swoje wystąpienie, przedstawiła bowiem częściowo już wcześniej 21 grudnia 2009 roku na zorganizowanym w Warszawie Forum Polskiego Teatru (Urbaniak, 2009). Jej wystąpienie wywołało wówczas niewielką dyskusję i nie spowodowało żadnej realnej zmiany.

4.

Wyjaśnienia, które Szczepkowska przedstawiła po premierze *Persony. Ciała Simone*, pochodziły z różnych porządków, a aktorka płynnie przechodziła między nimi. Ponieważ w całej sprawie ogromną rolę odgrywały jej emocje, rozczarowanie pracą z Krystianem Lupą, zmęczenie sytuacją w Teatrze Dramatycznym, ale też medialną burzą wokół jej wystąpienia, komunikaty tworzone przez Szczepkowską często były chaotyczne, niespójne, afektywne. Wszystko to działało na niekorzyść aktorki, ułatwiało podważanie i wyśmiewanie jej racji, ale też irytowało i dezorientowało, a przez to utrudniało bronienie jej tym, którzy chcieliby to robić. Żeby więc wyraźniej zobaczyć wątki splątane ze sobą w jej narracji, chciałabym je pogrupować.

Performans wykonany przez Szczepkowską był przemyślany i zaplanowany, choć, jak deklarowała aktorka, do ostatniej chwili nie była pewna, czy zdobędzie się na odwagę, żeby go przeprowadzić. Według jej relacji bezpośrednią przyczyną wystąpienia na premierze *Persony. Ciała Simone*

była sytuacja, która wydarzyła się na jednej z końcowych prób. Aktorka usłyszała, jak jej dużo młodszy kolega w czasie improwizacji krzyczy „Holocaust miliony krzyży”[4]:

> Podeszłam do reżysera, zapytałam, czy on wie co ten chłopiec… czy ten chłopiec wie, co krzyczy, bo Holocaust i miliony krzyży to jest dosyć sprzeczne pojęcie. Okazuje się, że to było wszystko jedno, co on krzyczał, bo chodziło o ekstazę („Kropka nad i”, 2010).

Szczepkowska nigdy nie wyjaśniła szerszego kontekstu, w którym paść miały te słowa, przyznawała bowiem, że nie zrozumiała całej sceny, choć uznała ją za „atrakcyjną”. W autobiografii *Wygrasz jak przegrasz* przedstawiła natomiast całą historię nieco inaczej:

> [W bufecie] podeszłam do tego, który krzyczał o krzyżach i Holocauście. Zadałam mu pytanie, które nie dawało mi spokoju:
>
> – Co to właściwie jest Holocaust? Gadaliście o tym?
>
> Patrzył na mnie dużymi, niebieskimi oczami, najwyraźniej nie rozumiejąc.
>
> – Proszę cię, daj mi jakiś przykład, miejsce…
>
> Milczał. Tak myślałam. To się czuło po prostu ze sceny. Jak rozumiem miało być skandalicznie, miało być obraźliwie, miało być deptanie wartości. Ale co to za deptanie, jeśli skandalista nie wie, po czym depcze? Zadawałam sobie pytanie – co to za studyjne

> próby, jeśli nie było na nich choćby rozmowy o tym, co znaczą wypowiadane słowa? (Szczepkowska, 2014, s. 275-276)

W obu wersjach historii Szczepkowska bardzo protekcjonalnie traktuje młodego aktora – nazywa go chłopcem, zakłada, że nie ma on ani wiedzy historycznej, ani świadomości scenicznej. Ta opowieść jednak miała przede wszystkim potwierdzać, że próby prowadzone przez Krystiana Lupę nie spełniają zadań, które według niej spełniać powinny – nie są rozwijające dla aktorów, nie dają im dodatkowej wiedzy, nie poszerzają ich horyzontów. W rozmowie z Piotrem Najsztubem Szczepkowska przyznała zresztą, że kontrowersyjne, w jej mniemaniu, słowa nigdy nie padły ze sceny, bo reżyser zabronił tego młodym aktorom (2010).

Inne argumenty podawane przez Szczepkowską[5] jako wyjaśnienie pokazania nagich pośladków można podzielić na trzy, częściowo ze sobą zbieżne grupy: te, które dotyczyły pracy z Krystianem Lupą, te, które dotyczyły pracy w Teatrze Dramatycznym i te, które mówiły o pracy w teatrze w ogóle. W każdej z nich można jednak wprowadzać dalsze podziały.

Aktorce, wbrew temu, co deklarowała przed premierą, nie podobały się metody twórcze Lupy. Poza wspomnianym już narzekaniem na użycie w spektaklu półprywatnych rozmów z Mają Komorowską i nietrafnego zaprezentowania wizerunku Simone Weil, irytował ją także sposób prowadzenia prób. Szczepkowska skarżyła się, że scenariusz bardzo długo nie był gotowy, pojawił się krótko przed premierą i wymagał od niej przyswojenia w krótkim czasie bardzo długich monologów. Wyrażała też niezadowolenie z tego, że reżyser prosił ją o pracochłonną lekturę dzieł Simone Weil, a następnie nie skorzystał z nich w scenariuszu. Aktorka miała więc poczucie zmarnowanego czasu, choć czytanie tekstów filozofki było dla

niej ważnym doświadczeniem. Szczepkowska miała też wrażenie, że nie rozumie spektaklu, w którym gra. W napisanej po latach autobiografii *Wygrasz jak przegrasz* opowiedziała również (czego nie robiła w okresie największego medialnego zainteresowania sprawą), że na jedną z prób bez konsultacji z zespołem aktorskim została zaproszona ekipa filmowa przygotowująca dokument o reżyserze. Szczepkowska uznała, że na tamtym etapie pracy byłoby to naruszenie intymności procesu twórczego i jako jedyna nie zgodziła się na bycie filmowaną („Premiera naprawdę się zbliżała, potrzebowałam zwykłych prób. Przy kamerach to niemożliwe") (Szczepkowska, 2014, s. 298). Twierdziła, że w czasie pracy nad spektaklem za mało uwagi poświęca się opracowywaniu roli, a zbyt dużo słuchaniu tego, co ma do powiedzenia reżyser:

> Na próbach przez ponad rok Krystian chodził dookoła stołu, opowiadał o swoich przeżyciach. Mnie jako aktorkę, a to słowo pochodzi przecież od akcji, po prostu nosiło. Czułam się jak darmowy terapeuta (Pacewicz, Szczepkowska, 2010).

Można oczywiście powiedzieć, że Szczepkowskiej nie odpowiadała metoda twórcza Krystiana Lupy, która dla aktora o innych preferencjach mogła być inspirująca. Szczepkowska rozpoznawała jednak, że możliwość pracy w takim stylu, w jakim robi to Lupa, jest ściśle związana z jego pozycją w środowisku:

> Próbowałam sobie wyobrazić jakąś utalentowaną kobietę na miejscu Lupy. Chodzi miesiącami dookoła stołu i opowiada o swoich orgazmach. A aktorzy siedzą – bez tekstu, bez akcji, bez prób czyli bez pracy (Szczepkowska, 2013).

U źródeł żenującego performansu na premierze *Persony. Ciała Simone* także leżały więc brzydkie uczucia, tym razem odczuwane przez aktorkę. Irytacja, poczucie bycia lekceważoną, znudzenie i zniecierpliwienie trybem pracy, ale także przykre poczucie braku przynależności do zespołu ufającego reżyserowi powoli w Szczepkowskiej narastały, prowadząc do punktu krytycznego. Jak pokazuje Ngai w swojej książce, brzydkie uczucia, ponieważ zwykle cechują się mniejszą intensywnością niż wielkie namiętności, mają niezwykłą żywotność. Nie opierają się też na nagłości, a raczej na długim trwaniu. W przypadku Szczepkowskiej ich kumulacja doprowadziła do wybuchu na premierowym pokazie. Możemy zastanawiać się, czy aktorka w żenującym performansie „zebrała" tylko swoje brzydkie uczucia, czy także historie innych aktorów opowiadane w kuluarach, ich złość i frustrację, do których nie chcieli się głośno przyznać.

Być może nie doszłoby do tej manifestacji, gdyby chodziło tylko o niezgodę na styl prowadzenia prób. Aktorka za nie do przyjęcia uznała jednak przede wszystkim nadużycia władzy i pozycji przez reżysera. Żeby je ujawnić, opowiedziała o kilku sytuacjach z okresu pracy nad spektaklem, które w jej opinii były niedopuszczalne.

Po pierwsze, Krystian Lupa przełożył premierę, bo nie zdążył doprowadzić prób do końca w planowanym terminie. W czasie pracy nastąpiła więc długa przerwa, w czasie której reżyser wyjechał za granicę, żeby tam wyprodukować (już terminowo) inny, zakontraktowany wcześniej spektakl. Oczywiście to, że Lupa często przekłada swoje polskie premiery jest dość powszechnie znanym faktem. Szczepkowska głośno jednak zwróciła uwagę na to, że dla aktorów taka sytuacja może oznaczać poważne problemy finansowe. W polskich teatrach są oni bowiem zatrudniani na umowy o pracę, w których określona jest, zwykle niezbyt wysoka, pensja podstawowa,

ale dodatkowo otrzymują pewną kwotę zwaną normą, ustalaną oddzielnie dla każdego tytułu. Norma jest wypłacana za każdy wieczór, w który aktor występuje na scenie. Wynagrodzenie tego typu nie przysługuje jednak za obecność na próbach. Z perspektywy ekonomicznej wykonawcom nie opłaca się zatem ani udział w długich procesach twórczych, ani granie w spektaklu, który szybko zostanie zdjęty z afisza. Jak jednak Szczepkowska często podkreślała, w przypadku *Persony. Ciała Simone* problem przedłużających się prac był mniej dotkliwy, ponieważ z góry umówiła się z reżyserem, że będzie obecna tylko na dziesięciu próbach. W popremierowych wywiadach aktorka przedstawiała sprawę tak, jakby w czasie całego procesu twórczego brała udział wyłącznie w dziesięciu spotkaniach, ale w autobiografii *Wygrasz jak przegrasz* mówi, że decyzja o ustaleniu z reżyserem liczby potrzebnych obecności zapadła dopiero, kiedy premiera została przełożona.

Po drugie, Szczepkowska opowiadała, że jeden z aktorów poprosił o możliwość rezygnacji z roli, bo wkrótce miało mu się urodzić dziecko, nie był więc w stanie ani czasowo, ani finansowo pracować w trybie proponowanym przez Lupę. Reżyser odmówił, a później przekładał i odwoływał próby z powodu podróży do Krakowa do chorej cioci. Szczepkowska zauważała więc, że stosował wobec siebie dalece mniej restrykcyjne zasady niż wobec aktorów.

Po trzecie, zdaniem aktorki, Lupa nie szanował prywatnego czasu wykonawców. Na potwierdzenie opowiadała o następującej sytuacji:

> Pani Joasiu, prośba od Krystiana. Mamy wolną scenę i dekoracje. Krystian chciałby poczuć aktora w tych dekoracjach. Ja wiem, że niedziela, ale czy mogłaby pani przyjechać? Oczywiście. Odwołuję ważne rodzinne spotkanie, jadę natychmiast. Czy może być coś

> istotniejszego, niż wena reżysera? Przyjeżdżam, Lupa się spóźnia, potem wchodzi na scenę. – Co tu tak ciemno? E, chodźmy do biblioteki. Kolejną godzinę zajmuje szukanie bibliotecznego klucza. Kolejną, jego monolog o sobie (Szczepkowska, 2013).

Aktorka opowiadała też o tym, jak została poproszona o zagranie sceny, która miała zostać sfilmowana w celu późniejszego wykorzystania w spektaklu. Kiedy pojawiła się w umówionym miejscu, okazało się, że Lupa jest nieobecny (wyjechał do Krakowa), ale będzie reżyserował ją przez telefon. Dodatkowo mieszkanie, w którym miała zostać zagrana scena, nie było ogrzewane, a na zewnątrz panował mróz. Szczepkowska zażądała kontaktu z osobą zajmującą się w teatrze sprawami bezpieczeństwa i higieny pracy – po jej skardze ogrzano pomieszczenie.

Po czwarte, Szczepkowska pytała, dlaczego, jeśli scenariusz powstaje w oparciu o improwizacje i intelektualną pracę całego zespołu, honorarium za jego napisanie przysługuje tylko Krystianowi Lupie.

Po piąte, aktorce nie podobało się także, że późno w nocy, po zagranym spektaklu, reżyser organizuje kilkugodzinne omówienie pokazu, w czasie których – zgodnie z jej określeniem – „łaje” aktorów. Szczepkowska twierdzi jednak, że nie brała w tych omówieniach udziału i wyrażała zdziwienie, że jej koledzy pozwalają na takie traktowanie.

Oprócz tych zarzutów, Szczepkowska wysunęła także oskarżenia pod adresem Teatru Dramatycznego (nie podobało jej się na przykład organizowanie naukowych dyskusji zamiast grania spektakli) oraz teatru poszukującego (który często określała też mianem teatru eksperymentatorów). Zdaniem aktorki zbyt często niekompetencja i lenistwo

ukrywane są pod otoczką poszukiwań twórczych. Aktorzy ponoszą natomiast koszty finansowe i psychiczne, kiedy nie dojdzie do premiery albo kiedy spektakl jest krótko grany ze względu na nikłe zainteresowanie publiczności. Zła współpraca z Lupą uwolniła pokłady frustracji wzbierające w Szczepkowskiej przez cały okres pracy w Teatrze Dramatycznym pod kierownictwem Pawła Miśkiewicza i Doroty Sajewskiej. Będąc etatową aktorką teatru, kilkakrotnie rezygnowała z ról albo grała w spektaklach, które uznawała za nieudane. Jednak atak na „teatr eksperymentatorów" był chaotyczny i często można było odnieść wrażenie, że pod tym terminem Szczepkowska i tak ma na myśli przede wszystkim teatr Krystiana Lupy. Ten inny typ argumentacji stwarzał natomiast furtkę dla komentatorów, którzy woleli oskarżyć aktorkę o propagowanie korporacyjnego modelu pracy twórczej niż rozważyć jej zarzuty nadużywania władzy przez ważnego reżysera.

5.

Ponieważ w ostatnim czasie w Polsce bardzo dynamicznie rozwijają się badania teatru i innego rodzaju sztuk z perspektywy krytyki instytucjonalnej, postulaty Szczepkowskiej brzmią dziś inaczej niż dziesięć lat temu. Od tamtego czasu powstało zresztą kilka bardzo ważnych tekstów pytających o pozycję Krystiana Lupy w polskim teatrze i jego metody pracy[6]. Nie chcę oceniać prawdziwości historii przytaczanych przez aktorkę ani zasadności jej zarzutów wobec reżysera czy Teatru Dramatycznego. Muszę jednak zaznaczyć, że w rozległym archiwum sprawy nie udało mi się znaleźć ani jednego tekstu, w którym reżyser bądź przedstawiciele Teatru Dramatycznego odnosiliby się do zarzutów aktorki dotyczących spraw instytucjonalnych. Lupa wspominał jedynie, że Szczepkowska nie przyszła na pospektaklowe omówienie, które trwało dziesięć minut, a nie wiele godzin,

oraz że pierwszą połowę swojego monologu aktorka otrzymała dwa miesiące przed premierą, a liczba prób była „wystarczająca” (Lupa, 2010). Bardziej niż to, czy zarzuty stawiane przez aktorkę są prawdziwe, interesowałoby mnie to, jak zostały przyjęte.

Kaliber i rodzaj niektórych oskarżeń formułowanych przez Joannę Szczepkowską dla Krystiana Lupy, a po części także dla zafascynowanych jego twórczością widzów, był kompromitujący. Rozmawiając z Moniką Olejnik, aktorka na określenie reżysera użyła słowa „rozpieszczony” („Kropka nad i”, 2010) – tego samego, które zwykle stosujemy w odniesieniu do dzieci. Stwierdziła też, że nagie pośladki pokazała raczej teatrowi niż samemu Lupie, a więc odwołała się do podobnej retoryki: próbowała uczynić partnerem rozmowy „dorosłych” – dyrekcję teatru, których obowiązkiem powinno być zapanowanie nad kaprysami dziecka-artysty. O jednym z najważniejszych polskich reżyserów Szczepkowska wypowiadała się zatem w sposób nielicujący z jego pozycją. Zarzuty, które mu stawiała (niedotrzymywanie terminów, brak szacunku dla czasu aktorów, gadulstwo, awanturnictwo, małostkowość), choć przecież poważne i nagminne, brzmiały śmiesznie w odniesieniu do osoby tego formatu. Zresztą były to przewinienia, o których – co komentatorzy przyznawali – powszechnie w środowisku teatralnym wiedziano. Opowieści o stylu pracy reżysera od lat zamieniano w zabawne anegdoty i powtarzano, bo dzięki nim postać artysty stawała się barwniejsza. Być może sytuacja wyglądałaby inaczej, gdyby w czasie pracy w Teatrze Dramatycznym doszło do nadużyć innego rodzaju, tych przekraczających granice prawa albo dobrego smaku, tych wiążących się z wyraźnym czerpaniem indywidualnych korzyści albo z użyciem bezpośredniej przemocy. Wtedy być może doszłoby do zaangażowania wielkich uczuć takich jak oburzenie czy gniew. Tymczasem to, co z procesu twórczego zdradzała Szczepkowska, mogło wzbudzało przede wszystkim

dyskomfortowe brzydkie uczucia, co przekładało się na odczuwanie całej sprawy jako żenującej. Właśnie dlatego Elżbieta Baniewicz w swoim tekście przypominała obszernie zasługi Lupy, a następnie stwierdziła:

> Podobno ów gest aktorki ujawnił silne w środowisku bunty i spory na temat eksperymentu w teatrze, jego kosztów liczonych w złotówkach […] i psychicznych […]. Wiele byłoby do napisania na temat owych kosztów, organizacji pracy itd., itp., ale akurat w przypadku tego reżysera i tego projektu najważniejsze wydają się jego założenia artystyczne i myślowe, na które, jak widać, nie wszyscy są gotowi. Lupa nie jest reżyserem debiutantem poszukującym dopiero własnego języka na drodze eksperymentów. […] jest to artysta, który nie tylko zasłużył sobie na prawo do eksperymentu i na prawo do specjalnego traktowania, nawet jeśli prowadzi próby miesiącami, przerywa je, zatem nie mieści się w normach produkcyjnych naszych teatrów, o ile takie zostały skodyfikowane. […] Czterdziestomilionowy kraj stać chyba na takie „marnotrawstwo" czasu i na taką „niesubordynację" artysty (Baniewicz, 2010).

Jak widać na przykładzie tego cytatu: łatwiej było widzieć w Joannie Szczepkowskiej kogoś, kto nie zrozumiał założeń wielkiego eksperymentu, w którym przyszło mu uczestniczyć, niż artystkę o innych poglądach na właściwe warunki tworzenia sztuki. Leszek Kolankiewicz mówił o tym nawet mocniej niż Baniewicz:

> Ta druga aktorka [Joanna Szczepkowska – przez część wywiadu Kolankiewicz wyraźnie stara się nie wymawiać jej nazwiska]

> zupełnie tam nie pasuje, a tym, co zaczęła później wyprawiać, tylko wyrządziła sobie krzywdę. […] Ubolewam nad tym, że ona tak płytko pojęła to, w czym się znalazła (Kwaśniewska, Kolankiewicz, 2010, s. 15).

Krytycy posunięcia Szczepkowskiej starali się ją ośmieszyć, przedstawiając ją jako aktoreczkę, która nie umiała docenić zaszczytu pracy z wybitnym reżyserem, bo upokarzając ją, mogli odbudować postawioną pod znakiem zapytania jednoznaczną wybitność praktyk artystycznych Lupy. Ciekawe jednak, że wielkość tę mógł podać w wątpliwość jeden kilkusekundowy performans i że jego neutralizacja wymagała tak silnych nakładów emocjonalnych. Być może zagrożeniem był także język, którym posługiwała się aktorka – krytyków odrzucało mówienie o prawach i obowiązkach, o wynagrodzeniach, kontraktach i zobowiązaniach. Przyjęcie tego języka musiałoby bowiem prowadzić do postulatu zasadniczego przemodelowania relacji władzy w polskim teatrze. Tam, gdzie krytycy odwoływali się do głębi pracy artystycznej, wyjątkowości procesu twórczego, Szczepkowska stosowała retorykę przewrotnie redukcyjną, mówiąc na przykład: „Reżyser to jest w moim przekonaniu człowiek, który jest zakontraktowany na to, żeby zorganizować przestrzeń sceny, a nie na to, żeby mieć poczucie władzy nad człowiekiem” („Kropka nad i”, 2010).

6.

Frustracja komentatorów dawała o sobie znać w bardzo ostrych sformułowaniach. Łukasz Drewniak imputował Szczepkowskiej problemy psychiczne: „Nie mnie oceniać, czy gest aktorki był wynikiem emocjonalnego niezrównoważenia, czy szczegółowo zaplanowaną, ale nieetyczną akcją”

(Drewniak, 2010). Podobnie argumentował swoją dezaprobatę Paweł Sztarbowski, który domniemywał także, że prawdziwą przyczyną zachowania aktorki była wyłącznie chęć wywołania skandalu albo zazdrość o to, że to Małgorzata Braunek grała w przedstawieniu główną rolę:

> Krystian Lupa odciął się od popisów aktorki. A ja wiem, że dokładnie o taki szum Joannie Szczepkowskiej chodziło. Ostatnio jest o niej głośno głównie z powodu kontrowersyjnych wypowiedzi. Czyżby tym razem bała się niedopracowanej roli? A może irytowało ją, że to nie ona, tylko Braunek prowadzi cały spektakl? Ktoś ubolewał przed premierą, że teatr ma problem ze Szczepkowską. Po tym, co wydarzyło się na premierze *Persona. Ciało Simone* widać, że przede wszystkim Joanna Szczepkowska ma problem ze sobą (Sztarbowski, 2010).

O wydarzeniach na premierze *Persony. Ciała Simone* Sztarbowski napisał jednak później jeszcze jeden, dłuższy tekst, w którym nieco złagodził swoje stanowisko. Dyskusję wokół gestu Szczepkowskiej nazwał w nim jednak „małym plotkarskim orgazmem" (Sztarbowski, 2010b).

Anna Wolańska próbowała aktorkę upokorzyć:

> Jakiekolwiek racje przyświecały pani Szczepkowskiej, nawet jeśli były one słuszne, to nie tędy droga. I nie dla aktorki z takim jak ona talentem i scenicznym dorobkiem. W 1989 roku Joanna Szczepkowska ogłosiła upadek komunizmu. Teraz – swój własny (Wolańska, 2010).

Jacek Wakar stwierdzał natomiast:

> Z gestem Szczepkowskiej trudno się zgodzić. Chcąc nie chcąc, znakomita aktorka dołączyła do grona małych skandalistów, stając u boku Jana Borysewicza i Krzysztofa Skiby. Inna rzecz to jej argumenty. Czy to się komuś podoba czy nie, d… Joanny Szczepkowskiej musi stać się początkiem poważnej rozmowy o granicach nowego teatru (Wakar, 2010).

W wypowiedzi Wakara, podobnie zresztą jak w drugim tekście Sztarbowskiego, pogarda dla niepoważnej formy performansu Szczepkowskiej walczy z choć częściowym uznaniem ważności racji, które nią kierowały.

7.

Skoro jednak opowieści o pracy nad *Personą. Ciałem Simone* były w dużej mierze kompromitującymi historiami niż wielkimi oskarżeniami, Joanna Szczepkowska nie mogła wystąpić w nich jako ofiara. Tym bardziej że rozmowę rozpoczęła od ataku – wystąpienia na premierze. To, że Szczepkowska zdecydowała się być aktywną żenującą performerką zamiast pasywną ofiarą, również wzbudzało niechęć i konsternację. Dlatego ci, którzy – jak cytowany powyżej Jacek Wakar – chcieliby uznać jej rację, nie mogli zaakceptować formy przekazu.

Dokonano więc przesunięcia będącego dodatkową próbą osłabienia pozycji performerki: wobec braku wyrazistej ofiary Krystiana Lupy, w osobie Małgorzaty Braunek znaleziono ofiarę Joanny Szczepkowskiej. Wystąpienie na premierze *Persony. Ciała Simone* dość powszechnie zostało bowiem

uznane za skandaliczne z powodu braku zawodowej solidarności. Jacek Sieradzki oceniał:

> 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 przeciwko metodom trenera zaczął podczas meczu strzelać na własną bramkę. Ciekawe, czym by go poczęstowała stadionowa publiczność (Sieradzki, 2010).

Elżbieta Baniewicz stwierdziła, że gest Szczepkowskiej jest oznaką „końca etosu aktorskiego" i jeśli nie rozumie tego „córka byłego prezesa ZASP, która obecnie sama pełni tę funkcję – pora umierać" (2010).

Jeśli jednak cały zespół był poszkodowany w wyniku kilkusekundowego naruszenia spektaklu (choć w efekcie to Joanna Szczepkowska pozbawiona została roli, a co za tym idzie, także pieniędzy za swoją pracę twórczą), Małgorzaty Braunek żałowano najmocniej. Podkreślano, że Braunek ma bardzo niewielkie doświadczenie sceniczne, bo przez lata grała wyłącznie w filmach, rola w spektaklu Lupy była więc dla niej niemal teatralnym debiutem. Aktorka przyznała zresztą, że performans Szczepkowskiej był dla niej niezwykle trudnym doświadczeniem:

> Julia Kluzowicz: To [wystąpienie Szczepkowskiej] bezpośrednio w Panią uderzyło?
>
> Małgorzata Braunek: Tak, uderzyło bezwzględnie. Było dla mnie całkowitym zaskoczeniem. Kiedy Joanna dawała swój „spektakl",

> zdążyłam przerobić kilka wersji, co mam zrobić […]. Pomyślałam też o Krystianie i o tym, że musi przeżywać straszne rzeczy. I zastanawiałam się, czego on by chciał (Kluzowicz, Braunek, 2010, s. 7).

Braunek nie tylko godziła się więc na rolę ofiary, ale nawet próbowała rozszerzyć ją także na Krystiana Lupę:

> Najlepiej, by ta jednostronna medialna burza już wreszcie ucichła, mam tylko nadzieję, że nie zachwieje to pozycją Krystiana w naszym teatrze, bo wiadomo, że mamy wielką łatwość w niszczeniu tego, co cenne i co wyrasta ponad przeciętność (Kluzowicz, Braunek, 2010, s. 7).

Obawy Braunek okazały się bezpodstawne – jeśli czyjaś reputacja miała ucierpieć po tym, co stało się na premierze spektaklu, to tylko Joanny Szczepkowskiej. „Stanowisko teatru jest stanowiskiem reżysera" – niemal od razu po premierze zaznaczyła Dorota Sajewska, wówczas zastępczyni dyrektora Teatru Dramatycznego. Dodała, że teatr nie zamierza ingerować w przedstawienie i wyraziła nadzieję, że reżyser i aktorka się dogadają. Instytucja przekazała Lupie całkowitą władzę nad swoją pracowniczką, potwierdzając tym samym słuszność zarzutów Szczepkowskiej, wyrażonych w cytowanej już wypowiedzi dotyczącej kompetencji i zakresu sprawczości reżysera (przypomnijmy: „Reżyser to jest w moim przekonaniu człowiek, który jest zakontraktowany na to, żeby zorganizować przestrzeń sceny, a nie na to, żeby mieć poczucie władzy nad człowiekiem") („Kropka nad i", 2010).

To, że performans Szczepkowskiej mógł źle wpłynąć na drugą aktorkę

sprawia, że wątpliwości wobec niego pojawiają się nawet po latach i nawet wśród osób głośno mówiących o potrzebie instytucjonalnej naprawy polskiego teatru. Joanna Krakowska w rozmowie z Violettą Szostak i Marcinem Kąckim skłonna była bronić nawet felietonu aktorki demaskującego rzekome istnienie teatralnego homolobby, jednak do zdarzeń na premierze *Persony. Ciała Simone*zachowała dystans („Tyłek był akurat – powiedziałabym – problematyczny, bo to było niekoniecznie lojalne w stosunku do kolegów będących z nią na scenie"; 2014). Podobnie Agata Łuksza w książce *Glamour, kobiecość, widowisko*poświęconej jednej ze ścieżek kobiecej emancypacji, o Szczepkowskiej ledwie wspomina, zaznaczając:

> Zarazem jednak performans aktorki, choć skierowany przeciwko egocentryzmowi reżysera, sam miał charakter wybitnie egocentryczny, nie został bowiem skonsultowany z pozostałymi aktorami, nie liczył się więc z ich zdaniem oraz nie uwzględniał ich nakładu pracy i wysiłku twórczego – w niewątpliwie trudnej sytuacji postawiła Szczepkowska Małgorzatę Braunek, która wówczas znajdowała się razem z nią na scenie (2016, s. 356).

Joanna Szczepkowska rzeczywiście nie skonsultowała swojego wystąpienia z zespołem (swoje zachowanie wytłumaczyła potem w obecności reżysera, przeprosiła też Małgorzatę Braunek), trudno jednak wyobrazić sobie, że mogłaby to zrobić. Gdyby uprzedziła kogokolwiek o swoich planach, mogłaby zostać wyrzucona z obsady jeszcze przed premierą[7] albo jej działanie mogłoby zostać w inny sposób zablokowane. Po tym, jak Lupa podjął decyzję o usunięciu jej z przedstawienia, cały zespół artystyczny pracujący przy spektaklu napisał list otwarty, w którym popierał jego decyzję (przyjmował ją

z „żalem”, ale i „ulgą”) (*Warszawa. Oświadczenie zespołu…*, 22 II 2010). Szczepkowska słusznie zauważyła też, że przyjęcie propozycji Lupy przez Maję Ostaszewską także było zajęciem stanowiska w sprawie („Tomasz Lis na żywo”, 2010). Żadnego z tych gestów nie można nazwać koleżeńskim, ale, choć Szczepkowską skrupulatnie rozliczano z koleżeństwa, braku takiej postawy nie wytknięto ani zespołowi, ani Ostaszewskiej. Gdyby więc Szczepkowska chciała zapowiedzieć kolegom i koleżankom swój gest, nie mogłaby raczej liczyć na wsparcie, zresztą jej wypowiedzi wskazują, że postrzegała pozostałych aktorów jako przesadnie lojalnych wobec reżysera. W artykule *Aktor w klinczu relacji folwarcznych* Monika Kwaśniewska przedstawiła, w jaki sposób struktura instytucjonalna polskiego teatru prowadzi do uprzedmiotowienia aktorów i zamknięcia ich w zależnościowych relacjach folwarcznych. Badaczka wskazuje na takie czynniki powstawania relacji folwarcznych jak: nadwyżkę młodych aktorów w stosunku do liczby miejsc pracy, szkolnictwo teatralne kładące nacisk na posłuszeństwo wobec reżysera, ale także to, na co wskazywała Joanna Szczepkowska – zły system wynagrodzeń często skutkujący dla wykonawców poważnymi problemami finansowymi. Kwaśniewska pisze:

> Milczenie określa niejednokrotnie pozycję aktorów w ramach instytucji, w ramach procesu twórczego oraz – co również ważne – w przestrzeni dyskursu wytwarzanego wokół teatru i spektaklu. Znamienne, że nawet ci aktorzy, którzy dbają o własną niezależność, podmiotowość i branie odpowiedzialności za podejmowane w teatrze działania, niechętnie wypowiadają się publicznie o swojej pracy. Komentowanie przedstawienia wolą pozostawić dyrektorowi/dyrektorce, reżyserowi/reżyserce, dramaturżce/dramaturgowi. W ten sposób jednak legitymizują

> swoją pozycję jako bezwolnego wykonawcy. Jak mi się wydaje, niewielu osobom zależy na tym, by w końcu zabrać głos. Być może również z obawy o to, co ten głos mógłby powiedzieć…
> (Kwaśniewska, 2017)

W tym świetle performans Joanny Szczepkowskiej na premierze *Persony. Ciała Simone* stanowi modelowy przykład ryzykanckiej postawy prowadzącej do zerwania, a jednocześnie ujawnienia relacji folwarcznych. W tym przypadku jednak w roli uciszającego występował nie tylko reżyser i krytycy, ale także zespół, który stanął murem za reżyserem.

Oświadczenie zespołu Szczepkowska skomentowała następująco: „to są aktorzy Krystiana Lupy, ja się im przez moment nawet nie zdziwiłam, że oni nie zaprotestowali, ponieważ oni przez cały czas milczeli" („Kropka nad i", 2010). Aktorka chciała występować w ich obronie, niezależnie od tego, czy oni także tego chcieli. Za nadużycia uznawała bowiem także te kwestie, które nie dotyczyły jej bezpośrednio (jak brak zwolnienia z roli ze względu na narodziny dziecka), albo które jej udało się rozwiązać z reżyserem indywidualnie (jak liczba prób, w których miała wziąć udział).

8.

„Zrobiłam to, do czego namawiał mnie reżyser" – powtarzała Joanna Szczepkowska po premierze *Persony. Ciała Simone*. Miała tu na myśli wykonanie gestu transgresyjnego i „poszerzenie pola własnej kompromitacji". Aktorka mówiła:

> Wykonałam tylko wszystko, do czego Lupa wzywa aktora. Aktor ma dialogować z postacią i z reżyserem. Ma odejść od teatralizacji.

> Wielokrotnie słyszałam, jak mówi aktorom: Bierzcie siebie ze sobą, nie grajcie tylko roli. Chciałam zobaczyć, co będzie. Sprawdzić podejrzenie, że twórcy, którzy tak intensywnie głoszą, żeby przekraczać granice […] że tak naprawdę chodzi im tylko o siebie. Jeżeli wkroczyć na teren ich twórczości i samemu przekroczyć jakieś granice, to się okazuje, że to niedopuszczalne (Pacewicz, Szczepkowska, 2010).

Zdaniem Szczepkowskiej gwałtowana reakcja Lupy i wyrzucenie jej z obsady pokazywało jak pozorne są deklaracje otwartości na przekroczenie. Marcin Kościelniak w tekście *Obszary negocjacji. Factory 2; Persona. Marilyn; Persona. Ciało Simone* szczegółowo opisał założenia eksperymentu, który w kolejnych spektaklach wymienionych w tytule artykułu starał się zrealizować Lupa. Aktor miał w nich być narzędziem transgresji – tym, który, wedle słów Kościelniaka – „daje, użycza doprowadza, umożliwia. Przekracza – ale nie na własną rękę i nie na własny użytek" (2010, s. 10). Gest aktorki badacz ocenił następująco:

> W *Ciele Simone* nie ma miejsca na niesubordynację Szczepkowskiej. Jej premierowy wybryk był zdradą założeń eksperymentu Lupy (skierowaną nie tylko przeciwko reżyserowi, ale także kolegom-aktorom). Równocześnie jednak eksces ten jest przecież silnie warunkowany przez dokonywane przez Lupę operacje na teatralności, owocem – niepoważnym i bękarcim – napięć wpisanych w założenia eksperymentu (Kościelniak, 2010, s. 11).

Pejoratywne określenia „niepoważny i bękarci" doskonale korespondują z żenującym charakterem gestu wykonanego przez Szczepkowską. Do

transgresyjności performansu aktorki w tonie podobnym do tego, jakiego używał Kościelniak, odniósł się też Krystian Lupa:

> A czy w ogóle pokazanie dupy jest przekroczeniem z tych przekroczeń kondycji aktorskiej, które testowaliśmy na próbach? I czy w ogóle jest przekroczeniem aktorskim? Może dla Szczepkowskiej jest przekroczeniem, diabli wiedzą? (Lupa, 2010).

Zarówno w tekście Kościelniaka, jak i w tekście Lupy przyjęta zostaje zasada: przekroczeniem jest tylko to, co reżyser uzna za przekroczenie. Nie ma tu możliwości aktorskiej interpretacji czy nawet niezrozumienia poleceń reżysera, nie ma pola na wolność twórczą w tym zakresie. W tym miejscu ujawnia się jedno z najgłębszych źródeł konfliktu: Krystian Lupa chce sprawować nad spektaklem władzę, a Szczepkowska swoim wystąpieniem uświadomiła mu, jakie są jej granice. Paradoksalnie burza, która rozpętała się po premierze *Persony. Ciała Simone* pokazuje, jak istotnym przekroczeniem był gest aktorki – przekroczeniem prawdziwym, bolesnym i niespodziewanym choć rzeczywiście nie takim, jakiego chciał i jakie projektował Lupa.

„Osłonięcie pośladków przed reżyserem, a zatem pokazanie tyłka temu, który dominuje i steruje pragnieniami swoich aktorów, współpracowników, to dla mnie gest absolutnie feministyczny" – stwierdziła Dorota Sajewska w czasie odbywającej się w 15 grudnia 2012 roku dyskusji *Reżyserka narracja (nie)obecna* (2013). Sajewska nie była już wówczas związana z Teatrem Dramatycznym, a wypowiadając się jako naukowczyni, znacząco zmieniła swoją ocenę performansu Szczepkowskiej. Jednak nie tylko sprzeciw wobec dominującej pozycji reżysera konstytuuje żenujący performans w Teatrze

Dramatycznym jako feministyczny. Wbrew temu, co pisał Lupa, dla Joanny Szczepkowskiej, która nigdy nie zgodziła się na zagranie roli w filmie lub teatrze, w której musiałaby wystąpić nago, pokazanie pośladków musiało być zawodowym i prywatnym przekroczeniem. Zwłaszcza że swój gest wykonała w wieku pięćdziesięciu siedmiu lat. Piotr Najsztub wywiad z aktorką zakończył pytaniem: „Jest pani aktorką, kobietą, więc ciało w dwójnasób «znaczy». Jak pani patrzy na swoje, starzejące się?" (Najsztub, Szczepkowska, 2010). Kiedy Szczepkowska opowiedziała o akceptacji swojego ciała, dziennikarz dodał: „Mężczyźni nie muszą podzielać pani stosunku do własnego ciała. Jak sobie pani z tym dawała radę i daje?". Aktorka dwukrotnie wyraziła zdziwienie, że Najsztub ma czelność zadawać jej tego typu pytania. Pokazują one jednak, jak dużym tabu otaczane jest, przynajmniej w powszechnym, reprezentowanym przez „Vivę!" dyskursie, starzejące się kobiece ciało. Ten aspekt także zintensyfikował zażenowanie towarzyszące recepcji performansu. Można zastanawiać się, czy odbiór wystąpienia byłby inny, gdyby wykonała go młodsza aktorka. Powidokiem tego wyobrażenia jest sesja zdjęciowa, która ilustrowała rozmowę Piotra Najsztuba z Joanną Szczepkowską. Zdjęcia przesycone są erotyzmem. Na pierwszym widzimy aktorkę leżącą na szezlongu, fotografowaną tak, żeby widać było przede wszystkim jej łydki, uda i kawałek pośladka wystające spod satynowej halki i niebieskiego szlafroka. Na dwóch kolejnych Szczepkowska pozuje w białym gorsecie, spódnicy do kolan i szpilkach. Na ostatnim stoi tyłem, a zdjęcie wykadrowane jest tak, że widzimy tylko jej nagi kark i kawałek pleców. Na wszystkich fotografiach jej ciało jest kobiece, gładkie, smukłe, perfekcyjnie wymodelowane i wypielęgnowane – jest jakby przeciwieństwem wulgarnego wyobrażenia o „pokazywaniu dupy".

9.

> Gest pokazania d. oznacza: mam was wszystkich gdzieś. A tym samym niniejszym kończę z okresem naginania się do was, do waszych oczekiwań. Kończę też z uciskiem, jaki to naginanie mi sprawiało, że nie byłam (ja, Szczepkowska) tak do końca sobą. Tu, w tym teatrze, wobec modelu dramatu, jaki uprawia Lupa, wobec jego pracy z aktorem, wobec posłuszeństwa aktorskiego. Tak jak zrzuca się niewygodne majtki, tak ja właśnie tym gestem uwalniam się od tego wszystkiego. Warto czasem pokazać d., bo warto zrzucać z siebie niewygodne gorsety, w nich i tak nic dobrego by nie wyszło (Witkowski, 2010).

W taki sposób zdarzenia na premierze *Persony. Ciała Simone* wyjaśniał pisarz Michał Witkowski. Jego felieton jest zdecydowanie najciekawszą analizą żenującego performansu Szczepkowskiej, jaką udało mi się znaleźć w archiwum. Witkowski patrzy na gest aktorki jak na akt rebeliancki i, nawet jeśli nie nazywa tego wprost, queerowy. W jego opowieści żenujący performans jest szansą nie tylko na uzyskanie niezależności wobec danego reżysera, ale także na daleko idącą emancypację Szczepkowskiej jako aktorki i kobiety. Opisuje go też w perspektywie skutecznej strategii walki:

> Mówiąc wprost – jeśli Szczepkowska zdążyła już znienawidzić Lupę i jego model teatru, to choćby była najposłuszniejszą aktorką świata, i tak, prędzej czy później doszłoby do awantury. Ona zaatakowała pierwsza. A czy to nie postawiło jej w lepszej sytuacji niż gdyby za dwa miesiące miała zostać zwolniona bez pokazywania

> czegokolwiek? […] Warto palić za sobą mosty, jeśli za tymi mostami pozostaje coś, z czym nie chcemy nigdy już mieć do czynienia (Witkowski 2010).

Można wyobrazić sobie sytuację, w której Krystian Lupa udaje, że performans na premierze jego spektaklu nie miał miejsca, albo w której zgadza się na zaistnienie takiego przekroczenia nawet jeśli się z nim nie zgadza i ocenia je negatywnie. Reżyser zdecydował się jednak zareagować usunięciem aktorki z obsady i zastąpieniem jej inną wykonawczynią. Tłumaczył to tym, że Szczepkowska na kolejnych pokazach, choć nie powtarzała swojego performansu, nie była w stanie zagrać zgodnie z ustaleniami, które zapadły w czasie procesu twórczego. Aktorka twierdziła tymczasem, że grała tak samo, jak na próbach.

W zaproponowanej przez Witkowskiego perspektywie starcia między reżyserem i aktorką, atakująca jako pierwsza Szczepkowska rzeczywiście zyskała przewagę Krystian Lupa, choć miał większą władzę i pozycję, nie potrafił lub nie chciał strategicznie zagospodarować jej gestu. Tym samym przyczynił się do wzmożenia dyskusji, którą sam uznawał za „miałką" (Maciejewski, Lupa, 2017, s. 127) – Szczepkowska po wykonaniu swojej prowokacji czekała przecież na jego ruch i możliwość triumfalnego obwieszczenia klęski teatru poszukującego. Reakcja Lupy spowodowała, że gest aktorki zakorzenił się w teatralnej świadomości, a wspomnienie o nim często powraca, nawet jeśli o performansie opowiada się w trybie negacji lub lekceważenia. „To doprawdy komiczne – to ciągłe nawracanie do Szczepkowskiej, sam temu ulegam" – przyznawał Lupa w wymianie maili z Łukaszem Maciejewskim (2017, s. 129), mimowolnie uznając tym samym siłę wymierzonego przeciw sobie żenującego performansu. Choć w dyskusji, która toczyła się po premierze *Persony. Ciała Simone*, mało kto stawał po

stronie Joanny Szczepkowskiej i choć w tamtym czasie brakowało języka do nazwania zjawisk, o których mówiła, i chęci uznania ich powagi, ważne kwestie mimo wszystko przebiły się do świadomości społecznej. Upływ czasu, zamiast wymazać, tylko je wzmocnił i uczynił bardziej niepokojącymi. W 2010 roku Paweł Głowacki pisał:

> Przecież ja poważnie, z potężną nadzieją myślałem, że striptizerski szał Szczepkowskiej coś nowego otworzy, zdławi stare manie – choćby da początek innej, nie tak żałośnie wiernopoddańczej intonacji mówienia o Lupie nad Wisłą (Głowacki, 2010).

Krytyk przewidywał jednak, że sens gestu Szczepkowskiej zostanie przeoczony, a cała sprawa rozejdzie się po kościach. Miał rację o tyle, że peformans na premierze *Persony. Ciała Simone* spotkał się z cytowaną przeze mnie bardzo ostrą krytyką, a artyści i obserwatorzy życia teatralnego w większości stanęli po stronie Lupy. Wydawało się więc, że pozycja reżysera pozostała niezachwiana. A jednak coś się zmieniło. Bardzo trudno jest wytropić w archiwum jednoznaczne dowody na długotrwałe oddziaływanie gestu Szczepkowskiej, można jednak z całą pewnością stwierdzić, że zdarzenia na premierze w Teatrze Dramatycznym nie zostały zapomniane. Przykładem tego jest cytowana powyżej wypowiedź Doroty Sajewskiej w dyskusji *Reżyser(ka) narracja (nie)obecna*. W 2019 roku w rozmowie z Anną Majewską, Piotr Rudzki przywołał gest Szczepkowskiej jako przykładowy sposób, którym dysponuje aktor, jeśli chce wyrazić niezgodę na decyzje reżysera. Szybko jednak zaznaczył, że była to forma niewłaściwa, bo „kabaretowa" i „nieuczciwa". „Nieuczciwa", bo, zdaniem Rudzkiego, Szczepkowska, mając możliwość złożenia roli przed premierą, powinna z niej skorzystać. Przeprowadzająca wywiad Anna Majewska gestu Szczepkowskiej

zdawała się jednak bronić, mówiąc, że rezygnacja z roli byłaby równoznaczna nie ze sprzeciwem, a z wymazaniem buntowniczego głosu, który nigdy nie stałby się częścią spektaklu (Majewska, Rudzki, 2019, s. 123). Wypowiedź Majewskiej, podobnie jak głos Sajewskiej, może być sygnałem zmiany w interpretacji żenującego performansu. Trudno też powiedzieć, jak często zdarzenia z premiery w Teatrze Dramatycznym powracają w prywatnych i służbowych rozmowach środowiskowych albo w czasie debat o instytucjonalnym kształcie teatru.

Ważniejsze jednak pozostaje pytanie, czy przewidywania Pawła Głowackiego, że żenujący performans zostanie zaprzepaszczony, w długiej perspektywie okazały się trafne. Sporą komplikacją jest tu zmiana, jaka nastąpiła w wizerunku Szczepkowskiej w roku 2013, trzy lata po premierze, kiedy aktorka rozpoczęła dyskusję o rzekomym istnieniu gejowskiego lobby w polskim teatrze[8]. Padło w niej wiele głosów homofobicznych, a znaczna część z nich należała do Szczepkowskiej (choć aktorka broniła się przed zarzutami o homofobię). Ponieważ Krystian Lupa jest homoseksualnym reżyserem, niektórzy retroaktywnie próbowali zinterpretować bunt na premierze *Persony. Ciała Simone* jako homofobiczny[9]. To osłabiło siłę żenującego performansu i sprawiło, że przynajmniej przez jakiś czas mówienie o nim, podobnie jak o samej Szczepkowskiej, stało się kłopotliwe. Oczywiście, ta dyskusja do pewnego stopnia rezonuje także dziś. Obecnie jednak częściej niż wypowiedzi o homolobby, wspomina się performans odwołania komunizmu, a Szczepkowska stała się jedną z artystek głośno protestujących przeciwko działaniom rządu Prawa i Sprawiedliwości. Ponieważ intensyfikacja działań na polu krytyki instytucjonalnej zbiegła się z przejęciem władzy przez PiS (i systemowym niszczeniem kultury przez posłów i ministra z tej partii), wydaje się, że obecnie Szczepkowska widziana jest raczej jako artystka-opozycjonistka niż homofobka. To znowu pozwoliło

niejako odrestaurować siłę jej gestu z 2010 roku.

Zdarzenia na premierze *Persony. Ciała Simone* były spektakularnym uderzeniem w wizerunek Krystiana Lupy. Ze spektaklu odeszły dwie aktorki: Maja Komorowska – po cichu składając rolę, nigdy nie komentując publicznie przyczyn swojej decyzji i pozwalając, by inni mówili za nią oraz Joanna Szczepkowska – wyrzucona za niesubordynację. Decyzja Komorowskiej, choć wiemy, że także była gestem sprzeciwu, mieściła się w przyjętych normach jego komunikowania. Decyzja Szczepkowskiej przekraczała owe normy, ale jednocześnie naruszała zasady komunikacji między aktorami i reżyserami, aktorami i widzami, aktorami i środowiskiem teatralnym. Naruszyła też sposób mówienia o Krystianie Lupie, który Paweł Głowacki słusznie nazywa „wiernopoddańczym". To pierwsze naruszenie pokazało, że chociaż spotyka się to z konsekwencjami, Lupę oraz innych reżyserów można krytykować, nawet jeśli przemawia się ze słabszej pozycji. Być może więc to w Szczepkowskiej należy widzieć prekursorkę krytyki instytucjonalnej, a w jej performansie otwarcie drogi do dyskursu, który się później rozwinął i za gestem aktorki próbował nadążyć.

Odwaga wykonania emancypacyjnego i niepokornego, a tym samym politycznego gestu na premierze spektaklu najbardziej znanego polskiego reżysera przełożyła się też zapewne na bardziej bezpośredni skutek. Kilka miesięcy po wystąpieniu w Teatrze Dramatycznym Joanna Szczepkowska została wybrana na prezeskę Związku Artystów Scen Polskich. Choć funkcję sprawowała tylko przez rok, pozostaje jedyną kobietą w historii szefującą tej organizacji.

Artykuł zostanie opublikowany w książce *Teatr brzydkich uczuć*, red. Monika

Kwaśniewska, Katarzyna Waligóra, WUJ, Kraków, która ukaże się w 2021 roku.

Autor/ka

Katarzyna Waligóra

Katarzyna Waligóra (katarzynaa.waligora@gmail.com) – doktorantka w Katedrze Dramatu i Teatru na Wydziale Polonistyki UJ, krytyczka i edukatorka teatralna. Autorka książki *Koń nie jest nowy*. O rekwizytach w teatrze. Numer ORCID: 0000-0001-5297-2889.

Przypisy

1. Przebieg tego zdarzeń opisuję na podstawie dziennika Joanny Szczepkowskiej *Wygrasz jak przegrasz*, bo, jak wyjaśnię w dalszej części tekstu, inne opisy, którymi dysponujemy są mało szczegółowe (Szczepkowska, 2014).
2. Ostatnie określenie pojawiło się tylko raz – w felietonie Pawła Głowackiego (Głowacki, 2010). Pozostałe padały wielokrotnie.
3. Pisałam o tym w artykule *„Czy pani jest bardzo głupia czy bardzo inteligentna?" Joanna Szczepkowska i żenujący performans odwołania komunizmu* (Waligóra, 2018).
4. Ten cytat Szczepkowska wielokrotnie przytaczała w czasie rozmów z różnymi dziennikarzami, w swojej autobiografii *Wygrasz jak przegrasz* zaznacza jednak, że możliwe, że usłyszała go niedokładnie.
5. Rekonstruuje je na podstawie: autobiografii *Wygrasz jak przegrasz* (Szczepkowska, 2014), artykułu *Teatr czyli ludzka praca* (Szczepkowska, 2013) oraz rozmów z Piotrem Najsztubem (2010), Moniką Olejnik („Kropka nad i", 2010) i Piotrem Pacewiczem (2010).
6. Najważniejszym tego typu artykułem był tekst Moniki Kwaśniewskiej o pracy nad spektaklem *Factory 2*. (Kwaśniewska, 2019).
7. Choć w swoim oświadczeniu Krystian Lupa twierdził, że o planowanym przez Szczepkowską performansie dowiedział się już dwa tygodnie przed premierą, ale uznał tę informację za żart. Nie sposób orzec, czy prawdę mówi reżyser, czy może aktorka, jeśli bowiem wierzyć jej opowieściom, pomysł wystąpienia narodził się dużo później (Lupa, 2010).
8. Dokładniej relacjonuję tę dyskusję w artykule *Homolobby i społeczne paranoje* (Waligóra, 2019).
9. Najmocniejszy tego typu głos należał chyba do Jacka Poniedziałka (2013).

Bibliografia

Baniewicz, Elżbieta, *Ciało Simone – próba prawdy*, „Twórczość” 2010, nr 8, https://www.e-teatr.pl/cialo-simone-proba-prawdy-a98397 (dostęp 11 VIII 2020).

Cieślak, Jacek, *Co kryje pupa Szczepkowskiej?*, „Rzeczpospolita” 2 III 2010, nr 51.

Cieślak, Jacek, *Walka aktorki z reżyserem*, „Rzeczpospolita” 8 II 2010b, https://www.rp.pl/artykul/430843-Walka-aktorki-z-rezyserem.html (dostęp 10 VIII 2020).

Drewniak, Łukasz, *Jaka piękna katastrofa*, „Dziennik Gazeta Prawna” 26 II 2010, nr 40.

Głowacki, Paweł, *Zmarnowany obszar*, „Dziennik Polski”, 19 II 2010, nr 42.

Kącki, Marcin, Violetta Szostak, Joanna Krakowska, *Jesteście konformistami*, „Gazeta Wyborcza” 9 X 2014, https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,16769936,Joanna_Krakowska__Jestescie_konformistami.html (dostęp 10 VIII 2020).

Kluzowicz, Julia, Małgorzata Braunek, *Postać musi się zainstalować*, „Didaskalia” 2010, nr 96.

Kościelniak, Marcin, *Obszary negocjacji. „Factory 2”; „Persona. Marilyn”, „Persona. Ciało Simone”*, „Didaskalia” 2010, nr 96.

„Kropka nad i”, odc. z 6 IV 2010, prowadząca: Monika Olejnik, gościni: Joanna Szczepkowska, https://tvn24.pl/programy/kropka-nad-i-06-04-ra540 (dostęp 10 VIII 2020).

Kwaśniewska, Monika, *Między wolnością a manipulacją: sytuacja aktorów i aktorek w „Factory 2”*, „Didaskalia” 2019, nr 150.

Kwaśniewska, Monika, *Aktor w klinczu relacji folwarcznych*, „Polish Theater Journal” 2017, nr 1-2.

Kwaśniewska, Monika, Leszek Kolankiewicz, *Widzowie do zmiany*, „Didaskalia” 2010, nr 96.

Lupa, Krystian, *Performance?*, „Gazeta Wyborcza” 22 II 2010, https://wyborcza.pl/1,75410,7586815,Performance_.html (dostęp 10 VIII 2020).

Łuksza, Agata, *Glamour, kobiecość, widowisko. Kobieta jako obiekt pożądania*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut Teatralny, 2016.

Maciejewski, Łukasz, Krystian Lupa, *Koniec świata wartości*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFiT im. Leona Schillera w Łodzi 2017.

Majewska, Anna, Piotr Rudzki, *Instytucja bez instytucji*, część II *Zespół*, „Nietakt” 2019, nr 3 (35).

Najsztub, Piotr, Joanna Szczepkowska, *Goła baba*, „Viva” 2010, nr 2.

Ngai, Sianne, *Wstęp*, tłum. M. Walczak, [w:] *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, WUJ, Kraków 2021 [w przygotowaniu].

Pacewicz, Piotr, *Komu ja ją pokazałam?*, „Gazeta Wyborcza" 22 II 2010, https://wyborcza.pl/1,75410,7586810,Komu_ja_ja_pokazalam_.html (dostęp 10 VIII 2020).

Poniedziałek, Jacek, *Szczepkowska, opamiętaj się!*, 26 III 2013, https://e-teatr.pl/szczepkowska-opamietaj-sie-a156483 (dostęp 16 IX 2020).

Sajewska, Dorota, Joanna Krakowska, Małgorzata Sugiera, Weronika Szczawińska, *Reżyser(ka) narracja (nie)obecna*, „Didaskalia" 2013, nr 113, http://archiwum.didaskalia.pl/113_rezyserka.htm (dostęp 10 VIII 2020).

Sieradzki, Jacek, *Joanna Szczepkowska i inne instrumenty*, „Dialog" 2012, nr 5.

Sieradzki, Jacek, *Śladem pośladków*, „Odra" 2010, nr 4.

Smolis, Michał, Joanna Szczepkowska, *Wyczuć współczesną neurozę*, „Dziennik Gazeta Prawna" 12-14 II 2010, nr 30.

Szczepkowska, Joanna, *Teatr czyli ludzka praca*, e-teatr.pl, 15 IV 2013, http://encyklopediateatru.pl/artykuly/160461/teatr-czyli-ludzka-praca (dostęp 10 VIII 2020).

Szczepkowska, Joanna, *Wygrasz jak przegrasz*, Demart 2014.

Sztarbowski, Paweł, *Kłopoty Simone z ciałem*, „Metro" 15 II 2010, nr 1796.

Sztarbowski, Paweł, *Dalej możesz iść?*, „Tygodnik Powszechny" 2 III 2010b, https://www.tygodnikpowszechny.pl/dalej-mozesz-isc-145358, 10 VIII 2020.

Szymańska, Izabela, *Aktorka w teatrze Lupy*, „Gazeta Wyborcza Stołeczna" 9 II 2010, nr 33.

„Tomasz Lis na żywo", odc. z dnia 8 III 2011, prowadzący: Tomasz Lis, goście: Joanna Szczepkowska, Kuba Wojewódzki, https://www.youtube.com/watch?v=LBbQsslmFfg (dostęp 10 VIII 2020).

Urbaniak, Katarzyna, *Warszawa. Forum Polskiego Teatru: panel „Teatr jako instytucja"*, e-teatr.pl, 21 XII 2009, https://www.e-teatr.pl/warszawa-forum-polskiego-teatru-panel-teatr-jako-instytucja-a83333 (dostęp 10 VIII 2020).

Wakar, Jacek, *Nagie pośladki przykryły klęskę Lupy*, „Dziennik", 23 III 2010, https://kultura.dziennik.pl/teatr/artykuly/112019,nagie-posladki-przykryly-kleske-lupy.html (dostęp 10 VIII 2020).

Waligóra, Katarzyna, *„Czy pani jest bardzo głupia czy bardzo inteligentna?" Joanna Szczepkowska i żenujący performans odwołania komunizmu*, „Didaskalia" 2018, nr 145/146.

Warszawa. Oświadczenie zespołu spektaklu „Persona. Ciało Simone", e-teatr.pl, 22 II 2010,

https://www.e-teatr.pl/warszawa-oswiadczenie-zespolu-spektaklu-persona-cialo-simone-a86731 (dostęp 10 VIII 2020).

Waligóra, Katarzyna, *Homolobby i społeczne paranoje*, „Didaskalia" 2019, nr 149.

Wolańska, Anna, *Obszar kompromitacji*, „Echo Katolickie" 25 II – 3 III 2010, nr 8.

Witkowski, Michał, *W życiu trzeba czasem pokazać wszystkim d…!*, „Machina" 2010, nr 4.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/joanna-szczepkowska-przerywa-spektakl*