

Stanisław Godlewski

Dewocjonalia z Jednorożcem.
Krystian Lupa i queer

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Stanisław Godlewski

Dewocjonalia z Jednorożcem. Krystian Lupa i queer

Wyglądało to tak: na jednej z najważniejszych scen teatralnych w Polsce (Stary Teatr w Krakowie), ledwie kilka lat po transformacji gospodarczo-ustrojowej (a konkretnie w 1995), jeden z najważniejszych reżyserów w kraju (Krystian Lupa) pokazuje spektakl, który – choć oparty na literackiej fikcji i w historycznym kostiumie – bezpośrednio odnosi się do ówczesnej rzeczywistości. Spektakl pokazuje zagubienie i niepewność ludzi w momencie historycznego przełomu, bezskuteczne próby znalezienia sensu w chaosie rzeczywistości, która zmienia się w niewyobrażalny dotąd sposób. Najważniejszą postacią inscenizacji jest homoseksualista. W dodatku obrzydliwie bogaty. Kapitalista o rozległej strefie wpływów, ubierający się w biały garnitur. Intryga zaś polega na tym, że tytułowy bohater przedstawienia próbuje tego homoseksualistę zadenuncjować i skazać.

Przedstawienie to mogłoby stanowić ważny głos w dyskusji na temat emancypacji i homofobii. Mogłoby stanowić przewrotną i subwersywną grę z tym, co Magda Szcześniak nazywa „normami widzialności”, czyli wizualnymi reprezentacjami horyzontu aspiracji klasy średniej (bogaty, wytworny mężczyzna) oraz ich queerowymi przekroczeniami (jawny homoseksualizm)¹. Odpowiedź na pytanie, dlaczego *Lumatycy* (*Esch, czyli anarchia*)² nie stali się takim przedstawieniem, będzie stanowić jeden z tematów tego eseju. Jego zasadniczym celem jest przyjrzenie się temu, jak queer objawia się i funkcjonuje w twórczości Krystiana Lupy. Najpierw zatem omówię trudności związane z badaniem queeru oraz teatru Lupy, potem skupię się na wątkach queerowej biografii reżysera, by wreszcie, na przykładzie pierwszej części *Lumatyków* (z odwołaniami do innych spektakli) pokazać specyfikę queerowej strategii Lupy.

1.

Poprzez queer rozumiem taktyki stawiające opór heteronormatywności. W przypadku queerowych analiz twórczości teatralnej heteronormatywnym punktem odniesienia stają się polityczne i społeczne konteksty przedstawień – rzeczywistość, w której teatr funkcjonuje. Polska po 1989 roku, czyli w czasie, kiedy Lupa odnosił swe największe

1 Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016.

2 *Lumatycy* (*Esch, czyli anarchia*), reż. Krystian Lupa, Teatr Stary w Krakowie, prem. 11 lutego 1995.

sukcesy, jest krajem homofobicznym, w którym temat homoseksualizmu w publicznych dyskusjach albo się zrećcznie omija, albo traktuje pogardliwie; w którym nadal nie ma ustawy o związkach partnerskich. Jednocześnie jest to okres, w którym samo środowisko LGBTQ+ wypracowuje różne strategie w nowej rzeczywistości. Jak pokazała Magda Szcześniak³, rozciągają się one od stworzenia wizerunku „normalnego geja”, czyli homoseksualnego mężczyzny, który poza tym, że sypia z innymi mężczyznami, nie różni się niczym od heteroseksualnego faceta, po tożsamość „cioty”, czyli homoseksualisty, który wykonuje radykalne gesty oporu wobec normalizacji.

Trudno jednak jednoznacznie mówić o „teatrze queerowym”, tak jak rozumie się go w USA. Laurence Senelick pisze:

W planie jak najbardziej ogólnym fundament teatru queer stanowi nie-heteronormatywna seksualność i/lub tożsamość (których również teatr queer jest wyrazicielem), antyestablishmentowy charakter, konfrontacyjny ton, eksperymentalny i niekonwencjonalny format; cechują go także silniejsze związki ze sztuką performatywną i tym, co w tradycji niemieckiej nazywane jest Kleinkunst, czyli rewią, kabaretem i varieté niż tradycyjnymi formami teatru dramatycznego⁴.

Z racji odmiennej historii, zupełnie innych strategii emancypacyjnych i polityki w Polsce nie wykształcił się ten rodzaj queerowego teatru (niektórzy badacze zresztą mają wątpliwości czy kategoria queeru jako takiego jest w ogóle zasadna do stosowania na gruncie polskim). Można jednak, za Marcinem Boguckim, dostrzec w tym potencjał i nazwać Polskę „laboratorium emancypacji – miejscem, w którym można testować różne strategie i pomysły walki z mizoginią, homofobią i transfobią”⁵. Miejsce teatru Krystiana Lupy w tym laboratorium jest szczególne.

2.

Podstawowym wyzwaniem w krytycznych analizach teatru Krystiana Lupy jest sam Krystian Lupa. Trudno dziś znaleźć bardziej modernistycznego polskiego artystę: tworzy wyjątkowo konsekwentne, estetycznie i tematycznie, spektakle (często odpowiada w nich nie tylko za reżyserię, ale także tekst i scenografię, czasem kostiumy i wybór muzyki), w dodatku okrasza je własnymi komentarzami (manifesty, fragmenty dzienników z okresu prób publikowane w programach, książki autorskie, wywiady). Niemal wszystkie jego prace mają – mniej lub bardziej – autorski charakter, wynikają z biografii albo z indywidualnych poszukiwań twórczych. Jego teksty także operują specyficznym idiolektem: zdania wielokrotnie złożone, skomplikowane, pełne zaskakujących przymiotników, porównań i metafor, na granicy egzaltacji (wszechobecne wielokropki, wykrzyknienia). I przede wszystkim niemal zawsze bohaterem, podmiotem mówiącym, piszącym, twórczym, sprawcą i kreatorem, ostentacyjnym dysponentem myśli i sensów, rezerwuarem wrażliwości i estetyki jest on, Krystian Lupa.

3 Magda Szcześniak, tamże.

4 Laurence Senelick, *Korzenie teatru queer*, przeł. Bartosz Wójcik, „Dialog” 2018, nr 10, s. 17.

5 Marcin Bogucki, *Queer po polsku*, „Dialog” 2019, nr 5, s. 35.

Nie jest to zresztą sytuacja wyjątkowa w polskim teatrze, którego długoletnia tradycja ufundowana została na micie artystów-geniuszy (mężczyzn), którzy swoją działalnością ogarniali każdy aspekt dzieła, ale trudno znaleźć przykład bardziej niż Lupa jaskrawy, głównie ze względu na niebotycznie wysoką pozycję, jaką ma w polskiej hierarchii teatralnej (ugruntowaną licznymi nagrodami i uznaniem krytyków całego świata) oraz z powodu bardzo konsekwentnego tworzenia własnego wizerunku za pośrednictwem wszelkich możliwych form ekspresji. Nie chodzi oczywiście o to, że spektakle Lupy są wyłącznie o Lupie, choć bardzo możliwe, że przede wszystkim o nim. Reżyser sprawuje jednak pieczołowitą kontrolę nad tym, co z jego biografii udostępniane jest szerszej publiczności. Zwróciła na to uwagę Maria Maj, aktorka współpracująca z nim od samego początku jego reżyserskiej drogi:

Krystian Lupa bardzo nie lubi, jak się mówi o jego życiu prywatnym. W jakimś filmie powiedziałam, że nie byłoby Krystiana bez Piotra Skiby [aktora i kostiumografa, partnera Lupy – S.G.]. On zostawił tę moją wypowiedź – a mógł ją wyciąć, bo miał wpływ na montaż – ale dodał od siebie komentarz, że nie życzy sobie, aby mówić o jego życiu prywatnym. A sam opowiada w tym filmie o swoim dzieciństwie, o ojcu, o matce⁶.

To, co wiemy o Lupie, wiemy zazwyczaj od niego samego. Podobnie jest z recepcją jego spektakli. Rzadko kiedy interpretuje się je, używając innych narzędzi niż te, które podpowiada sam artysta. Długie lata fascynacji Lupy teoriami Carla Gustava Junga, powoływanie się na jego teksty i używanie w spektaklach symboliki związanej z jego filozofią sprawiły, że powstało sporo prac i recenzji, które odczytują spektakle Lupy Jungiem⁷. Jeśli Lupa inspirował się Arnoldem Mindellem, to krytyka w tym kluczu czyta jego spektakle. Powstał nawet „słownik” objaśniający niektóre terminy z teatralnej teorii Lupy⁸. Zjawisko to przerosło już zwyczajną (i bardzo potrzebną) próbę „lepszego zrozumienia” prac artysty – to już raczej rodzaj bezwiednego hołdu, który automatycznie blokuje jakiegokolwiek czytanie „pod włos”. Chociaż ostatnio pojawiły się publikacje, które proponują inną (przede wszystkim feministyczną) perspektywę na praktykę reżysera (przede wszystkim prace Agaty Łukszy⁹, Moniki

6 Paweł Dobrowolski, *Kultura i natura. Rozmowa z Marią Maj*, „Notatnik Teatralny” 2011/2012, nr 66–67, s. 298.

7 W tym kluczu napisane są dwie monografie Krystiana Lupy: Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Universitas, Kraków 1997 oraz Uta Schorlemmer, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów” w teatrze*, przeł. K. Jabłecka-Mróż, T. Jabłecki, wstęp J. Łukosz, Universitas, Kraków 2007.

8 Zob. Anna Zalewska-Uberman, *Słownik Krystiana Lupy. Perspektywa reżysera*, „Didaskalia” 2010, nr 96, s.16–30.

9 Agata Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Kwaśniewskiej¹⁰ czy, pośrednio, Katarzyny Waligóry¹¹), wiele jeszcze pozostało do zrobienia. Na przykład właśnie queer.

3.

Dominujący model reprezentacji inności na polskich scenach był z gruntu patriarchalny i paternalizujący (należy od razu napisać, że Lupa z tego modelu się niejako wyłamuje). W demokratycznej już Polsce homoseksualizm zazwyczaj przedstawiany był jako pewnego rodzaju skaza, stygmat społecznego wykluczenia. Teatr polski pierwszych lat nowego milenium szczególnie upodobał sobie wszelkiego rodzaju wykluczonych (kobiety, biednych, homoseksualnych, starych, osoby o innym kolorze skóry czy innego niż katolickie wyznania). Był to pewien rodzaj mody czy może raczej estetyki, której źródła tkwią w dramatach brytyjskich brutalistów, rosyjskim teatrze dokumentalnym i spektaklach niemieckich reżyserów, takich jak Frank Castorf czy Thomas Ostermeier, których wpływ na polski teatr był szczególnie silny. Zazwyczaj tych „wykluczonych” prezentowano jako ofiary – z powodu nietolerancyjnego polskiego społeczeństwa i opresyjnych mechanizmów rozpędzającego się kapitalizmu. W dodatku w przypadku osób o nienormalatywnej seksualności obciążenie było niejako podwójne, ponieważ z zasady homoseksualizm czy transeksualizm nie pozwalał na szczęśliwe czy spełnione życie. Joanna Krakowska w swojej książce o teatrze polskim po roku 1989 przywołuje zdania z recenzji spektakli z homoseksualnymi bohaterami, mówiące o „niepewnej tożsamości” postaci¹². Pokazuje w ten sposób, jak jeszcze do niedawna (a ze względu na rosnącą w siłę prawicę – do dziś ponownie z narastającą siłą) funkcjonowało wyobrażenie „normalnej”, „stabilnej” (heteroseksualnej) tożsamości i jak społeczeństwo, które nie umiało sobie poradzić z homoseksualizmem, przenosiło problem na samych homoseksualistów, sugerując ich problemy identyfikacyjne.

Teatr reprodukuje więc obrazy przemocy i wykluczenia, nie budując niemal żadnej alternatywy wobec wizerunku nieszczęśliwej ofiary (pomijam tutaj oczywiście obecne w mainstreamie stereotypowe reprezentacje „przeżytych” gejów, obecne choćby w farsach czy komediach). Lupa, choć stworzył kilka spektakli, w których zajmował się „wykluczonymi” (na przykład *Azyl* na podstawie *Na dzień Gorkiego*¹³), proponuje inny sposób przedstawiania odmienności. Wróć jeszcze do tej kwestii, najpierw warto bowiem przyjrzeć się biografii reżysera ze względu na to, jaki ma wpływ na jego twórczość i sposób, w jaki Lupa sam się kreuje.

4.

Fakt, że Krystian Lupa jest homoseksualistą, nigdy nie był specjalną tajemnicą, choć on sam publicznego coming outu dokonał bodaj

10 Monika Kwaśniewska, *Między wolnością a manipulacją. Sytuacja aktorek i aktorów w „Factory 2”*, „Didaskalia” 2019, nr 150. Przedruk tego artykułu (w polskiej i angielskiej wersji językowej) znajduje się w 7. numerze „Polish Theatre Journal” (www.polishtheatrejournal.com).

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

12 Zob. Joanna Krakowska, *Demokracja. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2019.

13 *Azyl*, reż. Krystian Lupa, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 24 stycznia 2003.

w roku 2007 w wywiadzie z Łukaszem Maciejewskim, o znaczącym zresztą tytule *Doktor Jekyll i Mr Hyde*¹⁴ (a przynajmniej wtedy odniósł się do swojej tożsamości seksualnej publicznie w sposób jasny i dobitny). W tym wywiadzie pada zresztą bardzo wiele radykalnych deklaracji ze strony Lupa:

Ł.M.: Kilka razy w tej rozmowie pojawił się już wątek gejowski. Kiedykolwiek miałeś problemy ze swoim homoseksualizmem?

K.L.: Powiem rzecz chyba radykalną. Bardzo żałuję, że we wczesnej młodości nie spotkałem kogoś, kto by mi w tym pomógł. Kiedy dwunastoletni, powiedzmy, chłopiec szuka pomocy, bo chce się określić w tym względzie, chce się dowiedzieć, co się dzieje z jego ciałem, natychmiast podnosi się wielki krzyk o deprawację. A ja uważam, że gdybym w wieku 12 lat otrzymał od kogoś pomoc w wytłumaczeniu tego, co się ze mną dzieje, byłoby mi dużo łatwiej¹⁵.

O życiu w szafie:

ja ten horror poznałem bardzo dobrze. Żyłem w nim. A przecież, poza wszystkimi innymi argumentami, to nie człowiek podejmuje taką decyzję. To dzieje się samo. Może nawet we wczesnej młodości homoseksualnemu mężczyźnie wydaje się, że jego to nie dotyczy, bo przecież podobają mu się także dziewczyny, chce żyć „normalnie”. [...] Ale za jakiś czas wyrusza z domu i odnajduje się już jako zupełnie inny człowiek. Jak Mr Hyde... Doktor Jekyll i Mr Hyde to była typowa figura homoseksualisty z tamtej epoki [homoseksualisty z ubiegłych wieków – S.G.]¹⁶.

W trakcie studiów na ASP w Krakowie, pod koniec lat 60., Lupa intensywnie związał się ze środowiskiem hipisowskim. W rozmowie z Marcinem Kościelniakiem wspominał:

Ze Zbyszkim Maciejewskim, moim ówczesnym przyjacielem i partnerem, krążyliśmy po obrzeżach: obrzeżach środowiska hipisów, środowiska homoseksualnego. Z nikim się specjalnie nie zaprzyjaźniliśmy, od czasu do czasu jakieś uparte istoty, które za nami chodziły, dopuszczaliśmy do siebie. Z jednej strony robiliśmy z homoseksualizmu religię, z drugiej był to outsiderizm, pewnie również nieśmiałość¹⁷.

Z czasem Lupa zaczął ostentacyjnie afirmować swój homoseksualizm. W rozmowie z Kościelniakiem opisuje barwne życie erotyczne początku lat 70. (nudyzm, orgie, seks w publicznych miejscach, ekscytacja związana z łamaniem zakazów). Wspomina także o tym, jak został wyrzucony ze Szkoły Filmowej w Łodzi (studiował reżyserię filmową zanim zdecydował się na reżyserię teatralną) z powodu homoseksualizmu, pod pretekstem słabej etiudy zaliczeniowej. Dalsza praca w teatrze

14 Łukasz Maciejewski, *Doktor Jekyll i Mr Hyde. Rozmowa z Krystianem Lupą*, w: Krystian Lupa, Łukasz Maciejewski, *Koniec świata wartości. The end of the world of values*, PWSFTviT, Łódź 2017. Pierwodruk wywiadu: „Machina” 2007, nr 5.

15 Tamże, s. 227–228.

16 Tamże, s. 228.

17 Krystian Lupa, *Poza wspólną wiarą*, rozmawiał Marcin Kościelniak, „Didaskalia” 2015, nr 125, s. 49.

nie przerwała bujnego życia erotycznego, o czym mówił w wywiadzie o równie znaczącym tytule *Jak zostałem wodzem*:

[W Jeleniej Górze – S.G.] Z aktorami tworzyliśmy komunę. Prawdziwą. Każdy z każdym mógł spać, seks zbiorowy był pięknym, czystym przeżyciem. Żyliśmy sztuką, razem czytaliśmy, pisaliśmy powieść, narkotyki traktowaliśmy tak jak Witkacy – używaliśmy ich do zadań, a nie „jałowej przyjemności przeżywania”. Zadaniem na przykład było zgłębienie tajemnicy 21 Sonaty fortepianowej Franza Schuberta. Słuchaliśmy jej przy marihuanie, a potem każdy szedł do domu, żeby zapisać swoje odkrycia. Tak, byłem liderem, podobnie jak w dzieciństwie w sposób samorodny i spontaniczny, miałem po prostu najbujniejszą wyobraźnię i potrafiłem inspirować innych¹⁸.

Tworzenie twórczej utopii jest celem Lupa przy każdym teatralnym przedsięwzięciu. Charakterystyczne, że właśnie utopii, a nie – powiedzmy – kolektywu. Utopię tworzy Lupa, to on zaprasza do niej aktorów i przyjmuje pozycję wodza. Wielu aktorów bardzo taką sytuację ceni¹⁹.

Okres dandyzmu czy też narcyzmu, jak go nazywa Lupa, skończył się w drugiej połowie lat 80., wraz z początkiem epidemii AIDS:

Na początku było to jak jakieś widmo. Znikła radość, niefrasobliwość, dawne permanentne podniecenie. Nie chodzi nawet o praktyki seksualne, ale o rozwój mentalny, o poczucie luzu i szczęścia. Nagle środowisko homoseksualne obarczono winą. [...] Pamiętam moment, kiedy na własnej skórze to poczułem. Wydawało mi się, że się zaraziłem. [...] Zbiegło się to z okresem kryzysu zawodowego, coś się zawaliło w teatrze, przerwałem próby do *Marzycieli* Musila. Był rok 1987. [...] Później wreszcie odważyłem się na zrobienie testu na HIV, który okazał się negatywny. W dniu, kiedy odebrałem wynik, umarł mój ojciec. Tu coś się dla mnie skończyło. Skończyła się epoka mojego dandyzmu. Zmieniłem się. Erotyka została obciążona nowym grzechem, winą, ciężarem. Przestało mnie to bawić. Woląłem mieć poczucie, że jestem niezarażony, niż się z kimś przespać²⁰.

Do czasu wywiadu z Maciejewskim Lupa nie mówił publicznie o swoim homoseksualizmie, ponieważ, jak twierdził, uważał za idiotyczne, by przyznawać się czy wyjawiać coś, co powinno być normą. Parę lat później, już po sławnej w Polsce aferze o homolobby w teatrze²¹, Lupa w wywiadzie z Kościelniakiem mówił:

18 Krystian Lupa, *Jak zostałem wodzem*, rozmawiał Jacek Tomczuk, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/269259.html?josso_assertion_id=53CA74190C68901A, dostęp: 20 kwietnia 2019.

19 Zob. „Notatnik Teatralny” 2011/2012, nr 66–67, w całości poświęcony „aktorom Lupy”.

20 Krystian Lupa, *Poza wspólną wiarą*, dz. cyt., s. 54.

21 Afera o homolobby związana jest z wypowiedzią aktorki Joanny Szczepkowskiej. Szczepkowska, na premierze spektaklu Lupy *Persona. Ciało Simone* (gdzie grała tytułową rolę) wykonała gest Heil Hitler i pokazała widowni gołe pośladki, wbrew woli i bez porozumienia z reżyserem. Lupa usunął ją z przedstawienia. Później, w felietonie nawiązującym do wywiadu z aktorem Grzegorzem Małeckim, zasugerowała, jakoby istniało w polskim teatrze lobby homoseksualne (a konkretniej – lobby gejowskie). Więcej na temat tej sprawy zob. Katarzyna Waligóra, *Homolobby i społeczne paranoje*, dz. cyt.

Są ludzie, którym wydaje się, że istnieje mafia homoseksualna, że homoseksualiści promują się nawzajem, spotykają się, spiskują i rządzą światem. Patrząc od środka, nie jestem w stanie tego zrozumieć, nie widzę motywów, na podstawie których tak bardzo w to wierzą. Ludzie myślą, że jestem niebezpiecznie wpływowym człowiekiem. Tymczasem w gruncie rzeczy jestem sam i na nic nie mam wpływu²².

To częściowa prawda. Trudno powiedzieć, kto w teatrze polskim miałby większe wpływy od Lupy i trudno też nie zauważyć, że o ile homolobby (być może) nie ma, o tyle środowisko polskiego teatru ma charakter homospołeczny i po prostu patriarchalny (o czym za chwilę).

Zapytany o homoseksualizm w swoim teatrze Lupa odpowiada:

Temat ten podejmowałem w takiej mierze, w jakiej mnie zajmował. Nie przypominam sobie, abym w jakimkolwiek okresie nie podjął wątku homoseksualnego dlatego, że nie wypadało albo że się krępowałem. Nigdy nie byłem tropicielem literatury homoseksualnej. Dramaty ludzkie związane z erotyką są dla mnie równie fascynujące w wydaniu homoseksualnym, jak heteroseksualnym. Jest to swego rodzaju sublimacja. Jest we mnie wielka fascynacja kobietami, lubię opowiadać o kobiecie i zapewne niektóre motywy homoseksualne są u mnie przenoszone w kobietę, chociaż nigdy nie czułem się kobietą, a może nie chciałem się nią czuć, to pewnie jest we mnie nie do końca spenetrowane...

Robiłem mnóstwo rysunków z nagimi mężczyznami, ale nie powiem, że masowo uprawiałem po kryjomu sztukę homoseksualną. Oczywiście, uprawiałem – ale sam tych rysunków nie uważałem za dzieła sztuki, były błahe, żadnego ważniejszego rysunku nie chowałem do szuflady tylko dlatego, że był homoseksualny. W tym, co pisałem i w tym, co robiłem na scenie jest tyle homoseksualizmu, ile mi było potrzeba. Ani więcej, ani mniej. Żadnej cenzury wobec siebie nie stosowałem²³.

Czego tu nie ma! Potwierdzenie podejmowania homoseksualnych tematów, a jednocześnie dystansowanie się od skupienia na homoseksualizmie. Rysownie nagich mężczyzn, a jednocześnie zainteresowanie „ogólną” erotyką, zarówno w wydaniu homo, jak i hetero. Fascynacja kobietami, częściowe utożsamienie z postaciami kobiecymi, z drugiej strony dystans i mizoginiczne w istocie wyznanie, że „nigdy nie chciałem czuć się kobietą” (dlaczego?). Uznanie, że we własnej twórczości było tyle homoseksualizmu, ile trzeba – czyli właściwie, ile?

5.

Joanna Krakowska, analizując recepcję przedstawień ucznia Lupy, Krzysztofa Warlikowskiego, pisała o ich wymiarze estetycznym:

Wszystkie te wizualne elementy składały się na coś, co jeden z recenzentów nazwał „homoseksualnym pięknem obrazów”. Niezależnie od pewnego komizmu tego sformułowania, gdyż homoseksualizm nie jest (chyba) kategorią estetyczną i niezależnie od tego, że to sformułowanie ciąży w kierunku jakiegoś stereotypu – wydaje się, że pozwala podnieść niezmiernie interesujący problem: czy i jak wybory erotyczne wpływają na tematyczny i estetyczny kształt sztuki? I niezależnie od

22 Marcin Kościelniak, *Poza wspólną wiarą*, dz. cyt., s. 55.

23 Tamże, s. 53.

tego, że wszyscy mamy jakieś intuicje na ten temat, nikt chyba nigdy tego porządnie nie zbadał²⁴.

Jak to jest w przypadku Lupy? I czy da się udzielić jednoznacznej odpowiedzi, skoro główny zainteresowany ma z tym problem? Dosyć łatwo mówić o wątkach i postaciach queerowych w przedstawieniach. U Lupy pojawiały się na scenie postaci o nieheteronormatywnej seksualności (głównie mężczyźni) – jak choćby Bertrand w *Lunatykach*²⁵, James i Joyce w *Wycince*²⁶, sporo bohaterów *Factory 2*²⁷, Poncjusz Piłat w *Mistrzu i Małgorzacie*²⁸. Można wskazywać niejednoznaczne relacje między postaciami (na przykład Franz Josef i Gambetti w *Wymazywaniu*²⁹). Dużo trudniej jest analizować bardziej subtelne sprawy, jak choćby estetykę albo powtarzającą się męską nagość, obecną w teatrze Lupy dużo częściej niż nagość kobieca. Nie chodzi tu jedynie o prostą konstatację: no tak, homoseksualista rozbiera mężczyzn na scenie ku własnej uciechu. Istotne jest raczej pytanie, dlaczego obraz nagiego mężczyzny jest tak istotny, że aż niezbędny? Dlaczego nagie męskie ciało jest takie ważne, a nie ważne jest ciało kobiece? Co nagość męska komunikuje?

Lupa, jak sam przyznaje, od początku swojej twórczości często rozbierał aktorów i aktorki (w latach 70. stanowiło to, według niego, rodzaj kontynuacji ruchu hipisowskiego; strategie buntu wobec powszechnych nakazów przyzwoitości i poprawności³⁰). Nagość w teatrze Lupy jest często metaforą czy symbolem, wyrazem stanu, koniecznością wynikającą z materii przedstawienia (przynajmniej tak to reżyser tłumaczy); jest powiązana z erotyką, ale erotyką rozumianą znacznie szerzej niż seks czy płciowość – jako pewien rodzaj mistyczno-sensualnej wrażliwości. Oczywiście, w odbiorze spektakli nagość, zwłaszcza nagość męska budziła kontrowersje w związku z naruszeniem norm reprezentacji. Paweł Leszkowicz, autor monumentalnej monografii aktu męskiego w sztuce polskiej po 1945, uważa, że męska nagość z jednej strony pozwala przyjrzeć się społecznym konstrukcjom męskiej tożsamości, ponieważ „akt męski to najbardziej radykalne medium ekspozycji, potwierdzenia i transformacji męskości”³¹, a z drugiej jest ściśle powiązany z przełomami politycznymi (autor stawia tezę, że pojawienie się na większą skalę aktów męskich od lat 80. jest znakiem rewolucji i sprzeciwu wobec politycznej opresji, a także walki emancypacyjnej). Przypadek Lupy znowu nie jest tak oczywisty – wokół nagości w jego spektaklach rzadko wybuchały awantury na miarę *Pasji* Doroty

24 Joanna Krakowska, *Demokracja. Przedstawienia*, dz. cyt., s. 166.

25 *Lunatycy (Esch czyli Anarchia)*, reż. Krystian Lupa, Teatr Stary w Krakowie, prem. 11 lutego 1995.

26 *Wycinka Holzfällen*, reż. Krystian Lupa, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 23 października 2014.

27 *Factory 2*, reż. Krystian Lupa, Teatr Stary w Krakowie, prem. 16 lutego 2008.

28 *Mistrz i Małgorzata*, reż. Krystian Lupa, Teatr Stary w Krakowie, prem. 9 maja 2002.

29 *Auslöschung / Wymazywanie*, reż. Krystian Lupa, Teatr Dramatyczny w Warszawie, prem. 10 marca 2001.

30 Krystian Lupa, *Nagość jest koniecznością*, rozmawiał Łukasz Maciejewski, „Notatnik Teatralny” 2013/2014, nr 74.

31 Paweł Leszkowicz, *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 31.

Nieznalskiej³² czy *Hamleta* Krzysztofa Warlikowskiego³³, być może dlatego, że artyście zazwyczaj udawał się osiągnąć wyrafinowany estetycznie obraz sceniczny lub obudować nagość autorskimi kontekstami i interpretacjami tak, że wyeksponowana fizjologia zmieniała się w metafizyczne symbole. Jest to zatem nagość nie w pełni wykorzystująca swój emancypacyjny potencjał, choć jednak widoczna.

Istotna jest także kwestia patriarchy. Wznowione po latach *Kuszenie cichej Weroniki*, na podstawie opowiadania Roberta Musila, zaczyna się od obrazu nagiego Johanna (Adam Szczyszczaj), który staje przed widzami w pozie człowieka witruwiańskiego – jest ideałem harmonii ducha i ciała, symbolizuje, jak pisali krytycy, dojrzałość, doskonałość, zmysłowość opartą na pięknie. Na przeciwległym biegunie jest Demeter grany przez Mariusza Kiljana, dziki, nieokrzesany i nieokiełznany w swym erotyzmie – pomiędzy tą dwójką mężczyzn miota się Weronika grana przez Ewę Skibińską. Nagie ciało Johanna jest w tym wypadku symbolem ideału. Nagość u Krystiana Lupy może także oznaczać obnażenie duchowe, szczerłość, niewinność, erotyzm, jednak, aby mogła zostać wpisana w te wszystkie uniwersalne tematy, musi być to nagość męska. *Kuszenie...* jest o tyle ciekawym materiałem, że zawiera potencjał innego tematu rozgrywanego przez Lupę. W tym wypadku jednak najprawdopodobniej występuje to, co Lupa sam nazwał „częściowym utożsamieniem z postaciami kobiecymi”. Od pewnego momentu (mniej więcej od początku nowego tysiąclecia) powtarzają się w jego spektaklach sceny, w których starsze czy też dojrzałe kobiety toczą rodzaj dziwnej, erotyczno-intelektualnej gry z młodymi mężczyznami. We wznowieniu *Kuszenia...* Johannes był wyraźnie młodszy od Weroniki. W *Wymazywaniu* poetka Maria (Maja Komorowska) prowokuje Aleksandra (Waldemar Barwiński) do rozebrania się. W *Personie. Marilyn*³⁴ młody, nagi dozorca (Marcin Bosak) kocha się z ubóstwianą przez siebie Marilyn Monroe (Sandra Korzeniak). W *Personie. Ciało Simone*³⁵ Elżbieta Vogler (Małgorzata Braunek) improwizuje na temat mistyczno-erotycznego spotkania Simone Weil z Chrystusem razem z młodym aktorem Maxem (Adam Graczyk). W *Poczekalni 0*. znużona żona, której małżeństwo się rozpada (Halina Rasiakówna), daje się uwieść młodemu graffiwarzowi (Adam Szczyszczaj). W *Mieście Snu*³⁶ Arkadina (Maria Maj) mierzy się ze swoim pożądaniem Niebieskookiego (Jakub Gierszał). Można to traktować jako powtarzający się w wielu queerowych dziełach motyw zauroczenia dojrzałości młodością (najbardziej wyrazistym przykładem może tu być *Śmierć w Wenecji* Tomasza

32 Instalacja artystyczna z 2001 składająca się z filmu pokazującego mężczyznę ćwiczącego na siłowni oraz z krzyża, w który wkomponowane zostało zdjęcie penisa. To pierwszy przypadek w Polsce, w którym artystkę oskarżono o obrazę uczuć religijnych i w pierwszej instancji skazano na prace społeczne (ostatecznie sąd wyższej instancji uniewinnił artystkę).

33 *Hamlet*, reż. Krzysztof Warlikowski, Teatr Rozmaitości w Warszawie, prem. 22 października 1999.

34 *Persona/Tryptyk. Marilyn*, reż. Krystian Lupa, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie, prem. 18 kwietnia 2009.

35 *Persona. Ciało Simone*, reż. Krystian Lupa, Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka w Warszawie, prem. 13 lutego 2010.

36 *Miasto snu*, reż. Krystian Lupa, TR Warszawa, prem. 5 października 2012.

Manna, na polskim gruncie wybrane utwory Jarosława Iwaszkiewicza i Witolda Gombrowicza). Młodość (młody mężczyzna) obiecuje niefrasobliwość, wolność, siłę, radość, jednym słowem – życie, którego pragnie starość – dojrzała, świadoma i zgorzkniała, z widmem śmierci coraz bardziej majaczącym na horyzoncie.

Ale to chyba mało ciekawy trop, dosyć banalny. W tym wypadku dużo ciekawszą interpretację podpowiadają zapiski samego Lupy z realizacji *Mewy* Czechowa w Teatrze Aleksandryjskim w Petersburgu³⁷. W „Notatniku Teatralnym” przedrukowano fragment dziennika Lupy z monologiem wewnętrznym Arkadiny³⁸, gdy próbuje zatrzymać przy sobie Trigorina, wyznając mu miłość (monolog ten posłużył później przy budowaniu postaci Arkadiny w *Mieście Snu*³⁹). To monolog, w którym mistycyzm miesza się z erotyką, a aktorstwo z ofiarą: Arkadina ofiarowuje swoje ciało i swoje pożądanie młodszemu mężczyźnie, przełamuje swój wstyd i zażenowanie, mówi o tym, że ukochany jest dla niej Bogiem, a jego obecność staje się powietrzem, którym kobieta oddycha. Jednocześnie Arkadina w tym monologu, jak sugeruje Lupa, jest także triumfującą aktorką, która szarżuje, odgrywając w życiu rolę Fedry. Erotyczne pożądanie szybko zmienia się w chęć omamienia i panowania za pomocą swojej sztuki. Wampiryczne pożądanie młodości osiąga swój cel poprzez teatr. A żeby teatr był skuteczny, musi nastąpić ofiara: ze swojego ciała, ze swojej miłości, ze swojego erotyzmu, ze swojego wstydu. I w ten sposób, potencjalnie rewolucyjny społecznie temat – seksualność dojrzałych kobiet – zmienia się w narcystyczny traktat estetyczny.

Lupa zresztą mówił i pisał o tym wielokrotnie – akt twórczy ma swoje źródła i jest podobny do aktu erotycznego. Jak? Trudno powiedzieć, bo wchodzimy tu w obręb metafizyczno-ezoterycznych przemyśleń samego Lupy. Kilka rzeczy natomiast w tej teorii da się sprowadzić do prostych prawd: erotyka jest dla Lupy równoznaczna z kreacją. Potrzeba twórczości wynika z popędu, z tęsknoty erotycznej:

Przedstawienie... zanim stanie się autonomiczną rzeczywistością, przeradza się w osobliwy byt, w półbyt pasożytniczy... wiążąc krążących wokół ludzi z powstającymi z wolna fikcyjnymi zdarzeniami w jedyne w swoim rodzaju relacje. Istnienie powstającego przedstawienia, obrazu, tekstu jest w tym sublimacyjnym, głęboko ukrytym znaczeniu bardzo silnie związane z erotyką. W każdym razie ja tak to odczuwam. Erotyka wnika w dzieło i zaczyna przemieniać się w krew tego utworu. To uzależnienie twórcy od dzieła staje się nagle niewolnictwem miłosnej obsesji. Podobnej do tej, jaka pojawia się wobec konkretnego człowieka czy wobec jakiegoś innego obiektu tęsknoty⁴⁰.

I chociaż Lupa zapewnia, że w takim samym stopniu interesuje go erotyka heteroseksualna, jak i homoseksualna, trudno uznać jego

37 *Mewa*, reż. Krystian Lupa, Teatr Aleksandryjski w Sankt Petersburgu, prem. 15 września 2007.

38 Krystian Lupa, *Teksty z «Dziennika» – «Mewa» petersburska*, „Notatnik Teatralny” 2011/2012, nr 66-67.

39 Zob. Joanna Targoń, *Arkadina z Arkadii. Rozmowa z Marią Maj*, „Didaskalia” 2012, nr 112.

40 Beata Matkowska-Święś, *Podróż do Nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 230.

indywidualne preferencje za nieznaczące. Tym bardziej, że sam twierdzi, iż erotyka heteroseksualna często opatrzona jest różnego rodzaju normami i obostrzeniami, które blokują refleksję i możliwość prawdziwego (nie tylko erotycznego) poznania. Ale zaraz potem dodaje, że większość homoseksualistów nadmiernie koncentruje się na własnej odrębności, co wytwarza „bezpłodny [sic!] mit homoseksualisty”⁴¹, który grozi wytworzeniem homogenicznej enklawy, skupionej jedynie na udowodnianiu, że homoseksualista to człowiek inny niż heteryk.

Niezwykły jest ten nieustanny taniec Lupy między dowartościowywaniem odrębności, subiektywnej perspektywy i prymatu indywidualnego doświadczenia a ciążeniem ku uniwersalności godnej monumentalnego systemu filozoficznego. Być może w tym tkwi właśnie tajemnica jego sukcesu – potrafi to, co marginalne i mniejszościowe przenieść w wyższe rejony i rejestry. Nadać temu, co indywidualne, rys uniwersalizmu. To, co radykalne i odrębne, wpisać w schematy mitu. W tym teatrze istnieje raczej transgresja niż subwersja, raczej mistyka niż kamp, raczej rytuały niż konfrontacje, raczej aura i pejzaż niż przekonania i poglądy, raczej peryferyjne utopie niż lokalny aktywizm. Rzadko kiedy teatr Lupy jest wprost polityczny i dotyka aktualnych problemów społecznej debaty. Rzadko też jest dowcipny. Niemal nigdy autoironiczny. Lupa traktuje teatr śmiertelnie poważnie – nawet jeżeli pozwala sobie i aktorom na głupawe eksperymenty, na błędzenie i porażkę, to zawsze przyświeca temu dużo ważniejszy cel, który można streścić jako dążenie do pełniejszej/prawdziwszej egzystencji. Tu nie ma żartów.

6.

Joanna Krakowska nazywa teatr Lupy (i Warlikowskiego) teatrem homoseksualnym i mówi o jego zarzuca „nazbyt esencjalnym przywiązaniu do kategorii płci przy jednoczesnym swobodnym traktowaniu jej kulturowych reprezentacji. Innymi słowy, można zaryzykować tezę, że jest to teatr genderowej transgresji i płciowej esencji”⁴². Można się z tym zgodzić, gdy weźmie się pod uwagę patriarchalizm Lupy, jego uparte powracanie do uniwersalnej (męskiej) perspektywy, do tworzenia z postaci kobiet modeli lub przedłużeń własnych przekonań lub rozterek. Queerowość Lupy polegałaby zatem na strony eksponowaniu tematu nienormatywnej seksualności, nagiego ciała, tworzenia bohaterów o skomplikowanym i nieschematycznym życiu erotycznym. Jednocześnie jednak wszystko to zostaje przesunięte w sferę mitu, metafizyki lub egzotyki. Dostyc dobrze widać ten mechanizm właśnie w pierwszej części *Lunatyków*, spektakl, które miał ogromny potencjał stać się radykalnym, politycznym, queerowym teatrem. Tak się nie stało: Lupa zdecydował się na historyczny kostium i duży akcent kładł na to, co po premierze Jan Błoński⁴³ nazywał „rodzajowością”, czyli po prostu – na perypetie bohaterów pozbawione szerszego kontekstu historiozoficznego (z tą opinią nie zgadzała się spora część recenzentów).

Istotna w *Lunatykach* jest przede wszystkim postać Bertranda (Piotr Skiba). W powieści Hermanna Brocha jest to dezerterski i finansista, prezes

41 Tamże, s. 237–238.

42 Joanna Krakowska, *Demokracja. Przedstawienia*, dz. cyt., 337.

43 Jan Błoński, *Po premierze*, „Didaskalia” 1995 nr 5, s. 5.

Żegluga Środkoworeńskiej, homoseksualista. W programie do przedstawienia przedrukowano komentarz Brocha, który tak pisał o swoim bohaterze: „Radykalizacja fikcji erotycznej, aż do wyboru (akceptacji) homoseksualizmu, od którego inni uciekają, lub który zwalczają, musiała zakończyć się klęską, świadomą, lecz przecież zawstydzającą, tak samo jak musiała ponieść klęskę realizacja pędu do nieskończoności przez podróżę”⁴⁴. Klęska oznacza tutaj samobójstwo, które bohater popełnia po rozmowie z Eschem, po tym, jak ten grozi mu, że doniesie policji o jego orientacji.

W przedstawieniu Lupy Bertrand rozpoczyna spektakl razem z Elisabeth (Katarzyna Gniewkowska) – to fragment rozmowy z poprzedniego tomu trylogii Brocha, *Pasenov, czyli romantyzm*. Mężczyzna wyznaje kobiecie miłość, a jednocześnie żegna się z nią na zawsze – ponieważ dla niego ideał miłości realizuje się w opuszczeniu, w „wiecznej obcości”. Później w spektaklu, który koncentruje się na losach Escha (Jan Frycz) o Bertrandzie mówi się tylko jako o wpływowym kapitaliście. Esch, przybywając do lokalu dla homoseksualistów, dowiaduje się także o orientacji Bertranda. Ta scena w przedstawieniu jest szczególnie – w tle rozbrzmiewa rytmiczna muzyka Jacka Ostaszewskiego, mocno ornamentalna z wyrazistym solo klarnetu, mogąca przywołać skojarzenia z muzyką klezmerską⁴⁵. Jej nastrój dobrze oddaje opis recenzenta „Teatru”:

Słyszymy „lepki”, afektowany, rozwleczony vocal Marka Kality, który zderzono z kabaretową, mocno zrytmizowaną frazą akordeonu; oglądamy niby perwersyjne, żółto-czarne kostiumy muzykantów, zastygłych nad stolikami plotkujących kochanków, pozwalając się niespodziewanie wessać temu (kiczowatemu przecież do granic wytrzymałości) obrazowi⁴⁶.

Z jednej strony mamy zatem egzotyczny klimat wykreowany przez muzykę i kostiumy, graniczący z orientalizacją homoseksualizmu, z drugiej zaś pewien rodzaj kempowego przerysowania, widocznego szczególnie w postaci przegiętego Alfonsa (Marek Kalita). Te dwa bieguny – skrajnej obcości i subwersywnego stereotypu – ujawniają się tylko na chwilę, ponieważ centralnym punktem tej sceny jest postać Harrego (Paweł Miśkiewicz w bransoletach i z doczepionymi z jednej strony twarzy pejsami), którego monolog o miłości do Bertranda uniwersalizuje kwestię miłości homoseksualnej i wynosi na wyżyny doświadczenia mistycznego.

44 Hermann Broch, *Komentarze*, w: program spektaklu *Lunacy (Esch, czyli anarchia)*, Teatr Stary w Krakowie, 1995, s. 5, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/57337/lunacy_teatr_stary_krakow_1995.pdf, dostęp: 16 lipca 2019.

45 Utwór udostępniony jest w internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=QL-f2O2JRXs4>, dostęp: 16 lipca 2019. Sam Ostaszewski mówił o tej muzyce, że chciał stworzyć „atmosferę narkotyczno-prentensjonalną, wykreować miejsce podejrzane i jednocześnie egzotyczne” – cyt. za: Uta Schorlemmer, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwanie „nowych mitów” w teatrze*, przeł. K. Jabłecka-Mróż, T. Jabłecki, wstęp J. Łukosz, Universitas, Kraków 2007, s. 288.

46 Paweł Łopatka, *Konstelacje*, „Teatr” 1995, nr 7–8, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/17513.html?josso_assertion_id=5F3078779F2120C7, dostęp: 17 lipca 2019.

W jednej z końcowych scen następuje spotkanie Bertranda z Eschem, zrealizowane w konwencji onirycznego marzenia. Ten pierwszy stylizowany jest na demonicznego Chrystusa, półboską istotę, świętą ofiarę lub antychrysta. Znowu homoseksualista ubrany jest w modernistyczne imaginarium, od którego Lupa ewidentnie nie może się wyzwolić. W efekcie queer w *Lunatykach*, jak w całej twórczości Lupy, podlega mechanizmowi odpolitycznienia, uniwersalizacji, uwznioślenia i egzotyfikacji. Wypada oczywiście zadać pytanie, czy istotnie mówimy tu o queerze. Jeszcze kilkanaście lat temu można było uznać, że te spektakle stoją w kontrze do heteronormatywności⁴⁷. Dzisiaj to chyba trochę za mało. Wracając do metafory Boguckiego – w laboratorium polskiego queeru teatr Lupy jest eksperymentem połowicznie udanym, z jednej strony wprowadzając do teatru repertuarowego nieheteronormatywny erotyzm, postaci i tematy, z drugiej – odzierając je z polityczności, jednostkowości i topiąc w narcystyczno-metafizycznym dyskursie.

Można także, zamiast definiować queer u Lupy, użyć metafory. Elisabeth w rozmowie z Bertrandem trzyma na kolanach chustę z wyhaftowanym jednorożcem. Ten queerowy emblemat⁴⁸ na w twórczości Lupy ma status alchemicznego symbolu. Na szkicowym projekcie tej chusty reżyser zapisał: „Jednorożce – namalowany na jedwabiu. Coś jak chorągiew religijna. Między alchemiczną metafizyką a kiczem dewocjonaliów”⁴⁹. To właśnie queer u Lupy – „coś jak chorągiew”, czasem „coś jak transparent”. Zamknięty między metafizyką a kiczem, wyraźnie widoczny, ale nigdy dosłowny, zawsze z ładunkiem symbolicznym.

Bibliografia

- „Notatnik Teatralny” 2011/2012, nr 66–67.
 Błoński, Jan, *Po premierze*, „Didaskalia” 1995, nr 5.
 Bogucki, Marcin, *Queer po polsku*, „Dialog” 2019, nr 5.
 Dobrowolski, Paweł, *Kultura i natura. Rozmowa z Marią Maj*, „Notatnik Teatralny” 2011/2012, nr 66–67.
 Jaskuła, Łukasz, Kornelia Sobczak, *Z podniesionym rogiem*, „Dialog” 2019, nr 1.
 Krakowska, Joanna, *Demokracja. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2019.
 Kwaśniewska, Monika, *Między wolnością a manipulacją. Sytuacja aktorek i aktorów w «Factory 2»*, „Didaskalia” 2019, nr 150.
 Leszkowicz, Paweł, *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

47 Warto dodać, że w 1995, czyli w roku premiery *Lunatyków* w Warszawie Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski i Grzegorz Kowalski przygotowali wystawę *Ja i AIDS*, która, choć stereotypowo łączyła AIDS z homoseksualizmem, to jednak była dużo bardziej radykalnym i aktualnie politycznym projektem dotyczącym queer niż spektakl Lupy. Potwierdza to fakt, na który krytyka zwracała wielokrotnie uwagę: w potransformacyjnej Polsce sztuki wizualne wyprzedziły teatr w kontekście queerowych poszukiwań.

48 Na temat queerowości jednorożców zob. Łukasz Jaskuła, Kornelia Sobczak, *Z podniesionym rogiem*, „Dialog” 2019, nr 1.

49 Krystian Lupa, *Rysunki*, wstęp A. R. Burzyńska, BOSZ, Olszanica 2009, s. 99.

- Lupa, Krystian, *Jak zostałem wodzem*, rozmawiał Jacek Tomczuk, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/269259.html?josso_assertion_id=53CA74190C68901A, dostęp: 20 kwietnia 2019.
- Lupa, Krystian, *Nagość jest koniecznością*, rozmawiał Łukasz Maciejewski, „Notatnik Teatralny” 2013/2014, nr 74.
- Lupa, Krystian, *Poza wspólną wiarą*, rozmawiał Marcin Kościelniak, „Didaskalia” 2015, nr 125.
- Lupa, Krystian, *Rysunki*, wstęp A. R. Burzyńska, BOSZ, Olszanica 2009.
- Krystian Lupa, *Teksty z «Dziennika» – «Mewa» petersburska*, „Notatnik Teatralny” 2011/2012, nr 66-67.
- Lupa, Krystian, Maciejewski Łukasz, *Koniec świata wartości. The end of the world of values*, PWSFTviT, Łódź 2017.
- Łopatka, Paweł, *Konstelacje*, „Teatr” 1995 nr 7-8, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/17513.html?josso_assertion_id=5F3078779F2120C7, dostęp: 17 lipca 2019.
- Łuksza, Agata, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.
- Matkowska-Święs, Beata, *Podróż do Nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Niziołek, Grzegorz, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Universitas, Kraków 1997.
- Program spektaklu *Lunatycy (Esch, czyli anarchia)*, Teatr Stary w Krakowie, 1995, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/57337/lunatycy_teatr_stary_krakow_1995.pdf, dostęp: 16 lipca 2019.
- Schorlemmer, Uta, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów” w teatrze*, przeł. Kalina Jabłecka-Mróż, Tomasz Jabłecki, wstęp Jerzy Łukosz, Universitas, Kraków 2007.
- Senelick, Laurence, *Korzenie teatru queer*, przeł. Bartosz Wójcik, „Dialog” 2018, nr 10.
- Szcześniak, Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016.
- Targoń, Joanna, *Arkadina z Arkadii. Rozmowa z Marią Maj*, „Didaskalia” 2012, nr 112.
- Waligóra, Katarzyna, *Homolobby i społeczne paranoje*, „Didaskalia” 2019, nr 149.
- Zalewska-Uberman, Anna, *Słownik Krystiana Lupy. Perspektywa reżysera*, „Didaskalia” 2010, nr 96.

ABSTRAKT

Autor analizuje queer w twórczości i biografii Krystiana Lupy. W związku z nieoczywistą filozofią i specyficzną estetyką reżysera był to temat dotychczas niepodjęty w badaniach. Autor analizuje wybrane wątki w spektaklach reżysera, a także niektóre jego wypowiedzi na temat erotyki, polityki i homoseksualizmu. Godlewski zwraca uwagę, że queer u Lupy zazwyczaj jest odarty z bezpośrednich odniesień do społeczno-politycznej rzeczywistości, a to co niegdyś rewolucyjne dziś wydawać się może reakcyjne.

Słowa kluczowe: Krystian Lupa, queer, homoseksualizm, biografia.