



Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

Piotr Franasowicz

WSPOMNIENIA ZAIMPLANTOWANE

**Pamięć postaci jako narzędzie budowania ról teatralnych w spektaklach
Marcina Wierzchowskiego.**

Praca doktorska w dziedzinie sztuki
w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne
napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Rafała Dziwisza

Twórcom moich pierwszych wspomnień

– moim Rodzicom.

“Teatr jest próbą powtórzenia powtórzenia niepowtarzalnego.

Teatr jest próbą powtórzenia powtórzenia niepowtarzalnego.”

Zsolt Zeldung

SPIS TREŚCI

1.	WSTĘP	5
2.	PSYCHOLOGIA PAMIĘCI, PUNKTY SPOTKANIA: AKTOR-POSTAĆ-WIDZ	8
3.	MARCIN WIERZCHOWSKI – SYLWETKA REŻYSERA	19
4.	SEKRETNE ŻYCIE FRIEDMANÓW	23
	4.1 <i>Capturing the Friedmans</i> – film, sprawa, komentarze	26
	4.2 Jesse Friedman – praca nad rolą i spektaklem	34
	4.3 Konstrukcja spektaklu, spotkanie postaci z widzem	45
5.	SOLARIS	51
	5.1 <i>Solaris</i> Lema – komentarze i interpretacje	52
	5.2 <i>Solaris</i> – przed startem	56
	5.3 Lot na <i>Solaris</i>	61
	5.4 Lądowanie	75
	5.5 Czas izolacji i jego następstwa	79
6.	WPŁYW SPOTKANIA Z MARCINEM WIERZCHOWSKIM NA MOJĄ DALSZĄ PRACĘ	83
	6.1 Teatr, praca zawodowa	83
	6.2 Praca dydaktyczna	86
7.	ZAKOŃCZENIE	99
8.	APPENDIX – ROZMOWA Z MARCINEM WIERZCHOWSKIM	100
	BIBLIOGRAFIA	115

1. WSTĘP

W mojej pracy doktorskiej chcę skupić się na zagadnieniu pamięci postaci jako jednym z najistotniejszych elementów budowania ról teatralnych. Założeniem powinno stać się twierdzenie, że każde zdarzenie teatralne, każda scena, spektakl jest tak samo jak rzeczywiste spotkanie międzyludzkie, tylko wrywką, fragmentem całego życia postaci, a to, w jaki sposób funkcjonujemy wobec drugiego człowieka, czy mając za świadków tylko samych siebie, jest uwarunkowane bagażem naszych wspomnień, doświadczeń, przemyśleń, naszego wychowania, naszych lęków, naszych kompleksów i naszych pragnień. Aby jak najbardziej zbliżyć się do tworzonej na scenie postaci oraz do zrozumienia jej popędów, lęków, zahamowań i poglądów, w wyobraźni aktora powinno pojawić się miejsce na celowo zaimplantowane wspomnienia, wspomnienia należące do postaci.

W tym celu ważne jest, aby korzystając z własnych doświadczeń i wspomnień, a także inspiracji, dopisać, „dowyobrazić” sobie zbiór doświadczeń odpowiadających granej roli. Te fantazje dotyczyć mogą doświadczeń osobistych lub grupowych, rodzinnych czy pokoleniowych, powracających w formie pozytywnego lub negatywnego resentymentu albo pozostających jedynie nostalgicznym zakotwiczeniem w przeszłości – w czasie, kiedy kształtowała się osobowość tworzonej postaci.

Poniższa rozprawa doktorska opiera się na opisie pracy nad spektaklami Marcina Wierchowskiego, w których miałem okazję brać udział. Były to: ***Sekretne życie Friedmanów***, ***Solaris*** oraz ***Hańba***. Pragnę skoncentrować się przede wszystkim na dwóch pierwszych, które również w sferze tematyki i poruszanych problemów, oscylują bezpośrednio wokół zagadnienia pamięci.

Sekretne życie Friedmanów to spektakl zrealizowany w 2016 roku w Teatrze Ludowym w Krakowie, oparty na głośnym filmie dokumentalnym Andrew Jareckiego ***Capturing The Friedmans***. Opowiada on o rozpadzie rodziny, której ojciec Arnold oraz najmłodszy syn Jesse zostają aresztowani i oskarżeni o czyny pedofilskie. Zarówno film, jak i spektakl są podróżą przez reminiscencje bohaterów, podczas których w widzu rodzi się coraz więcej znaków zapytania związanych z prawdziwością poszczególnych zeznań. Zwłaszcza, że w grę wchodzi sprawa sądowa, w której jedną z czołowych taktyk obrony było przekonanie, że w wyniku źle

prowadzonych przesłuchań, dzieciom zaimplantowano fałszywe wspomnienia związane z molestowaniem.

Przedstawienie Teatru Ludowego zakładało skrócenie dystansu pomiędzy aktorami a widzami do minimum. Scenografię stanowiły odwzorowane przestrzenie mieszkania, komisariatu czy sali komputerowej, w których publiczność mogła, czasem dosłownie, zasiąść do stołu z rodziną Friedmanów. Wymagało to od nas stworzenia bardzo realistycznej imitacji prawdziwego życia. Udało się tego dokonać dzięki wielogodzinnym improwizacjom, mającym na celu wytworzenie pomiędzy nami tego unikatowego, niepowtarzalnego kodu, jakim posługuje się każda rodzina. Punktem wyjścia do sytuacji, które mogliśmy rozwijać w improwizacjach, stały się domowe archiwa wideo Friedmanów, użyte w filmie Jareckiego, a także te, które udało nam się odnaleźć w serwisie Youtube. Wchodząc w poszczególne zdarzenia, budując relacje pomiędzy członkami rodziny, nasycaliśmy pamięć naszych postaci wspomnieniem szczęśliwych momentów, dzielonych z braćmi i ojcem pasji. Wspomnień, które żyją równolegle do poczucia krzywdy i poczucia winy.

W swojej pracy doktorskiej postaram się nazwać przepracowany w roli Jessego Friedmana balans pomiędzy niemożliwością nazwania swojego poczucia bycia winnym rozpadu rodziny, a krzywdy z powodu niesłusznych oskarżeń. Kiedy w 2016 roku tworzyliśmy spektakl, prawdziwy Jesse Friedman, po odsiedzeniu trzynastu lat w więzieniu, toczył kolejny proces, walcząc o uznanie go niewinnym zarzucanych mu w latach osiemdziesiątym czynów. Na potrzeby spektaklu musiałem stworzyć własną wersję zdarzeń pozwalającą mojej postaci dokonywać wyboru pomiędzy tym, co chce pamiętać i przyjmować za prawdę, a tym, co chce wyprzeć, wymazać z pamięci, pomiędzy tym, co z całą pewnością się zdarzyło, a co jest insynuacją, pomówieniem i jednym z elementów „polowania na czarownicę”.

Spektakl ***Sekretne życie Friedmanów*** zdobył GRAND PRIX X edycji festiwalu Boska Komedia oraz Nagrodę Publiczności 56. Rzeszowskich Spotkań Teatralnych.

Drugim spektaklem, o którym chcę napisać w kontekście budowania mapy wspomnień postaci jest ***Solaris*** na podstawie powieści Stanisława Lema. Przedstawienie wyreżyserowane przez Marcina Wierchowskiego w 2020 roku w Teatrze Ludowym skupia się między innymi na problemie radzenia sobie z przeszłością. Ocean na Solaris „skanuje” umysły bohaterów, a następnie materializuje te wspomnienia, które chcieliby zapomnieć. Demony przeszłości pojawiają się jako konkretne osoby, nazwane przez Lema tworamami F, przypominające o tym,

czego bohaterowie nigdy nie będą w stanie wymazać – poczucia winy, że z powodu popełnionych błędów ich życie nie potoczyło się tak jak powinno.

Grana przeze mnie postać Krisa Kelvina zmaga się z wyrzutami sumienia związanymi z samobójstwem byłej partnerki, Harey. W tym przypadku poszliśmy w poszukiwaniach jeszcze dalej. Stworzyliśmy we wspomnieniu Krisa trzy etapy życia: przed poznaniem Harey, ich związek oraz czas pomiędzy samobójstwem Harey a przybyciem Krisa na Solaris. Każdy z tych etapów pracował na sobie nawzajem tworząc pełny obraz psychologa Kelvina, cechującego się strachem przed utratą kontroli nad swoim życiem.

Moja praca doktorska opisywać będzie metody i ćwiczenia, które pozwoliły mi wypełnić bazę wspomnień postaci i tym samym stworzyć jej dość precyzyjny pejzaż wewnętrzny. Były to: inspiracje filmowe i muzyczne, książki, pisanie wspomnień, tworzenie snów, odkrywanie miejsc mogących otwierać wyobraźnię przestrzenno-faktograficzną, improwizacje z partnerami, ćwiczenia ruchowe oraz próby imitacji zewnętrznosci pierwowzorów postaci.

W swojej rozprawie nawiążę do innych twórców teatralnych i filmowych korzystających z metody pracy zakładającej kompleksowe przygotowanie roli poprzez wielogodzinne improwizacje. Zaliczyć do nich można takich reżyserów jak Mike Leigh czy Krystian Lupa.

Chcę również opisać te momenty w swojej karierze zawodowej, w których świadomie skorzystałem z doświadczenia nabytego przy tworzeniu spektakli z Marcinem Wierzchowskim. Doświadczenia mającego ogromny wpływ nie tylko na moją pracę w teatrze, ale także będącego pomocnym w pracy dydaktycznej ze studentami AST w Krakowie.

Jako dodatek załączam rozmowę przeprowadzoną przeze mnie z Marcinem Wierzchowskim. Jej zapis umieszczam w celowo niezmienionej formie, aby jak najlepiej przybliżyć atmosferę spotkania z tym niezwykłym reżyserem.

2. PSYCHOLOGIA PAMIĘCI, PUNKTY SPOTKANIA: AKTOR-POSTAĆ-WIDZ

Będąc jeszcze studentem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, czyli w latach 2004-2008, starałem się zobaczyć jak największą ilość spektakli teatralnych. Korzystając z legitymacji studenckiej udawało mi się wielokrotnie wejść na wolne miejsce widowni Narodowego Starego Teatru i obejrzeć przedstawienia takich twórców jak m.in. Krystian Lupa, Paweł Miśkiewicz, Maja Kleczewska, Jan Klata, Mikołaj Grabowski, Michał Zadara i wielu innych. To sprawiło, że w jakiś sposób, na początku bardzo nieświadomie, zacząłem obserwować własny gust, zwracając uwagę na to, co mnie, młodego człowieka, który nie ma ani zbyt dużego doświadczenia życiowego, ani jako widz, ani tym bardziej jako twórca teatralny, dotyka. Nie wszystkie obejrzone przeze mnie spektakle (i nie tylko w Starym Teatrze) przypadły mi do gustu. Idąc dalej, jest kilka takich, które stały się dla mnie do dziś drogowskazem typu: tak nie wolno, tego nie robi się widzowi, tak nie przystoi zawodowcom. Wiele z obejrzanych przeze mnie przedstawień ceniłem sobie jako fantastyczną rozrywkę, inne z kolei były intelektualnymi ucztami, uruchamiającymi moje patrzenie na świat i na teatr pod zupełnie nowym, nieznanym mi kątem. Były wreszcie i takie spektakle, które najmocniej wryły się w moją pamięć, takie, które kazały mi przyjść do teatru kolejnego wieczoru i jeszcze raz, i jeszcze, aby móc po raz kolejny przeżyć to samo uzależniające doświadczenie, które wtedy bałem się tak nazywać, a które od wieków nazywane jest katharsis. W moich myślach pojawiło się pytanie: co decyduje o występowaniu we mnie tak głębokich przeżyć wewnętrznych związanych z odbiorem spektaklu. Cofnijmy się do początków. Istnieje przekonanie, że pierwsze odniesienie do pojęcia katharsis występuje w **Poetyce** Arystotelesa. Stanisław Czechowicz, tłumacz **Poetyki**, zauważa jednak, że termin ten nie występuje bezpośrednio w dziele, ale opisany jest jako „*ukojenie i zrównowazenie*” odczuć litości i trwogi¹.

Jest zatem tragedia naśladowaniem akcji poważnej i w sobie skończonej, mającej pewną rozciągłość, z użyciem mowy ozdobnej, różnych rodzajów w różnych częściach dzieła, przez wprowadzenie osób działających, a nie przez opowiadanie, zaś przez obudzenie litości i trwogi dokonywająca ukojenia

¹ Stanisław Siedlecki, przypisy w: Arystoteles, *Poetyka*, przekład: Stanisław Siedlecki WolneLektury.pl, 21.11.2024.

i zrównoważenia uczuć tego rodzaju.[...] tragedia bowiem naśladowaniem jest nie ludzi, lecz działania i życia, i doli szczęśliwej i nieszczęśliwej; a dola szczęśliwa i nieszczęśliwa od działania zależy i celem jest działanie jakieś, nie zaś przymiot biernie występujący.²

Paradoksalnie, jedną z pierwszych historii, która w teatrze wprowadziła dwudziestoletniego mnie w stan katartyczny było przedstawienie o “niedziałaniu”, o człowieku w niemocy działania, o działaniu do wewnątrz, które to działanie doprowadziło do morderstwa, czyli działania tragicznego w skutkach. **Kalkwerk** Thomasa Bernharda w reżyserii Krystiana Lupy, bo o tym spektaklu mowa, do tej pory w jakiś sposób powraca do mnie słowami głównego bohatera - Konrada, granego w realizacji Starego Teatru przez Andrzeja Hudziaka:

Trudność nie polega przecież na tym, że ma się coś w głowie, w głowie mogą mieć wszyscy największe niesamowitości [...], ale trudność tkwi w tym. Żeby te największe niesamowitości przenieść z głowy na papier. W głowie można mieć wszystko i oczywiście też każdy ma wszystko w głowie, ale na papierze prawie nikt nic nie ma.³

Wiem, że potrzeba przelania na papier, nazwania tego, co siedzi w duszy i uwiera, podzielenia się ze światem sobą w zderzeniu z niemocą twórczą jest nie tylko dla mnie punktem wspólnym z postacią bernhardowską i nie tylko we mnie trafia na podatny grunt. Poczucie własnej wyjątkowości, która czeka w środku na ucieleśnienie, jest powszechne i przejawiać się może na polu niejednej dziedziny. Nawet teraz, pisząc tę rozprawę, czuję, że to, co pojawia się na monitorze komputera nie oddaje wszystkich kryjących się w głowie “niesamowitości”, że ograniczoność języka nie pozwala na pełne opisanie całego ładunku, który nosimy w sobie. Dodatkowo, zmagając się z własnym procesem twórczym i zagłębiając się coraz mocniej w pracę nad zamierzonym efektem, niejednokrotnie odczuwamy poczucie braku czasu. Czas, nie tylko ten przeznaczony na realizację planu twórczego, ale i czas naszego życia, kurczy się i wzbudza w nas lęk przed tym, że może nigdy nie zdążymy stworzyć swojego opus magnum. Że na zawsze pozostaniemy niezapamiętani. Że nasze idee nie zostaną zrealizowane i pozostanie nam - jak bohaterowi **Dnia świra**, filmu, który poruszył we mnie podobne struny jak Kalkwerk

² Arystoteles, *Poetyka*, przekład i przypisy: Stanisław Siedlecki, WolneLektury.pl, 21.11.2024.

³ Tomas Bernhard, *Kalkwerk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.

- tylko pierwszy wers poematu: "Pośród ogrodów siedzi ta królewska para"⁴. Zjawisko to opisał Józef Koziński w *Transgresji i kulturze*:

*Chyba u większości twórców występują pewne zmiany w poczuciu czasu subiektywnego, które przypominają osobliwości, złudzenia lub aberracje. Jedną z tych osobliwości bywa poczucie uciekającego czasu. Sprawcom wydaje się, że płynie on coraz szybciej, że przyspiesza, że galopuje. Wrażenie to nie jest przypadkowe. Z reguły postępy w rozwiązywaniu problemów konwergencyjnych i dywergencyjnych są wolniejsze niż to przewidział uczonego czy pisarz. [...] Przekonanie o uciekającym czasie rodzi poczucie winy lub wstydu. Człowiekowi wydaje się, że trwoni czas na niepotrzebne czynności, takie jak wypoczynek, kontakty z kolegami, oglądanie telewizji.*⁵



Fot 1. Zdjęcie ze spektaklu *Kalkwerk*, Instytut Teatralny

Konrad przekierowuje swoje poczucie winy, związane z brakiem natchnienia, na żonę - osobę, którą zajmowanie się pochłania czas potrzebny na realizację projektu: stworzenia "Studium o słuchu". Choroba sprawia, że Konradowa (w tej roli Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) potrzebuje stałej opieki. Konrad przekonany jest, że to właśnie opiekowanie się nią jest przyczyną niemożliwości samorealizacji. Niepełnosprawność żony, codzienne sprawy związane z prowadzeniem domu oraz kontakty z ludźmi wydają mu się prawdziwym zagrożeniem dla jego studium, a tym samym i dla niego samego. Powoli osuwa się w obłąd. Pragnienie wyzwolenia siebie i wydania na świat dzieła mającego być zwieńczeniem jego życia, popycha Konrada do psychicznego znęcania się nad żoną, a dalej do zbrodni. Bernhard, Lupa, Hudziak, Hajewska-Krzysztofik i inni

⁴ *Dzień świra*, reż. M. Koterski. Polska 2002.

⁵ Józef Koziński, *Transgresja i kultura*, Wydawnictwo Akademickie "Żak", Warszawa 2002, s.103.

serwują widzowi wstrząs. Otwierając przed nami zakamarki duszy Konrada, pozwalają nam na wgląd w nasze prywatne popędy, pragnienia i lęki.

Zagadnieniu katharsis Krystian Lupa poświęca jeden z rozdziałów swojej książki **Utopia 2. Penetracje** nazywając ten stan "przeżyciem radosnym tragiczności".

Bo przecież dopiero tragiczność zmusza nas do otwarcia tego, co normalnie zamykamy z powodu lęku lub gnuśności trzymamy wówczas zamknięty nasz kanał - czy rdzeń - czy miejsce, w którym zbiera się tak zwana esencja aktualna - czyli to co determinuje aktualny kształt naszej osobowości - lepiej powiedzieć - naszego indywiduum. W takiej zamkniętej lękem wewnętrznej przestrzeni zbierają się najprzeróżniejsze paprochy - nasz rdzeń jest coraz bardziej zabałaganiony, zabrudzony... i tak dalej. [...] Więc takie przeżycie - w którym tragiczność jest koniecznym otwarciem tego zamkniętego otworu Wówczas następuje doznanie przestrzoności, otworzenia się na metafizyczną otchłań. To wymuszone bądź co bądź wstrząsem otwarcie daje nam nadzieję - daje inne nastrojenie naszego indywiduum, inne nastrojenie naszego rdzenia.⁶

Przez jakiś czas funkcjonujemy jeszcze w nowym, odświeżonym patrzeniu na nasze życie. Z biegiem lat przeżycie katartyczne nie istnieje już we mnie w całej swojej okazałości, ale jako powidok - wartość, którą pielęgnować mogę we wspomnieniu. Powidok ten opisuje jakiś wycinek mnie, pozwala zrozumieć część siebie, siebie z tamtego okresu, ale i nazywa jakąś stroną mojej wrażliwości. Pozostawia mnie także w tęsknocie, w dążeniu do kolejnego przeżycia, zarówno jako odbiorca, jak i twórca. Daje wzorzec dobrze wykonanej teatralnej roboty. Uruchamia potrzebę snucia kolejnych opowieści, filtrując je przez własne spojrzenie i doświadczenie, wzbogacając przy okazji zarówno te historie, jak i samego siebie. Korzystając na scenie ze znaków i kodów funkcjonujących w naszym życiu codziennym i kulturze, mamy możliwość stworzenia przestrzeni wspólnej pomiędzy ludźmi. W przestrzeni tej następuje spotkanie człowieka z człowiekiem, a dalej człowieka z samym sobą. Dzieje się tak, jeśli twórcy uda się uchwycić część rzeczywistości, przedstawić ją w sposób trafiający do odbiorcy, stworzyć imitację jakiegoś aspektu naszego życia, z którym się borykamy czy utożsamiamy, wytworzy możliwość przejrzenia się w tym fragmencie świata.

Krystian Lupa zauważa, że powodzenie katharsis "zależy od wzbudzenia prawdziwego przepływu energii między oboma ciałami - bo mamy wtedy do czynienia z

⁶ Krystian Lupa, *Utopia 2*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 403.

“ciałem rzeczywistości” i “ciałem widza”.⁷ Jak doprowadzić do tego przepływu? Co generuje spotkanie widza z aktorem, postacią, autorem, reżyserem? Gdzie tkwi tajemnica tej wyjątkowości chwili, gdy w półmroku przestrzeni pomiędzy widownią a sceną snuje się wspólna historia, gdy kontakt pomiędzy ludźmi wydaje się wręcz namacalny? Jak wytworzyć tę gęstość atmosfery, której cząstkę każdy z nas zabiera ze sobą po wyjściu z teatru? Moja dotychczasowa praca zawodowa nauczyła mnie, że klucz tkwi przede wszystkim w uczciwości, będącej drogą do prawdy. Mówię tu o uczciwości wobec siebie, wykonywanego zawodu, postaci i wobec widza. Uczciwości, polegającej na kompleksowym zbadaniu tematu, przygotowania się pod względem merytorycznym, ale i pod względem rozbudzenia w sobie współodczuwania - przyjęcia na siebie trosk, radości, lęków, popędów postaci. Przytulenia ich do siebie jak przyjaciela, któremu się współczuje, wobec którego jest się wyrozumiałym, ale i którego jesteśmy w stanie skarcić, szczerze wypunktowując błędy. To jak opowiedzieć o kimś bliskim, kto nie jest nam obojętny, kogo potrafimy zrozumieć pomimo - albo właśnie z powodu - jego wszystkich ludzkich cech.

Jednym z narzędzi, jakie użyć możemy do wytworzenia więzi pomiędzy twórcą/postacią a odbiorcą jest nostalgia. Początkowo nostalgia postrzegana była jako zaburzenie psychiczne prowadzące do śmierci. Dziś w dobie Internetu, oferującego nam wymianę szybkich skojarzeń i myśli, gdzie twórcy treści nastawieni są przede wszystkim na maksymalną *“klikalność”*, nostalgia w świadomy sposób wykorzystywana jest, by stworzyć przekaz, nieraz komentowany przez użytkowników ironicznymi hasłami w stylu: *“kiedyś to było, teraz to nie ma, kiedyś były czasy, teraz nie ma czasów”*. Bez względu na motywy, jakie przyświecają bazującym na uczuciu nostalgii twórcom memów, virali, filmików na Instagramie, TikToku itp., nie można im odmówić skuteczności. Kto z nas nie lubi cofnąć się na chwilę we wspomnieniach do czasów, kiedy cały dzień bawiliśmy się na trzepaku, żuliśmy gumę Turbo, czy jeździliśmy maluchem na wakacje. Słuchając muzyki, z którą łączymy jakieś przeszłe emocje, oglądając stare filmy z zapisem rzeczywistości, która już się zmieniła, czujemy ciepły sentyment. Czujemy przy tym, że nie jesteśmy w tym sami. Poszukujemy uczucia nostalgii właśnie ze względu na

⁷ Tamże, s. 406.

możliwość podzielenia się tym wspólnym, ale jakże osobistym doświadczeniem. W zależności od czasów, środowiska, wydarzeń historycznych, których byliśmy świadkami, elementów kultury, w których funkcjonowaliśmy wytwarza się poczucie wspólnoty i pewnego rodzaju więzi.

Jak jednak sprowokować spotkanie z postacią? Gdzie szukać wspólnych punktów w sytuacji, gdy na samym początku postać literacka istnieje tylko na papierze, a jej *background* jest jedynie szkicem autora, dla którego niekiedy (słusznie i bardzo zrozumiale) istnienie postaci tu i teraz w sytuacji scenicznej ważniejsze jest niż rozgrzebywanie przeszłości bohatera. Konstanty Stanisławski pisał:

*Wszystkie fakty tworzą t e r a ż n i e j s z o ś ć s z t u k i. Nie ma jednak terażniejszości bez przeszłości. Terażniejszość w naturalny sposób z niej wyrasta, a przeszłość to korzenie, z których wyrosła. Żeby mieć właściwy sąd o terażniejszości, trzeba znać nie tylko ją, ale także jej związki z przeszłością. (...) Aktor powinien nieustannie czuć za sobą p r z e s z ł o ś ć r o l i, niczym tren, który się za nim ciągnie.*⁸

Cytat ten jest niezwykle ważny w kontekście całej niniejszej rozprawy, nie tylko z punktu widzenia aktora czy odbiorcy sztuki, ale także spotkania człowieka z człowiekiem. Zrozumienie tej w gruncie rzeczy prostej tezy jest kluczem do decentracji, prowadzącej zazwyczaj do empatii. Nasze istnienie definiowane jest różnorodnie przez osoby, z którymi się stykamy. Inaczej funkcjonujemy w gronie rodzinnym, inaczej w pracy, jeszcze inaczej wśród osób zupełnie nam obcych. To, co wiedzą o nas świadkowie naszego życia, nasi bliscy, przyjaciele, interlokutorzy, znajomi z widzenia, współpracownicy, bliźni, jak nas postrzegają, jest tylko małym fragmentem, wycinkiem całego życia, które to my (niestety tylko z jednej perspektywy) zdawać by się mogło znamy najdokładniej.

*Cham, polonista, pijak, wariat,
A wreszcie gnida, donosiciel,
I chociaż wszystko to jest prawda
To przecież nie jest całe życie*⁹

To fragment piosenki ze spektaklu Teatru Ludowego **Krakowska lekkość bytu**,

⁸ Konstantin Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, przekład i przypisy: Jerzy Czech, Wyd. Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2011, s. 26.

⁹ Łukasz Czuj, Michał Chłudziński, *Krakowska lekkość bytu*, reż. Ł. Czuj, Teatr Ludowy 2019.

gdzie postać grana przez Jana Nosala, przygląda się zza świątów wspominającym go osobom i przeciwstawia zbyt powierzchownym osądom. To, jacy jesteśmy w danej sytuacji, wobec konkretnych osób, nasze wybory i działania warunkowane są przez nasze lęki, kompleksy, nawyki, przekonania, czyli wszystko, co wynosimy z własnej przeszłości. Pragnienia, cele oraz zamiary, czyli coś, co w najprostszym skojarzeniu odsyła nas w przyszłość, również zakorzenione są w czasie minionym. Kiedyś, z jakiegoś powodu w naszych głowach zakiełkować musiały podwaliny, tak samo pod proste, automatyczne czynności dnia codziennego, jak pod wielkie idee, którymi dopiero mamy zamiar zarazić ludzkość. Podobnie rzecz ma się z postaciami scenicznymi. Ich chwilowa obecność jest zaledwie częścią - wypadkową zdarzeń zapisanych w pamięci postaci.

W tym miejscu warto "zajrzeć" do naszego magazynu wspomnień od strony naukowej. W 1972 roku kanadyjski psycholog estońskiego pochodzenia Endel Tulving zaproponował rozróżnienie dwóch systemów gromadzących wiedzę: pamięci semantycznej i epizodycznej. Pamięć semantyczna, to wszystko to, co zdołaliśmy przyswoić sobie jako wiedzę o świecie: np. wiemy, że Ziemia ma kształt elipsoidy, ale nie jesteśmy w stanie przypomnieć sobie momentu, kiedy się tego dowiedzieliśmy. Drugi system, czyli pamięć epizodyczna, to zapamiętywanie wydarzeń z życia w odniesieniu do własnej osoby.¹⁰ Człowiek, prawdopodobnie jako jedyne stworzenie, obdarzony jest zdolnością chronologicznego układania zdarzeń ze swojej przeszłości.¹¹ To poczucie upływającego czasu jest jednym z fundamentów pamięci epizodycznej. Według Tulvinga pamięć epizodyczna jest również odpowiedzialna za poczucie tożsamości. Nasza wizja siebie opiera się na naszym stosunku do nas samych i innych ludzi. Stosunek ten budowany jest na utrwalonych w pamięci zdarzeniach z życia, które w bardziej lub mniej uświadomiony przez nas sposób wpływają na nasze sądy na temat siebie, kultury czy społeczeństwa, a co za tym idzie na nasze poczucie odrębności. Trzecim filarem pamięci epizodycznej jest świadomość autonoetyczna, czyli zdolność do mentalnego umiejscawiania siebie w zdarzeniach z przeszłości i w projekcjach przyszłych wydarzeń. Przechowywane w naszej pamięci obrazy to nie obiektywny zapis historii, ale nasze

¹⁰ Maria Jagodzińska, *Psychologia pamięci. Badania, teorie, zastosowania*, Helion, Gliwice 2008, s. 131.

¹¹ V. S. Ramachandran, *Neuronauka o podstawach człowieczeństwa*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 2012.

myśli i uczucia towarzyszące nam w trakcie zapamiętanych momentów, a także wiedza na temat kontekstu. Emocje, które często nadal odczuwamy podczas przypominania sobie ważnych dla nas wydarzeń, konstytuują naszą samoświadomość, upewniając nas o realności naszego istnienia. Bardzo obrazowo jest to przedstawione w filmie animowanym studia Disney Pixar *W głowie się nie mieści 2*. Wspomnienia, ukazane tutaj jako kule, w których można jeszcze raz odtworzyć zdarzenie z życia, są starannie przechowywane. Mają określoną barwę - żółtą, fioletową, zieloną, czerwoną, niebieską - to ze względu na towarzyszącą im emocję: radość, strach, odrazę, złość i smutek. Niektóre z biegiem czasu bledną i znikają. Inne trafiają na stertę znajdującą się z tyłu głowy - są wyparte. Natomiast te najważniejsze, trafiają do specjalnego miejsca, gdzie tworzą sploty budujące najcenniejszy skarb, jaki mieści się w głowie - tożsamość.¹²



Fot 2. Plakat filmu *W głowie się nie mieści 2*, Disney PIXAR

Thomas Suddendorf i Michael Corballis, na podstawie prac Tulvinga na temat pamięci epizodycznej, sformułowali pojęcie mentalnej podróży w czasie. Tulving parę lat później określił ją mianem chronostezji. Jest to mentalne rekonstruowanie zdarzeń z przeszłości, w oparciu o własne odczucia i subiektywne postrzeganie czasu. Co ciekawe, te same mechanizmy w mózgu odpowiedzialne są za podróż w czasie do przodu, czyli epizodyczną dalekowzroczność. Wykorzystując wiedzę zgromadzoną w pamięci epizodycznej oraz w pamięci semantycznej jesteśmy zdolni tworzyć scenariusze przyszłych wydarzeń, planować i podejmować decyzje.

¹² *W głowie się nie mieści 2*, reż. Kelsey Mann, USA 2024.

Naszą pracą, jako twórców teatralnych, jest spojrzenie na świat oczami bohatera, którego nierzadko bardzo intymną opowieść snuć mamy na scenie. Mając często do dyspozycji zaledwie skrawki wiedzy na temat naszej postaci, powinniśmy starać się jak najskrupulatniej przeprowadzić proces "mentalnej podróży w czasie", którą Endel Tulving zdefiniował jako ludzką zdolność do mentalnej rekonstrukcji wydarzeń z osobistej przeszłości w oparciu o pamięć epizodyczną. W odróżnieniu od tej Tulvingowskiej chronostezji, nasza podróż jest podróżą, gdzie pamięć autooetyczna jest tworzona dla konkretnej postaci. Nasza wyobraźnia i nasz magazyn wspomnień są w jakimś sensie wynajęte, wypożyczone przez postać.

Odnosząc się do sceptycznych uwag na temat uzbierania pamięci postaci we wspomnienia, np.: "Czy koniecznie muszę wiedzieć, co moja postać jadła w dzieciństwie na śniadanie, żeby dobrze zagrać tę rolę?" Oczywiście, że nie. Chodzi tutaj jedynie o świadomość tego, jak bardzo jesteśmy wypadkową naszej przeszłości. Kreując postać sceniczną w czasie przedstawienia, wcale nie musimy mieć przed oczyma retrospekcji wyimaginowanych zdarzeń. Czasem wystarczy, że "upchniemy" je w pamięci utajonej. To, że przeszliśmy proces przygotowań już jest tym, czego w kolejnych próbach lub spektaklach potrzebujemy. Zjawisko nieświadomej pamięci jest od lat badane przez psychologów.

Okazało się, że wcześniej doświadczone zdarzenie może wpływać na wykonywanie zadania także wtedy, gdy samego zdarzenia nie potrafimy sobie przypomnieć intencjonalnie, a nawet gdy go świadomie nie spostrzegliśmy.¹³

Pamięć utajona związana jest z szerokim obszarem naszej osobowości. Nasze stereotypy, uprzedzenie, poczucie własnej wartości bardzo często zależy od sytuacji, zdarzeń, treści, których świadomie nie jesteśmy sobie w stanie przypomnieć. Należą do odległej przeszłości albo w jakiś sposób nie zakotwiczyły się w naszych wspomnieniach i nie potrafimy sobie przypomnieć, kiedy pierwszy raz się z nimi zetknęliśmy. Programowanie pamięci utajonej nie jest obce twórcom kampanii reklamowych, społecznych oraz politycznych. Próby manipulowania naszymi poglądami i wyborami, począwszy od tych codziennych, takich jak to, który napój w sklepie wybrać, aż po te, za

¹³ Maria Jagodzińska, *Psychologia pamięci. Badania, teorie, zastosowania*, Helion, Gliwice 2008, s. 367.

jaką sprawę oddać życie, są nie od dziś obecne w przestrzeni naszego życia. Prezentowane treści i obrazy, mające wywołać w nas określone asocjacje z dobrymi lub złymi emocjami, kodują w nas określone sądy i opinie. I tak, jako twórcy i badacze postaci, którą mamy stworzyć, możemy świadomie karmić się treściami, wymyślać kolejne zdarzenia, zapełniając skarbceżyk przeżyć bohatera. Im więcej trafi tam materiałów, tym bardziej złożona potrafi być rola. Nie opiera się już wtedy na jednostronnym “co ja bym zrobił w takiej sytuacji”, ale na kompleksowym zbadaniu i odkrywaniu kolejnych elementów zbliżających nas do postaci i - z całym zrozumieniem - zezwoleniu jej na opowiedzenie swojej historii.

Oczywiście samo nasycanie postaci wspomnieniami pozostaje aktem tworzenia. Obrazy i historie, które w tym procesie zostają przez nas stworzone zostają szybko przyswojone i zakodowane. Zachodzi tutaj zjawisko nazywane efektem generowania. Polega ono na lepszym zapamiętywaniu informacji, które sami wytworzyliśmy, niż tych, które usłyszeliśmy lub o których tylko przeczytaliśmy. Oprócz tego występuje tutaj coś na zasadzie autoreferencji, czyli efektu odniesienia do “Ja”. Większość narzędzi, pozwalających nam w trakcie prób teatralnych na poszerzanie mapy pamięci postaci, zakłada oglądanie poszczególnych zdarzeń w pierwszej osobie, co również angażuje nasz mózg w głębokie przetwarzanie informacji i pozwala skuteczniej zapamiętywać treści.¹⁴ Dodatkowo w procesie utrwalania przeszłości naszych bohaterów wspomagać możemy się zapisywaniem. Treści przelane przez nas na papier, czy to w formie zapisków w zeszytach, czy w wersji elektronicznej mogą również umacniać nasze poczucie integralności świata naszej postaci z tworzonym przez nas światem scenicznym, którym chcemy podzielić się z widzami.

Slavoj Žižek w filmie dokumentalnym Sophie Fiennes **Z-Boczona historia kina**, analizuje potrzebę, dla której tak chętnie poddajemy się iluzji kina oraz dla której wybieramy konkretne treści.

Dla przykładu: ludzie, którzy grają w gry wideo przyjmują postać sadysty, gwałciciela, kogokolwiek. Wygląda to tak: w rzeczywistości jestem słabą osobą, dlatego by uzupełnić słabości mojego realnego życia przyjmuję fałszywy obraz silnej, seksualnie rozwiniętej osoby i tak dalej i tak dalej. To byłoby naiwne spojrzenie. Chcę wyglądać silniej, aktywniej, gdyż w rzeczywistości jestem słabą

¹⁴ por. Tamże, s. 263-264.

osobą. Ale co się stanie, jeśli spojrzymy na to z innej strony? Że ten silny, brutalny gwałcieł jest prawdziwym mną. W takim znaczeniu, że jest to psychiczna prawda o mnie i że w rzeczywistości, z powodu społecznych ograniczeń i innych, jestem niezdolny do odegrania tego. Więc dlatego, że myślę: to jest tylko gra, to tylko postać, moje wyobrażenie, które przyjmuję w wirtualnej przestrzeni, mogą tutaj być bardziej prawdziwy. Mogę odgrywać tutaj tożsamość, która jest bardziej bliska memu prawdziwemu ja.¹⁵

Powyższy cytat chciałbym odnieść do pracy na scenie. Wyposażając postać w przeszłość, tworzoną pod czujnym okiem reżysera, ale ostatecznie przeze mnie, wyposażam ją we fragmenty swojego świata wewnętrznego. Oprócz drobnych, przetworzonych na potrzeby pracy własnych wspomnień łądją tutaj wszystkie korespondujące z historią treści, jakimi do tej pory się karmiłem, czy to we wcześniejszym prywatnym życiu, czy już podczas samego procesu twórczego, zapelniając "studnię głowy" kolejnymi inspiracjami. Daleki jestem od uproszczonego stwierdzenia, że jeśli ktoś przekonująco potrafi zagrać mordercę czy gwałcieła, to odzwierciedla to jego naturę. Również same decyzje obsadowe nie należą do aktora. W tym wypadku "psychiczna prawda o mnie" oznaczać może, że problemy, z jakimi zmaga się postać, nie są dla mnie obojętne, nawet kiedy w rzeczywistości nie byłoby nam z nią po drodze i raczej stalibyśmy po innych stronach barykady, mając zupełnie odmienne poglądy, czy poczucie moralności, potępiając podejmowane przez nią decyzje. Nie zamykamy się jednak na próbę zrozumienia, pozwalając sobie na jak najwnikliwsze przyjrzenie się doświadczeniu życia postaci. Bazując na swojej wrażliwości i wiedzy o świecie "dopisujemy" w trakcie procesu twórczego resztę życiorysu postaci, dzięki czemu obdarzamy ją częścią naszej natury, a jako aktorzy stajemy się prawdziwymi, pełnoprawnymi współtwórcami spektaklu. Zwłaszcza, kiedy metoda tworzenia scenariusza zakłada wykorzystanie aktorskich improwizacji, jak ma to miejsce w pracy Marcina Wierchowskiego.

¹⁵ *Z-Boczona historia kina*, reż. Sophie Fiennes, Austria, Holandia, Wielka Brytania, 2006.

2. MARCIN WIERZCHOWSKI – SYLWETKA REŻYSERA

Marcin Wierzchowski jest absolwentem wydziału reżyserii dramatu Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Swoje pierwsze zawodowe kroki stawiał jako asystent Krystiana Lupy przy realizacji **Mistrza i Małgorzaty** w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie w roku 2002. Spotkanie to miało ogromny wpływ na jego dalsze poszukiwania artystyczne. W 2004 roku debiutował w teatrze PWST, reżyserując dramat Witkacego **Pragmatyści**. Kolejne jego spektakle powstawały w Szczecinie i jego rodzinnym mieście - Toruniu.

Początkiem nowej drogi w twórczości Marcina Wierzchowskiego stały się spektakle **Supernova. Rekonstrukcja** teatru Łaźnia Nowa oraz **Przedostatnie kuszenie Billa Drummonda** Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu z 2009 roku. W obydwu tych przedstawieniach reżyser użył improwizacji aktorskich, jako źródła tworzenia scenariusza teatralnego. Wyzaczyło to kierunek, w jakim aż do dzisiaj podąża Wierzchowski.

Metodę pracy czerpie przy tym nie tylko z przyglądania się Krystianowi Lupie, którego narzędzia improwizacyjne dla własnych potrzeb rozbudował, ale przede wszystkim z twórczości Mike'a Leigh – brytyjskiego reżysera teatralnego i filmowego, zaliczanego do twórców kina społecznego. Leigh w swoich filmach nie sili się jednak na stawianie jakichkolwiek tez dotyczących funkcjonowania świata. To, co wydaje się u niego najważniejsze, to precyzyjne, niemal dokumentalne odzwierciedlenie relacji międzyludzkich. Scenariusz tworzy się w trakcie prób. Aktorzy w tym procesie przechodzą emocjonalną drogę postaci nie tylko przez te sceny, które wchodzi w ostateczny kształt filmu, co daje im poczucie, że ostateczny zapis jest tylko fragmentem większej historii. Bohaterów czyni to bardziej złożonymi. Improwizacje sprawiają, że emocje należące do napisanych postaci pochodzą w jakiś sposób bezpośrednio od aktorów, dzięki czemu w ich grze, momentami ocierającej się nawet o groteskę, nie widzimy fałszu. Mamy za to poczucie znajomości i przepracowania tematu, a przy tym zauważamy ogromne pole dla poczucia humoru, jakim dzieli się z nami reżyser. Spośród filmów Mike'a Leigh warto wspomnieć takie tytuły jak **Bleak moments** z 1972 roku, **Meantime** z 1983 roku, **Nadzy** z 1993, za który otrzymał nagrodę w Cannes dla

najlepszego reżysera, czy nominowane do Oscara ***Sekrety i kłamstwa*** (1996) i ***Vera Drake*** (2004).

Marcin Wierchowski, nie znając szczegółów stosowanej przez Mike'a Leigh metody (nasza wiedza na ten temat opierać się może jedynie na książce ***Mike Leigh on Mike Leigh***, mającej formę wywiadu przeprowadzonego z reżyserem przez Amy Raphael), stworzył metodę własną, opartą na niezwykle skutecznych narzędziach, wypracowując własny, niepowtarzalny styl.

Podstawowym narzędziem, czy podstawowym założeniem jest to, żeby aktor przeżył chronologicznie życie postaci poprzez doświadczenie. Nie tylko, żeby je intelektualnie wymyślił, żeby napisał biografię postaci, tylko żeby jak najwięcej doświadczał. Począwszy od dzieciństwa, przechodząc kolejne etapy do momentu dorosłości, do tych zdarzeń, które są już tkanką spektaklu.¹⁶

W ten sposób zrealizował wiele autorskich spektakli. Do najważniejszych zaliczyć można te zrealizowane w Teatrze Ludowym, czyli nagradzane na festiwalach ***Sekretne życie Friedmanów***, ***Hańbę*** i ***Solaris***, zrealizowane w Narodowym Teatrze Starym w Krakowie ***Nadchodzi chłopiec*** i ***Schron przeciwczasowy***, a także ***Alte Hajm / Stary dom*** z poznańskiego Teatru Nowego, ***Idioci*** Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, obsypany nagrodami spektakl ***Piękna Zośka*** gdańskiego Teatru Wybrzeże i wiele innych.



Fot. 3. Marcin Wierchowski, zdjęcie z próby do *Solaris*, Teatr Ludowy, fot. Klaudyna Schubert

¹⁶ Reżyser teatralny Marcin Wierchowski o swoich inspiracjach, wyborach literackich i sposobach pracy, Rozmowy po zmroku, Polskie Radio Dwójka, 25.09.2024.

Pisane przez niego scenariusze oparte są na wielogodzinnych improwizacjach oraz przygotowujących do nich próbach, podczas których wytwarza się całkowicie odrębny, rozbudowany świat opowieści, w którym aktorzy czują swój realny wpływ na ostateczny kształt spektaklu. Marcin, mając w głowie ogólny zarys historii, którą chce opowiedzieć, zazwyczaj czerpiąc tematy z literatury, filmu, czy prawdziwego życia, przeprowadza aktorów od samego początku do samego końca pracy, pozwalając im wносить własną, niepowtarzalną wrażliwość i spojrzenie na problematykę przygotowywanego dzieła.

Sam wybór historii nie jest nigdy przypadkowy. Wierzchowski wybiera tematy, które w jakiś sposób dotykają i fascynują jego samego, przez co sam proces tworzenia i potrzebę podzielenia się opowieścią z widzami, cechuje uczciwość i zaangażowanie.

Mam taką myśl, że to, co być może osobiście nas porusza, z czym z jakiegoś powodu sami się mierzymy, że to ma szansę silniej wejść w interakcję z publicznością, z taką sferą w naszym życiu, której wolimy nie dotykać.¹⁷

Tworząc swoje spektakle, reżyser zagłębia się w historie, w których bohaterowie konfrontują się z osobistymi lub zbiorowymi traumami. Nierzadko w jego spektaklach przewija się motyw winy, czy też współodpowiedzialności za mniejsze lub większe zbrodnie. Wierzchowski przygląda się tym tematom z niezwykłym zrozumieniem motywacji postaci. Nie szuka tu jednak usprawiedliwienia dla kogokolwiek, czy dla jakiegokolwiek czynu, ale raczej stara się przyjrzeć mechanizmom, jakie prowadzą do takiej czy innej decyzji. Pojawia się wrażenie, że emocje, które nami od zawsze kierują, gniew, zazdrość, miłość, radość, wstyd, strach, smutek, sprawiają, że jesteśmy do siebie podobni i jeśli chcemy, możemy przejrzeć się w drugim człowieku, jak w lustrze i zobaczyć w nim kawałek siebie, przekuwając to spotkanie w dobro.

Mógłbym opowiedzieć historię w taki sposób, żeby nie zostawić nadziei; mógłbym się w mroku zatracić i mógłbym zatracić w nim widza. Ale nie czułbym, że spełniam swoją funkcję właściwie i że chcę temu dalej poświęcać czas. Jeżeli praca zmierza ku światłu, to czuję, że ten kierunek jest paliwem dla nadziei, że widz nie wyjdzie ze spektaklu w gorszym stanie niż ten, w którym przyszedł. Zadaniem twórców teatralnych jest wzięcie pierwszego uderzenia na siebie. Akt rozpoznawania jest dla mnie wchodzeniem w ciemność. Akt powrotu i opowiedzenia jest wynurzeniem

¹⁷ Tamże.

*się z mroku z choćby odrobiną światła.*¹⁸

Wierzchowskiego cechuje empatia nie tylko wobec bohaterów tworzonych przez siebie historii, ale także wobec wszystkich osób, z którymi współpracuje. Wnikliwa obserwacja człowieka i indywidualne podejście do aktora stwarzają warunki sprzyjające jak najlepszemu wykorzystaniu potencjałów twórczych. Dzięki temu każda praca z nim staje się niezapomnianą podróżą poszerzającą horyzonty myślowe o sobie, jako człowieku i jako twórcy teatralnym. Marcin Wierzchowski jest cenionym pedagogiem współpracującym z Akademią Sztuk Teatralnych w Krakowie oraz w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.

¹⁸ *Wszystkie wasze duchy*, z Marcinem Wierzchowskim rozmawia Dominik Gac, Miesięcznik Teatr, czerwiec 2025.

3. SEKRETNE ŻYCIE FRIEDMANÓW

Gdy w 2016 roku Małgorzata Bogajewska przejmowała stery w Teatrze Ludowym, zaprosiła Marcina Wierchowskiego do spektaklu otwierającego jej dyrekturę. Ucząc razem z Wierchowskim w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, widziała egzamin studentów pod jego opieką. Egzamin ze scen po angielsku zakładał kopiowanie scen filmowych, dodając do tego wewnętrzny proces pracy nad rolą. Egzamin odbywał się w całej przestrzeni budynku, kładąc nacisk na łamanie tzw. "czwartej ściany" i uwzględniając obecność widza.

Takiej formuły spektaklu potrzebował wkraczający w nowy rozdział historii, Teatr Ludowy, a Scena Stolarnia – dzisiejszy Teatralny Instytut Młodych sprzed remontu – okazała się przestrzenią idealną dla tego typu projektu. Korytarze, pomieszczenia powarsztatowe pamiętające czasy, kiedy w teatrze budowało się monumentalne scenografie – stolarnia, malarnia, zakamarki będące zapleczem istniejącej sceny Nurt, scena Nurt służąca w tych czasach jako sala prób, pomieszczenie tapicera itp., tworzyły sieć tajemniczych lokacji, do których widz zaglądał z taką wnikliwością, jak w dramacie samej rodziny Friedmanów.

Przeszukujemy zatem dom Friedmanów, chcąc, jak oficerowie śledczy, odnaleźć dowody winy ojca rodziny. Potem trafiamy do sali komputerowej, gdzie miał dopuszczać się swoich zbrodni. Patrzymy na ojca, matkę i ich synów, gdy trawią straszliwe oskarżenie. Obserwujemy ich też w niezobowiązujących chwilach, przy okazji, łapczywie wertując wzrokiem płyty, fotografie, zawieszki na ścianach, domowe sprzęty. Trafiamy na przesłuchanie ojca i syna na policyjnym posterunku, za jakiś czas do sali rozpraw. Odbywamy spotkania z adwokatami Arnolda i Jessego, przedstawiającymi nam linie obrony, a także swe wątpliwości. Nie policzyłem, ile lokalizacji – miejsc akcji, w każdym razie co chwila ruszamy w kolejny etap podróży. Nie jest to tylko teatralna wędrówka, choć reżyser i autorka scenografii Barbara Ferlak nadali seansowi w Ludowym niecodzienną formę. Oczywiście, zdarzały się w przeszłości widowiska rozgrywane w wielu przestrzeniach, ale służyło to przede wszystkim spotęgowaniu ich atrakcyjności. Oglądając „Sekretne życie Friedmanów” szybko łapiemy się na tym, że pomysł na inscenizację spaja się z jej treścią. Inaczej tej historii – licząc na podobny efekt – nie dało się opowiedzieć.¹⁹

¹⁹ Jacek Wakar, „Sekretne życie Friedmanów”. *Sami nie jesteśmy tacy, za jakich się uważamy*, Gazeta Prawna, 2.12.2016.



Fot. 4.,5.,6.,7. Fragmenty scenografii *Sekretne życie Friedmanów*, Teatr Ludowy

Reżyser zaprosił do współpracy dramaturgicznej swojego byłego studenta Daniela Sołtysińskiego. Za scenografię mającą olbrzymie znaczenia dla takiej formy spektaklu, odpowiedzialna była Barbara Ferlak, a za muzykę Ula Chrzanowska. Na scenie, albo raczej w przestrzeniach scenicznych, wystąpili aktorzy Teatru Ludowego: Piotr Pilitowski, Małgorzata Kochan, Piotr Franasowicz, Jan Nosal, Jagoda Pietruszkówna, Maja Pankiewicz, Kajetan Wolniewicz, Ryszard Starosta oraz gościnnie: Patryk Palusiński i Jakub Klimaszewski. Wszystkim nam udało się stworzyć niezwykle sugestywny, mocny i przemyślany w każdym calu spektakl dotyczący trudnej tematyki.

Spektakl Teatru Ludowego intryguje także sposobem w jaki został przedstawiony sam problem pedofilii. W żadnym razie nie usprawiedliwiając zjawiska, poddaje on refleksji to czym w istocie pedofilia jest i co to znaczy być pedofilem. „Pedofilem nie jest więc tylko ten, kto molestuje dzieci” – czytamy w programie przygotowanym przez Teatr, a na scenie widzimy Arnolda – człowieka, który (abstrahując od tego czy swoim popędem uległ czy nie) jest słaby, zniszczony i przerażony. Każde to zastanowić się nad prawdziwością konstruowanych przez naszą wyobraźnię (przy niemałym udziale mediów) obrazów potwora, kojarzących się nam z pojęciem pedofilii. Błędne pojmowanie zjawiska jakim jest pedofilia, leżące u podstaw tworzenia mechanizmów jej zwalczania, może natomiast doprowadzić do znacznego obniżenia jego efektywności. Przestępstwa o tak dramatycznym wymiarze i skutkach w sposób szczególny nie mogą być

przedmiotem medialnego i społecznego polowania na czarownice (które w przypadku Friedmanów z pewnością do pewnego stopnia miało miejsce), a raczej wnikliwego i dogłębnego śledztwa, opartego na racjonalnych, nie emocjonalnych wyborach.²⁰

Nasza praca została doceniona przez widzów, krytyków, a także jurorów festiwalu, co przyniosło spektaklowi i aktorom wiele nagród: GRAND PRIX X edycji Festiwalu BOSKA KOMEDIA 2017, NAGRODA PUBLICZNOŚCI na 4. Festiwalu Nowego Teatru w ramach 56. Rzeszowskich Spotkaniach Teatralnych 2017, najlepsza drugoplanowa rola żeńska dla Małgorzaty Kochan na Festiwalu „Boska Komedia” w 2017 roku oraz najlepsza rola męska dla Piotra Pilitowskiego na Festiwalu „Boska Komedia” w 2017 roku.

Aktorzy grają zjawiskowo, fenomenalnie w ekstremalnie trudnych warunkach, bo z oddechem widzów na karku!! Pomysły reżyserskie i inscenizacyjne są genialne!! Scenografia, kostiumy, charakteryzacja jedyna w swoim rodzaju!!! Tajemnice z kulką obserwatorów nad mieszkaniem Friedmanów włącznie!! Wszystko działa!! Publiczność była cudowna!! To indywidualne i wspólnotowe śledztwo w sprawie Friedmanów wyzwoliło niezwykle emocje, przeżycia, doznania. Zafundowało niezapomniane chwile, które żyją w tych, którzy tam byli, widzieli, słyszeli a nie wiedzą, nadal nie wiedzą, jak było naprawdę!!!²¹

Aktorzy Teatru Ludowego są znakomici. Statuetki Boskiego Komedianta dla Piotra Pilitowskiego i Małgorzaty Kochan to żaden przypadek. Zwłaszcza Kochan zasługuje na laury. Miała pod górkę. Zagranie żony głównego bohatera to bowiem zawsze trudność. Niezbyt wiele scen, podmiotowość wobec protagonisty czy materia roli oparta głównie na reakcjach na wydarzenia, które kreuje ktoś inny – to wszystko nie ułatwiało nowohuckiej aktorce zadania. Kochan zagrała jednak Elaine znakomicie. Ukazała tragedię kobiety, która – choć bezradna wobec życiowego kataklizmu – ma świadomość, że spada w przepaść. Próbuje się wprawdzie czepiać wszystkiego, czego zdoła, nie ma pojęcia, że każda z tych prób głęboko krzywdzi jej bliskich. Poruszająca kreacja. Pilitowski ukrywa swojego Arnolda za wielkimi okularami, wycofaniem i milczeniem. Im więcej ciszy w jego roli, tym mocniejszy przekaz. Jego Friedman to zaszczute, niczego nie rozumiejące dziecko. Ofiara, ale czy swojego grzesznego popędu, czy hysterii społecznej, czy brutalności wymiaru sprawiedliwości – to nieistotne. To przede wszystkim człowiek.²²

Decyzja Bogajewskiej okazała się trafiona. I tak oto pierwszym spektaklem jej

²⁰ Maciej Guzy, *Normalna rodzina*, Dziennik Teatralny, 7.03.2017.

²¹ Ewa Bąk, *Blog Okiem widza online*, 38.WST Sekretne życie Friedmanów, 2.06.2018.

²² Tomasz Domagała, *Przeżyć po drugiej stronie lustra - o zwycięskim spektaklu Marcina Wierchowskiego "Sekretne życie Friedmanów"*, Domagała Się Kultury, 23.12.2017.

kadencji, jako dyrektorki Ludowego, nie była jakaś ogromna superprodukcja, oparta na znanym dramacie zrealizowana na Dużej Scenie, a niezwykle kameralna opowieść dla maksymalnie pięćdziesięciu widzów, gdzieś w nadającym się do remontu budynku na uboczu. Spektakl bardzo szybko stał się niezwykle popularny nie tylko w Krakowie, ale wrył się w świadomość teatralnego środowiska w Polsce, zyskując miano kultowego, a Teatr Ludowy (stosując nomenklaturę piłkarską) awansował z okręgówki do pierwszej ligi.

3.1 CAPTURING THE FRIEDMANS – FILM, SPRAWA, KOMENTARZE

Kiedy zespół *Sekretnego życia Friedmanów* spotkał się w sali prób po raz pierwszy, mało kto z nas wiedział cokolwiek na temat filmu Andrew Jareckiego, ani też samej sprawy Arnolda i Jessego Friedmanów. Naturalnym, pierwszym krokiem Marcina podjętym w celu wprowadzenia nas w nowy projekt było wspólne obejrzenie dokumentu *Capturing the Friedmans* z 2003 roku.

Historia powstania filmu rozpoczyna się od pomysłu Jareckiego na krótkometrażowy dokument *Just a Clown*, opowiadający o nowojorskim przemyśle urodzinowym. Jednym z bohaterów filmu miał być David Friedman – czołowy przedstawiciel tej branży, występujący na przyjęciach jako klaun Silly Billy. David, wracając we wspomnieniach do początku swoich zainteresowań pokazami iluzjonistycznymi i klaunadą, powoli odkrywa skrywane przez lata tajemnice. Przechodząc do tematu swoich rodziców i do ojca, który jak twierdzi David, wywarł na niego największy wpływ, odślania karty sprawy sądowej, która w latach osiemdziesiątych wstrząsnęła opinią publiczną w całych Stanach Zjednoczonych.

W Święto Dziękczynienia 1987 roku, media obiegała informacja o aresztowaniu Arnolda Friedmana, cenionego nauczyciela i muzyka, mającego w społeczności miasteczka Great Neck w hrabstwie Nassau w stanie Nowy York nienaganną opinię wzorowego sąsiada i obywatela. Wraz z nim aresztowany został jego najmłodszy syn, osiemnastoletni Jesse. Aresztowanie zostało dokonane na podstawie podejrzeń o czyny

pedofilskie, do których miało dojść na lekcjach kursu komputerowego, prowadzonego przez Arnolda w piwnicy swojego domu. Trzy tygodnie wcześniej przechwycono przesyłkę pocztową, zawierającą pornografię dziecięcą, zaadresowaną na nazwisko Arnolda Friedmana. Skutkowało to przeszukaniem posiadłości rodziny Friedmanów, mającym na celu znalezienie materiałów związanych z produkcją i dystrybucją pornografii dziecięcej. Znaleziono 20 czasopism o tym charakterze, a także listę 81 uczniów uczęszczających na zajęcia komputerowe. Między przeszukaniem, a aresztowaniem przesłuchano wstępnie 30 dzieci, z czego większość zeznała, że do niczego nie doszło. Arnoldowi i Jessemu zostają postawione 52 zarzuty wykorzystywania seksualnego pięciorga dzieci. Zostaje wyznaczona kaucja w wysokości: dla Arnolda Friedmana 1000000, a dla Jessego 500000 dolarów.



Fot. 8. Aresztowanie Jessego i Arnolda Friedmanów, materiał prasowy, źródło: Internet

W toku dalszych przesłuchań oraz terapii psychologicznych, w tym terapii grupowych, stopniowo coraz więcej dzieci zaczyna ujawniać wspomnienia związane z molestowaniem. Skutkuje to drugim aktem oskarżenia, dotyczącym 81 zarzutów wykorzystywania seksualnego na ośmiu kolejnych dzieciach. W tym czasie Arnold przyznaje się tylko do jednego zarzutu - wysyłania pornografii dziecięcej, utrzymując w dalszym ciągu, że pozostałe zarzuty są wysane z palca.

W pewnym momencie obrona decyduje się na strategię "ocalenia Jessego", poprzez zdystansowanie go wobec przestępstw, o które oskarża się jego ojca, stawiając go w charakterze ofiary. Idąc dalej, Arnold przyznaje się do zarzucanych mu czynów wobec wszystkich dzieci, których nazwiska pojawiły się lub pojawią w akcie oskarżenia.

Sąd federalny skazuje Arnolda według prawodawstwa amerykańskiego na 10 lat, a kilka dni później sąd stanowy na 10-30 lat pozbawienia wolności, które to wyroki, dzięki przyznaniu się do winy, odsiadywać może równolegle.

Rozpoczyna się proces Jessego, w którym zostaje mu postawionych 37 nowych zarzutów popełnienia przestępstwa. W zamian za obiecaną przez sędzię Abbey Bocklan krótszą odsiadkę, Jesse decyduje się na przyznanie się do dwudziestu czterech zarzutów i zostaje skazany na wyrok od sześciu do osiemnastu lat pozbawienia wolności.

Andrew Jarecki prowadzi narrację swojego filmu starając się nie dawać odpowiedzi na pytanie, czy Friedmanowie byli winni popełnienia czynów zarzucanych im przez prokuraturę. Pozwala widzom błądzić po meandrach sprawy sądowej, karmiąc nas jedynie skrawkami informacji z przebiegu procesu oraz co chwilę przedstawiając inny, należący do innej osoby punkt widzenia. Najważniejsze wydawać by się mogło pytanie: dlaczego Jesse, pomimo iż do chwili obecnej twierdzi, że do żadnych czynności mających znamiona popełnienia przestępstw seksualnych w jego obecności nie doszło i sam w podobnych aktach nie brał udziału, przyznaje się do popełnienia tak straszliwych zbrodni, pozostaje bez odpowiedzi. Jarecki zderza ze sobą wypowiedzi Jessego Friedmana z wypowiedziami Petera Panaro - prawnika, który w momencie procesu pełnił funkcję obrońcy Jessego. Obaj opisują moment decyzji o przyznaniu się do winy zupełnie inaczej. Adwokat wspomina rozmowę, podczas której tłumaczył Jessemu, że przyznać może się wyłącznie w wypadku, kiedy czuje się winny zarzucanych mu czynów, a także, że decyzję o przyznaniu się do winy Jesse podjął samodzielnie, będąc świadomym grożących mu konsekwencji. Jesse natomiast uparcie twierdzi, że był to pomysł Panaro, chcącego jak najszybciej zakończyć sprawę i dla którego zmanipulowanie zastraszonego nastolatka nie stanowiło żadnego problemu.

W ***Capturing the Friedmans*** usłyszeć możemy zeznania świadków dwóch stron procesu. Są to dwudziestokilkulatkowie, wracający we wspomnieniach do czasu dzieciństwa, kiedy uczęszczali na zajęcia komputerowe do Arnolda Friedmana oraz kiedy prowadzący śledztwo policjanci pukali do drzwi ich domów. Także i tutaj, oglądając konfrontacje całkowicie odmiennych wspomnień dotyczących sprawy, nie jesteśmy w stanie rozstrzygnąć, co naprawdę wydarzyło się w domu przy Picadilly Road. W filmie sugeruje się, że wspomnienia świadków oskarżenia niejednokrotnie wynikały

ze złego, według dzisiejszej wiedzy psychologicznej, prowadzenia przesłuchań. Stało się to główną linią obrony Jessego Friedmana, walczącego w więzieniu o skrócenie wyroku, a po opuszczeniu zakładu karnego o oczyszczenie imienia swojego i swojego ojca.

Założenie prowadzących przesłuchania funkcjonariuszy policji polegało na tym, że wszystkie dzieci były molestowane lub były świadkami molestowania, a te które twierdzą, że było inaczej, prawdopodobnie wyparły traumatyczne wspomnienia. Pomimo tego, że większość dzieci twierdziło, że podczas zajęć do niczego nie doszło, w toku przesłuchań, do których jak się później okazało należały terapie grupowe z elementami hipnozy, pojawiało się coraz więcej zeznań przeciwko rodzinie Friedmanów.

Dysocjacja: Spośród piętnastorga dzieci objętych obserwacją w dwóch grupach, sześcioro nie miało żadnych wspomnień związanych z doświadczaniem przemocy, mimo że inni członkowie grupy byli świadkami ich wykorzystywania. Technika, która okazała się pomocna w przywracaniu wspomnień, było polecenie wszystkim uczestnikom, by narysowali pomieszczenie, w którym doświadczyli przemocy, a następnie opowiedzieli o swoich wspomnieniach z zajęć, posługując się rysunkami jako pomocą wizualną. Z pomocą tej techniki dwoje dzieci, które wcześniej wykazywały amnezję dotyczącą doznanych nadużyć, przypomniało sobie większość szczegółów związanych ze swoim doświadczeniem. U dwójga z pozostałej czwórki pojawiły się mgliste, ale wciąż nieszczegółowe wspomnienia, natomiast pozostała dwójka nadal nie odzyskała pamięci o przemocy. Grupa była również pomocna w tym, że dzieci, które odzyskały wspomnienia, a początkowo także doświadczyły dysocjacji, mogły zapewnić te z amnezją, że proces przypominania sobie nie będzie bolesny (początkowo były informowane przez przesłuchujących je detektywów, że odzyskanie wspomnień będzie traumatyczne).²³

Powyższy fragment pochodzi z artykułu autorstwa Davida Pelcovitza **Group Therapy and Hypnosis for Victims of Child Pornography and Extrafamilial Sexual Abuse** z 1990 roku. Pelcovitz był szefem oddziału psychologii dzieci i młodzieży w North Shore University Hospital w Long Island. Opisuje w nim swoją pracę z dziećmi przy sprawie Friedmanów. Debbie Nathan, dziennikarka śledcza, która od samego początku interesowała się sprawą, tak komentuje ten artykuł, twierdząc, że doszło do zaimplantowania dzieciom fałszywych wspomnień:

²³ David Peltzovitz, *Group Therapy and Hypnosis for Victims of Child Pornography and Extrafamilial Sexual Abuse*, tłumaczenie niepublikowane: J. Franasowicz, na potrzeby pracy naukowej.

Artykuł sugeruje, że zastosowano hipnozę w celu pobudzenia "wspomnień". W tamtym czasie pojawiały się badania naukowców takich jak Nicholas Spanos i Elizabeth Loftus, które podważały wiarygodność zjawiska wypartej pamięci, a także wskazywały, że hipnoza może prowadzić do tworzenia fałszywych wspomnień – również dotyczących przemocy. Wśród kryminologów narastały obawy związane z fałszywymi zeznaniami. Skontaktowałam się z Davidem i powiedziałam mu, że traktuję poważnie zapewnienia jego rodziny o niewinności.²⁴

W dokumencie Jareckiego usłyszeć możemy również wypowiedzi dziennikarki, w której przytacza argumenty mające na celu podważenie zeznań dzieci i słuszności wyroku sądu. W przesłuchaniach odnotowano historie o krzyku, płaczu, plamach krwi i spermy na ubraniach, biciu, zabawach o charakterze erotycznym, odbywających się przy świadkach, nagości i poniżaniu, podczas gdy żaden z rodziców nigdy nie zauważył żadnych oznak świadczących o tym, że w domu Arnolda dochodziło do podobnych aktów. Według słów Jessego, niektórym z rodziców zdarzało się przychodzić niespodziewanie na zajęcia, a wielu z nich zapisywało swoje dzieci na kolejne stopnie kursu. Wszystko to każe wierzyć w stwierdzenie pojawiające się niejednokrotnie w filmie, że rodzina Friedmanów padła ofiarą polowania na czarownice.

W latach osiemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych znane były akty zbiorowej hysterii. Sprawa Friedmanów zbiegła się w czasie z innym głośnym procesem. W 1983 roku Judy Johnson zgłosiła policji, że jej syn jest ofiarą molestowania ze strony jego ojczyma, a także Raymonda Buckeya – jednego z nauczycieli przedszkola rodziny McMartin w Manhattan Beach w Kalifornii, do którego jej syn uczęszczał. Poszlaką dla matki okazały się problemy syna z wypróżnianiem się. Natychmiast rozesłano list do rodzin pozostałych uczniów przedszkola, w którym zasugerowano, że być może także ich dziecko padło ofiarą wykorzystania seksualnego i w którym proszono o unikanie kontaktu z Rayem Buckeyem. Podczas niewłaściwie prowadzonych przesłuchań, w których śledczy naprowadzali dzieci na odpowiedzi, uzyskano zeznania dotyczące maltretowania 360 dzieci. Większość z tych zeznań opisuje ciężkie przestępstwa związane z czynami pedofilskimi. Oprócz tych związanych z wykorzystywaniem seksualnym pojawiają się i takie, które opisywane były jako "dziwaczne". Było to między

²⁴ Debbie Nathan, *Complex persecution*, New York News, 20.05.2003, tłumaczenie niepublikowane: J. Franasowicz, na potrzeby pracy naukowej.

innymi lewitowanie, obecność czarownic w trakcie molestowania, istnienie sieci tuneli pod przedszkolem, sflukiwanie dzieci w toaletach, skąd trafiały do tajnych pomieszczeń, orgie na lotniskach i stacjach benzynowych. Jedno dziecko, oprócz pracowników przedszkola, wskazało również Chucka Norrisa jako oprawcę. Opisy rytuałów, jakie rzekomo odbywały się w przedszkolu, szybko stały się pożywką dla mediów żerujących na panice związanej z satanizmem ogarniającej w tym czasie cały kraj. W roku 1989 Ray Buckey został zwolniony po pięciu latach aresztu, a w 1990 zakończył się trwający siedem lat i kosztujący 15 milionów dolarów proces. Wszyscy, którym zostały postawione zarzuty zostali uniewinnieni. U Judy Johnson stwierdzono schizofrenię.²⁵ Panika towarzysząca sprawie przedszkola McMartinów, która początkowo była wodą na młyn opinii publicznej przy sprawie Friedmanów, po zamknięciu procesu stała się jednym z argumentów linii obrony.

Film *Capturing the Friedmans* promowany był pod hasłem "Who do you believe?", co spotkało się z protestami osób identyfikujących się jako ofiary Arnolda i Jessego Friedmanów oraz ich rodzin. Stawianie takiego pytania było dla nich poddawaniem pod wątpliwość ich prawdomówność. Zaprzeczanie, czy sceptyczne podejście do przedstawianych przez nich faktów, było dla nich tak bolesne, że ofiary zdecydowały się wystosować list otwarty do Amerykańskiej Akademii Filmowej, prosząc, aby nominowany do nagrody Oscara w kategorii Najlepszy film dokumentalny obraz Jareckiego, nie został w żaden sposób wyróżniony, argumentując to tym, że historia ich cierpienia może być wykorzystywana do uciszenia innych ofiar przestępstw.

*My nie kłamaliśmy. Nie wyolbrzymiliśmy. Nie hipnotyzowano nas, aby wydobyć zeznania. Reżyser filmu przeinaczył fakty, aby wywołać takie wrażenie. Mówiliśmy prawdę wtedy i mówimy prawdę teraz.*²⁶

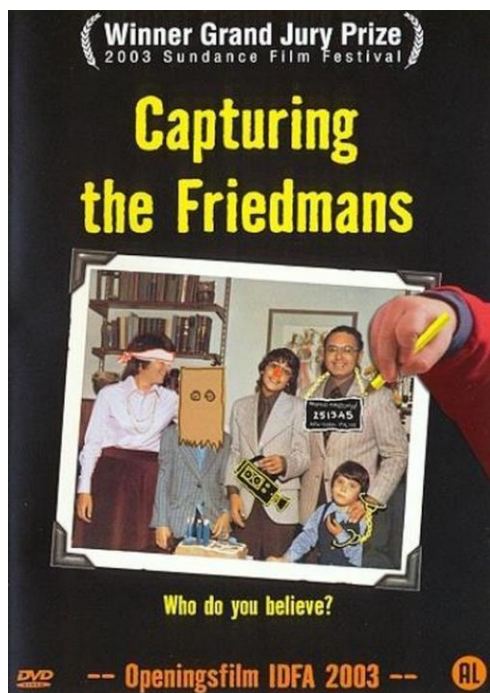
Jarecki odpierał zarzuty umyślnego zaciemniania historii Friedmanów w celu wywołania sensacji. Twierdził, że starał się opowiedzieć wszystko obiektywnie, nie dewalując opowieści ofiar, a opowieść jednego z molestowanych chłopców jest najdłuższą wypowiedzią w filmie.²⁷ Narracja raz zmierza w stronę przedstawienia

²⁵ por. [McMartin preschool trial - Wikipedia](#).

²⁶ por. V. M. Ramos, *Victims break their silence*, 1.03.2004, [Victims break their silence - Lantern Project](#), tłum. M. Wierzchowski.

²⁷ por. Tamże.

Friedmanów jako ludzi wplątanych w źle prowadzone śledztwo, by za chwilę przypomnieć list Arnolda, w którym przyznaje się do swoich skłonności i do czynu pedofilskiego sprzed lat. Reżyser postanowił opowiedzieć o sprawie Friedmanów w taki sposób, aby pozostawić ocenę samemu widzowi.



Fot. 9. Plakat *Capturing the Friedmans*, HBO Documentary / Notorious Pictures

Prawdą jest, że film *Capturing the Friedmans* pomija pewne fakty. Jarecki świadomie zrezygnował z kilku okoliczności, żeby do samego końca móc przytrzymać oglądających dokument w poczuciu nierozwiązywalności zagadki sprawy. Nie wspomniano między innymi o fakcie, że oprócz Arnolda i Jessego Friedmanów, skazana została jeszcze jedna osoba. Był nią Ross Goldstein, przyjaciel Jessego, który bywał wielokrotnie w domu Friedmanów. Został on aresztowany pod zarzutem popełnienia osiemnastu czynów pedofilskich podczas zajęć prowadzonych przez Arnolda Friedmana. Były wśród nich m.in. zmuszanie chłopców w wieku 7-11 lat do seksu oralnego na oczach innych uczniów.²⁸ Goldstein zgodził się na współpracę, przyznając się do dwóch przypadków w zamian za złagodzenie kary do maksymalnie sześciu miesięcy pozbawienia wolności i przyznanie statusu młodocianego przestępcy. Sąd, nie

²⁸ por. *New Arrest in Child-Sex Case*, *Newsday*, 23.06.1988, [Newsday-June-23-1988.jpg \(1100x850\)](#).

dotrzymując warunków ugody, skazał go na karę od dwóch do sześciu lat pozbawienia wolności według prawodawstwa amerykańskiego. Ross Goldstein został zwolniony po trzynastu miesiącach od złożenia apelacji. Po latach wspomina, że jego zeznania wymuszone były policyjnymi torturami i zastraszaniem przez prokuraturę.

W filmie nie pokazano również wywiadu, jakiego udzielił Geraldo Riverze przebywający w więzieniu Jesse Friedman. Wywiad ten wyemitowano w programie **Geraldo** w lutym 1989 roku. Jesse przyznaje się w nim do molestowania wraz ze swoim ojcem siedemnastu chłopców uczestniczących w zajęciach Arnolda. Mówi o czynnościach seksualnych, do których dochodziło oraz o fotografiach o charakterze pedofilskim, które jemu i innym chłopcom robił jego tata. Opowiada o metodach zastraszania, jakie stosowali wobec ofiar. Przedstawia również siebie, jako ofiarę molestowania, opisując krzywdę, jakiej zaznał z rąk swojego ojca.

Decyzja Marcina, żeby w spektaklu umieścić zarówno list otwarty ofiar, jak i wspomnieć o wywiadzie przeprowadzonym przez Geraldo Riverę, wydaje się absolutnie słuszna. Tak samo jak stworzenie bardzo mocnej, formalnej sceny, w której fragmenty opisów krzywd, jakich doznały ofiary, składają się w dziecięcą wyliczankę. Ruchy aktorów w tej scenie tworzą bezpośrednie skojarzenie z niewinną zabawą w koziołki, gdzie jedno dziecko przeskakuje przez drugie – opis tej zabawy, a raczej jej wulgarnej formy, przedstawiony jest przez jednego z byłych uczniów Arnolda. Zastosowanie tych środków miało nie dać widzom zapomnieć o zbrodniach na tle których odbywa się dramat rodziny Friedmanów. Zbrodni, co do okropności których, jako twórcy, nigdy nie mieliśmy żadnych wątpliwości. Pomimo tego nie raz dało się słyszeć opinie, mówiące o tym, że „bronimy pedofilii”. Zarzucano nam, że podobnie jak Jarecki w swoim filmie, marginalizujemy historię ofiar. Co ciekawe, ale i dość typowe w sytuacjach, kiedy teatr dotyka tematów kontrowersyjnych, opinie te wyrażały przede wszystkim osoby, które spektaklu nigdy nie widziały.

Sekretne życie Friedmanów, podobnie jak film Jareckiego, oparte jest w dużej mierze na domowych archiwach wideo rodziny Friedmanów. Nagrania dotyczące świąt, urodzin, wspólnych zabaw, wygłupów, radosnych momentów, ale i tych związanych ze sprawą sądową, wytwarzają w nas uczucie podobne do tego, którym jesteśmy w stanie darzyć znajomych czy przyjaciół. Sprawiają, że patrzymy na Friedmanów nie tylko jak na

winnych popełnienia przestępstw seksualnych, ale poprzez pryzmat rozpadu rodziny, której los wskutek fatum lub popełnionej zbrodni, jak w greckiej tragedii, zdaje się być nieuniknionym.

3.2 JESSE FRIEDMAN – PRACA NAD ROLĄ I NAD SPEKTAKLEM

Po kilku próbach, w trakcie których zgłębialiśmy temat sprawy Friedmanów, reżyser ogłosił obsadę. Mnie przydzielona została postać Jessego Friedmana. W tym momencie rozpoczęła się praca nad rolą, która już na tym pierwszym etapie, mającym przygotować nas do improwizacji “w kręgu rodzinnym”, odbywała się dwutorowo. Jedną część moich poszukiwań skupiała się na jak najwnikliwszym poznaniu życiorysu Jessego oraz dopisywaniu “dowyoobrażonych” wspomnień postaci, co miało uzbroić mnie w obszerną wiedzę na temat jego przeszłości. Drugą część, to próba jak najwierniejszego odtworzenia zewnętrznosci młodego Friedmana ze sposobem poruszania się, mówienia i całym skarbem tików, napięć i manier.

Zachęcony przez Marcina poszedłem drogą tzw. „filmikowania” – oglądania pod zamkniętymi powiekami wymaginyowanych zdarzeń, płynących zgodnie z naszą wrażliwością, wyobraźnią i wiedzą na temat postaci. Budowanie tła dla postaci rozpocząłem od wytworzenia w pamięci mojego bohatera wyidealizowanego dzieciństwa, obrazów, których Jesse za nic w świecie nie chciałby wymazać. Wspomnień, których realność pozwala mu żyć w przeświadczeniu o swojej niewinności, a także umniejsza winę taty.

Nadal mam poczucie, że bardzo dobrze znałem mojego ojca. Nie wierzę, że skoro miał w swoim życiu rzeczy prywatne, które skrywał i których się wstydził, to znaczy, że ten ojciec, którego znałem i rzeczy, które o nim wiedziałem, były w jakikolwiek sposób nieprawdziwe.²⁹

To słowa, które Jesse wypowiada w filmie Jareckiego. Pierwsze skojarzenia, jakie

²⁹ *Capturing the Friedmans*, reż. A. Jarecki, HBO Documentary Films, 2003, 00:00:45-00:01:05, tłum. M. Wierzchowski.

przyszły mi na myśl, były to momenty najodleglejszych wspomnień. Starałem się „przypomnieć sobie”, jako Jesse, te wszystkie ważne chwile, kiedy czułem dumę ze swojego taty. Pierwszym z takich „zaimplantowanych” przeze mnie wspomnień był koncert Arnolda (fotografie zespołu Arnito Ray and his Orchestra możemy poznać oglądając **Capturing the Friedmans**).

Jesse (lat 6). Koncert bandu taty. Są bracia i mama. Jesse nie umie wysiedzieć przy stoliku, kręci się obok sceny. Między numerami tata bierze go na ręce i przedstawia publiczności. Jesse jest szczęśliwy. Teraz jest na scenie i gdy tata gra, siedzi przy nim do końca koncertu.³⁰

Tego typu zdarzenia z przeszłości postaci, oglądane w głowie w pierwszej osobie, uzbierały mnie – aktora, mającego za chwilę wejść w improwizację z innymi członkami rodziny, w narzędzia, których mogę użyć, ale także przybliżyły w wyobraźni stosunek mojej postaci do poszczególnych spraw i osób. Wiele z nich podrzucał mi drogą elektroniczną reżyser.

*Jesse ma 6 lat. Śmieją się z jego wady wymowy. Gdzie jest? Kto się z niego śmieje?
Co czuje J.?*

*Jesse ma 13 lat. Ma napad szału i tłucze jakiegoś kolegę. Gdzie jest? Co się stało?
Kim jest bity? Co czuje J.?*

Jesse ma 6 lat. Jakiś strych, chyba nie ich domu. Jest związany. Z Sethem i jakimś jego kolegą bawią się w Wietnam. Nie chce już się w to bawić.³¹

Tworzone przeze mnie w tym czasie wspomnienia zapisywałem jeszcze dosyć nieśmiało i ostrożnie. Niestety zachowało mi się niewiele notatek z pracy nad **Sekretnym życiem Friedmanów**, zarówno tych, które na nieszczęście sporządzałem w formie papierowej, jaki i zarejestrowanych smartfonem plików wideo. Nagrania te to kilka wypowiedzi nagrywanych przeze mnie w samotności. Dotyczą one przede wszystkim relacji Jessego z rodzicami, jak na przykład to z dnia, kiedy stając w obronie taty bije w szkole jednego z dzieciaków, który stwierdził, że tata Jessego to “pedał”. Sprawa kończy

³⁰ Piotr Franasowicz, Notatki, archiwum własne, 2016.

³¹ Marcin Wierzchowski, korespondencja elektroniczna, 5.10.2016.

się skargą rodziców pobitego chłopaka do dyrektora szkoły i ukaraniem sprawcy. Jesse nie może wybaczyć mamie, że nie stanęła w jego obronie. Poniżej niektóre z tropów dla wspomnień Jessego, służących mi do nagrań wideo:

1. *Jesse mówi o narkotykach, które policja skonfiskowała w trakcie przeszukania.*
2. *Wideo z okazji swoich 18. urodzin.*
3. *Tata był rozczarowany niezdecydowaniem Jessego w wyborze kierunku studiów.*
4. *Jesse został dla przykładu ukarany w szkole za klasowe wagary jako rzekomy prowodyr. Broni się i tropi spisek.*
5. *Jesse po koncercie Pink Floyd.*³²

Następnie rozwijałem wspomnienia związane z momentami życia Friedmanów, odślanianych w poszczególnych fragmentach rodzinnych kronik wideo filmu ***Capturing the Friedmans***. Urodziny babci, wakacje nad morzem, zabawy z braćmi i ojcem, zabawy na podwórku z dziećmi z osiedla, momenty, kiedy mama miała depresję i jej próba samobójcza (o której w filmie Jareckiego wspomina David). Korzystałem przy tym z własnej wyobraźni, którą przez lata wykształciły treści, którymi ją karmiłem oraz moje prywatne wspomnienia. Były to wspomnienia ludzi i miejsc, które nie są mi obojętne emocjonalnie. Podczas takiego procesu dokonuje się pewnego rodzaju fuzja pamięci. Zdarzenia z życia Jessego, uzupełnione o mikrofragmenty mojego dzieciństwa i okresu dojrzewania, a także inspiracje literaturą czy kinem tworzą całkowicie nowy, wzbogacony fantazjami obraz. Obraz ewoluujący, będący wynikiem synergii wspomnień. Nowe, silne wspomnienie, nie moje, ale jakby kogoś bliskiego, wtopionego w krajobraz amerykańskich przedmieść Great Neck w stanie Nowy Jork.

Jedną z pierwszych wskazówek otrzymanych od Marcina, kiedy rozpoczynaliśmy wspólną przygodę z każdym z trzech spektakli, przy których współpracowaliśmy, było odszukanie w pamięci realnej osoby z mojego życia, która stanie się w tym wypadku drugim, obok Jessego pierwowzorem postaci. Cechą wyjściową charakteryzującą poszukiwanego miała być jego chęć zaistnienia, znalezienia się w centrum uwagi rodziny i środowiska. Elaine Friedman w jednej z wypowiedzi w filmie ***Capturing the Friedmans*** opisuje swoich synów następująco: David – najstarszy, odpowiedzialny za młodszych

³² Marcin Wierzchowski, korespondencja elektroniczna, 24.10.2016, 18:08.

braci, Seth – buntownik, Jesse – próbujący nadążyć za pozostałą dwójką.

Przeczesałem archiwum mojego mózgu, odnalazłem postać kolegi z podstawówki. Chłopaka, który czując pewien rodzaj zagrożenia ze strony rówieśników – zagrożenia bycia pośmiewiskiem - ze względu na zaniedbywanie ze strony rodziców (dzieciaki na polskiej wsi lat dziewięćdziesiątych poprzedniego stulecia potrafiły być okrutne), poszedł w kierunku bycia „klasowym błaznem”. Przekraczał w tym określone przez szkołę normy zachowań. Szokował koleżanki i kolegów inwencją w wymyślaniu coraz to nowych żartów, kawałów, wygłupów i zakładów. Testował własne granice oraz granice tych, dla których przygotowywane było to całe show. To on spuścił nauczycielowi powietrze z roweru, to on siedział w szafie na pomoce naukowej przez pół lekcji, żeby w odpowiednim momencie wyjść przebrany za ducha, to on założył się, że zje najbrudniejszą rzecz, jaką mu przyniesiemy i to on wkładał do nosa plastikowe kulki i sznurki, które potem wyjmował przez usta. To on, żeby nie stać się ofiarą stał się katem. Przyklejał klejem Super Glue zeszyty i książki do ławki, a nawet obrzucił jajkami dom koleżanki, będącej klasowym kozłem ofiarnym. Dziś patrzę na siebie, biernie się temu wszystkiemu przyglądającemu, ze wstydem.

Obraz dawnego kolegi, który zwiualizował mi się jako osoba, z którą poprzez to dziecięce doświadczenie, okazał się bliski myśleniu o postaci, do stworzenia której miałem się przymierzyć, stał się łącznikiem pomiędzy mną - trzydziestoletnim w Polsce drugiej dekady XXI wieku - a Jessem Friedmanem - w Stanach Zjednoczonych lat osiemdziesiątych XX wieku. Jakby w wyniku połączenia dwóch równoległych wszechświatów, moje dorastanie stało się obserwatorem dorastania Jessego.

Po wstępnym uzbrojeniu postaci w fakty dotyczące życia bohaterów, przystąpiliśmy do ćwiczenia, które jest pewnego rodzaju testem. Po raz pierwszy wobec kogoś mogliśmy “przymierzyć” swoje postacie. Założeniem tego zadania był wywiad z braćmi Friedmanami: Jessem (w tej roli ja), Sethem (Jakub Klimaszewski) i Davidem (Patryk Palusiński). Rozmowę prowadził Marcin Wierzchowski, wcielając się (w założeniu) w rolę młodego filmowca, robiącego film o Great Neck. Czas, w jakim umiejscowiliśmy naszą rozmowę, to okres sprzed aresztowania. Improwizacja ta pozwoliła sprawdzić, ile już wiemy i skonfrontować to ze wspomnieniami braci. Dopełnić wiedzę na temat relacji rodzinnych. Podczas tego spotkania wydarzyła się rzecz

całkowicie niezaplanowana. Siedząc w zagraconym pomieszczeniu, znajdującym się pod sceną obrotową Teatru Ludowego, usłyszeliśmy demoniczny szept wzywający "Jesse, Jesse!". Nie wychodząc z roli starszych braci, koledzy starali się przekonać mnie - Jessego, że to tylko głos w mojej głowie i że nikt poza mną go nie słyszy. Okazało się, że grający Arnolda Piotr Pilitowski, obecny w tym momencie w teatrze i stojący akurat na scenie nad nami, postanowił zrobić nam w ten sposób dowcip. Moment ten stał się ważnym przedtaktem do kolejnego etapu prób.

W tym samym czasie weszliśmy w fazę wspólnych improwizacji. Miały one na celu wytworzenie nowej, unikatowej więzi pomiędzy nami, a raczej pomiędzy naszymi bohaterami. Elaine Friedman w *Capturing the Friedmans* wysuwa stwierdzenie, że Arnold wraz z synami utworzyli pewnego rodzaju "gang", do którego nie miała wstępu. Tak więc jednymi z pierwszych improwizacji, do których przystąpiliśmy, były te budujące nasz wspólny język, system kodów, półsłów, znaków, opartych na wspólnym spędzaniu czasu. Podpatrując zamyślenia Arnolda i jego synów do tworzenia krótkich amatorskich form filmowych, inspirowanych niejednokrotnie twórczością grupy Monty Pythona. I tak podczas prób do *Sekretnego życia Friedmanów* powstały m.in. takie produkcje jak: film wojenny o kapitanie Szusta, horror medyczny oraz film science fiction *Doktor Zero i promień zniszczenia* - film rzeczywiście nakręcony przez dziesięcioletniego Davida. Dwa filmy stworzone podczas improwizacji weszły do otwierającego spektakl bloku filmowego: wieczór spirytystyczny oraz, tak samo jak w przypadku filmu Jareckiego, przeprowadzany przez Jessego wywiad z Arnoldem Friedmanem. W naszej wersji, z racji tego, że z filmu znamy tylko jego początek, rozbudowany o rozmowę z największym karłem na świecie.

Improwizacje, do których przystępowaliśmy, moderowane były za pomocą instalacji przesyłanych nam przez Marcina drogą mailową. Ta metoda, polegająca na kontakcie reżysera z aktorami, wprowadza w nas poczucie bycia ciągłymi świadkami rozwoju budowanej roli i spektaklu. Wymieniając się inspiracjami, współtworząc historię naszych postaci i uzbrajając się w potrzebne do prób materiały, mamy poczucie, że jesteśmy do nich przygotowani, a także, że mamy realny wpływ na ostateczny kształt spektaklu, stając się jego twórcami. Poniżej kilka przykładów instalacji przed rodzinnymi improwizacjami:

Wczoraj Jesse postanowił zniknąć z domu na popołudnie i wieczór, a miało to związek z Jessego ostatnimi perypetiami w szkole. Przyłapano go upalonego w szkole. Na jednej z lekcji. Gość od chemii się pokapował, kiedy Jesse postanowił zaimprovizować cover Beatlesów z palnikiem acetylenowym (zapalonym) jako mikrofonem, a potem wdał się w zabawną (dla niego) pythonowską wymianę z nauczycielem. Jesse wiedział, że wychowawczynie wezwała rodziców do szkoły na piątkowe popołudnie. Wychowawczynie ma pewnie niejedno do powiedzenia na jego temat, więc tym bardziej. Więc ze stresu upalił się z Mattem zaraz po szkole i nie wrócił do domu przed północą. Wczoraj trawa go nie rozluźniła - jeśli haj marihuanowy można nazwać tripem, to był to nie najlepszy trip. Nie wie, kto ostatecznie na to spotkanie poszedł.

Dziś przypadają 57. urodziny Arnolda. Jesse nie ma jeszcze prezentu dla taty. A chciałby mu coś dać. Może ma już pomysł, ale jeszcze go nie zmaterializował. Wieczorem szykuje się impreza rodzinna. Dla szeroko pojętej rodziny Arnolda. Na imprezę mają oczywiście przyjechać bracia. David miał przyjechać w piątek - czyli wczoraj - wieczorem, ale Jesse nie wie, czy przyjechał, bo wrócił, o której wrócił. Seth przyjedzie pewnie na ostatnią chwilę. Budzi się późno. Zwleka z zejściem do kuchni. Ale w końcu schodzi.³³

Poniżej "instalka" mająca wprowadzić mnie w improwizację dotyczącą momentu, kiedy rodzina dowiaduje się o swoich kłopotach, czyli sceny, która w naszym spektaklu następuje tuż przed aresztowaniem:

Nareszcie? Czy dla Jessego wyjazd na studia wiązał się z tym słowem? Że wreszcie opuszcza dom, wylatuje z gniazda, zyskuje niezależność? Mam wrażenie, że więcej w tym było niepewności i stresu. Wybrał college stosunkowo blisko Great Neck. I blisko Davida. Jakby się chciał ubezpieczyć. Na wypadek, gdyby miało być strasznie. Czy jest strasznie, właściwie trudno powiedzieć. Bo minął dopiero miesiąc. Mieszka w pokoju z gościem, którego właściwie nie ma, więc jak na razie nie zdołał się z nim zakolegować. Zorganizowano jedną imprezę integracyjną, ale akurat wtedy musiał być w domu, bo były urodziny mamy. Więc chyba jest dziwnie. Kiedy więc wraca do domu, nie wraca na przysłowiowe stare śmieci, bo ani one stare, ani śmieci: wracając do domu, wraca do domu. Na 5 weekendów, które były, 3 spędził w Great Neck. (Dookreśl sobie ten pierwszy miesiąc studiowania.)

W nadchodzący weekend miał zostać na kampusie. Jeden gość z jego roku - tzw. Biały, który jest Brytyjczykiem - organizuje tematyczną imprezę muzyczną pod hasłem I Wish You Were Here. Ile wspólnego - prócz tytułu - będzie to mieć z Floydami, nie wiadomo (ktoś mówił, że podobno chodzi o Guya Fawkesa i brytyjski spisek prochowy (Gunpowder Plot)). Czymkolwiek miałyby się to okazać, rzecz ma mieć miejsce w sobotę, 21 listopada, wieczorem i Jesse jest zdeterminowany, by się tam pojawić. Dlatego planował nie wracać do domu. Ale w piątek wieczorem, kiedy wrócił do pokoju w akademiku, czekała na niego potrójna wiadomość: dzwonił - niezależnie od siebie - ojciec, David i Seth. Ojciec

³³ Marcin Wierzchowski, korespondencja elektroniczna, 15.10.2016, 05:41.

*i David prosili, żeby oddzwonił, bez względu na porę i kondycję. Więc decyduje się oddzwonić do Davida. Woli obudzić jego niż ojca i mamę. David będzie dla Jessego dalszym źródłem informacji... Numer telefonu do Davida: XXX XXX XXX. Zadzwoń popołudniu.*³⁴

Tak jak w prawdziwej rodzinie Friedmanów, tak i podczas naszych improwizacji, kamera stała się nieodłącznym rekwizytem, będący jednocześnie okiem widza, okiem świadka. Czując wyjątkowość chwili, staraliśmy się zatrzymać na zawsze te momenty, nie dać im się zgubić, nie dać im odejść w niepamięć. Zapis wideo ma utrzymać nas w przekonaniu, że to, co się zdarzyło było prawdziwe, zdarzyło się naprawdę i nikt ani nic nie jest w stanie podważyć uczuć, jakie nam wtedy towarzyszyły. W dobie smartfonów wyposażonych w bardzo zaawansowane narzędzia do rejestrowania obrazu i dźwięku oraz olbrzymie pamięci, nieraz sięgamy po swoje urządzenia, żeby choć na chwilę poczuć uludę, że jesteśmy w stanie zatrzymać uciekający czas, lub że właśnie tworzymy trwałą pamiątkę naszego życia. W latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku, nawet w Stanach Zjednoczonych, było to czymś bardzo ekskluzywnym. Friedmanowie, będący posiadaczami kamery wideo, korzystali z niej zapisując ważne w tamtej chwili momenty z życia rodziny. Obrazy urodzin, wakacji, wspólnych zabaw, wygłupów, ale także kłótni i rozmów dotyczących sprawy sądowej stanowią niezwykle cenne zapisy rozpadu rodziny Friedmanów. Debbie Nathan wspomina, że David zapytany przez nią o powód rejestrowania wszystkiego, co dzieje się wokół sprawy jego ojca i brata powiedział, że w tym momencie już wiedział, że już więcej nie będą rodziną, więc był to prawdziwy **Doktor Zero** – Arnold Friedman – który został unicestwiony wraz z całą swoją rodziną przez promień zniszczenia.³⁵

Tworzenie spektaklu w oparciu o prawdziwą historię, do której, jak się okazało, mamy szerszy dostęp niż tylko poprzez film Jareckiego, wymagało od nas dużej uważności, aby nasze fantazje i zdarzenia z improwizacji nie odbiegały od kolejnych odkrywanych przez nas faktów z życia członków rodziny Friedmanów. Prowadzona przez Jessego Friedmana strona internetowa freejesse.com, artykuły prasowe dotyczące sprawy, wywiady, a nawet nagrania z rodzinnych archiwów, które nie znalazły

³⁴Marcin Wierzchowski, korespondencja elektroniczna, 21.10.2016, 07:10.

³⁵por. Debbie Nathan, *Complex persecution*, New York News, 20.05.2003, <http://www.villagevoice.com/2003-05-20/news/complex-persecution/2>.

się w filmie, a które Jesse, z jakiegoś powodu umieszczał w sieci, odśłaniały większe i mniejsze fragmenty układanki. Nie można ich było zignorować. Musieliśmy się przyjrzeć im dokładniej, starając się jakoś zrozumieć zachowanie bohaterów. Nasze poszerzanie mapy wspomnień, nie mogło więc odbiegać zbyt daleko od prawdziwych zdarzeń z życia Friedmanów i wynikających z nich konsekwencji. Na tym polegała specyfika tej pracy. Była teatralną rekonstrukcją prawdziwych zdarzeń, a improwizacje pozwoliły nam na to, aby nie pozostać jedynie na poziomie ich zewnętrzności.



Fot. 10.,11.,12.,13. Improwizacje do *Sekretnego życia Friedmanów*, Teatr Ludowy

Jedną z prób, która bardzo silnie wryła mi się w pamięć, była próba, podczas której improwizowaliśmy przesłuchanie policyjne. Siedząc osobno w dwóch różnych pomieszczeniach, ja i Piotr Pilitowski jako Jesse i Arnold, byliśmy na zmianę przesłuchiwani przez oficerów śledczych (w tych rolach Maja Pankiewicz i Kajetan Wolniewicz). Czas pomiędzy przesłuchaniami dłużył się. Pozbawieni zegarków nie wiedzieliśmy, ile czasu z czterogodzinnej próby, już minęło. Były to chwile wymyślania swojej obrony na ten jeden moment, kiedy policjanci, dociskając Jessego, będą starać się wymusić zeznania. Założyliśmy z Marcinem, że Jesse podejrzewa, że będzie odpowiadał tutaj za posiadanie narkotyków. W trakcie przeszukania domu przy Picadilly Road, policja faktycznie znalazła kilka gramów, należącej do chłopaka, marihuany.

Aby pozostać wiarygodnym dla siebie, śledczych, a później także i dla widowni, w zaprzeczaniu oskarżeniom o czyny pedofilskie, których potworną naturę znaleźliśmy dzięki dostępności aktów oskarżenia, postanowiliśmy ich sobie nie "dowyobrażać" i nie zaszczepiać w pamięci mojej postaci. Z drugiej strony potrzebowaliśmy czegoś więcej niż tylko "posiadania trawki", czegoś w świadomości Jessego, co związane jest z zajęciami komputerowymi i skłonnościami Arnolda, i co pozwala nasycić postać poczuciem winy. Założyliśmy więc sobie, że Jesse z braćmi odkryli kiedyś przez przypadek skrytkę z czasopismami taty, który to fakt owiany był do końca tajemnicą oraz stworzyliśmy fantazje na temat przemocowych sytuacji, do których dochodzić mogło w sali komputerowej pod nieobecność Arnolda.

1. *Co Jesse robił z pieniędzmi zarobionymi u ojca? (Oszczędny raczej nie był.)*
2. *Pokój Jessego. Któregoś dnia Jesse zorientował się, że w trakcie zajęć ktoś był w jego pokoju. Na miejscu przeprowadził szybkie śledztwo i ukarał winowajcę. W pokoju.*
3. *Zdarzenie: Jest po zajęciach. Większość dzieci już poszła. Jesse wraca na chwilę do sali komputerowej i widzi, że na kolanach chłopca siedzi jeden z uczniów - Mark, na którego wszyscy mówią „blada twarz”, bo jest biały jak ściana, przypuszczalnie anemik - i płacze chłopiec. Ojciec go tuli i próbuje uspokoić tak, jak tulił ich w dzieciństwie.*
4. *Zdarzenie: „Ajrysz” odstawia manianę w trakcie przerwy. Jesse przytępuje go na próbie ściągnięcia gaci jednemu z kolegów. Jesse każe A. ściągnąć gacie i stanąć na środku. Ośmiesza go.*
 - 4.1. *„Ajrysz”, czyli rudzielec, jest jednym z chłopaków, którego Jesse nie toleruje. Niechęć i agresja Jessego wielokrotnie kierowane były przeciwko niemu. Zawsze towarzyszyło temu poczucie dyscyplinowania chłopaka. Zobacz przynajmniej trzy inne przykłady wpływania na dzieciaka.*
5. *Koziołek jako rekreacja i koziołek jako "narzędzie wychowawcze". Zdarzyło się Jessemu, kiedy dzieciaki - zamiast po prostu wykonywać ćwiczenie - zaczęły robić jakieś dziwne i seksualnie ukierunkowane rzeczy wokół koziołka. Akurat nie Ajrysz, jakiś inny chłopiec. I Jesse pociągnął to dalej.*
6. *Na ojcowskich komputerach zdarzało mu się grać w gry erotyczne. Część z nich skonfiskował chłopcom, zwłaszcza tym z najstarszej grupy.*
7. *Ojcu zdarzało się krzyknąć na niego w trakcie zajęć i strofować go przy uczniach, co bardzo mu się nie podobało i zawsze miał o to pretensje (które*

*komunikował ojcu co najmniej dwa razy).*³⁶

Scena przesłuchania w ***Sekretnym życiu Friedmanów*** została przez Marcina Wierzchowskiego i Daniela Sołtysińskiego stworzona z naszej improwizacji. Inaczej rzecz się miała ze scenami rodzinnymi, gdzie materiał obecny na scenie pochodzi głównie z prawdziwych nagrań archiwum Friedmanów. Tutaj improwizacje dawały nam pole do przetestowania postaci zarówno wewnątrz jak i zewnątrz. Były sprawdzianem jak blisko jesteśmy od bohaterów, których fragmenty życia mieliśmy zrekonstruować. Odbywały się w tworzonym na bieżąco przez ekipę Barbary Ferlak mieszkaniu. Pojawianie się coraz to nowych elementów scenografii współtworzyło nasze role i relacje pomiędzy członkami rodziny, sprawiając wrażenie budowania domu Friedmanów na dwóch równoległych poziomach.

Surfując po Internecie, udało mi się wyszperać nagranie ostatniej nocy przed pójściem Jessego do więzienia. To około stuminutowe nagranie. Zawiera ono o wiele więcej materiału niż to, co zostało zamieszczone w ***Capturing the Friedmans***. Poszerzyło moją wiedzę o samym Jesse - pozwoliło jeszcze bardziej poznać jego świat, oglądając pakowane do pudełek skrawki przeszłości, posłuchać o koncercie Pink Floyd, w którym uczestniczył, zobaczyć twarze kolegów siedzących z braćmi do późnych godzin nocnych i opowiadających o dziewczynach ze szkoły, a także obejrzeć w całości kłótnię Elaine z synami. W niedługim czasie, jeszcze w 2016 roku, tuż po kolejnej przegranej Jessego Friedmana w sprawie oczyszczenia jego imienia z zarzutów, w konsekwencji których odsiedział trzynaście lat w więzieniu, nagranie zniknęło z platformy YouTube.

Nagranie to, jak i materiały archiwalne, do których mieliśmy dostęp poprzez film Jareckiego, stały się podstawą do naszej rekonstrukcji. Scena ostatniej nocy, głosowania, urodzin, a także wypowiedzi bohaterów filmu dokumentalnego, to fragmenty, które staraliśmy się odtworzyć precyzyjnie. Reżyser już wcześniej dysponował doświadczeniem w podobnej formie.

Historia zaczyna się na moich zajęciach na Wydziale Aktorskim w Łodzi. Od wielu lat prowadzę tam przedmiot, którzy wszyscy nazywają „angielski”. Realizujemy ze studentami sceny po angielsku w formule warsztatu aktorskiego, wybieramy sceny z filmów anglojęzycznych lub monologi materiału dokumentalnego po angielsku. W trakcie dążenia do możliwie perfekcyjnej imitacji odbywa się też

³⁶ Marcin Wierzchowski, korespondencja elektroniczna, 26.10.2016, 10:39.

*druga linia procesu – wewnętrzna i głęboka. Okazuje się bowiem, że jeżeli skupimy się tylko na imitacji, nawet najbardziej perfekcyjnej, to staje się to puste. To znaczy, że bardzo dużo można z tego wziąć, ale należy to także wypełnić wewnętrzną treścią. Wtedy, pomimo tego, że korzystamy z gotowego wzorca, stajemy się twórcami.*³⁷

W naszym przypadku trudność dodatkowa polegała na przeniesieniu tego “gotowego wzorca” na język polski. Każdy język, dysponujący własnym brzmieniem, własną akcentacją i frazeologią jest unikatowym kodem, przekazującym treści i emocje. Inna gramatyka, inny sposób opisywania rzeczywistości, czasowniki używane w inny sposób, decydują nie tylko o różnicach w wyrażaniu siebie, ale i przeżywania świata. Według niektórych naukowców ma nawet wpływ na nasze wybory i nawyki. Postępując się językiem obcym jesteśmy w stanie odkryć różnice w naszym własnym temperamencie. Zjawisko to nazywane jest “przesuwaniem ram mentalnych”.³⁸



Fot.14. Małgorzata Kochan, Piotr Pilitrowski, Piotr Franasowicz, Patryk Palusiński, Teatr Ludowy

Staraliśmy się więc oglądać w kółko rekonstruowane fragmenty, powtarzając frazy razem z bohaterami - najpierw po angielsku, próbując poczuć podobne emocje, potem po polsku, zachowując tę samą temperaturę i mniej więcej, na ile pozwala język, melodię fraz. Przypominało to ćwiczenie utworu muzycznego, niosącego w zapisie konkretny ładunek emocjonalny, ale który dopiero poprzez indywidualną wrażliwość muzyka, zyskuje niepowtarzalny charakter, oddziałujący na uczucia słuchacza.

³⁷ *Widzu, nie jesteś w ciemności!*, rozmowa Feliksa Platowskiego z Marcinem Wierchowskim, miesięcznik Teatr, 5/2020.

³⁸ por. D. Luna, T. Ringberg, L. A. Peracchio, *One Individual, Two Identities: Frame Switching among Biculturals*, Journal of Consumer Research, sierpień 2008.

Odkrywaliśmy przy tym specyficzność każdej z postaci. Ich przyruchy, sposób mówienia, ale także dominujące w nich stany. Z próby na próbę i ze spektaklu na spektakl przelewaliśmy nasze odkrycia na nasze postacie, pogłębiając je coraz bardziej oraz spajając ich elementy w jednorodną całość. Sytuacje z życia osiemnastolatka, który nawet w momencie, kiedy wyrok już zapadł, zdaje się traktować swoje położenie, jakby było nierzeczywiste, wypowiedzi trzydziestoletniego Jessego, który po latach spędzonych w więzieniu jest człowiekiem udręczonym, ciągle pozostającym w roli ofiary systemu, nastolatek cieszący się życiem, cytujący skecze Monty Pythona, chłopak płaczący na sali sądowej, a wszystko to posklejane fragmentami naszych improwizacji, w których pracowała głównie nasza intuicja. Połączenie to, wydające się początkowo dosyć trudne, okazało się możliwe do zrealizowania dzięki uświadomieniu sobie, że istnienie naszych postaci scenicznych jest zawsze istnieniem *post factum*, a każdy spektakl - po raz kolejny opowiadaną historią, gdzie stawką jest rozgrzeszenie, zrozumienie lub uwolnienie z zakłętego kręgu powtórnego przeżywania swojego losu.³⁹

3.3. KONSTRUKCJA SPEKTAKLU, SPOTKANIE POSTACI Z WIDZEM

Konstrukcja spektaklu polegała na fizycznym przeprowadzeniu widzów przez historię rozpadu rodziny Friedmanów, ich winę lub niewinność, przez sprawę sądową, przez prywatne rozmowy przy stole, gdzie odbywało się ich zmaganie z poczuciem końca. Skracając dystans, siadając z widzami jak do wspólnego posiłku, czując niemal ich oddech na karku, przeciskając się razem z nimi przez korytarze Stolarni, będąc z nimi na wyciągnięcie ręki, stali się dla nas kimś więcej niż niemymi obserwatorami. Po raz pierwszy w swojej karierze tak silnie poczułem w postaci potrzebę wzięcia na świadka każdego z widzów i opowiedzenia im swojej prawdy, zdając sobie sprawę z tego, że nie każdy z elementów tej układanki przemawia na moją - postaci korzyść. Forma zaproponowana przez Marcina, pomimo, że może nie jest czymś nowym, tzw. "chodzone spektakle" odbywały się już w przeszłości, to pozwoliła nam zrozumieć

³⁹ por. *Rozmowa z Marcinem Wierzchowskim*.

w praktyce założenie, uruchamiające w aktorze bardzo istotne spojrzenie na swoją obecność na scenie.

Mowa tutaj o założeniu, gdzie jako twórcy teatralni ani na chwilę nie udajemy, że sytuacja, w jakiej się znajdujemy, jest czymś innym jak tylko teatrem. Nawet jeśli spektakl prezentuje bardzo realistyczną lub naturalistyczną formę, nigdy nie zapominamy, że jesteśmy w tej chwili aktorami mającymi do wykonania pewne zadanie, polegające przede wszystkim na skomunikowaniu się z widzami. Nie jest to jednak prywatne bycie aktora na scenie - nawet jeśli umówimy się, że zagram samego siebie, zawsze odbywać się tutaj będzie pewnego rodzaju kreacja. Dlatego w tym wypadku jest ona świadomie wybierana. Ja – aktor pozwalam postaci na czas spektaklu opowiedzieć swoją historię. Nie dystansuję się przy tym od niej na zasadzie brechtowskiego V-effektu, ale po całym okresie prób, podczas których poznaję postać, jestem w stanie z całą swoją wrażliwością udzielić jej głosu. Ważny w tym momencie jest powód, jakim musimy obdarzyć naszą postać, dla którego jest tutaj dzisiaj i staje przed widzami, których obecność na ten moment jest dla niej konieczna. I tak, dla postaci widz staje się kimś, kto ma moc przebaczenia, wysłuchania, jest sądem, rodziną, dawnym znajomym, duchami zmarłych, komisją, wspomnieniem, sumieniem, lub (nazwaną tak na potrzeby naszej pracy nad Friedmanami) Komisją Prawdy i Przebaczenia. Jego rola może się zmieniać, ewoluować w trakcie spektaklu, ale nigdy nie jest dla postaci obojętna.⁴⁰

Mówiłem wam już kiedyś o swojej wierze w postaci. Przypomnę, jak sobie wyobrażam życie postaci. Otóż żyją one w rodzaju limbo, które w mojej wyobraźni przybiera kształt poczekalni. Postaci żyją, ale nie mają cielesności, więc czekają na wcielenie; czekają, aż przez megafon głęboki głos powie, Medea w Ludowym. I wtedy Medea ma w sobie poczucie radości i wdzięczności za to, że znów darowane jej zostanie ciało, ale też straszny ciężar - i opór - bo znów będzie musiała zarżnąć te dzieci. I wchodząc na scenę, wchodzi z niejasną nadzieją na to, że jej los - który być może zapomina przed wejściem albo z którym się zmaga - uda się jej rozegrać inaczej. Że inaczej się to wszystko zakończy. Że może nie będzie tragedii. A potem okazuje się, że z koła losu nie da się wyrwać.⁴¹

⁴⁰ por. Marcin Wierchowski *Widz według Marcina Wierchowskiego: 22:40, 14.11.2005*, patrz: Lupa Krystian, *UTOPIA Listy do aktorów*, AST, Kraków 2022.

⁴¹ Marcin Wierchowski, korespondencja elektroniczna z zespołem *Sekretne życie Friedmanów*.

W ten sposób, grając pierwsze spektakle *Sekretne życie Friedmanów*, ale także już podczas trwania prób generalnych, poznałem jeszcze jeden rodzaj pamięci postaci. Jest to pamięć związana z eksploatacją spektaklu, czyli przeżycie postaci związane z samym aktem przedstawiania swojej historii. Jako aktor i jako postać zdaję sobie sprawę z tego, jak będzie wyglądać ta mentalna podróż w czasie. Nie znam za to reakcji. Za każdym razem spotykam innych ludzi, z inną energią i innymi doświadczeniami. Ten potrójny dialog, a może raczej współuczestnictwo w tej podróży, staje się tutaj najważniejsze - to spotkanie aktora, postaci i widza. Aby stworzyć tę więź, musimy wyjść z założenia, że pod względem funkcjonujących w nas lęków czy potrzeb niewiele się od siebie w środku różnimy.



Fot.15. Program przedstawienia *Sekretne życie Friedmanów*

Istotnym momentem dla mojej postaci i dla całości spektaklu jest sam jego początek. Wchodząc do budynku Stolarsni natykamy się na wystawę przedmiotów związanych z dzieciństwem, które wielu z nas zna z własnego życia: na ścianach zdjęcia rodziny Friedmanów, nie różniące się wiele od zdjęć, jakie każdy ma w starych albumach i jakie możemy zobaczyć w programie teatralnym *Sekretne życie Friedmanów* - zdjęć z czasów dzieciństwa i młodości mojej oraz grającego Arnolda Piotra Pilitowskiego. Dla własnego poczucia przybliżenia się do postaci, której za parę minut mam udzielić głosu, włączam na słuchawkach playlistę z utworami, o których wiedziałem, że mógł słuchać Jesse w wieku lat osiemnastu i których w podobnym klimacie mogłem słuchać ja w roku 2003. Jest więc wczesny Pink Floyd, jest Kaleidoscope, jest coś z Beatlesów, ale jest też

Opeth i Tool. Tak nastrojony, po paru minutach luźnych, bawiących publiczność filmików z życia rodzinnego Friedmanów, przy tworzeniu których sami świetnie się bawiliśmy, staję na scenie, żeby pytaniami typu “czy pamiętasz siebie, kiedy miałeś osiemnaście lat, jak się ubierałeś, o czym marzyłeś, jakie miałeś plany, z kim się przyjaźniłeś, czego się bałeś”, wytworzyć wspólną przestrzeń autorefleksji. Ma to na celu powrót do podstawowej wartości teatru, jaką jest uruchomienie wrażliwości i otwarcie na współprzeżywanie, na wspólną obecność w tym spotkaniu.

Dawno już doszedłem do przekonania, że żadnej czwartej ściany nie ma i że widzowie są największym rezerwuarem energetycznym w przestrzeni teatralnej (choćby dlatego, że w przestrzeni teatru jest ich najwięcej). Wychodzimy na scenę dla nich i jest w tym jakiś rodzaj służby. Proces opowiadania przez nas historii porównałbym do własnoręcznego produkowania prezentu dla kogoś, kogo kochamy. To jest tak, że mogłeś tej ukochanej osobie kupić książkę, ale chcesz to zrobić sam i ta produkcja jest sumą twojej miłości, ale również twoich wad, twoich obsesji. Nagle w tym przedmiocie, który robisz, jest wszystko. Ten przedmiot opowiada o tobie i wiąże się z tym oczywiście olbrzymie ryzyko, z którym się liczysz. Ryzyko polega na tym, że jeśli się on komuś nie spodoba, to zaboli to dużo bardziej, niż gdybyś dał tę książkę, o której ktoś powie, że jest fajna i na pewno przeczyta, a potem przez trzy lata będzie stać na półce, zafoliowana. Natomiast jeśli ten własnoręcznie wykonany prezent wyląduje w koszu, to i ty wylądujesz w koszu. I czuję, że każdy z nas, pracując nad spektaklem, to właśnie robi, i że wówczas wiemy, że my nie zrobiliśmy tego dla siebie, tylko że ten adresat jest bardzo konkretny – jeżeli jestem aktorem, to jest to adresat mojej postaci, jeżeli jestem reżyserem czy autorem, to jest to adresat mojej historii. Zaczęło się coś we mnie domagać nagle, żeby powiedzieć widzowi: „Ty jesteś tutaj, bierzesz udział w historii, którą opowiadamy”. Nie chcemy w sposób brutalny czy niedelikatny wciągać widza w tę historię, ale mam wrażenie, że znaleźliśmy kilka narzędzi, które pozwalają pozycję widza i jego znaczenie dla spektaklu zaznaczyć i powiedzieć mu: „Nie jesteś w ciemności, bo zamierzamy się na ciebie gapić; nie jesteś w ciemności, bo ta historia jest dla ciebie, a może i o tobie – albo o kimś, kogo znasz”.⁴²

Przez trzy godziny trwania spektaklu (podobnie jak przez niemal trzydzieści lat robił to Jesse Friedman) prowadzę walkę o to, aby stać się niewinną ofiarą w oczach opinii publicznej. Dodatkowo zawsze miałem wrażenie, że chodzi tutaj także o oczyszczenie swojego wizerunku również we własnych oczach. Nie chcę w tym miejscu orzekać o winie lub niewinności Friedmanów. Tak jak podczas seansu filmowego, prób do

⁴² *Widzu, nie jesteś w ciemności!*, rozmowa Feliksa Plátowskiego z Marcinem Wierzchowskim, miesięcznik Teatr, 5/2020.

spektaklu, a także w takim samym stopniu jak sam spektakl dla widza, wolę pozostawić tę zagadkę nierozwiązaną. Grając jednak przedstawienie teatralne, trudno było mi nie dopuścić do siebie wrażenia, że prawdopodobnie batalia, jaką toczę jako Jesse, wynika w pewnym stopniu z mechanizmów obronnych. Nie chodzi mi w tym momencie o wypieranie lub zniekształcanie konkretnych faktów i zdarzeń związanych z molestowaniem dzieci, których, jak wspominałem wcześniej, celowo nie dookreśliśmy, ale o zaprzeczanie samej możliwości istnienia w psychice Jessego warunków, czy skłonności do popełnienia zbrodni.

W trakcie pracy nad spektaklem natknąłem się w Internecie na wywiad Jessego Friedmana, jakiego udzielił Geraldo Rivierze już po śmierci Arnolda, przebywając w tym czasie w zakładzie karnym. Film Andrew Jareckiego w żadnym momencie nie wspomina o tej rozmowie. Byłem wstrząśnięty swoim odkryciem. Obraz niewinnego osiemnastolatka, który ze względu na skłonności ojca, staje się kozłem ofiarnym społeczeństwa szukającego wentylu dla swojej zbiorowej hysterii, został mocno zachwiany. Postanowiliśmy przyjrzeć się temu momentowi. Nie mogliśmy przejść obok niego obojętnie, ale też nie mogliśmy poddać mu się, przechylając szalę naszego myślenia w kierunku winy Jessego. Marcin zdecydował, że powinniśmy przystąpić do improwizacji związanej z wywiadem. Różnica pomiędzy nią, a wszystkimi innymi, w których miałem okazję brać udział, polegała na tym, że moja wiedza na temat przeszłych wydarzeń opierała się jedynie na obejrzanym przeze mnie wideo. Nie rozpisałem i nie zaimplantowałem w pamięci postaci żadnego z wspomnianych przez Jessego zdarzeń. Pytania, jakie przygotowane miał Jan Nosal, również zakładały dużą swobodę w samej improwizacji. Dzięki temu mogłem zasiąść z Geraldo Riverą do stołu, będąc zmuszonym do wykreowania alternatywnej prawdy, mającej na celu ukazanie Jessego jako ofiary swojego ojca. W wywiadzie padają szczegóły dotyczące molestowania jego oraz uczniów kursu komputerowego, a także zastraszania dzieci, jakiego dopuszczali się obaj skazani. Po latach Jesse przyznaje, że wszystko, co w tamtej chwili powiedział, nie było prawdą, a jedynie kontynuacją gry, w której stawką było skrócenie wyroku. W tygodniu premierowym nagraliśmy wywiad z Jessem. Tym razem w rolę Geraldo wcielił się Daniel Sołtysiński. Wideo to jest prezentowane w spektaklu na telewizorze w pustym mieszkaniu, w którym zostaje Elaine.

Bez względu na to, co jest prawdą, a co nie, samo wypowiedzenie słów staje się dla nas wszystkich faktem, a przedstawionej prawdzie spektaklu nie da się zaprzeczyć.

Upiększanie/wybielanie własnych działań nie wchodzi w rachubę, bo sąd natychmiast się skapuje, że to robimy; ale i tak jest pragnienie, żeby opowiedzieć o zdarzeniach tak, by nas zrozumiano, by dostrzeżono w nas ludzi, a nie przestępców, oprawców, grzeszników... Pomyślcie o gotowości, jaką generuje taka sytuacja; o uzbrojeniu, z jakim się startuje. W takich okolicznościach nie ma miejsca na zaprzepaszczonej minutę, na odpuszczoną scenę. Do opowiedzenia mam mnóstwo i czekam na to, co każą mi opowiedzieć, co odegrać. Wiadomo, które sceny my mamy do odegrania. Ale przecież tego, co robiliśmy - w improwizacjach czy nawet przygotowaniu do scen - było dużo więcej. Ta gotowość - to wewnętrzne wypełnienie - jest istotne, bo ona ma wpływ na to, jak dystrybuujemy energię w trakcie całego przebiegu.⁴³

Przychodząc jako postać na spotkanie z Komisją Prawdy i Pojednania, mając nadzieję, że nie zostanę zbyt surowo osądzony, jestem świadomy, że za chwilę widzowie obejrzą nagrany wywiad, dowiedzą się o badaniach pletyzmo grafem, o teście na wykrywaczu kłamstw i o orzeczeniu psychiatrycznym, przedstawiającym Jessego jako osobę egocentryczną ze skłonnościami maniakałnymi. Wysłuchają listu Arnolda, w którym opowiada o swojej ciemnej przeszłości i jego dzieciństwie, które w jakiś niewypowiedziany sposób ciągle wisi nad rodziną i jest jakąś przekazywaną dalej traumą (w naszym spektaklu ulokowane jest ono w lalce, przedstawiającej zmarłą siostrę Arnolda i Howarda, "ogłądającej" każdy spektakl z pozycji balkonu lub sztankietów). Wiem, że widzowie za chwilę zobaczą bardzo sugestywne choreograficzne przedstawienie, ubrane w formę dziecięcej wylicznki wykorzystywanie seksualne nieletnich. Przeszukają moje mieszkanie. Staną się świadkami kłótni, złych decyzji, niedopowiedzeń. Wiem też, że kolejny raz stanę z widzami oko w oko, mając w pamięci badania mówiące o jednym procencie ludzi ze skłonnościami pedofilskimi. "Nie sądzcie mnie zbyt surowo" myśli moja postać i jeszcze raz stara się odważnie i z godnością przejść przez kolejne sceny spektaklu, aż po ostatni monolog - sen o księżycu, mój sen, który zgodziłem się podarować Jessemu.

⁴³ Marcin Wierchowski, korespondencja elektroniczna z zespołem Sekretne Życie Friedmanów, 17.05.2018, 8:30.

4. SOLARIS

Zanim przejdę do rozdziału poświęconego *Solaris*, nie mogę, choć skrótowo, nie wspomnieć o drugiej realizacji, przy której spotkałem się w Teatrze Ludowym z Marcinem Wierzchowskim. Był to spektakl *Hańba* na podstawie powieści Johna Maxwella Coetzeego. Praca ta była dla mnie równie niezwykła, co pozostałe. Wymagała ode mnie stworzenia postaci Polluxa - chłopaka, który razem ze swoim kolegą dopuszcza się gwałtu na córce głównego bohatera. Podczas tej pracy w dużej mierze skupiłem się na jego fizyczności, starając się mu nadać mocno charakterystyczny rys zewnętrzny, opierający się na całkowitym rozluźnieniu ciała i braku zahamowań w zachowaniu, a także w specyficznym sposobie mówienia. Punktem docelowym stało się przedstawienie mojego bohatera jako osoby z niepełnosprawnością intelektualną w stopniu lekkim, charakteryzującą się słabymi umiejętnościami radzenia sobie w szkole, podejmowania decyzji, kierowania sobą, porozumiewania się oraz ograniczoną sprawnością interpersonalną. Jego IQ według klasyfikacji zaburzeń psychicznych Amerykańskiego Towarzystwa Psychiatrycznego (DSM-IV) określiłem na poziomie 60 punktów w skali Wechslera, a jego wiek umysłowy na poziomie osoby w normie intelektualnej dwunastoletniej.⁴⁴ Jego zaburzenie polegało na niedopasowaniu potrzeb, sposobu ich zaspokajania do wymogów społecznych.⁴⁵ Tak powstała postać Polluxa - chłopaka szukającego akceptacji i znajdującego ją u agresywnego, granego przez Patryka Palusińskiego, Castora.



Fot. 16. Patryk Palusiński, Piotr Franasowicz, zdjęcie ze spektaklu *Hańba*, Teatr Ludowy, fot. Klaudyna Schubert

⁴⁴ por. [Niepełnosprawność intelektualna – Wikipedia, wolna encyklopedia.](#)

⁴⁵ por. [Zaburzenie osobowości – Wikipedia, wolna encyklopedia.](#)

Proces improwizacji oraz "filmikowania" wyznaczał drogę, gdzie fascynacja złem powoli prowadziła postać do najczarniejszych rejonów duszy i wyobraźni. Była to podróż poprzez popędy, brudne myśli, krzywdy, błędy nastoletniego wieku, ale i manipulacje oraz podatność na silne, mocno neonazistowskie, wyznające kult siły i pogardy dla tego, co inne, wpływy. Korzystałem przy tym z kilku inspiracji będących pierwowzorami dla mojej postaci, czyli ludzi, których znałem ze swojego życia lub podpatrzyłem w filmikach na platformie Youtube, kierując moje wyszukiwania w stronę patostreamingu, a także na poznawaniu historii Leszka Pękalskiego, czyli seryjnego mordercy, znanego jako Wampir z Bytowa. Pomimo tego, że praca nad *Hańbą*, była dla mnie mocno odkrywczą i pozwoliła mi na poszerzenie myślenia o własnych możliwościach aktorskich, to spektaklem, który szerzej chciałbym omówić w tym miejscu - ponieważ w kontekście pamięci postaci, już na poziomie treści, kojarzy się w naturalny sposób - jest *Solaris* na podstawie powieści Stanisława Lema.

4.1. SOLARIS LEMA – KOMENTARZE I INTERPRETACJE

Powieść *Solaris* Stanisława Lema po raz pierwszy została wydana w 1961 roku i do tej pory przetłumaczona na ponad 40 języków. Badacze i czytelnicy literatury science fiction do dziś uznają ją jako jedną z najważniejszych książek tego gatunku, stawiając jej autora obok takich nazwisk jak Philip K. Dick, Herbert George Wells, czy Arkadij i Boris Strugaccy. Na jej popularność i ocenę wpływa przede wszystkim oryginalność występującej w niej obcej formy życia oraz niejednoznaczność interpretacyjna. Fabuła opowiada historię psychologa Krisa Kelvina, który wyrusza na misję polegającą na zbadaniu odkrytej wiele lat wcześniej tajemniczej planety Solaris. Planeta jest pokryta oceanem wykazującym cechy sugerujące posiadanie świadomości. Przebywający na Solaris naukowcy próbują prześwietlić ocean promieniami X. Od tego czasu na stacji badawczej dzieją się dziwne, niewytłumaczalne rzeczy. Solaris traktując tę ingerencję jako nawiązanie kontaktu, odpowiada prześwietleniem psychiki członków załogi i przysyłaniem im zmaterializowanych projekcji najgłębiej skrywanych przez nich myśli.

Przybierają one formę konkretnych osób, nazywanych w powieści “gośćmi” lub “tworami F”. Krisa Kelvina nawiedza kopia jego zmarłej kilka lat wcześniej byłej partnerki – Harey, za której samobójczą śmierć nadal towarzyszy mu poczucie winy.

Wątek rozwijającej się relacji pomiędzy Kelvinem a kopią Harey, pomimo iż jest główną osią fabularną, jest tylko pretekstem do pytań, jakie pojawiają się podczas lektury, a na jakie autor nie udziela nam żadnych odpowiedzi. Pierwszym nasuwającym się pytaniem jest pytanie: czym jest Ocean na Solaris? Pytanie to jest zagadką dla czytelnika oraz dla bohaterów powieści. W trakcie badań przeprowadzanych przez naukowców wielu dyscyplin związanych z astrofizyką, geologią, biologią, wreszcie psychologią, tworzy się nowa gałąź nauki – solarystyka. Lem w opisach oceanu miesza pojęcia przynależne różnym dziedzinom, wywołując poczucie ograniczoności ludzkiego języka, stojącego przed wyzwaniem nazwania niepojętych przez nas zjawisk.

Czym jest jednak ocean dla astronautów? Manfred Geier zwraca uwagę na opisy, pochodzące w powieści głównie z raportu Giesego, a które odsyłają naszą wyobraźnię w kierunku kobiecej seksualności. Nakierowuje nas tym samym na interpretację, wskazującą na ocean jako na obiekt “stłumionej fantazji męskiej, poprzez którą kobieca seksualność, [...] wyobrażona jest jako zakazany i napawający strachem obiekt pragnień”.⁴⁶ Solaris staje się tutaj maszyną tych pragnień, ucieleśniającą ukryte żądze.

Powyższa interpretacja przedstawia “gości” jedynie jako ucieleśnione fantazje seksualne. Ogranicza pole dla wyobraźni dotyczącej możliwości oceanu w doborze przesyłanych treści oraz całkowicie je uprzedmiotowiając. Ciekawszym wydaje się również przyjrzenie się samym “tworom F” jako odrębnym postaciom. W *Solaris* przedstawione jest powolne zyskiwanie samoświadomości przez nową Harey. Fantastyka naukowa niejednokrotnie zadaje pytanie o to, co takiego czyni nas ludźmi. Persenoidy, humanoidy, androidy posiadające nie tylko coraz bardziej rozbudowaną inteligencję, ale także wolę i zamknięte w algorytm emocje są obecne w literaturze i kinie sci-fi od zawsze, od *Frankensteina* Mary Shelley z 1818 roku, przez *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach* Philipa K. Dicka, *2001: odyseję kosmiczną* Stanleya Kubricka

⁴⁶ por. Geier M. *Fantastyczny ocean Stanisława Lema (Przyczynek do semantycznej interpretacji powieści Science Fiction “Solaris”)*, tłum. R. Wojnakowski, w: *Lem w oczach krytyki światowej* wybór i opracowanie J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s.199.

po współczesny serial **Czarne lustro** wyprodukowany przez NETFLIX. Harey zdając sobie sprawę, że bez Krisa nie jest w stanie funkcjonować i że wszystko, co określa jej byt odnosi się tylko do jego życia. Jerzy Jarzębski w posłowie do **Solaris** zwraca uwagę, że to, co nas odróżnia od przedstawianych przez ocean obrazów, to “rozszczenie naszej natury na poszczególne indywidua, połączone z sobą więzami społecznej komunikacji”.⁴⁷

*Komunikacja ta ma wiele różnych poziomów i odpowiednio do nich jednostka realizuje się naraz na kilka różnych sposobów, odgrywając różne role: kochanka, przyjaciela, badacza, “reprezentanta ludzkości” itd. W bliskich kontaktach emocjonalnych ludzie rozszczepiają się wewnątrznie jeszcze bardziej, doświadczenie miłości budzi w nich często szereg uczuć ambiwalentnych i wyzwala zachowania i czyny, nad którymi sami do końca nie panują.*⁴⁸

Kolejnym wątkiem przewijającym się w utworach fantastycznych są próby nawiązania kontaktu z pozaziemskimi cywilizacjami. U Lema, w ramach tego kontaktu, otrzymujemy lustro. Lustro odbijające nie tylko kondycję psychiczną bohaterów, ale także całej, dążącej do postępu, ludzkości.

Chcemy znaleźć własny, wyidealizowany obraz; to mają być globy, cywilizacje doskonalsze od naszej, w innych spodziewamy się znowu znaleźć wizerunek naszej prymitywnej przeszłości. Tymczasem po drugiej stronie jest coś, czego nie przyjmujemy, przed czym się bronimy, a przecież nie przywieźliśmy z Ziemi samego tylko destylatu cnót, bohaterskiego posągu Człowieka! Przylecieliśmy tu tacy, jacy jesteśmy naprawdę, a kiedy druga strona ukazuje nam tę prawdę – tę jej część, którą przemilczamy – nie możemy się z tym zgodzić! – Więc co to jest? [...]– To, czegośmy chcieli: kontakt z inną cywilizacją. Mamy go, ten kontakt! Wyolbrzymiona jak pod mikroskopem nasza własna, monstrualna brzydota, nasze błazeństwo i wstyd!!!⁴⁹

Tajemnice kosmosu są tutaj zestawione z najbardziej niedostępną dla nas tajemnicą, czyli naszym wnętrzem, oceanem naszej psychiki, a próby określenia naszego miejsca we wszechświecie skazane są na porażkę. Istvan Csicsery-Ronay, Jr. porównuje **Solaris** Lema do **Zamku** Kafki. Zamkiem jest planeta, która niezależnie, czy udostępni Kelvinowi swój sekret, utrzymuje go w wierze, że jakiś większy sens istnieje, komunikując

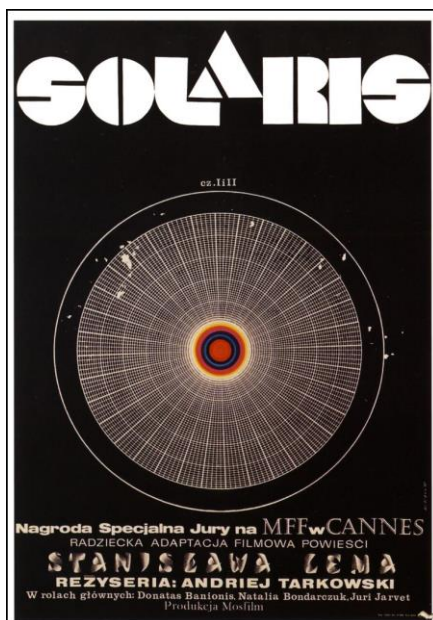
⁴⁷ por. Jarzębski J., *Lustro*, posłowie do: Lem S., *Solaris*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s.331.

⁴⁸ Tamże, s.332.

⁴⁹ Stanisław Lem, *Solaris*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.

się z nim poprzez niejasnych postaciów.⁵⁰ Jakkolwiek nie odczytywalibyśmy znaczeń powieści Lema, samo poszukiwanie i próby interpretacji są wpisane w założenia gatunku.

Dzieło fantastyczne, jeszcze nieustatecznione semantycznie przez odbiorców, może być niejako ekranem, w który rzutuje się takie sensory, jakie czytelnik ma za istotne i palące. Spotkałem się np. z zaskakującym mnie przypuszczeniem szeregu czytelników, jakoby trudność nawiązania kontaktów pomiędzy ludźmi i oceanem w powieści Solaris była odwzorowaniem relacji pomiędzy jednostką a społeczeństwem (że niby jednostka ze zbiorowością bezpośrednich kontaktów informacyjnych nawiązać nie może). Osobiście mam tę wykładnię za fałszywą, lecz gdyby właśnie ona wskutek masowo statystycznych procesów odbioru została powieści trwale przydana, stałaby się „prawdziwa”. Co ważniejsze tu dla nas, nazwana interpretacja może wyglądać na nieadekwatną, lecz nie aż na nonsensowną, ponieważ Solaris nie dorobiła się mocnego znieruchomienia sensów w całym zbiorze odczytań.⁵¹



Fot.17. Plakat do filmu Andrieja Tarkowskiego

Solaris doczekała się wielu adaptacji teatralnych i filmowych. Do najbardziej znanych należą ekranizacje Andrieja Tarkowskiego z 1972 roku oraz Stevena Soderbergha z 2002. Marcin Wierzchowski, będąc fanem twórczości zarówno Lema jak i Tarkowskiego, postanowił zmierzyć się z powieścią legendą i wyreżyserować na jej podstawie spektakl w Teatrze Ludowym.

⁵⁰ por. Csicsery-Ronay, Jr. I., *Książka jest obcym: o pewnych i niepewnych interpretacjach "Solaris" Stanisława Lema*, tłum. T. Rachwał, w: *Lem w oczach krytyki światowej* wybór i opracowanie J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s.237.

⁵¹ Stanisław Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków, 1970, t.1., s. 374.

4.2. Solaris – przed startem

Pierwsze próby z Marcinem Wierzchowskim to jak zawsze rozpoznawanie świata, do którego decydujemy się wejść. W tym wypadku polegało ono, co oczywiste, na wspólnej lekturze *Solaris* Lema, ale również na odpowiedzeniu sobie na pytania dotyczące tego, o czym chcemy opowiedzieć widzom, co jest nam bliskie w powieści science-fiction, która została napisana niemal sześćdziesiąt lat wcześniej oraz czym dla nas (w roku 2019) może być ocean na Solaris.

W trakcie tego etapu zgłębialiśmy wiedzę na temat podbojów kosmosu w dwudziestym wieku. Rozmawialiśmy o ludzkiej potrzebie i pędzie ku temu, aby poznać wszechświat, dotrzeć jeszcze dalej niż dotychczas udało się dotrzeć komukolwiek. O pojęciu ludzkiej pychy obecnej na każdym etapie rozwoju ludzkości. Podczas tych spotkań obejrzelismy m.in. wstrząsający film dokumentalny Ignacego Szczepańskiego *Pierwszy kosmonauta* z 1966 roku dotyczący pierwszych prób zbadania działania zmian ciśnienia na ludzki organizm podczas lotów na dużych wysokościach. Prób będących eksperymentami na ludziach przeprowadzanymi przez niemieckich zbrodniarzy wojennych w obozie w Dachau przy pomocy komór ciśnieniowych. Kolejnym filmem dokumentalnym był *Stan nieważkości* Macieja Drygasa z 1994 roku opowiadający o radzieckim podboju kosmosu widzianym oczami byłych kosmonautów. Obserwujemy w nim drogę ludzi od zachwytu kosmosem i absolutnej dumy z wykonywania niesamowicie ważnej misji dla rozwoju nauki i potęgi Związku Radzieckiego, po totalny bezsens, gorycz, pustkę i nędzę, w jakiej przyszło im spędzać starość. Bohaterowie dokumentu odsłaniają kulisy pierwszych lotów w kosmos. Dowiadujemy się, jak wielkim cierpieniem setek ludzi i zwierząt okupiony był wyścig kosmiczny. Słuchamy relacji o testach przeprowadzanych podczas tak zwanych szkoleń, które niejednokrotnie doprowadzały do śmierci lub kalectwa, a które, podobnie jak nazistowskie eksperymenty w obozach zagłady, stały się podwalinami pod współczesną medycynę kosmiczną. Poznajemy nieznane do lat dziewięćdziesiątych fakty dotyczące tragedii i katastrof związanych z radzieckimi próbami kosmicznymi. W filmie możemy również usłyszeć nagrania pierwszych ludzi na orbicie okołozemskiej, relacjonujących swój stan.

To bardzo cenne, przejmujące nagrania, dokumentujące przekraczanie przez ludzkość kolejnej granicy. Uświadamiają nam w bardzo dotkliwy sposób, jak niewiele wiemy i na co dzień nie pamiętamy o ofiarach poniesionych w imię tak zwanego postępu ludzkości, co w prosty sposób odsyła nas do Lema i do **Solaris**.

Kto to zrobił? Kto to zrobił z nas? Gibarian? Giese? Einstein? Platon? To byli zbrodniarze – wiesz? Pomyśl, w rakiecie człowiek może pęknąć jak bąbel albo skrzepnąć, albo rozgotować się, albo tak prędko wybuchnąć krwią, że ani krzyknie, a potem tylko kosteczki stukają w blachę, kręcą się po orbitach Newtona z poprawką Einsteińską, te nasze grzechotki postępu! A my ochoczo, bo to piękna droga, aż doszliśmy, i w tych komórkach, nad tymi talerzami, wśród nieśmiertelnych pomywaczek, z hufcem wiernych szaf, klozetów oddanych, tu jest nasze zniszczenie...⁵²

Tak doszliśmy do czasów nam współczesnych, czyli do roku 2019, kiedy relacji z przebywania na stacji kosmicznej znaleźć już nie było trudno. Wystarczy wspomnieć o Davidzie Saint-Jacques czy Chrisie Hatfieldzie, którzy na kanale Youtube Kanadyjskiej Agencji Kosmicznej umieszczali filmy pokazujące codzienne życie astronautów. Ich filmy cieszyły się ogromną popularnością, odpowiadając mieszkańcom Ziemi, chociaż w bardzo podstawowym stopniu, na pytanie “jak tam jest”. Jedno z nagrań Hatfielda, podparte muzycznie utworem Davida Bowie **Space Oddity**, widzowie naszego **Solaris** mieli okazję oglądać, czekając na spektakl we foyer Teatru Ludowego. Pomimo tego, że nasza teoretyczna wiedza na temat przebywania na orbicie okołoziemskiej, spania, jedzenia, picia, sikania i mycia zębów w stanie nieważkości wzrosła, nadal nie znaleźliśmy odpowiedzi na pytanie, co tak naprawdę dzieje się z ludzką psychiką w stanie odizolowania i odcięcia od naturalnego funkcjonowania. Stając w wyobraźni naprzeciwko wielkiej martwej pustki, staraliśmy się zwrócić naszą uwagę ku wnętrzu i wyobrazić sobie wszystko to, co w takiej chwili moglibyśmy posiadać, a co zostawić za sobą, za czym tęsknić, a co uporczywie starać się zgubić, zapomnieć.

Tak dotarliśmy do tematu, który równie silnie nas interesował w tej pracy, co podbój kosmosu – tematu związanego z pamięcią. I tutaj Marcin, podzielił się z nami tropami filmowymi. Te, głównie dokumentalne propozycje, nie miały jak w przypadku

⁵² Stanisław Lem, *Solaris*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.

Sekretne życie Friedmanów służyć do stworzenia rekonstrukcji zdarzeń, czy życia prawdziwych osób, ale do złapania pierwszych pierwowzorów postaci. Miały naznaczyć kierunek poszukiwań i ujednoczyć w naszym myśleniu idee Marcina i nasze spojrzenie na postaci Lema. Były one niezwykle ważne w kontekście budowania ról zarówno solarystów, wracających poprzez przysyłane im przez ocean kreacje do ziemskich wspomnień, ale także budowania ról "tworów F", będących w wiecznym rozpoznawaniu siebie, klejących własny obraz z fragmentów rzeczywistości, przeczuć i napięć. Ten stan okrywania siebie i swojej przeszłości bardzo trafnie obrazują filmy dokumentalne **Powiedz mi, kim jestem** Eda Perkinsa z 2019 roku oraz **Nasze królestwo** Lucy Cohen z 2017 roku. Ten pierwszy to opowieść o dwóch braciach bliźniakach. Jeden z bliźniaków, Alex, budzi się z całkowitą amnezją ze śpiączki, w którą zapadł w wyniku wypadku motocyklowego. Mając osiemnaście lat nie pamięta niczego ze swojej przeszłości. Jego brat, Marcus, przywraca swojemu bratu pamięć, a raczej buduje ją na nowo, przedstawiając idylliczny obraz ich dzieciństwa. Z pojedynczych zdjęć z wakacji, fragmentów domowych nagrań i półprawd tworzy nowe, spójne wspomnienia przepełnione radością i beztroską. Po latach, kiedy umiera ich matka, ujawnia bratu prawdę o ich dzieciństwie, molestowaniu, upokarzaniu i o tym, co tak naprawdę działo się podczas wakacji, których sam wolałby nie pamiętać. Drugi film opowiada o rodzinie mierzącej się z samobójstwem ojca. **Nasze królestwo**, to obraz przedstawiający konfrontowanie się w większości pozostającym w spektrum autyzmu siedmiorga dorastających dzieci z prawdą dotyczącą tego, że ich wyidealizowane wspomnienia z okresu dzieciństwa dotyczące ojca, są jego kreacją mającą przykryć jego stan psychiczny oraz problemy, z jakimi się zmagał, a które sprowadziły na nich ogromne długi. Porządkując dom, przeszukują tony nagromadzonych rzeczy z minionego czasu, powoli odsłaniając fragmenty pozwalające spojrzeć na historię rodziny pod zupełnie nowym kątem. Opowieść ta stała się również inspiracją przy tworzeniu wątku "tworów F" Sartoriusa z naszego spektaklu. Historia męża prowadzącego podwójne życie oraz żony i autystycznej córki powoli odkrywających prawdę, to niezwykle przejmująca część teatralnej wersji *Solaris*, napisanej nie przez Lema, ale wyimprowizowanej przez Małgorzatę Kochan, Jana Nosala i Roksanę Lewak. To niesamowicie działająca na wyobraźnię konfrontacja z własnym wyrzutem sumienia, przed którym nie da się uciec, który za każdym razem, jak "twory F" wraca, żeby zapytać głosem skrzywdzonej osoby, w

tym wypadku głosem odartej z niewinności Zorii, granej przez Roksanę Lewak, głosem dziecka wchodzącego w dorosłość, które odkrywa, że nic nie jest w stanie przywrócić tego spalonego przez ojca lasu, pięknych wspomnień oraz nadziei na jakąkolwiek przyszłość: “Więc to przez ciebie mam takie brudne ręce? I to przez ciebie jestem taka? Tak, to jest popiół, więc się w nim ze mną zakop”.

Kolejne filmy, czyli **Citizenfour** Laury Poitras z 2014 roku oraz **Hakowanie świata** Karim Amer i Jehane Noujaim z 2019 roku były inspiracją dla postaci granego przeze mnie Krisa Kelvina oraz dla Snaut granej przez Maję Pankiewicz. Dokument **Hakowanie świata** jest opowieścią o próbie odzyskania przez profesora Davida Carrola praw do swoich danych będących w rękach firmy Cambridge Analytica. Pracująca dla firmy sygnalistka Brittany Kaiser, zdradza szczegóły dotyczące handlu danymi zawierającymi historie wyszukiwań, zainteresowań, kontaktów, postów, wiadomości, komentarzy i wszystkiego, co użytkownikom Internetu na co dzień wydaje się anonimowe. Dokument zwraca uwagę na to, że tego typu dane mogą posłużyć manipulacji. Przedstawiane są dowody na użycie danych należących do Cambridge Analytica m.in. do prowadzenia kampanii prezydenckiej przez sztab wyborczy Donalda Trumpa w 2016 roku, czy przed pamiętnym referendum dotyczącym Brexitu w Wielkiej Brytanii. Wykorzystanie zakupionych od firmy danych polegać miało na dotarciu zwłaszcza do niezdecydowanych politycznie wyborców i zradyzowanie ich poglądów poprzez specjalnie dobierane przez algorytm treści. Pojawia się pytanie, czy choć na chwilę jesteśmy anonimowi, czy kiedykolwiek byliśmy właścicielami swoich danych, zapisywanych na olbrzymich serwerach na całym świecie i czy kiedykolwiek odzyskamy do nich prawa.

Smutna odpowiedź na to pytanie płynie zarówno z filmu **Citizenfour**, którego bohaterem jest Edward Snowden, jak i z napisanej przez Snowdena książki pt. **Pamięć nieulotna**. Autor opisuje tutaj kulisy pracy dla amerykańskiej Centralnej Agencji Wywiadowczej (CIA) oraz Agencji Bezpieczeństwa Narodowego (NSA). Przedstawia drogę od swojego dziecięcego zainteresowania informatyką (jeszcze w latach osiemdziesiątych), pasji do komputerów, którą zaraził go ojciec, po stanie się jedną z osób tworzących system umożliwiający przechwytywanie i rejestrowanie wszystkich rozmów telefonicznych, korzystanie z kamer monitoringu miast i autostrad, a także tych kamer i mikrofonów wbudowanych w prywatne urządzenia elektroniczne bez zgody ich

właściciele, przeglądanie i zapisywanie czatów i maili każdego z obywateli USA oraz krajów współpracujących. Ideą powstania amerykańskiego systemu masowej inwigilacji było zwiększenie ochrony państwa po zamachach z 11 września 2001 roku. Narzędzie to miało pomóc w rozpoznawaniu i eliminacji zagrożeń terrorystycznych. Nasuwają się jednak wątpliwości natury moralnej. Czy istnienie tak ogromnych możliwości podsłuchiwania i podglądania zwykłych obywateli nie jest naruszeniem ich dóbr osobistych i czy nie staje się przedsmakiem rzeczywistości znanej choćby z książki **Rok 1984** George'a Orwella. W **Pamięci nieulotnej** Snowden w następujący sposób wspomina rozmowę ze swoją partnerką Lindsay na temat magazynowania danych:

Nie mogłem jej uprzedzić, że moi byli współpracownicy z NSA mogli uczynić ją obiektem inwigilacji i przeczytać miłosne wiersze, jakie wysyłała do mnie w SMS-ach. Nie wolno mi było powiedzieć o tym, że ludzie z NSA mogli uzyskać dostęp do wszystkich zrobionych przez nią zdjęć - nie tylko do udostępnionych publicznie, ale także do tych najbardziej osobistych. Nie mogłem zdradzić, że zbierane są wszystkie informacje, które zamieszcza w sieci, że to samo dotyczy każdego z nas i że kryje się za tym niewypowiedziana groźba ze strony władz: jeśli kiedyś się nam narazisz, wykorzystamy twoje prywatne życie przeciw tobie. [...] Poprosiłem, by wyobraziła sobie, że pewnego dnia otwiera laptop i znajduje na pulpicie plik arkusza kalkulacyjnego. [...] To nie ty utworzyłaś ten plik, ale kiedy go otwierasz, natychmiast rozpoznajesz zawartość. Bo jest tam wszystko, absolutnie wszystko, co mogłoby cię zniszczyć. Wszystkie informacje, które mogłyby zrujnować ci życie. [...] Mogłaby się tam znaleźć informacja o skręcie, którego wypaliłeś w zeszły weekend w mieszkaniu znajomego [...]. Albo o jednorazowej przygodzie z dziewczyną twojego przyjaciela, dziś jego żoną - choć oboje tego żałujecie i zgodziliście się nigdy nikomu o tym nie wspominać. Albo o aborcji, której poddałaś się jako nastolatka [...]. Albo o podpisanej petycji lub manifestacji, w której wzięłaś udział. Każdy z nas ma jakiś sekret, kompromitujące go informacje, zakopane gdzieś pośród niezliczonych bajtów danych - jeśli nie w jednym z plików, to w którymś z e-maili, jeśli nie w e-mailu, to w historii przeglądanych stron. A teraz te dane znajdują się w rękach Stanów Zjednoczonych.⁵³

Snowden, który stał się szpiegiem, a wreszcie sygnalistą będącym w końcu zmuszonym do ukrywania się, określa bardzo obrazowo najsilniejsze ukłucie wyrzutów sumienia związanych z pracą dla NSA jako moment, kiedy podglądając przez kamerę internetową jednego z podejrzanych o terroryzm, spostrzegł, że dziecko inwigilowanego, patrzy w rzekomo wyłączoną kamerkę internetową prosto w jego oczy, jakby wiedziało,

⁵³ Edward Snowden, *Pamięć nieulotna*, Insignis Media, Kraków 2019, s.261.

że po drugiej stronie ktoś jest.

Teraz, kiedy sztuczna inteligencja potrafi generować opowieści i obrazy, sama się kopiować, pokonywać człowieka w przeróżne gry, takie jak Go, czy szachy, ucząc się na wszystkim, co kiedykolwiek zamieściliśmy w Internecie, jesteśmy w stanie powiedzieć, że oto żyjemy w czasach science-fiction. Już w 2019 roku, kiedy rozpoczynaliśmy pracę nad **Solaris** czuliśmy, że ocean jest bliżej, niż myślimy, że otacza nas bez przerwy, podglądając, podsłuchując i zbierając non stop informacje o nas, przeliczając je na algorytm, by następnego dnia uraczyć nas analizą naszych potrzeb w postaci kolejnej podsunętej reklamy, czy zaproponowanej strony internetowej. Tak doszliśmy z Marcinem do wniosku, że ocean to chmura, codziennie za pomocą urządzeń elektronicznych zapełniana przez nas historią odwiedzanych stron, wyszukiwań i konwersacji, które nie są tak tajne, jakby miało nam się to wydawać. I choć nie użyliśmy tej analogii wprost w spektaklu, to na okres prób była ona dla nas bardzo pomocna. Wyobrażenie o oku, wiecznie obserwującym i sporządzającym, jak w **Pamięci nieulotnej** "pliki", dawało nam mocne poczucie, że zarówno nasze wybory, te życiowe i te codzienne, jak i naszych postaci nie znikają, ale zapisują się gdzieś w jakiejś chmurze, generując pewien obraz nas, niekoniecznie takich, jakimi chcielibyśmy sami siebie oglądać.

4.3 Lot na Solaris

Historia Edwarda Snowdena stała się dla nas punktem wyjścia do pracy nad postacią Kisa Kelvina. Postanowiliśmy uczynić go, przynajmniej w niewielkim stopniu, odpowiedzialnym za nieetyczne działania mające na celu tak zwany postęp ludzkości. Dotyczyły one testów przeprowadzanych na astronautach przed wylotem w kosmos. Jako że obracamy się w dość luźnym, jeśli chodzi o zasady, gatunku fantastyki naukowej, mogliśmy pozwolić sobie na mieszanie znanego nam czasu drugiej dekady XXI wieku z czasami drugiej połowy XX wieku, śmiało ocierając się momentami o retrofuturyzm. W ten sposób, mogliśmy założyć, że Kris Kelvin posiada obszerną wiedzę na temat

eksperymentów przeprowadzanych przez Gibariana w Instytucie Astronomi. “Dofantazjowaliśmy” sobie jego postać jako asystenta Gibariana - do jego kompetencji zaliczając przeprowadzanie testów psychologicznych.

Zanim jednak w fazie naszych prób dotarliśmy do momentów dotyczących bezpośrednio relacji pomiędzy postaciami z powieści Lema, wystartowaliśmy od samego początku - od dzieciństwa Krisa, które miało wpływ na jego wybór drogi życiowej oraz na przebieg jego związku z Harey. Pierwszym zadaniem, jakie otrzymałem od Marcina było, jak w przypadku wcześniejszej pracy, ogólne określenie młodości bohatera, korzystając ze wspomnienia realnej osoby, która w intuicyjny sposób jest według mnie bliska Krisowi. Zarys ten oparłem o dzieciństwo Snowdena oraz mojego znajomego, tworząc historię powolnego rozpadu małżeństwa rodziców oraz wyprowadzenia się piętnastoletniego Krisa z domu rodzinnego. Szczegóły życiorysu miały dopiero powstać. Następnie zostałem poproszony przez Marcina o to, żebym, korzystając z Google Street View, wybrał miejsce w Krakowie lub gdzieś w niezbyt dalekiej odległości, gdzie według mnie mogło toczyć się dzieciństwo mojej postaci. Wybór padł na Wieliczkę. Po wirtualnym spacerze po okolicy nastąpiła kolejna część zadania mająca otworzyć moją wyobraźnię przestrzenno-faktograficzną. Miałem pojechać na miejsce i spojrzeć na nie “oczami dziecka – a raczej dorosłego, który przypomina sobie, jak jako dziecko, na to miejsce patrzył”.⁵⁴

Wspomnienia z dzieciństwa. Dom rodzinny. Zwykły szary budynek, jak wszystkie tutaj, stojący dokładnie na rozwidleniu ulic dwupiętrowy komunistyczny jednorodzinny klocek. Garaż w przyziemiu, wejście do domu przez schodki zewnętrzne i mały balkon, a na nim ławeczka parkowa. Pod balkonem buda dla psa. Wokół domu na ogrodzonym podwórku drzewa iglaste. Jodły. Przy mojej ulicy mieściła się szkoła podstawowa do której uczęszczałem i liceum, w którym ojciec uczył fizyki i które mijałem kilka razy dziennie. Ze szkoły do domu miałem jakieś 300 metrów. Do szkoły pod górę - do domu w dół. Przy szkole, tuż powyżej, zarośnięte fundamenty jakiegoś budynku. Jedno z niewielu płaskich miejsc na osiedlu, służące dzieciakom jako miejsce spotkań. Podobno stał tu dom, podobno mieszkaniec domu spłonął w środku, podobno podpalił się sam. A może to tylko osiedlowa legenda. Po przeciwległej stronie skrzyżowania stoi słup wysokiego napięcia, a krawężnik jest tam na tyle wysoki, że można na nim wygodnie usiąść i pogadać z kumplem. Widać stąd starą chałupę wiejską obitą sajdingiem, z piętrem tak niskim, że zawsze myślałem, że ten kto zajmuje pokój na górze, sąsiad tam mieszkający, chodzi przygarbiony na co dzień dlatego, że ma za niski sufit. Tak na prawdę garbił się tylko wtedy, gdy był trzeźwy, gdy widywało się go

⁵⁴ Marcin Wierzchowski, korespondencja elektroniczna, 13.01.2020, 03:12.

wracającego skądś pijanego szedł wyprostowany. Mieszkał z matką. Stary kawaler. Mówili na niego kapuś, a na jego starą matkę, która chyba była chora psychicznie - kapusiowa, chociaż wcale nie mieli tak na nazwisko. Kiedyś starszy kolega wykopnął dla żartu moją piłkę za płot kapusiowy. Kapuś pijany akurat palił papierosa. Wyrzucił go, zabrał piłkę i poszedł do domu. Długo zbierałem się, żeby tam pójść. Na szczęście kapuś już spał a jego "chora psychicznie" matka przeszukała dom i znalazła piłkę w pokoju syna. Mój przyjaciel Kula, z którym siadywałem pod słupem był gruby i bardzo lubił jeść. Kiedy dostawaliśmy od rodziców parę groszy na lody albo pepsy, ja kupowałem sobie lody albo pepsy, a on pasztet podlaski w puszcze, który od razu po wyjściu ze sklepu zjadał przy pomocy palca. Zawsze mawiał "pasztet spod laski, wiesz o co chodzi?" śmiałem się mówiąc, że tak, ale tak naprawdę nie wiedziałem o co mu chodzi. Sklep znajdował się jedną ulicę dalej - niżej, jeśli chodzi o nasze wzgórze. Idąc w dół ulicą od sklepu można było dojść do trzypiętrowej opuszczonej kamienicy, do której chodziliśmy z Kulą, traktując ją jako swoją bazę, chociaż mieszkający w domu obok facet często wrzeszczał na nas, że się zawali i że jeszcze raz nas zobaczy powie ojcom. Dalej za ulicą był pusty teren. Łąka, przez którą biegły tory. Łąka, którą można dojść do parku sąsiadującego ze starą kopalnią. Wieczorem po spotkaniach w parku ze znajomymi dziećmi, po zmroku teren łąki pokonywało się biegnąc. Był nieoświetlony, więc te 200 metrów chciało się przebyć w jak najkrótszym czasie. Idąc w górę ulicy od domu, mijając szkoły, słup i dom z sajdingiem dojść można do cmentarza i znajdującej się obok mogiły cholerycznej. Jest to kopiec. Taki z figurką Matki Boskiej na szczycie. Z XIX wieku. Za każdym razem, gdy trzeba było tamtędy iść, bez względu na okoliczności czy porę dnia, bałem się podejść zbyt blisko. Bałem się czymś zarazić. Śmiercią? Idąc od domu w przeciwnym kierunku niż cmentarz ścieżką w dół wzgórza, pomiędzy domami dochodzi się do klasztoru franciszkanów. Do tamtejszego kościoła zabierała mnie mama, w niektórych okresach swojego życia nawet codziennie, na 6:30 na mszę. Po wejściu do środka szła do pierwszej ławki po lewej stronie, ja oddzielałem się i siadałem z tyłu po prawej. Z kościoła czasem wychodziła zapłakana. Zawsze bałem się, że ktoś z kolegów mnie zobaczy. Po mszy śniadanie i do szkoły. Ojciec, nie pamiętam, żeby był kiedykolwiek w kościele, chyba jak był czyjś ślub, albo pogrzeb, albo komunie. Były też inne okresy, kiedy mama zamiast do kościoła, zabierała mnie do poradni psychiatrycznej oddalonej o 2 i pół km od domu. Czekaliśmy na jej kolej w poczekalni, a kiedy wchodziła do gabinetu ja wychodziłem z poradni na ulicę i siadałem na betonowych schodach, którymi się ta ulica kończyła. Ślepa ulica zakończona schodami. Z poradni czasem wychodziła zapłakana. Zawsze bałem się, że ktoś z kolegów mnie zobaczy. Po poradni szliśmy na zapiekanki. Z takiej budy co jest teraz kebabem, obok szpitala, bo zaraz obok jest szpital albo na lody włoskie do rynku. Chciałem mieć psa. Rodzice się zgodzili. Ojciec przywiózł od jakiegoś znajomego budę, bo tamtemu pies zdechł i już nowego nie chciał mieć. Już mieliśmy wziąć od kogoś psa, ale tata powiedział, że teraz musimy się wyciszyć i nie mamy czasu na psa. Buda została pod balkonem. Było to w szóstej klasie. Ktoś w szkole w jakichś okolicznościach rzucił uwagę, że moja mama jest nienormalna. Żart zaczął się powtarzać, a ja po szkole przestałem się spotykać z innymi dziećmi, nawet z Kulą wygasilem kontakt. Czas wolny siódmej i ósmej klasy spędziłem w swoim pokoju czytając książki,

o astronomii które podsuwał mi tata. W wieku 15 lat wyprowadziłem się z domu. Co teraz robi moja matka? Ma około siedemdziesiątki, siedzi na balkonie, na ławeczce, pali papierosy, dokarmia gołębie, które na stałe już obsiadły dach, i zagaduje przechodniów. Pod balkonem dalej stoi buda a na bramie nadal wisi ogłoszenie o korepetycjach z matematyki i fizyki udzielanych przez ojca.

Wraca do mnie sen z okresu dzieciństwa. Jest nasza ulica i wzgórze, a na nim zamiast osiedla - łąki, jedyny dom jaki jest to nasz szary klocek i szkoła podstawowa w oddali. Na wzgórzu łące, zamiast domów są diabły. Takie kosmate jak z obrazów w kościele. Mają ze trzy metry wzrostu, całe zarośnięte kucają i srają. Robią kupę, po prostu, po czym prostują się i biegną w inne miejsce oddać stolec. Ja stoję na balkonie domu i bardzo boję się, że mnie zauważą.⁵⁵

Tworząc wspomnienia Krisa, starałem się “dofantazjować” atmosferę domu i otoczenia, w jakim się wychował - jako miejsce naznaczone smutkiem, poczuciem bezradności i wstydu, zaszczerpionego pewnie przez środowisko, a które są związane z jakimś zaburzeniem psychicznym u mamy. Pojawia się lęk towarzyszący już mu do końca - lęk przed utratą kontroli nad sobą i nad własnym życiem. Nosząc przez swoje dzieciństwo - niechciane, nałożone przez rówieśników i pewnie wyolbrzymione - piętno “chorej psychicznie” matki (tu w moich wytworzonych wspomnieniach pojawiają się opisy jej zachowania w miejscach publicznych) oraz obserwując zapadającego się w sobie tatę, Kris odczuwa ulgę, kiedy już w liceum może zamieszkać w większym mieście, w małym mieszkaniu, wynajętym od rodziny jakichś zmarłych, starszych znajomych. Wprowadza się więc do nowego świata, gdzie otoczony zapachem starości, odnajduje chwilowe hobby - kręcenie filmów skupiających się na obserwacji ludzi. Jednym z nich jest próba przedstawienia historii człowieka poprzez przedmioty, które po nim zostają.

Animacja poklatkowa inspirowana filmami Svankmajera. Główną scenografię stanowi meblościanka PRL wysoki połysk z szybami. Kolejno przez kadr po półkach przetaczają się pojedynczo lub grupowo przedmioty związane z różnymi częściami życia. Sprawia to wrażenie życia przedmiotów i ich zależności. Scenom towarzyszy muzyka, dograna w montażu a występująca fizycznie w formie winyli, głównie przeboje PRL i kaset magnetofonowych - muzyka relaksacyjna, kurs niemieckiego itp., których odtwarzanie również pokazuje animacja. Niektóre rekwiizyty pokazane w zbliżeniu.

Przedmioty występujące

- legitymacja junaka Służba Polsce Józef Kaczmarczyk

⁵⁵ Piotr Franasowicz, korespondencja elektroniczna z Marcinem Wierzchowskim, sob., 18.01.2020, 18:06.

- książeczka wojskowa, rok wydania 1949
- dyplom magistra AGH
- dyplom doktorancki AGH
- albumy czarno-białe, zdjęcia ślubne, zdjęcia z prywatek, zdjęcia z nart, zdjęcia dziecka w wózku
- legitymacja partyjna PZPR
- order brązowy krzyż zasługi PRL
- puchar węglowy
- szklana ryba
- kryształ, kieliszki, popielniczki
- buty damskie, buty męskie, otwierają się i zamykają szafki wypełnione ubraniami
- kolejne czarno-białe albumy zdjęcia z Zakopanego, Szczawnicy, rodzina z dzieckiem na plaży, Balaton, kolejne prywatki, ludzie przy stole, ludzie przy kieliszku, ludzie przy wartburgu
- pocztówki z wakacji z pozdrowieniami, listy, płyty, kasety
- książki, słowniki, książki z dziedziny materiałoznawstwa, dzieła Lenina, historia Ojca Pio, kolorowe albumy z Janem Pawłem drugim, powieści Karola Maya
- obrazy ze ścian: bociany Chełmońskiego, czwórka Chełmońskiego
- klaser ze znaczkami, kolekcja pudełek z zapałkami z całego świata
- zeszyt z ręcznie spisаныmi przepisami kulinarnymi m.in. na ciasto cytrynowe, keks, mazurek, ogórki kiszane
- przetwory opisane na przyklejonym do słoików poloplastrze m.in.: ogórki kiszane 1996, seler marynowany 1995, dżem cz. porzeczką 1994
- sztuczna szczeka, etui na okulary, golarka do ubrań, radziecka golarka elektryczna do twarzy, długopisy, badania lekarskie
- rentgen płuc⁵⁶

Inna fantazja z cyklu hobby nastoletniego Krisa dotyczy przypadkowego spotkania na klatce schodowej sąsiadki z drugiego piętra kamienicy:

- Halo. Halo. Proszę pana.
- Tak?
- Był u pana?

⁵⁶ Piotr Franasowicz, korespondencja elektroniczna z Marcinem Wierzchowskim, śr., 22.01.2020, 21:10.

- Kto?
- Sąsiad. Był u pana?
- Nie.
- Proszę zobaczyć co mi zrobił. Proszę zobaczyć co mi zrobił.
- Ok. A czy mógłbym to nagrać? Zrobić o pani dokument?
- Co?
- Dokument. Czy mógłbym nagrać?
- Tak, tak, to trzeba udokumentować, co on mi tu robi. Proszę bardzo, o tu, w łazience, tu. (wchodzi do mieszkania, smród wilgoci, spalenizny, leków i ekskrementów). Widzi pan? Znowu mnie chciał podpalić. (wanna wypełniona zagaszonymi nadpalonymi gazetami) Mnie nie było, bo ja zawsze, wie pan, chodzę na pierwsze piątki, to on nie wiedział, że mnie nie ma i mnie chciał podpalić. To już któryś raz, wie pan, mnie tak terroryzuje.
- Ale kto panią tak terroryzuje?
- No ten Kozłowski z góry sąsiad. Ja nie mogę spać przez niego. Czuje pan? Czuje pan?
- Co?
- Smród. Ja już któryś dzień to wietrze. Widzi pan jaki smród? On ma dzieci to mi te pampersy stale podrzuca. Ja już nie wiem, co mam z nimi robić. On to daje do wentylacji do środka wrzuca i to wszystko czuć. On mi to na złość robi. U pana nie czuć? Otwieram czasem drzwi na klatkę, bo przecież okna nie otworzę, bo chora jestem. Ja mam osiemdziesiąt lat. Ja się go boję. Tu w łazience kratkę zakleiałam i tu w kuchni, proszę, żeby mi nie śmierdziało. (kratki w łazience i kuchni pozatykane tekturą i taśmą klejącą) to on tu wchodzi i mi ją rozpycha.
- Wentylację?
- Tak. Wentylacją wchodzi i mi ją rozpycha.
- I to ten sąsiad pani robi?
- Tak, tak, bo on chce mnie wykończyć, truje mnie, gaz mi do mieszkania przyłącza, w łazience jestem to mi nieraz światło zgasi i po ciemku siedzę, tu przychodzi tu do pokoju (w pokoju na stoliku pełno lekarstw, w kącie sterta zużytych pampersów w rozmiarze dla dorosłych, smród) tu, gdzie ja śpię, rozbiera się i się na mnie kładzie i chce mnie gwałcić. (sąsiadka siada na łóżku) To ja wtedy różaniec biorę, modłę się, bo tak mnie przyciska, tak, że takie siniaki mam, o. (sąsiadka podnosi spódnicę, pod spodem nie ma bielizny, sąsiadka zaczyna płakać) Ja już w ubraniu śpię. Bo on, jak przyjdzie, to mi zawsze zabiera ubrania i rzeczy. Jedzenie to pod łóżkiem chowam. Bo zabiera. W szpitalu byłam to przyszedł i mówi do mnie: w trumnie stąd wyjedziesz, stara kurwo (sąsiadka płacze)
- To ten Kozłowski to nad panią mieszka?
- Nie, on tu już nie mieszka, klucze ma pewnie to się zakrada, on jest przebiegły.

- A ktoś tu do pani przychodzi? Odwiedza? Ktoś z rodziny?

- Tak, tak. Syn. Syna nie ma teraz. On pracuje.⁵⁷

Gdzieś na tym etapie pracy przeszliśmy do tworzenia wspomnień Krisa związanych ze studiami, spotkaniem na swojej drodze mentora - Gibariana, pierwszym związkim, rozwodem rodziców i wyrzutami sumienia związanymi z samotną mamą. Określiłem również cechy charakteru, jakimi chcieliśmy obdarzyć naszego bohatera. Na bieżąco dzieliłem się z reżyserem powyższymi "wspomnieniami" oraz wieloma innymi fantazjami na temat Krisa Kelvina. Tutaj nastąpił moment będący jednym z ważniejszych dla mnie w pracy nad *Solaris*. Marcin podzielił się z nami stworzonym przez siebie narzędziem, które przedstawił nam jako "Kości Przeznaczenia". Jest to niezwykle ćwiczenie pomagające nie tylko wyobraźni kreować kolejne obrazy, ale i zrozumieć aktorowi ich znaczenie poprzez zmęczenie i fizyczność oraz jakby zapisanie w ciele zdarzeń, które od tej pory są czymś o wiele silniejszym, niż fantazje tworzone przez nas w warunkach naszej codzienności. Na potrzeby odczucia czasu studiów Krisa, Marcin wysłał mi poniższą instrukcję "Kości Przeznaczenia":

Kości Przeznaczenia (KP) biorą się z doświadczenia poszczególnych okresów ludzkiego życia jako ograniczonego spektrum możliwości. Właściwie w danym czasie ciągle powtarzają nam się te same rzeczy, które determinują nasze życie. KP pozwalają doświadczyć tego poprzez ciało wraz z postacią. A zatem bierzesz sobie dwie kości do gry, którymi będziesz rzucać przez określony czas. Wybierasz sobie muzykę (może być playlista ze spotify np.) - najlepiej taką muzykę, z którą nie jesteś osobiście szczególnie związana emocjonalnie (czyli jak masz piosenkę, przy której zawsze płaczesz, bo kojarzy Ci się z kimś, kogo nie ma już w Twoim życiu, to nie dawaj jej swojej postaci, bo chcesz, żeby płakała) - która odpowiadałaby wewnętrznej dominancie emocjonalnej bohaterki — nie musi to być stworzona kawałek po kawałku lista utworów, przypadkowość jest mile widziana, byle romantycznemu okresowi nie towarzyszył death metal. Określasz czas improwizacji i interwały oddzielające od siebie kolejne rzuty. Po czym puszczasz muzykę, rzucasz kośćmi, zapisujesz wynik i zaczynasz się ruszać. Ruch nie musi - a nawet nie powinien - ilustrować tego, co wylosowałaś; ruch jest raczej realizacją wewnętrznego doświadczenia postaci. Zmęczenie przez zmęczenie, wolność przez wolność itp.

Pierwsze półtorej godziny:

2 — Czarne myśli

⁵⁷ Piotr Franasowicz, korespondencja elektroniczna z Marcinem Wierzchowskim, śr., 22.01.2020, 21:09.

- 3 — *Asia*
- 4 — *Kryzys*
- 5 — *Gniew*
- 6 — *Wizyta u mamy*
- 7 — *Pasja*
- 8 — *Mądrość Gibariana (www)*
- 9 — *Sukces / praca*
- 10 — *Nice is good (Kinia)*
- 11 — *Tato*
- 12 — *Wolność (dobierz szczególny utwór)*

Drugie półtorej godziny:

- 2 — *Porażka*
- 3 — *U rodziców Kinii*
- 4 — *Nieszczęśliwie zakochany (choć wciąż w związku)*
- 5 — *Mama*
- 6 — *Gniew*
- 7 — *Sukces / praca / Gibarian*
- 8 — *Miłe mężczy (Kinia)*
- 9 — *Tato*
- 10 — *Samotna podróż (losowanie www)*
- 11 — *Powrót do przeszłości*
- 12 — *Wolność (j.w.)*

Czas KP: 180 min. Czas życia: 6 lat. Rzut co 5 minut, czyli 5 min = 2 miesiące (z grubsza)⁵⁸

Doświadczenie to pozwoliło mi wygenerować wspomnienia postaci układające się w logiczną historię. Niestety, ich zapis, sporządzony na bieżąco, na papierze nie dotrwał do dziś. Nadal jednak funkcjonują we mnie, zajmując szczególne miejsce w mojej głowie. Zdarzenia te były najbliższe czasowi, w jakim miały być umiejscowione nasze improwizacje dotyczące początkowego etapu związku Krisa i Harey. Uzbrojeni w tak kompleksowo skonstruowaną bazę wspomnień, posiadając dostęp do świadomości autoetycznej postaci, zachowujemy jednocześnie potrzebny dystans. Nie musimy rzucać się w improwizacje tylko z tym, co w danej chwili ja – aktor posiadam, ale z całym światem przygotowywanym na ten moment wcześniej. W ten sposób samo doświadczenie przeprowadzania postaci przez zdarzenie, w jakie się na czas próby instalujemy, choć nadal wykorzystuje naszą aktorską intuicję, jest o wiele bardziej

⁵⁸ Marcin Wierzchowski, korespondencja elektroniczna, wt., 28.01.2020, 11:33.

świadome niż w wypadku wejścia w te same założenia, dysponując jedynie czymś w rodzaju przedtaktu – startowym monologiem wewnętrznym⁵⁹.

W filmie **Historia małżeńska** Noah Baumbacha bohaterowie grani przez Adama Drivera i Scarlett Johansson, na polecenie terapeutki, piszą do siebie listy, w których wymieniają wszystkie mniej i bardziej istotne cechy współmałżonka, które kochają. Żeby w jakiś sposób przyspieszyć proces improwizacji i podzielić się ze sobą nawzajem spojrzeniem na przygotowywane przez nas postaci, Marcin poprosił mnie i odtwórczynię roli Harey – Anię Pijanowską, o przygotowanie podobnych listów, ale *au rebours*. To ja, pisząc za Hari, określałem dla Ani, mniej więcej, jak zamierzam prowadzić mojego Krisa.

Kocham cię za to, że dobrze wyglądasz. Twoje ubrania są świeże, pachną proszkiem i są wyprasowane. Odkąd nie prasujesz dżinsów w kantkę, już prawie nie można cię pomylić z twoim dziadkiem.

Kocham cię za to, że potrafisz spędzać czas w samotności. Dzięki temu znasz pewnie wszystkie kawiarnie w mieście i prawdopodobnie w trzydziestu jesteś stałym klientem.

Kocham cię, bo chociaż prowadzisz najdokładniejszy terminarz świata (są tam sprawy zawodowe oraz spotkania prywatne z dokładnością do 5 minut) to potrafisz się spóźnić pół godziny prawie za każdym razem, a na pewno za każdym razem jest ci to przez wszystkich wybaczone.

Za to, że zawsze masz przy sobie coś słodkiego :)

Za to, że wszystkie ważne rzeczy w domu są pogrupowane w teczki i pudełka w różnych kolorach. Odcienie kolorów spraw, litery, cyfry i daty tworzą szyfr znany tylko tobie.

Że zawsze rano sprawdzasz zanieczyszczenie powietrza.

Że zawsze masz przy sobie apteczkę z lekami na wszystko, a żaden z tych leków nie jest przeterminowany.

Że zawsze w restauracjach przed posiłkiem wycierasz w serwetę sztucę, tak na wszelki wypadek. I że robisz to tak dyskretnie, że obsługa jeszcze nigdy nie poczuła się tym dotknięta.

Że nie jesz ciastka do końca, bo fragment, który dotykałeś palcami odkładasz z powrotem na talerzyk. Albo nie. To akurat jest dziwne.

Że kiedy wsiadasz do samochodu, za każdym razem sprawdzasz olej, lusterka, i ustawienie fotela. Ale właściwie, dlaczego? Masz jakiś wyciek? Ktoś jeździł tym samochodem pod twoją nieobecność? Urosłeś przez noc? I że jeździsz bardzo ostrożnie. Albo jak baba. Albo po prostu ostrożnie. Albo jak baba. Jeszcze nie wiem.

Że potrafisz naprawić prąd.

Że się nie odurzasz, nie upijasz się, nie tracisz kontroli.

Że znasz mnóstwo dziwnych filmów, które nazywasz klasykami.

⁵⁹ por. Rozmowa z Marcinem Wierchowskim.

Że choć czytasz kilka tytułów jednocześnie, potrafisz skończyć każdą książkę, którą zacząłeś.

Że znasz się na wielu rzeczach.

Że nigdy nie krzyczysz. Nawet kiedy jesteś bardzo zły.

Że potrafisz słuchać.

Że zapisujesz sobie ważne momenty i przemyślenia. Dzięki temu zapisują ci się od razu w głowie.

Że zawsze wiesz, co powiedzieć.

Że zawsze wiesz, co zrobić.⁶⁰

Pierwsza improwizacja dla postaci Krisa i Harey odbyła się w terenie, poza siedzibą teatru. Nie była to dla nas nowość. Po pracy przy *Hańbie* i *Sekretnym życiu Friedmanów*, gdzie próby często miały miejsce w różnych zakamarkach Teatru Ludowego i Osiedla Teatralnego, nie zaskoczyło nas, że Marcin wybrał na pierwsze spotkanie bohaterów lodowisko Cracovii. Nie będąc jeszcze w tym czasie dobrym łyżwiarzem, połowę próby spędziłem na trybunach, analizując okiem Krisa ruch wirowy masy ludzi jeżdżącej w kółko i tej jednej dziewczyny, która pomimo kołnierza ortopedycznego porusza się wbrew wszystkim innym, nie jeździ źle - trzymając się bandy, ani dobrze po wewnętrznej, ale poza schematem, nadając wykresowi inny sens.

Kris po pierwszym spotkaniu pomimo tego, że dobrze rozmawiało mu się z Hari i chciał to spotkanie kontynuować, czuł, że należy trochę do innego świata. Pozornie. To tylko zewnątrz. Wiedział, że pod różnymi pancierzami jakie sobie sami budujemy, my Kris i Hari jesteśmy do siebie bardzo podobni. "My, skorupiaki, tak już mamy" powiedziała, ale prawdopodobnie chodziło jej tylko o kołnierz.⁶¹

Ważną inspiracją dotyczącą relacji, jaką mieliśmy zbudować pomiędzy bohaterami, był film Michela Gondry'ego *Zakochany bez pamięci*. Zderzenie dwóch totalnie różnych charakterów funkcjonujących na początku na zasadzie przyciągających się przeciwieństw, w trakcie trwania związku, okazało się zgubne dla obydwu z nich. Cechy fascynujące nas u partnera, takie których sami nie mamy, a może chcielibyśmy mieć, stają się w pewnym momencie irytujące. I tak weszliśmy w fazę wielu kilkugodzinnych improwizacji, gdzie od pierwszych spotkań, pełnych pozytywnego nastawienia postaci do siebie, początkowego udawania, prób

⁶⁰ Piotr Franasowicz, korespondencja elektroniczna z Marcinem Wierzchowskim i Anną Pijanowską, 3.02.2020.

⁶¹ Piotr Franasowicz, korespondencja elektroniczna z Marcinem Wierzchowskim, śr., 20.02.2020, 22:26.

przedstawienia się w lepszym świetle, powoli przechodziliśmy przez kolejne fazy związku. Dokładaliśmy kolejne elementy budujące relacje. Nadawaliśmy sobie określenia, stworzyliśmy własny taniec – taniec kraba, a także sposoby komunikacji, takie jak pisanie do siebie wiadomości - nierzadko humorystycznych - w sprawach błałych lub wielkich, na małych papierowych karteczkach, wkładanych pod szklaną rybę. Z czasem dowcipy i ciekawostki pod rybą zastąpione zostały karteczkami informacyjnymi dotyczącymi dnia codziennego, wreszcie wzajemnie oskarżającymi. W oparciu o wspomnienia, żarty i nawyki stworzyliśmy swój system kodów należący nie do aktorów, ale do postaci. System, który jest unikatowy dla każdej relacji międzyludzkiej, nie tylko romantycznej. Nie obeszło się na tym etapie pracy bez wywiadu z postaciami na temat początków miłości, przeprowadzonego przez Marcina wcielającego się w rolę znajomego studenta filmówki. Przy okazji, każde z nas budowało tor zdarzeń dodatkowych i bieżących spraw swojego bohatera, mających dopełnić improwizacje. W przypadku Krisa były to wizyty u mamy, spotkania z tatą i jego nową partnerką - radiestetką Renatką, oraz rozwijająca się kariera naukowa.



Fot.18. Piotr Franasowicz, Anna Pijanowska, realizacja wideo do spektaklu *Solaris*, Teatr Ludowy, fot. Klaudyna Schubert

Sala prób nr 10 w Teatrze Ludowym zapełniła się meblami, tworząc zagracone mieszkanie służące nie tylko naszej parze bohaterów, ale również rodzinie Snaut i Sartoriusów. Tutaj, moderowane mailowo przez reżysera kolejnymi instalacjami,

odbywało się pograżanie się Krisa i Harey w coraz bardziej toksycznej relacji. Założyliśmy sobie, że czas ich związku przypada na bardzo aktywny moment w karierze naukowej Krisa Kelvina. Kończy pracę magisterską u profesora Gibariana. Praca rozrasta się i rozrasta, a dotyczy Obecności/Oka Absolutu, czyli zjawiska towarzyszącego astronautom w kosmosie, czy zdobywcom bieguna, zjawiska poczucia bycia obserwowanym w warunkach, kiedy jesteśmy sami, odcięci od codziennych bodźców zewnętrznych. Temat do tej pracy zaczerpnęliśmy ze zdarzenia, które jeszcze nie przydarzyło się naszemu bohaterowi, ale które jest opisywane przez Lema i towarzyszy Kelvinowi przez całą powieść i które związane jest z obecnością oceanu na Solaris. Następnie Kris zostaje zaproszony przez Gibariana do współpracy przy testach prowadzonych na astronautach mających wyruszyć na Solaris. Myśląc o tego typu badaniach, pojawiają się w głowie skojarzenia z budzącymi kontrowersje eksperymentami Milgrama, czy Zimbardo. Wzbogaciłem swoją wiedzę na temat nieetycznych doświadczeń związanych z wystawianiem badanych na niecodzienne warunki i prowadzące do obłądzenia przedłużające się niewygody. Kris został wtajemniczony w życie Instytutu, mając dostęp do archiwów, ale i w jakiś sposób, towarzysząc Gibarianowi przy odkrywaniu nowych metod szkoleń astronautów. Stał się świadomy stosowanych przez niego praktyk mających znamiona tortur: absolutna cisza, absolutna ciemność, ciasnota, testowanie środków psychoaktywnych, czy rozregulowanie organizmu i jego biologicznego zegara przy pomocy różnych, nie zawsze bezpiecznych dla zdrowia czynników. Kris awansuje, dostaje kolejne zadania, pisząc jednocześnie swoją bestsellerową pracę na temat snów astronautów. W tym celu spotyka się na rozmowę z byłym astronautą – solarystą Andrew Bretonem. To zdarzenie zostało przeze mnie i przez grającego Bretona Piotra Pilitowskiego zaimprovizowane i miało swoją kontynuację w dalszej pracy nad spektaklem.

Po drugiej stronie związku stała Harey – niepotrafiąca dokończyć licencjatu, znajdująca sobie tysiące zajęć pobocznych, imprezująca do późna, zmieniająca co chwilę pracę, aż wreszcie zapadająca się coraz bardziej w siebie, przestająca gdziekolwiek wychodzić poza próg mieszkania, osuwająca się w coraz silniejsze stany depresyjne. Kris, niepotrafiący jej pomóc ani odejść, wstydzący się za nią i za siebie, powoli zajmował miejsce, którego od zawsze się bał - miejsce, w którym widział swojego ojca. Czuł, że

tworzy bardzo podobny rodzaj relacji i że jest jakby spadkobiercą jego losu. Trochę z tego lęku także, zostawił pogrążającą się w chorobie matkę, wybierając własne życie, choć w przesiąkniętym śmiercią mieszkaniu. Strach przed utratą kontroli nad sobą samym, ale także przed opieką nad osobą, która powoli zamienia się w kogoś niepotrafiącego funkcjonować bez czyichś wskazówek towarzyszył Krisowi od zawsze. Ten strach przed koniecznością opiekowania się kimś, a jednocześnie łatwe wchodzenie w rolę opiekuna, próbującego naprawić czyjeś życie, napędzał kolejne fazy związku.

Złość na Harey, najpierw z powodu jej mało odpowiedzialnego stosunku do życia, potem z powodu jej popadania w marazm, a także na siebie - niepotrafiącego znaleźć wyjścia z tej sytuacji, sprawiła, że oboje bohaterów zaczęło tańczyć po Trójkącie Dramatycznym Karpmana. Podczas wielu godzin męczących improwizacji (moderowanych przez Marcina mailowo czasami nawet podczas prób), przechodziłem jako Kris wiele razy od roli wybawiciela do roli oprawcy, czasami zahaczając o rolę ofiary. Początkowe wejście Krisa w rolę ratującego Harey przed nią samą, pomagającego jej w nauce, przywożącego do domu po coraz mocniejszych imprezach, w coraz gorszym stanie, po nocnych telefonach od jej znajomych, proszących, żeby ją odebrać skądś, bo jest w stanie upojenia lub pod wpływem narkotyków, zajmującego się nią będącą na coraz potężniejszych kacach, szukającego dla niej pracy, powoli zrodziło w Krisie frustrację, prowadząc go w stronę roli oprawcy. Wykorzystując w kłótniach wspomniane wyżej sytuacje przeciwko niej, coraz mocniej wytwarzał w Harey niskie poczucie własnej wartości, popychając ją tym samym w kierunku czarnych, autodestrukcyjnych myśli, stanów lękowych i depresji. Dalej droga prowadziła ku zmianie Krisa w ofiarę w związku, bezskutecznie starającą się pomóc ich relacji, a w następnym cyklu kolejny raz w stronę roli wybawcy. Są to typowe dla psychicznej przemocy domowej zachowania. W związku z nimi jedna ze stron (lub obie) zaczyna wierzyć, że bez partnera/partnerki nie potrafi funkcjonować, a wszystko, co określa jej istnienie, to relacja z tą drugą osobą. Staje się nieistniejącym bez swojego "żywiciela" tworem F. Byt kurczy się tylko do jednego aspektu, który jak tytuł reportażu Jacka Hołuba na temat przemocy domowej zawiera się w zdaniu ***Beze mnie jesteś nikim.***

Posiadając wiedzę o tych mechanizmach, zarówno jako aktor, ale również jako

grana przeze mnie postaci, trochę na poziomie przecucia, w sposób nie do końca nazwany, a jednak celowy, czułem, że przeprowadzam jako Kris na sobie i na Harey eksperyment. Dotyczył on rozpadu związku i odporności ludzkiej psychiki. Świadoma improwizacja, dzięki której jesteśmy w stanie opisać odbywające się w postaci procesy, pomogła mi w tym momencie osiągnąć pozycję zarówno osoby mocno zaangażowanej w związek, jak i analizującego na chłodno badacza.⁶² W kolejnych zdarzeniach, pretensjach, wyrzutach, kłótniach brałem udział z zainteresowaniem naukowca obserwującego przesuwaną się granicę ludzkiej wytrzymałości. Brzmi to bardzo sadystycznie, co nie jest bez znaczenia dla całej pracy nad rolą. Pozwoliło mi to dotknąć we wspomnieniu zagadnienia eksperymentów na ludziach i rodzących się z tego powodu wyrzutów sumienia, oraz przede wszystkim ogromnego poczucia winy związanego ze stanem psychicznym Harey, aż wreszcie jej samobójstwem.

Fragmety tego etapu prób wracają do nas w scenie encefalografu. Sekwencja strzępów rozmów z naszych improwizacji pojawiająca się w śnie o ekipie filmowej kręcącej film o życiu Krisa, wyrywkowo przeprowadzają nas przez historię tego związku. Słyszymy pierwsze nieporozumienia o remont podłogi, poważniejsze spięcia dotyczące pracy, odpowiedzialności i innego spojrzenia na przyszłość, aż do ostatecznej kłótni i jego odejścia na zawsze.

Długofalowe doświadczenie przeprowadzane przez Krisa na Harey budzi skojarzenie z eksperymentami prowadzonymi przez niego na jej Tworze F już na Solaris. I tam, i tu prowadzą one do utwierdzenia się Harey w przekonaniu, że jest niewartym życia nawet nie człowiekiem, a jego nieudolną kopią, oraz do derealizacji typowej dla osób z zaburzeniami, takimi jak depresje, czy nerwice. W ten sposób, relacje pomiędzy bohaterami powieści Lema stają się jakby powtórzeniem, czy też parabolą ich ziemskiego związku, prowadzącego do decyzji Harey o ostatecznym zniknięciu.

⁶² por. *Rozmowa z Marcinem Wierzchowskim*.

4.4. Lądowanie

Improwizacje czasu pobytu astronautów na Solaris przeniosły się do pamiętającego początki ery atomu i zimną wojnę schronu znajdującego się pod budynkiem Teatru Ludowego. Pomieszczenia nigdy nieużywane w tym celu, dla którego zostały zaprojektowane, pokrywał kurz. Ubrani w kombinezony ochronne eksplorowaliśmy przestrzeń, odkrywając nowe przejścia i zakamarki, nadając im nowe znaczenia. Długi, kolisty korytarz stał się labiryntem bazy, z której nie ma ucieczki, pomieszczenie z niedziałającym systemem wentylującym - laboratorium, izolatka - kabiną Krisa Kelvina, a piec z martwymi szczurami i łaźnia - przestrzenią chłodni prosektorium.

Schron stał się dla nas salą prób i nowym domem dla naszych postaci. Tutaj spotkałem się z Mają Pankiewicz w roli Snaut, Anią Pijanowską w roli Harey oraz z Piotrem Pilitowskim grającym Andrew Bertona, którego Marcin uczynił fantomem należącym do nieżyjącego doktora Gibariana. U Lema, tą postacią jest "ogromna Murzynka", którą odczytać możemy na poziomie fetyszu albo pójść dalej i spojrzeć na nią jak na personifikację haniebną historii kolonializmu, z niewinnymi ofiarami, niewolnictwem i podbojami kolejnych krain. Idąc tym tropem, Marcin zdecydował się dać głos ofiarom postępu. I tak postać Bertona i jego historia związana ze stratą przyjaciela, ale także wzbogacona o pamięć wątpliwych etycznie testów przeprowadzanych na astronautach, stała się krzykiem stratowanych przez postęp ludzkości okupiony niewyobrażalnymi cierpieniami i dehumanizacją. Uważam, że monolog Bertona jest jednym z mocniejszych momentów spektaklu, potrafiącym dotknąć funkcjonującego w nas fragmentu zbiorowego sumienia i na długo pozostaje w pamięci.

Przed przystąpieniem do improwizacji w schronie, czyli pobycem na Solaris, potrzebowałem dookreślić sobie wspomnienia Krisa Kelvina z okresu pomiędzy znalezieniem ciała martwej Harey w mieszkaniu i zostawionej przez nią pod szklaną rybą wiadomości o treści: "Nie ja podjęłam tę decyzję", aż do lądowania na obcej planecie. W tym celu Marcin przesłał mi instalacje do kolejnych już "Kości przeznaczenia". Tym razem okres, którego dotyczyły podzielony został na trzy etapy.

KOŚCI NA JUTRZEJSZY PORANEK:

ETAP 1. Jedna kość. 45 minut. Rzut co 5 minut. Dominanta:

- 1 — Śmierć*
- 2 — Mama*
- 3 — Mądrość Gibariana (www)*
- 4 — Comfortably numb*
- 5 — Wspomnienie Hari (przedmiot/miejsce)*
- 6 — Sen bez Hari*

ETAP 2. 45 minut. Rzut co 5 minut. Dominanta: Złość

- 1 — Fiasko*
- 2 — Tato*
- 3 — Spotkanie z przeszłością*
- 4 — Mam nowego wroga*
- 5 — Wspomnienie Hari (przedmiot/miejsce)*
- 6 — Tracę panowanie*

ETAP 3. 90 minut. Rzut co 5 minut. 1 minuta = 1 do 2 miesięcy. Dominanta: Parcie naprzód

- 2 — Zgon (cisza)*
- 3 — Podróż / doświadczenie*
- 4 — Kontakt z przeszłości*
- 5 — Eksperyment na sobie*
- 6 — Nowe wyzwanie*
- 7 — Przyjaciel Gibarian*
- 8 — Sen o żywej Hari*
- 9 — Nowe myśli (www: brainyquote.com)*
- 10 — Sen o Hari martwej*
- 11 — Rodzic mnie potrzebuje*
- 12 — Dotknięcie kosmosu (odrębny utwór)*

*Uściski,
M.⁶³*

Pierwszy etap związany był ze śmiercią Harey i obejmował czas około tygodnia od chwili znalezienia zwłok. Drugi etap był rokiem rozpacz, złości, stanów depresyjnych i utraty kontroli nad swoim życiem. Sklejało się to wszystko w logiczny ciąg zdarzeń prowadzących prosto na samo ludzkie dno, będące najprostszą odmianą pokuty i kary wymierzonej samemu sobie. Przybierały one formę wstydliwych alkoholowych fragmentów urwanego filmu, umiejscowionych w krakowskich i wielickich krajobrazach i do dziś zajmują w mojej pamięci swoje miejsce, jako pewnego rodzaju powidoki

⁶³ Marcin Wierzchowski, korespondencja elektroniczna, 18.02.2020, 00:41.

z pracy nad rolą. Trzeci etap to etap wychodzenia na prostą, przyjęcie pomocy od Gibariana i praca w Instytucie i przygotowania do lotu na Solaris. Niestety, tak jak w przypadku poprzednich "Kości przeznaczenia", tak i tutaj, notatki z tego doświadczenia zaginęły.

Najcenniejszą moją zdobyczą z powyższego zadania okazało się zrozumienie w praktyczny sposób tworzenia gestu psychologicznego, o którym pisał Michał Czechow. Moje wcześniejsze, jak i późniejsze doświadczenie, opiera się na intuicyjnym używaniu ukrytego gestu psychologicznego, nie nazywając go w ten sposób. "Kości przeznaczenia" (jak i ćwiczenie snu postaci, które omawiam w rozdziale dotyczącym mojej pracy dydaktycznej) doskonale nadaje się do odkrywania w sobie nowych gestów. Pomogły mi one w drugim etapie improwizacji spotkań z Harey – będącej w tym wypadku już wytworem oceanu. Zetknięcie się ze zmarłą kilka lat wcześniej partnerką uaktywnia znane mi z "Kości przeznaczenia" gesty, ruchy i napięcia w ciele, jakie wytworzyłem, zanurzając się w fantazje dotyczące śmierci i żałoby. Mimowolnie uruchamiały się one podczas improwizacji pierwszych wspólnych chwil na Solaris i przeszły do końcowej postaci naszego spektaklu. Działy na zasadzie *flashbacków*, jakie zaobserwować można u osób z zespołem stresu pourazowego. Traumatyczne wspomnienia, jakie zaszczepiłem Krisowi Kelvinowi wracały w zetknięciu z Tworem F.

Ocean podczas naszej pracy ewoluował. Myślenie o oceanie jako o nowych, podstuchujących nas technologiach, pozostało w tyle, dając nam jednak namiastkę poczucia bycia podglądanym przez realnie istniejące Oko Absolutu. Kolejną myślą, w jakimś stopniu zrealizowaną, było założenie, że ocean – to widzowie mający wpływ na oczyszczenie się postaci z poczucia winy i dostania drugiej szansy pomimo bagażu grzechów, jakie postaci niosą. Dla mnie ocean u Lema zawsze przedstawiał cały nasz wewnętrzny świat, z naszą zdolnością do tworzenia, abstrakcyjnym myśleniem i emocjami, zapełniający się strzępami wspomnień. Niektóre z tych wspomnień funkcjonują w formie czystej, nienaruszonej, niektóre zostały nadpisane lub skrócone do mikroskopijnych, nieistotnych fragmentów, jeszcze inne zmutowały lub zostały przez nas wyolbrzymione, przybierając rozmiary dziecka Fechnera z raportu Bertona. Do wielu z nich wracamy z przyjemnością, chcemy, żeby pojawiały się przywołując w nas minione emocje. Jestem tu jednak w stanie zaryzykować stwierdzenie, że

w każdym z nas funkcjonuje czarne pudełko, do którego nie chcemy zaglądać, czarne miejsce na mapie naszego życia wewnętrznego, które, kiedy pojawia się w naszej wyobraźni, natychmiast odwracamy od niego wzrok. I nie mówię tu o jedynie o wspomnieniach, ale o przeróżnych naszych ciemnych stronach, u każdego z nas pewnie innych, których sami nie chcemy u siebie oglądać. Chowamy je przed sobą i światem. Rzeczywistość **Solaris** odsłania je w całej okazałości, unaoczniając je nam i innym, pokazując, czego wstydzimy się u siebie lub co tak naprawdę nie zostało nigdy przez nas przepracowane.

Niejednokrotnie zdarza nam się powracać we wspomnieniach do chwil, które chcielibyśmy naprawić. Czasami jest to błyskotliwa riposta, której nie zdążyliśmy wygłosić w odpowiedniej chwili, z francuskiego *esprit d'escalier*, a czasem przybiera bardziej obsesyjne formy. Myślenie o przeszłych momentach, w trakcie którego odgrywamy jeszcze raz te same scenariusze, ale tym razem poprawione o naszą wiedzę na temat konsekwencji danych zdarzeń, lub nasze życiowe doświadczenie nie jest niczym niezwykłym. Fantazujemy o powrocie do przeszłości, po to by jeszcze raz przeżyć momenty radości, spotkać ludzi, za którymi tęsknimy lub tym razem nie popełnić tych samych błędów i zachować się "jak trzeba". Bohaterowie **Solaris** dostają tę szansę.

Można mieć wrażenie, że mamy do czynienia z powtarzającym się w kółko tym samym schematem. Kris robiący testy na Harey, próbujący sprawić, żeby zniknęła na zawsze, wytwarzający w niej poczucie nierealności, prowadząc powoli do samobójstwa, to powtórzenie ziemskiego życia i najciemniejszego okresu ich związku. Przypomina to mechanizm ruminacji, czyli "przeżuwania" przeszłości. Termin ten dotyczy przede wszystkim osób cierpiących na depresję, czy zaburzenia lękowe. W założeniu osoby ruminującej, przeżywanie jeszcze raz przykrych zdarzeń, ma pomóc zrozumieć, wyciągnąć wnioski, przyjrzeć się samemu sobie i zadośćuczynić lub wybaczyć. W praktyce nie prowadzi do niczego poza kolejnym analizowaniem przeszłości i rozdrapywaniem ran, będąc zamkniętym w czterech ścianach swojej kabiny na Solaris lub mieszkania na Ziemi.

Powyższa interpretacja zakłada celowy udział Krisa Kelvina w tworzeniu obrazu Harey. Jeśli jednak założymy, że uporczywe powroty "gości", czyli Tworów F, mają

charakter intruzywny, a samo ich istnienie jest jednym wielkim *flashbackiem*, u solarystów następuje walka z niechcianymi wspomnieniami, a intencje i sposób działania oceanu naszej głowy jest dla nas zagadką. Próba zrozumienia siebie, własnych mechanizmów i emocji, zdaje się tak samo nieosiągalna, jak zrozumienie wszechświata, a kontakt z oceanem jest tylko kontaktem pozornym.

W powieści Lema, jak i w naszym spektaklu, schemat powtórzenia losu zostaje przerwany. Po świadomej próbie odebrania sobie życia przez Harey, Kris zmienia swój wzorzec myślenia, skupiając się na pielęgnowaniu dobrego obrazu związku, nawet jeśli ma pewność, że to, co wydarzyło się nie ma innego końca, a stojąca obok osoba nie jest tą samą osobą, a jedynie jej projekcją (w tym wypadku perfekcyjnie utkaną z neutrin). Kris wreszcie przestaje walczyć. Domyka swoją żałobę. Niezależnie od tego jak rozłożylibyśmy jej następujące po sobie etapy, zahaczając o zdarzenia z “Kości przeznaczenia”, czy też uznając, że sam lot na Solaris jest w całości żałobą lub jedynie jej szóstym stadium – Testowaniem, dochodzi wreszcie do momentu Akceptacji i przebaczenia samemu sobie, co obrazuje nowy list od Harey, tym razem o treści “To ja podjęłam tę decyzję”. Nie mamy jednak pewności co do skuteczności tego aktu. Ucieczka od własnej przeszłości nie istnieje. Kris pozostaje w oczekiwaniu na powrót “czasu okrutnych cudów”, co każe myśleć, że jego pogodzenie się jest jedynie utudą, zwłaszcza, że następnego dnia znów wyrusza w podróż na **Solaris** Dużej Sceny Teatru Ludowego.

4.5. Czas izolacji i jego następstwa

W lutym 2020 roku byliśmy na ostatniej prostej procesu tworzenia spektaklu. Dwa tygodnie przed zapowiedzianą premierą weszliśmy w próby sceniczne. Mieliśmy za sobą tworzenie wykorzystanych w spektaklu nagrań wideo. Część z tych materiałów zrealizowana była w schronie pod teatrem, część w wynajętym mieszkaniu, żywcem wyjętym z moich fantazji na temat życiorysu Krisa. Za nagranie ich odpowiadał Tomasz Wolski. Scenografia Anny Marii Kaczmarskiej będąca zbiorem ponumerowanych

fragmentów meblościanki, zawierających pamiątki przeszłości, zatopionych w czymś przypominającym ocean, idealnie odzwierciedlała rozmowy, jakie prowadziliśmy z Marcinem jeszcze na etapie prób, a które dotyczyły nostalgii związanej z wygrzebywanymi w pamięci przedmiotami i miejscami. Pierwsza forma scenariusza została domknięta. Teksty pochodzące z powieści Lema zostały zintegrowane ze scenami wyimprowizowanymi w trakcie prób. Dużą rolę w tym procesie odegrały fragmenty – monologi dopisane przez współpracującą z Marcinem przy tym projekcie, Magdę Drab. Dwudziestego piątego lutego spotkaliśmy się całym zespołem z tworzącymi muzykę do spektaklu Zuzanną Skolias i Antonisem Skoliasem na Dużej Scenie Teatru Ludowego. W zamiarze mieliśmy ustalenie sfery dźwiękowej Stacji Solaris. Próba, która w gruncie rzeczy nie miała być niczym niezwykłym w porównaniu do setek prób, które odbyliśmy w swoim życiu do tej pory, na zawsze utkwiała w naszej pamięci.

Próba, o której piszę, była pierwszą, jaką odbywaliśmy w nowej, nieznanej nam dotąd rzeczywistości - pandemii koronawirusa. Ograniczając bliższy kontakt, trzymając dystans pomiędzy nami - co poniekąd używając już maseczek i lateksowych rękawiczek - staraliśmy się odnaleźć w tej, zdawać by się mogło wyrwanej prosto z konwencji science-fiction, sytuacji. Bombardujące nas na co dzień informacje dotyczące zwiększającej się liczby zachorowań i nowych obostrzeń oraz temat niewidzialnego intruza obecny niemal w każdej sferze naszego życia sprawiły, że nasze próby, w jakiś surrealistyczny sposób, wypełniło poczucie obecności obserwującego nas patogenu. Każdy z nas przeżywał to po swojemu. Na niektórych wpływało to wręcz paraliżująco. Dowiedziawszy się o wprowadzonym zakazie organizowania imprez i zgromadzeń, a także prezentowania spektakli teatralnych, zdecydowaliśmy się nie kontynuować naszej pracy.

I tak udaliśmy się na nieplanowany urlop, który ze względu na specyfikę tamtego okresu, spędzić mieliśmy w domach. Chcąc skorzystać z wyjątkowości tego czasu, a także chcąc utrzymać nas na orbicie *Solaris*, Marcin zdecydował się skorzystać z pomysłu Mai Pankiewicz i zlecić nam prowadzenie solaryjskiego dziennika zarazy. Miało to polegać na nagrywaniu krótkich filmów dotyczących naszego odizolowania od świata. Forma oczywiście pozostawała dowolna, a nasza kreatywność, jeśli chodzi o nagrywane smartfonami filmy, dzięki pandemii na chwilę wzrosła. Już po pierwszym

stworzonym przeze mnie materiale, wyczułem fałsz w swoich intencjach. Nie czułem się ani ograniczony, ani odizolowany. Spędzając ten czas na wsi z rodziną, wspólnie sadząc drzewa, kwiaty i truskawki, budując plac zabaw, poznając nowe miejsca i nowe własne możliwości, o których istnieniu na co dzień nie pamiętam, czułem, że ocean obdarza mnie wyspą szczęśliwości, a najlepszym dziennikiem czasu zarazy są pochodzące z tego okresu zdjęcia rodzinne. "A gdybyś miał być zamknięty przez resztę swojego życia z jedną osobą, to kto by to był?" - tak brzmi jedno ze zdań rozpoczynających nasz spektakl. Dzięki pandemii odkryłem, że solaryczne spotkanie trzeciego stopnia niekoniecznie musi być dla nas karą. Zrewidowało to również moje myślenie o "gościach". Jeśli ocean w naszym spektaklu budować ma widownia składająca się z poszczególnych osób, to można powiedzieć, że każda z nich jest tworem F. Tworem świadomym swoich pragnień, chcącym wrócić do zdarzeń, w których czuł się najszczęśliwszy i najbardziej realny. Patrząc z tej perspektywy zrozumiałem, że w każdym z nas jest coś z solarysty i z samego Solaris. Hodujemy w sobie zarówno ucieczkę przed przeszłością, jak również tęsknotę.

Po kilku miesiącach wróciliśmy do pracy. Scenariusz ewoluował, my ewoluowaliśmy, postaci ewoluowały, świat ewoluował. Przerwa dobrze zrobiła nam wszystkim. Ocean widowni, choć przerzedzony rządowymi obostrzeniami, również powrócił. Jak po długiej podróży, znów przyprowadziliśmy naszych bohaterów w miejsce, do którego należą. Mogliśmy teraz z sentymentem w oku spojrzeć na porzuconą przez nas na chwilę rzeczywistość teatralną jak na odległą przeszłość. Jak powracający na Ziemię Kris Kelvin, czuliśmy, że nic już nie będzie takie samo, a jednak ponownie zanurzyliśmy się w doświadczanie życia na Solaris.



Fot.19.,20.,21.,22. Próby do spektaklu *Solaris*, Teatr Ludowy, fot. Klaudyna Schubert

5. WPŁYW SPOTKANIA Z MARCINEM WIERZCHOWSKIM NA MOJĄ DALSZĄ PRACĘ

Trzy spotkania z Marcinem Wierzchowskim – *Sekretne życie Friedmanów*, *Hańba*, *Solaris* zaowocowały rozwojem, jaki dokonał się we mnie z jednej strony na poziomie bardziej uświadomionego tworzenia postaci, a z drugiej samej obecności na scenie. Każda z kolejnych ról, nad którymi pracowałem, nie była jedynie intuicyjnym rzucaniem się z całym pokładem własnych emocji w życie postaci, ale uważniejszym przyglądaniem się temu, co w spektaklu niewidoczne. Oprócz tego dużo więcej uwagi zacząłem zwracać na sam akt opowiadania widzowi historii, co miało odzwierciedlenie zarówno w pracy zawodowej na scenie, jak i w mającej niebawem nadejść pracy w charakterze pedagoga.

5.1. Teatr, praca zawodowa

Doświadczenie pracy z Marcinem wykorzystywałem w mojej dalszej pracy zawodowej. Idealnym polem do tego typu poszukiwań – ale bardziej w stopniu indywidualnego przygotowania – okazały się spektakle, które miałem okazję przygotowywać z Małgorzata Bogajewską. Bogajewska, będąc dyrektorką Teatru Ludowego i równocześnie reżyserką, kilka razy zaproponowała mi współpracę, co kończyło się zazwyczaj stworzeniem wartościowych, cenionych przez widzów i krytykę spektakli. W swojej pracy skupia się na wrażliwym przyglądaniu się ludziom, których historie opowiadamy ze sceny. I tak, w ciągu kilku sezonów, udało mi się zagrać w takich wyreżyserowanych przez nią spektaklach, jak: *Anioły w Ameryce* Tony’ego Kushnera, *Śmierć komiwożera* Arthura Millera, czy zrealizowanym na podstawie książki Jakuba Siczki *Pogo*, a jednym z najważniejszych tytułów, obok “Friedmanów” w mojej karierze okazał się *Wujaszek Wania* Antona Czechowa. Nasza współpraca cechuje się dużym wzajemnym zaufaniem, dzięki czemu mam poczucie współtworzenia przedstawienia i wolności, jaką daje mi reżyserka w wykorzystaniu narzędzi, jakie przejąłem w pracy z Marcinem.

Jedną z ciekawszych tego typu zdobyczy jest termin “dedykowania” roli. Otwiera on w wyobraźni nowe spojrzenie na kreację postaci. Pozwala poczuć moc, jaką posiada teatr i jaką posiada snucie opowieści o człowieku. “Dedykując” rolę sobie z teraz lub sprzed lat, przyjacielowi w podobnej do bohatera kondycji, wspomnieniu kogoś, kogo już przy nas nie ma, osobom, z którymi jeszcze nie rozwiązaliśmy jakiejś trudnej sytuacji, komuś, z kim w jakiś sposób “rymuje” nam się historia sceniczna, zarówno w tragiczności, ale i w małych i większych radościach, komu możemy ofiarować spektakl z całą swoją czułością, tworzymy prawdę opowieści.

Dedykacja sprawia, że to, co robimy staje się bardzo osobiste i że energia, która wydatkujemy na to, żeby spektakl powstał, żeby powstała rola nie zostaje rozproszona na cały świat, tylko skupiona i skoncentrowana na kimś. [...] I rzadko zdarza się w moim przypadku, żeby spektakl był dedykowany jednej osobie. Raczej odbywa się to tak, że w trakcie procesu pracy nad spektaklem, odkrywam temat spektaklu, taki powiedzmy głęboki temat, czy metatemat i zaczynam rozpoznawać, w jaki sposób on rezonuje z osobami, jakie w danym momencie na swojej drodze spotykam. [...]Widząc to w ich życiach, zaczynam żywić nadzieję, że to, co wydobędziemy z bohaterów, będzie miało istotne, emocjonalne połączenie z doświadczeniem ludzi którzy siądą na widowni.⁶⁴

Drugą obok dedykacji (ale będąca z nią silnie zintegrowaną) myślą, jaka od momentu pracy z Marcinem towarzyszy mi podczas wejścia na scenę, jest myśl na temat widzialności widza przez postać, co omówiłem w rozdziale poświęconym **Sekretnemu życiu Friedmanów**. To wypełniło całkowicie lukę, z jaką do tej pory się mierzyłem. Moje dotychczasowe zmaganie, żeby wreszcie uwierzyć w “czwartą ścianę” oraz osiągnąć (prawdopodobnie niemożliwe do osiągnięcia) poczucie całkowitego zatopienia się w historii postaci, przeobrażenia się w postać i stworzenia iluzji zarówno dla widza, jak i dla samego siebie, że oto tworzymy jakiś fragment prawdziwego życia, definitywnie się zakończyło. Okres frustrujących momentów, kiedy po spektaklu, którego nie udało się zagrać zgodnie ze swoim niedościgłym zamiarem, zostawiłem za sobą. Przyszły momenty spotkań nie tylko postaci z postaciami, ale przede wszystkim mnie z widzami. Stając lub (jak w wypadku pierwszych scen **Wujaszka Wani**), siadając naprzeciwko widowni mam poczucie, że rozpoczynający się spektakl jest opowieścią skierowaną w

⁶⁴ Dlaczego warto dedykować komuś lub czemuś swoją twórczość? Odpowiada reżyser - Marcin Wierchowski, DR DOMINIKA LICHY, źródło Youtube.

jakiś sposób do nas wszystkich, obecnych w tej chwili na sali. Jest opowieścią o lekarzu gdzieś z carskiej Rosji przełomu XIX i XX wieku, ale i o mnie, i o Tobie, przeżywających teraz lub w przeszłości (albo w przyszłości jeszcze przez Ciebie nieświadomionej) takich emocji, jak niespełnienie czy wypalenie zawodowe. Jest skargą Biffa ze *Śmierci komiwożera* (i wszystkich moich znajomych zmuszonych do emigracji zarobkowej) na los, którego pomimo szczyrych chęci nie jesteśmy czasem w stanie wykuć tak jakbyśmy to sobie zamarzyli. "Nie sądźcie mnie zbyt surowo". Jest szczerym przyznaniem się lekarza z *Pogo*: ja też boję się śmierci, ja też boję się samotności, ja też nie potrafię znieść cierpienia dziecka. Pozwala to postaci stanąć emocjonalnie nago, tzn. odartym z jakiegokolwiek fałszu.

O potrzebie skupienia uwagi na widzu, już podczas eksploatacji spektakli Marcina Wierchowskiego, niejednokrotnie przypominał nam reżyser w swoich mailowych omówieniach:

*Miałem poczucie, że pierwsza część spektaklu szła mozolniej niż druga. [...] Na czym polegało to „mozolniej”? Na większej niepewności, która zamiast owocować większą uważnością na siebie nawzajem i intensywniejszym „tu i teraz”, owocowała większą wsobnością - zwłaszcza względem widza. W kilku początkowych scenach - pierwszym mieszkaniu, przesłuchaniu - widz miał, miałem wrażenie, niedoudział: woleliśmy nie korzystać z jego obecności; wygodniej było zamknąć się w bańce zalakowanego świata Friedmanów. Tymczasem wszelkie zalakowanie jest iluzją. I powinniśmy mieć tego świadomość. Widz jest - czy jako świadek mojej postaci, czy jako "medialny" opresor, czy jako ławnik gromadzący dowody, czy jako ktoś, komu ja, aktor, dedykuję przedstawienie, itd.*⁶⁵

Ostatecznie to my wychodzimy na scenę. To my stajemy przed widzami i opowiadamy, niesiemy historię postaci. My użyczamy jej siebie, nigdy nie zapominając, że jesteśmy aktorami. Ma to wiele wspólnego z odwagą, o której wspominał David Mamet w swojej książce *Prawda i fałsz*.⁶⁶ Jest to odwaga stania na scenie i zaakceptowania naszych prywatnych emocji związanych z występem. Wspólna odwaga, moja i mojej postaci. Odwaga wewnętrznego obnażenia się pomimo istniejących okoliczności. Razem z bohaterami dysponujemy tą samą chęcią podzielenia się swoją

⁶⁵ Marcin Wierchowski, Korespondencja elektroniczna z zespołem "Sekretnego życia Friedmanów", 10.05.2017.

⁶⁶ David Mamet, *Prawda i fałsz. Herezja i zdrowy rozsądek w aktorstwie*, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice, 2014.

radością i smutkiem, swoimi przemyśleniami, chęcią spotkania się jeszcze raz z innymi bohaterami opowieści w celu dania sobie kolejnej szansy. Z tym, że u Mameta postać nie istnieje. Jest tylko zapisanymi słowami, które musi wygłosić aktor, a wszelka praca nad rolą nie jest do niczego potrzebna. Ja wychodzę z założenia, że każde działanie przybliżające nas do zrozumienia treści dramatu owocuje na scenie i ma realny wpływ na wygląd skończonego dzieła teatralnego, nadając mu unikatowy rys.

Szkicowanie rozbudowanej mapy wspomnień postaci ma swoje zastosowanie również w innym obrębie pracy aktora. Kilkakrotnie zdarzyło mi się nagrywać selftapy będące castingami do różnych produkcji filmowych i telewizyjnych, gdzie zamiast tradycyjnych scen odgrywanych w domowych warunkach z pomocą zaprzyjaźnionych aktorów, zdecydowałem się na stworzenie monologów postaci. Miały one formę wywiadu, czy raczej reportażowej wypowiedzi, w której postać porusza ważne dla siebie wątki ze swojego życia, niekoniecznie mające związek z treścią przesłanej przez reżysera obsady sceny. Taka forma pozwala zaprezentować pełniejszy obraz naszego myślenia na temat przeszłości postaci, jej temperamentu i charakteru. Nagrania za każdym razem przyniosły mi udział w zdjęciach próbnych, a w przypadku zrealizowanego dla NETFLIX serialu *Forst*, drugoplanową rolę aspiranta Karola Adamiaka. Narzędziem, jakim jest tworzenie reportażowych form wypowiedzi postaci, postanowiłem podzielić się również ze swoimi studentami.

6.2. Praca dydaktyczna

Rok 2020 dla nas wszystkich w oczywisty sposób kojarzy się z panującą na świecie pandemią wirusa COVID-19. W wielu sektorach naszego życia czas izolacji, wytycznych WHO i nowych przepisów wprowadzanych przez Ministerstwo Zdrowia, wymusił na nas ograniczenie tradycyjnych metod funkcjonowania w społeczeństwie, opartych na bezpośrednim kontakcie i wykorzystanie zdobyczy technologii, a w szczególności Internetu do prowadzenia dalszej działalności lub po prostu

stwarzania pozoru "normalności" życia. Niektóre gałęzie biznesu bardzo dobrze odnalazły się w nowej rzeczywistości, wiele z firm i po złuzowaniu restrykcji zdecydowało się na pozostanie w trybie online. Praca zdalna nie we wszystkich jednak branżach wdrożyła się przynosząc korzyści. Pamiętamy o upadających biznesach, które bez żywego kontaktu z człowiekiem nie miały prawa istnieć. Szkolnictwo radziło sobie z pandemią lekcjami online, co jak wiemy miało opłakane skutki – niski poziom wiedzy u uczniów, trudności z budowaniem prawdziwych relacji, depresja u młodych ludzi. Niektóre źródła, może nieco na wyrost, mówią nawet o straconym pokoleniu. Sztuka, w różnych dziedzinach starała się przenieść do sieci, co było tylko pewną formą przeczekania. Tworzyliśmy treści głównie po to, by o nas nie zapomniano.

Dla mnie rok 2020 to także rok, w którym rozpocząłem pracę w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Początki pracy ze studentami wymagały ode mnie odpowiedzenia sobie na pytanie, czego tak naprawdę jestem w stanie nauczyć adeptów sztuki aktorskiej. Sięgając pamięcią do czasów mojej edukacji w PWST oraz do doświadczeń w pracy zawodowej na scenie, starałem się wyłuskać te momenty, w których czułem, że rozwijam się jako artysta. Negatywnie oceniam wszelkie próby zahartowania mnie poprzez agresywne zachowania skierowane przeciwko mnie. Hasła typu „aktor powinien mieć duszę kolibra i dupę nosorożca”, pomimo, że są ciekawą metaforą życia zawodowego, to jako hasła, metody kształcenia, nie przemawiają do mnie. Jako ludzie różnimy się pod względem naszej wrażliwości i właśnie poszanowanie tych różnic powinno być tym, co możemy ofiarować sobie wzajemnie, pozwalając sobie i innym na komfort tworzenia. Sposoby nauczania żywcem wyjęte z filmu *Whiplash*, które na własnej skórze zdarzyło mi się poczuć na początku swojej drogi, zamiast przynosić efekty zamierzone przez pedagogów i reżyserów, całkowicie blokowały mój rozwój, podkopując wiarę w siebie i sens uprawiania tego zawodu. Niektóre dziedziny twórczego potencjału pozostały we mnie pokurczone, połamane i pozamykane na długie lata. Nazwiska tych ludzi pozwolę sobie pominąć w tym miejscu milczeniem.

Z drugiej strony na szali postawiłem momenty uskrzydlające, przywracające wiarę i nadzieję. Spotkanie w PWST takich pedagogów jak Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, czy Paweł Miśkiewicz, budowało poczucie, że to, co moje, co potrafię wygenerować, te

nawet małe, ale jednak własne opowieści i moje spojrzenie na świat może być dla kogoś wartościowe. I to właśnie, z czym w jeszcze większym stopniu miałem okazję spotkać się przy pracy z Marcinem Wierzchowskim, postanowiłem przekazać moim przyszłym studentom: poczucie, że są twórcami, a nie tylko odtwórcami wizji reżysera. Moim zamiarem stało się przekazanie tzw. umiejętności technicznych związanych z pracą na scenie w stopniu umożliwiającym swobodny przepływ historii, których twórcami są wszyscy mający wkład w powstawanie spektaklu, a oprócz tego, uzbrojenie młodych ludzi w narzędzia pozwalające na samodzielną pracę nad poszerzeniem myślenia o roli. Narzędzi, które po części przejąłem w pracy z Marcinem.

Pierwsze zajęcia w październiku 2020 roku przeprowadziłem online. Od razu stało się jasne, że próby spotykania się z całą grupą jednocześnie nie będą miały sensu. Kluczem okazała się droga, którą niejednokrotnie podróżowałem z Marcinem jeszcze przed pandemią – droga kontaktu mailowego, który opiera się na podpowiedziach i zadaniach mających na celu rozbudzenie wyobraźni, nie na gotowych odpowiedziach. Poprosiłem grupę o przeczytanie w domu przesłanych przeze mnie wybranych dramatów Pawła Wolaka i Katarzyny Dworak-Wolak – ***Czasami księżyc świeci od spodu*** oraz ***Droga śliska od traw. Jak to diabeł wsią się przeszedł***. Po wykonaniu zadania i przydzieleniu przeze mnie ról nadszedł czas na ukonkretnienie i ujednolicenie obrazu okoliczności, w jakich miałyby przebiegać fabuła naszych opowieści.

W jednym z tych dramatów – ***Czasami księżyc świeci od spodu***, bardzo silnie rysuje się przekazana przez ojca rodzinna tragedia – los, który zdecydował o biedzie, z którą musiała zmagać się rodzina. Historia przekazywana ustnie, dotyczyła przesiedleń z kresów wschodnich na ziemię odzyskane, kiedy ojciec braci był jeszcze dzieckiem. Częścią tej legendy był skarb, jaki ojciec podobno gdzieś na obecnej posesji zakopał. Teraz jeden z braci – Paweł po wielu latach wraca, żeby pożegnać się z umierającym tatą. Jasiak, który został we wsi, wierzy w opowieść o skarbie i uważa, że jemu należy się majątek po rodzicach, z racji tego, że opiekował się nimi do samego końca. Aby odmłodzić postaci braci i przenieść historię bliżej XXI wieku, założyliśmy, że dzieciństwo postaci przebiegało w cieniu upadku PGR, tragedii rodzinnych z tym związanych i widoku braku perspektyw i pomysłów na przyszłość w wejściu w dorosłe życie. To opowieść o tym, jak „kiedyś było dobrze, ale plan Balcerowicza rozmontował

nasze życie”, a skarbem postanowiłem uczynić samą ziemię i rozpadający się dom. Zadałem więc zadanie domowe polegające na obejrzeniu kilku filmów dokumentalnych, w tym **Arizonę** Ewy Borzęckiej z 1997 roku i **Czekając na sobotę** Ireny i Jerzego Morawskich z 2010 roku. Miały one przybliżyć okoliczności życia prawie wszystkich postaci z obydwu dramatów. Pierwszy z filmów stał się migawkami pamięci z dzieciństwa bohaterów. Nie ocenialiśmy, czy ten kontrowersyjny dokument zakłamuje rzeczywistość, czy nie, nie wchodziliśmy w polemikę z autorką. Uznaliśmy, że jeśli spojrzymy na niego przez pryzmat odległych dziecięcych wspomnień, obraz wykrzywiony, skondensowany do jednostronnego patrzenia na zachlewających się, nieszczęśliwych dorosłych. Drugi film miał nas przenieść w świat, w którym postaci wchodzi w dorosłość. Miał stworzyć w naszej wyobraźni wspólny, wiejski krajobraz, w którym życie kręci się wokół braku perspektyw na zmianę losu, na lepszą pracę oraz wokół okoliczności będących punktami wytyczającymi rytm tygodnia i roku. Festyny, święta, podobne marzenia, zwyczaje, tradycje, ale także i wspólne problemy, takie jak wykluczenie komunikacyjne, które dotyka tego typu małe miejscowości, spajają społeczność tworząc silne zależności pomiędzy ludźmi.

Model pracy na odległość wymagał od studentów dużej samodzielności i odpowiedzialności za proces. Sprawdzanem, a zarazem drogą prowadzącą do poszerzenia życia postaci była indywidualna praca studentek i studentów nad monologiem postaci. Zadanie to, wykonywane przez cały semestr, zakładało docelowo nagranie wideo ubierając je w formę reportażowej wypowiedzi. Moment w historii postaci oraz temat poruszany przez postać ustaliliśmy wspólnie. Studentki i studenci przesyłali mi kolejne propozycje tekstu, który z tygodnia na tydzień ewoluował pod wpływem nowych doświadczeń, jakie zyskiwali i oni, i ich postaci. Zadanie miało na celu nie tylko określenie sobie kręgośłupa postaci, ale także praktycznego wypróbowania go już w trakcie pracy, kiedy bohater na głos przy świadkach nazywa swoje cele, marzenia, tęsknoty czy lęki. Pozwalało również na większe zaangażowanie ze strony studentów. Twórcza praca, jaką w to włożyli, pozwalała im jeszcze mocniej zintegrować się z przedmiotem poszukiwań. Lola Cohen, opisując metodę pracy Lee Strasberga, pisze na temat poszukiwania kręgośłupa postaci:

Polega to na określeniu, czy naszym zdaniem postać popiera to, co stanowi główny

motyw tekstu bądź działania napędzające akcję, czy też jest im przeciwna. Odkrywanie k r ę g o s ł u p a postaci pomaga również stworzyć osobistą, emocjonalną więź i pozwala się pełniej zidentyfikować z rolą.⁶⁷

Pierwszym czynnikiem rozbudzającym wyobraźnię były materiały wideo dostępne na platformie YouTube. Staraliśmy się wyszukać jak najwięcej filmów reportażowych, ludzi opowiadających swoje historie. Z tych historii zaczerpnąć mogliśmy konkretny sposób mówienia, konstrukcje zdań, zachowania, traktując to jako element pierwowzorów potrzebnych przy patrzeniu na zewnętrzną postać bohaterów, ale też i fragmenty życiorysów wzbogacające wspomnienia postaci. Upadek PGR, mąż alkoholik, świadkowie Jehowy, treści o charakterze nacjonalistycznym, zdrada, depresja, opieka społeczna, wesele lata 90., wiejski festyn – te i inne hasła budowały naszą mozaikę powidoków w pamięci poszczególnych postaci. Z tych obrazów i historii studentki i studenci wybierali konkrety, pisząc wspomnienia postaci będące bazą do monologu oraz do kolejnego etapu pracy. Wspomnienia te przesyłano mi drogą mailową. Pierwszym wspólnym tematem, jaki podsunąłem grupie jako zadanie domowe było: Moja Pierwsza Komunia Święta. Już w tym zadaniu ujawniły się różnice w życiorysach postaci, a ich indywidualny rys prowadził nas do kolejnych wyobrażonych zdarzeń z przeszłości bohaterów.

Drugim czynnikiem oraz etapem nie tak oczywistym, jeśli chodzi o zdalną pracę nad rolą, były improwizacje. Podpatrując pracę Marcina rozpisałem każdej osobie po dwa lub trzy spotkania, podczas których mogli przymierzyć postaci, poczuć jak blisko są tego, co do tej pory napisali i „dowyobrazili”. Pierwszym tego typu testem był wywiad z postacią”. Doświadczenie to opisuje Krystian Lupa w książce **Utopia. Listy do aktorów**, wskazując na potrzebę podwójnej instalacji aktorskiej.

Oto pierwsza: Ja - improwizujący - przychodzę na wywiad "z moją postacią", przychodzę jako postać. Ubrany w postać. Chroniony przez postać. Ale i gnębiony przez postać, ścigany przez postać, niepokojony przez postać. Jak tego dokonać krótkim intuicyjnym chwytem? Jak to zrobić cieleśnie? Uruchomić jedno wyobrażenie dotyczące aktualnego stanu w jakim jest postać. A zatem chodzi o silny, ekstremalny pejzaż, sprowokowany wybranym motywem. Przychodzę z jaskini moich afer, a właściwie z tej jednej WŁADAJĄCEJ AFERY. [...] Druga

⁶⁷ Lola Cohen, *Metoda Lee Strasberga Podręcznik ćwiczeń aktorskich*, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2012.

instalacja: Dotyczy właśnie relacji z wypytującym. Na co się właściwie zgodziłem i dlaczego się zgodziłem na ten wywiad? [...] Co chcę mu (im) powiedzieć? [...] To nie koniec, w tę instalację wchodzi jeszcze następna fantazja: CZEGO NIE CHCĘ IM POWIEDZIEĆ, CO MUSZĘ PRZED NIMI CHRONIĆ, OTACZAĆ KOKONEM, OCHRONNĄ ARGUMENTACJĄ.⁶⁸

“Wywiady z postaciami” zdecydowałem się umiejscowić w sytuacjach, które w jakiś sposób z samego założenia obligują nas do udzielania odpowiedzi. Postaci same zdecydowały się “zagrać w tę grę”, stają więc wobec interlokutora/inrterlokutorów z całą swoją gotowością, aby odpowiadać na pytania (niekoniecznie szczerze). Znając życiorysy postaci dramatu rozszerzone o wspomnienia, do których poprzez pocztę elektroniczną miałem dostęp przygotowałem pytania odpowiednio do sytuacji, w jakiej postawieni mieli być bohaterowie. Poniżej przykładowe wskazówki instalujące studentów tworzących postaci z dramatu ***Czasami księżyc świeci od spodu*** w zadanie.

BOŻENA (20) Za namową koleżanki, Bożena zgłasza się do nowego programu telewizyjnego dla makijażystek. Formuła programu ma przypominać Master Chef, nagrodą jest staż w najlepszym salonie piękności we Wrocławiu. Elementem castingu jest rozmowa przed kamerą. Bożena wie, że dotyczyć ona będzie nie tylko tematów związanych z kosmetologią, ale także z jej życiorysem. Zastanawia się, ile może opowiedzieć? Ile chce opowiedzieć? O sobie? Mamie? Ojcu? Konsultuje tę sprawę z mamą. Długo rozmawiają. Mama udziela jej wsparcia, mówi, że jest dumna z Bożeny, że sama chciałaby komuś opowiedzieć swoje życie, ale nie ma na tyle odwagi (dowyobraź sobie tę rozmowę).

JASIEK (24) Ojciec ostatnio źle się czuje. Jest bardzo zmęczony, słaby, prawie się nie odzywa, dużo kaszle. Mimo to pali jeden od drugiego. Zdarza się, że przez cały dzień nie wychodzi ze swojego pokoju. Dziś jest taki dzień. Zima. Jasiek sam w izbie. Przez okno widzi ministrantów. Postanawia przyjąć księdza z kolędą.

PAWEŁ (18) Paweł od jakiegoś czasu w tajemnicy stara się spisać strzępki wspomnień i opowieści ojca o czasach, gdy PGR działał. Próbuje opisać rzeczywistość tuż po przemianach, napisać o krzywdzie towarzyszącej ojcu po upadku PGR, o braku perspektyw, alkoholu we wsi, o wszechobecnym smutku, o zawaleniu się świata. W chwili, gdy dowiedział się, że ma być kręcony dokument o ich wsi, zgłosił siebie i brata. Powiedzieli ojcu o tym. Pomimo pytań typu "na co to komu", "po co będziecie małopować w telewizorze", "do roboty się weźcie", wyczuć się dało ojcowskie przyzwolenie. Paweł postanowił pójść za ciosem.

⁶⁸ Lupa Krystian, *UTOPIA Listy do aktorów*, AST, Kraków 2022, s.143.

Tydzień później, dzień przed nagraniem pokazał ojcu fragmenty w zeszycie. Ojciec się wściekł. "Patologie chcesz z nas kurwo robić? Żle ci tu? To wypierdalaj" (wyobraź sobie tę awanturę).

Paweł zeszyt schował, a o rozmowie/awanturze z ojcem nie powiedział bratu.⁶⁹

Łącząc się poprzez platformę MS Teams od razu wchodziliśmy w rolę. Ja - w rolę zadającego pytania. Z każdą z osób rozmawiałem ok. 20 min. Po tym czasie, kolejne dwadzieścia minut z czterdziestu wyliczonych na jedną osobę studiującą tygodniowo, poświęcaliśmy na rozmowę na temat tego, co przed chwilą się zdarzyło, o odczuciach, pierwszych wrażeniach po ćwiczeniu. W kolejnych semestrach wracałem do tego ćwiczenia, poszerzając je o obecność pozostałych studentów, dając im możliwość zadawania pytań postaci udzielającej wywiadu. Wytwarza się wtedy dodatkowa relacja pomiędzy odpowiadającą postacią a pytającym aktorem lub aktorką, którzy pomimo tego, że są tutaj w charakterze dziennikarza lub dziennikarki, mają już w sobie roznieconą iskrę postaci mającej za jakiś czas wejść w interakcję z obecnie przesłuchiwaną.

Kolejne improwizacje odbywały się w parach, ja funkcjonowałem tam jedynie jako niemy obserwator zdarzeń. I tu, podobnie jak w przypadku wcześniejszych rozmów, przesłałem drogą elektroniczną parę dni wcześniej opisy mające instalować nas wszystkich w wybrany przeze mnie czas z życia postaci. Bohaterowie dramatu spotykali się w okolicznościach, sprzed wydarzeń, które mieliśmy przedstawić na scenie. Celem tych ćwiczeń, oprócz wspomnianego przeze mnie generowania materiału do monologu i scen, było stworzenie w pamięci postaci (pamięci studentek i studentów) realnego wspomnienia dotyczącego rozmowy z bratem, siostrą, mężem czy narzeczoną.

Poniżej przykładowe założenia jednej z improwizacji. W dramacie ***Droga śliska od traw. Jak to diabeł wsią się przeszedł*** jeden z wątków dotyczy związku Sabiny z Pawłem - chłopakiem wywodzącym się z rodziny będącej członkami wspólnoty Świadków Jehowy. Pomimo tego, że para ukrywa swoją miłość przed wsią, Jasiek – brat Sabiny, podejrzewa, że jego siostra spotyka się z Pawłem.

⁶⁹ Piotr Franasowicz, korespondencja elektroniczna ze studentami, 28.10.2020.

JASIEK (25) Niedziela. Ksiądz proboszcz w kazaniu wskazał, że należy dawać opór i piętnować na wszelkie możliwe sposoby tych, którzy walczą z Kościołem. Kto walczy z Kościołem, walczy z Chrystusem, a na to żaden katolik nie może dawać pozwolenia. Mowa była o okupacji brukselskiej, o lewackiej cywilizacji śmierci, o zagrożeniach związanych z gender. Było także o niszczeniu Kościoła tu, w tej parafii, w najbliższym otoczeniu. O obcych bożkach przeinaczających słowa Jezusa, w imię których utrudnia się posługę duszpasterską księdzu, który jest tutaj na ziemi zastępcą samego Chrystusa. I z takimi przejawami wojny z Kościołem, każdy prawdziwy katolik powinien walczyć. Choć nie padły nazwiska wszyscy wiedzieli, że chodzi o matkę Pawła, która od lat nie zgadza się oddać gruntu, na którym znajduje się cmentarz. Po mszy, Jasiek i kilku chłopaków ze zgrupowania "Kawalerowie Marii Panny" mają spotkanie z księdzem w sprawie wyjazdu na pielgrzymkę do Częstochowy. (dowyobraż sobie rozmowy na tym spotkaniu)

Po mszy Jasiek wraca do domu i opowiada o tym co było w kościele siostrze (ma w głowie silne podejrzenie, że Sabina spotyka się z Pawłem od Jehowych)

SABINA (17) Niedziela. Sabina planuje wyjazd z Pawłem do Wrocławia w ramach swojej którejś miesięcznicy. Ma to być taka wspólną przygodą. Chcą pójść na spacer, do kina, do restauracji. Sabina nie chce być zdana na fundusze Pawła. Potrzebuje na ten cel pieniędzy i postanawia poprosić o nie brata. Musi wymyślić więc jakieś dobre kłamstwo.⁷⁰

Z improwizacji, której dotyczyły powyższe założenia, studentowi grającemu Jaśka udało się stworzyć cały monolog postaci - opowieść o obawach co do młodszej siostry, a także o wyznawanych przez niego poglądach. Monolog w tym wypadku był kondensacją rozmowy Jaśka z Sabiną. Określał mocno kręgosłup postaci, z jej poglądami, planami, obawami i stosunkiem do otaczających je problemów. Słowa wypowiedziane na głos wobec innej postaci, a także przy świadkach - w tym wypadku tylko mnie siedzącego po drugiej stronie łączy światłowodowych - potrafią konstituować postać oraz relacje międzyosobowe, stają się prawdą rzeczywistości wspomnień postaci. Nawet kiedy któraś z postaci kłamie na jakiś temat lub unika jakiegoś tematu, robiąc to, by uzyskać korzyści, wstydząc się czegoś, lub kogoś chroniąc, wykreowane przez nas zdarzenie staje się faktem na dobre zakotwiczonym we wspólnej pamięci.

Dysponując takim doświadczeniem, z nauczonym już przez studentki i studentów

⁷⁰ Tamże, 21.11.2020.

tekstem, spotkaliśmy się w styczniu 2021 roku w sali 306 Akademii Sztuk Teatralnych na zajęcia “na żywo”. W ciągu około dziesięciu spotkań udało nam się stworzyć pokaz egzaminacyjny. Praca, którą wspólnie wykonaliśmy w trakcie zajęć na odległość oraz samodzielne tworzenie dodatkowych monologów końcowych wypełniły postaci wspomnieniami, poszerzając ich wewnętrzny pejzaż, równocześnie ukonkretniając i osadzając w spójnym dla wszystkich bohaterów świecie. Monologi, które pisane były przez cały czas trwania semestru, zostały przez nas skrócone i zarejestrowane jako krótkie dwu-trzyminutowe formy przypominające reportażowe wypowiedzi.

W późniejszej pracy dydaktycznej, stosowane przeze mnie metody rozwinęły się, nabrały kształtu i stały się kluczowymi punktami przebiegu niemal każdego kolejnego semestru. Zajęcia z każdą z poszczególnych grup, zaowocowały dla mnie jeszcze bardziej świadomym używaniem ćwiczeń poszerzających znajomość emocjonalności postaci w oparciu o wygenerowane wspomnienia, a moderowane przeze mnie improwizacje nabrały bardziej złożonego przebiegu.

Pojawiły się również nowe ćwiczenia. Pierwszym z nich, od którego zazwyczaj rozpoczynam semestr jest “Pytanie startowe”, mające za zadanie zbliżenie nas do siebie jako grupy, poznanie się, znalezienie punktów wspólnych między sobą, ale także między nami a historią, nad którą mamy zamiar pracować. Oprócz tego uczestnicy zajęć przynoszą jeden utwór muzyczny, którym dziś chcieliby się ze wszystkimi podzielić. Pytanie, jakie zadaję jest czasem dosyć ogólne np. “Opowiedz co cię ostatnio mocno poruszyło w sztuce, teatrze, literaturze lub filmie”. Czasem jednak dotyka w pewnym sensie tematyki wybranego przeze mnie dramatu, jak choćby w przypadku tekstu ***Najpierw się przecież trzeba urodzić*** Line Knutzon, gdzie postaci bardzo silnie tęskniły za miejscami i czasami, z którymi czuły więź lub wracały we wspomnieniu do momentów, mitologizując tym samym te zdarzenia, które jeśli nawet nie były szczęśliwe, decydowały o ich tożsamości. Tutaj pytaniem startowym było “Opowiedz o swoim magicznym miejscu”. Co ciekawe, większa część grupy opisała to samo miejsce z dzieciństwa, ale oczywiście różniące się nieco okolicznościami. Miejsce związane z poczuciem bezpieczeństwa, gdzieś w domu babci lub dziadka. Często przypominaliśmy sobie o tym ćwiczeniu, pracując nad monologami z dramatu Knutzon, będącymi dosyć surrealistycznym, dosyć wykrzywionym, ale jednak wspomnieniem magicznych

momentów postaci.

Czasami, przystępując ze studentami do pracy nad wybranym tekstem, jako zadanie domowe zadaję pytanie już do postaci. Opisuując wyżej pracę nad dramatami Katarzyny Dworak i Pawła Wolaka wspominałem już o “odgrzebywaniu” w pamięci postaci momentów związanych z Pierwszą Komunią Świętą. Przy pracy nad *Pijanymi* Iwana Wyrpajewa zadanie brzmiało: “Opisz zdarzenie z życia, które możesz określić jako Szept Boga”. I tu studenci i studentki drugiego roku popisali się pomysłowością. Znając charakter tworzonych postaci, określając okoliczności związane z ich życiem, opisali “Szepty Boga” dla postaci m.in. jako pierwszy pocałunek jako nastolatka, majaczenie w gorączce w dzieciństwie i wtulanie się w ramiona mamy, czy uczestnictwo w ważnym dla postaci pogrzebie.

Innym ćwiczeniem, wykonywanym podczas moich zajęć dydaktycznych niemal w każdym semestrze, jest ćwiczenie, które w zależności od materiału i grupy, z którą przyszło mi pracować, nosiło różne nazwy: “american dream”, “sen pijanego”, “marzenie mam”, “najpierw się przecież trzeba obudzić” itp. Wpływ na jego pojawienie się w składzie mojej metodyki nauczania były narzędzia pracy nad rolą, z którymi spotkałem się podczas tworzenia spektakli w Teatrze Ludowym. Z jednym z tych narzędzi zapoznałem się w 2022 roku. Pracując przy spektaklu **1984: Ministerstwo miłości** w reżyserii Katarzyny Minkowskiej, miałem okazję poznać Anetę Jankowską - choreografkę zajmującą się dramaturgią ruchu, współpracującą również z Marcinem Wierzchowskim. Podczas prowadzonych przez nią prób, wchodziliśmy w działania ruchowe do muzyki, starając się, podobnie jak w “Kościach przeznaczenia” będących najważniejszą inspiracją dla poniższego ćwiczenia, uruchomić wyobraźnię w kierunku określonych obszarów wspomnień i pragnień postaci. Na podstawie relacji z przebiegu tych ćwiczeń, powstały wykorzystane w spektaklu projekcje snów bohaterów, stworzone przy użyciu technologii VR.

Ćwiczenie ze “snem postaci”, w odróżnieniu od “Kości”, pomyślane jest w ten sposób, aby można je było przeprowadzić wspólnie razem z całą grupą studentów. Potrzebujemy do niego przestrzeni większej sali, zapewniającej komfort i możliwość bezkolizyjnego poruszania się oraz pozwalającej uniknąć niebezpieczeństwa związanego z utratą koncentracji. Samo ćwiczenie trwa około czterdziestu minut. Jego celem jest

przyjrzenie się pierwszemu, intuicyjnemu pejzażowi postaci. Jest to pierwsze "filmikowanie" do muzyki i ruchu, korzystając z tego, co do tej pory dowiedzieliśmy się o swojej postaci. Zakładamy, że to, co za chwilę się zdarzy jest snem postaci, więc każdy trop, nawet najdziwaczniejszy, może zostać przez uczestników ćwiczenia podjęty. Brak logiki, a raczej logika przynależna snom jest w tym momencie jak najbardziej mile widziana. To, w jaki sposób opowie się senne marzenie, zależy tylko od naszej indywidualnej wrażliwości. Zaczynamy od rozgrzewki. Znajdujemy sobie miejsce w przestrzeni i zaczynamy tańczyć do muzyki, pozbywając się wszelkich napięć i zapominając o wszystkim, z czym weszliśmy do sali. Staramy się wprowadzić nasz umysł w stan rozluźnienia, nie skupiając się zbyt na żadnej z myśli, która do nas przychodzi. Po kilkuminutowej rozgrzewce rozpoczyna się "sen postaci". Jeśli mamy ochotę, możemy zamknąć oczy. Staramy się jednak być w ciągłym ruchu, czasem nawet w drobnym, powtarzalnym geście, takim, jaki podpowiada nam nasza wyobraźnia, nie zatrzymując się prawie do samego końca. Oczywiście nie ma przymusu brania udziału w ćwiczeniu, jeśli ktoś czuje, że w którymś momencie chce przerwać, ma do tego prawo. Przez cały czas jego trwania jestem odpowiedzialny za moderowanie historii, naprowadzając na kolejne etapy "snu". Pomaga mi w tym muzyka. Przed zajęciami staram się tak ułożyć listę utworów, aby pozwalała odczuć zmieniającą się temperaturę następujących po sobie rozdziałów, poukładanych według teorii Michaela Hauge'a dotyczącej sześciu etapów struktury fabularnej⁷¹. Dzięki temu w wyobraźni tworzy nam się zamknięta historia, nawet jeśli podlega ona surrealistycznym prawom snu. Przechodzimy przez kolejne etapy:

1. Konfiguracja

Widzimy postać i określamy jej środowisko. Wyobrażamy sobie naszego bohatera w trzeciej osobie, znajdującą się w sytuacji, jakiej (w pierwszym skojarzeniu dla niej) ją zastajemy. Zwracamy uwagę na szczegóły otoczenia, ubioru postaci, czy jej ewentualnego towarzystwa - obecności innych osób w tej fantazji. Następnie podchodzimy bliżej i jak niewidzialny obserwator, staramy się dostrzec nastrój, w jakim się znajduje, domyślić się, co zdarzyło się u niej przed chwilą, jaka jest jej kondycja psychiczna. Podchodzimy jeszcze

⁷¹ por. Michael Hauge, [*The Five Key Turning Points Of All Successful Movie Scripts*](#).

bliżej i nagle orientujemy się, że jesteśmy tą postacią. Oglądamy świat jej oczami, jak w grze komputerowej w pierwszej osobie. Trochę ja, ale raczej ja w czyjejs skórze - przymierzający czyjeś życie. Zauważamy szczegóły swojego ubioru, otoczenia, czujemy swoje ciało, powoli zaczynamy rozumieć także stan, w jakim się znajduje. Czujemy jej emocje.

2. Nowa sytuacja

Myślimy o największym marzeniu/pragnieniu, które charakteryzuje naszą postać. Wizualizujemy je sobie z pozycji pierwszej osoby. Zauważamy możliwość realizacji naszego marzenia. Określamy sposób, w jaki możemy osiągnąć cel.

3. Postęp

Rozpoczynamy drogę do realizacji marzenia. Pokonujemy kolejne przeszkody. Wkładamy ogrom pracy, aby znaleźć się tak blisko celu. Obserwujemy, co zmienia się w naszym otoczeniu i w nas samych. Na tym etapie dochodzimy do momentu, gdzie już nie ma możliwości wrócić do stanu początkowego.

4. Komplikacja i wyższe stawki

Tu następuje porażka prowadząca do załamania. Jest to związane z lękiem naszej postaci. Spotykamy na swej drodze to, czego najbardziej się boimy. Każda próba realizacji marzenia kończy się fiaskiem, wszelkie próby podążania za swoimi pragnieniami są nieudane. Czujemy coraz większe zmęczenie ciągłymi bezcelowymi staraniami, czujemy frustrację, prowadzi nas to do miejsca, z którego czujemy, że nie da się uciec. Dopada nas zwątpienie. Trwamy w tym stanie, analizując swoją przegraną. Po pewnym czasie, zauważamy iskierkę nadziei, wskazującą nam jeszcze raz możliwość zrealizowania naszego marzenia, ale i do podjęcia jeszcze jednego wysiłku mającego prowadzić do ostatecznego sukcesu bądź klęski.

5. Finałowe pchnięcie

Tu następuje punkt kulminacyjny, gdzie bohater podejmuje największe wyzwanie i (przynajmniej w naszym ćwiczeniu "snu") osiąga sukces. Jeszcze raz, wzmocnieni poprzednimi porażkami ruszamy w kierunku naszego celu. Idziemy dalej i dalej, orientując się, że jesteśmy w stanie osiągnąć o wiele więcej, niż początkowo zakładaliśmy, a nasze siły są o wiele większe niż na

początku. Widzimy nowe możliwości. Jesteśmy bardzo blisko spełnienia, czujemy euforię, czujemy szczęście.

6. Następstwa

To moment, kiedy przestaję moderować ćwiczenie. Znajdujemy wygodną pozycję dla ciała - siadamy lub kładziemy się na podłodze i pozwalamy sobie dośnić tę opowieść. Pozwalamy, żeby sen znalazł swoje zakończenie.

Po paru końcowych minutach następuje spokojne wybudzenie, czas na zanotowanie sobie najważniejszych obrazów i spostrzeżeń, a także, dla chętnych, podzielenie się z grupą przemyśleniami na temat ćwiczenia. Skojarzenia, które prowadzą nas przez "sen postaci", są zaskakująco trafne i niezwykle silne, co sprawia, że towarzyszą nam aż do końca naszej pracy. Ćwiczenie pozwala zrozumieć studentom sens budowania roli w oparciu o jej marzenia, sny, popędy i lęki, mający swoje odniesienie do konkretnych historii, które jesteśmy w stanie na tę okoliczność wykreować.

To, co proponuję studentom drugiego roku w ramach Pracy nad rolą współczesną, to sposoby dochodzenia do prawdy postaci, które jako aktorowi, są mi najbliższe. Nie twierdzę jednak, że są jedyną słuszną drogą. Specyfika prowadzenia zajęć z przedmiotów kierunkowych na Wydziale Aktorskim Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie zakłada dużą swobodę pedagoga, zarówno w wyborze omawianych treści, materiału literackiego, jak i metodyki nauczania. Każda ucząca w AST osoba prezentuje na zajęciach taki system i taką atmosferę, z jakimi sama chciałaby się na co dzień spotykać w pracy w teatrze. Ta dywersyfikacja metod prowadzi do zaprezentowania młodym adeptom sztuki aktorskiej różnorodnych narzędzi, z których każdy może sięgnąć do tych najbliższych sercu lub korzystając z każdego po trochu stworzyć własny system pracy, nieważne jaki, byle skuteczny.

7. ZAKOŃCZENIE

Kończąc swoją rozprawę nie chciałbym powtarzać niczego, co zostało wyżej zapisane, chociaż sam akt powtórzenia mógłby nabrać swoistego meta-znaczenia w odniesieniu do nasuwającej się konkluzji. Teatr jest sztuką, w którą wpisany jest powrót do przeszłości. Zarówno sam proces prób, gdzie ze strzępów wspomnień poszczególnych twórców powstaje nowa, unikatowa rzeczywistość, jak i moment przedstawienia, są jedynie próbą powtórnego odtworzenia i wejścia w okoliczności, które de facto nie są sytuacją chwili obecnej. Teatr, jak w manifeście Zolta Zeldunga, z którego pochodzi motto tej rozprawy, "jest próbą powtórzenia powtórzenia niepowtarzalnego."⁷²

Zaproszona do tego aktu publiczność, oglądając wspomnienia postaci, przefiltrowane już przez wspomnienia twórców, sama zapada się w wrywki własnej przeszłości, znajdując konotacje swojego życia z prezentowaną historią. I na tym polega chwila obecna w teatrze. Na spotkaniu pomiędzy aktorem, widzem i postacią, a teatr, nazywany z tego powodu sztuką żywą, podlega takim samym prawom, jak każda inna żywa materia. Tymi prawami są przemijanie i śmierć.

W trakcie eksploatacji spektaklu, powtarzając przez wiele wieczorów tę samą historię, próbujemy uchwycić za każdym razem ten jeden, najważniejszy wycinek życia naszych bohaterów, zatrzymać i umościć się w nim. Raz jeszcze zapamiętać i uczynić go nieśmiertelnym. Nasza pamięć - i tym samym pamięć postaci - zostaje poprzez doświadczenie powtórki wzbogacona świadomością zarówno dojrzewania, jak i przemijania opowieści i prędzej czy później prowadzi do nieuchronnego zejścia z afisza. Spektakle bledną i znikają, stając się dla widza w najlepszym wypadku towarzyszącym mu całe życie "pokartartycznym cieniem", wypełniając w pewnym stopniu swoją misję. Dla nas, twórców, są realnym czasem, do którego intensywności wracamy jak do dawno nieodwiedzanych miejsc, gdzie życie postaci miesza się i wzajemnie uzupełnia ze wspomnieniami z życia codziennego.

⁷² por. *O manifeście Zolta Zeldunga mówi Marcin Wierchowski*, Teatr Łaźnia Nowa, źródło Youtube.

8. APPENDIX – ROZMOWA Z MARCINEM WIERZCHOWSKIM

PIOTR FRANASOWICZ Chciałbym zacząć naszą rozmowę od czegoś, na co natrafiłem w Internecie, czegoś, co powstało pewnie naście lat temu, mianowicie od Zsolta Zeldunga i jego manifestu.

MARCIN WIERZCHOWSKI Zsolt Zeldung powstał przy *Supernovej. Rekonstrukcji* i ten filmik, który jest w Internecie jest stamtąd. To była instalacja w trakcie tego spektaklu. I Zsolt Zeldung był reżyserem spektaklu z 2012 roku, który rekonstruowaliśmy w 2009 roku. Idea była taka, że spektakl składa się dwóch części. Pierwsza część dzieje się 1200 lat później i jesteśmy w muzeum spektaklu *Supernova*, w którym grupa entuzjastów komentuje znalezisko wyłowione w akwenu, w miejscu, w którym kiedyś była Nowa Huta. Wyłowiono tam walizkę, szczelnie zamkniętą walizkę z artefaktami ze spektaklu, który powstał niemalże 1200 lat wcześniej. I oni, nie wiedząc, czym był teatr i nie wiedząc, czym była rzeczywistość roku dwa tysiące dwunastego, starają się zrekonstruować nie tyle sam spektakl, co ludzi, którzy byli bohaterami tego spektaklu. Publiczność chodzi po podziemiach Łaźni Nowej, rzeczywiście jak po muzeum - mogą coś pominąć, mogą gdzieś spędzić całe półtorej godziny. I tam każdy z aktorów, który za chwilę w drugiej części wcieli się w te postaci ze spektaklu, robi jakieś rzeczy, jakby komentując swoją postać, ale w takiej perspektywie, jak my komentowalibyśmy życie ludzi z roku osiemsetnego. Myśl jest taka, że przypuszczalnie, ogromna ilość naszych fantazji na temat tego, co rekonstruujemy na podstawie fragmentów, skorup, jakie wykopujemy jako archeolodzy, jest mniej więcej analogicznie nonsensowna, jak to, co mogliby zrobić ludzie z trzy tysiące dwieście któregoś roku na temat naszego życia. Było to humorystyczne oczywiście w jakiejś części, ale nie tylko. Interpretują, na przykład, czym było dla dziecka dowiedzenie się, że Święty Mikołaj nie żyje. I ktoś mówi o rycie morderstwa Świętego Mikołaja i opowiada o tym, jakie to miało znaczenie dla dziecka, które uczestniczyło w morderstwie Świętego Mikołaja, bo coś o Świętym Mikołaju było i o tym, że rodzice powiedzieli mi, że Święty Mikołaj nie istnieje, czy nie żyje i to jakby "zaorało" mój świat, jest w spektaklu. Więc w pewnym sensie było to o wspomnianiu, ale bardziej o rekonstruowaniu i może jest dla ciebie interesujące to, że te dwa słowa jakoś w różny sposób uzupełniają się albo wymieniają się, ale nie są dokładnie zamienialne.

PF Myślę, że istnieje tutaj pewna analogia do tego, czym się zajmujemy. Praca nad rolą jest też czasem rekonstruowaniem. Rekonstruujemy życie postaci na podstawie własnego spojrzenia na świat, własnych wspomnień, tak samo jak zrekonstruować możemy życie ludzi z dziewiątego wieku, naszą wiedzą o tamtych latach, która i tak będzie przefiltrowana przez nasze myślenie - współczesne.

MW Pytanie, czy rzeczywiście aktor tak myśli o tym. Jeśli dostajesz tekst Pintera i masz go zagrać, to czy myślisz o tym, że rekonstruujesz postać, którą Pinter napisał, czy tworzysz tę postać? I najczęściej mówi się: tworzę tę postać. My rekonstruowaliśmy życie Friedmanów, dlatego że mieliśmy dostęp do materiałów wideo, do filmu Jareckiego, do archiwów rodzinnych, do jakichś zapisków. W tym sensie była to rekonstrukcja, z tym, że po to, żeby tę rekonstrukcję zrobić w taki sposób, żeby była w inny sposób, niż teatr, który rekonstruował *Apocalypsis cum figuris*. Oni rekonstruowali, nauczyli się dźwięków, partytury i tworzyli, jakby dokładną kopię spektaklu, w którym mówili rzeczy pewnie do końca ich nie rozumiejąc. A nasza rekonstrukcja miała raczej polegać na tym, żeby na nowo opowiedzieć historię tych ludzi, których widzimy na taśmach, ale nie ignorując tego jacy są, to znaczy nie narzucając im tego jacy my jesteśmy, tylko możliwie głęboko, na podstawie tych skrawków, starając się zrozumieć kim oni byli, zachowując się tak a nie inaczej, chodząc tak a nie inaczej, śmiejąc się tak a nie inaczej, przeżywając coś tak a nie inaczej. I po to, aby nie pozostać na powierzchni materiału filmowego, czyli trzyminutowych fragmentów, zaczęliśmy wchodzić w fantazje i budować wspomnienia, które na bank nie miały nic wspólnego z ich realnymi wspomnieniami, ale jednak za sprawą intencji, zapatrzenia się w nich, myślenia o ich życiu, staraliśmy się, żeby nawet jeśli nie są to ich wspomnienia, to żeby nie były przeciwko ich doświadczeniu. To znaczy żeby w jakiś sposób, po linii prostej albo po łamanej prowadziły nas do tych rzeczy, do tych fragmentów, które chcieliśmy zrozumieć. I jak weźmiemy jedno z pierwszych wspomnień, jakie się wtedy tworzyły, czyli wywiad z chłopakami i chłopaków, którzy siedzieli w skrytce swojej, nie pamiętam, czym ona była, w domu, gdzie to było i że Jesse nagle słyszy swoje imię gdzieś z góry. Zdarzyło się tam coś bardzo wspomnieniotwórczego. To znaczy w tę rzeczywistość trzech braci, którzy wymieniają się jakimiś rzeczami pomiędzy sobą, mówią o swoim życiu, mówią o swoich relacjach, że nagle wchodzi głos ojca, wchodzi po prostu w to zdarzenie. I w pewnym sensie nie ma znaczenia, czy myśmy tego użyli potem w spektaklu, czy nie, bo znaczenie tego było właściwie wspólnototwórcze, to znaczy, że tworzyło ten gang

braci, jakąś dynamikę między nimi i wspólny punkt odniesienia w kolejnych rzeczach, czy improwizacyjnie, czy "filmikując", czy jeszcze inaczej próbowaliśmy implantować każdemu z nich.

PF Tym, co wspominam z pracy z tobą, nie tylko przy Friedmanach, ale przy każdej wspólnej realizacji, są metody, które budują w nas aktorach poczucie, że to, co sobie wymyśliliśmy, czy "dofantazjowaliśmy", jest częścią postaci i jest w jakiś silny sposób prawdą tej postaci. I im więcej mamy tych elementów, takich puzzli, tym nasza postać staje się pełniejsza. I nawet jeżeli pokazujemy zaledwie fragment jej życia, to wiemy doskonale, że ten fragment jest z czegoś większego. Nie jest tylko napisanym przez autora tekstem wygłaszanym przez nas ze sceny, ale jest on obudowany naszym zrozumieniem i dla tego tekstu i dla postaci z jej konstrukcją. Metodami, z jakimi spotkałem się podczas pracy z tobą, były improwizacje, było "filmikowanie", były "kości przeznaczenia". Pracowaliśmy ze sobą trzy razy, mogę więc powiedzieć, że metody te są powtarzalne i niezwykle skuteczne. Powiedz mi, na ile są to twoje autorskie metody, a ile z nich od kogoś zaczerpnąłeś.

MW Wiesz co, *Supernova*, od której zaczęliśmy, jest kluczowa, bo był to pierwszy spektakl, który w taki sposób tworzyłem i fascynacja Mikem Leigh i jego metodą pracy, która jest tylko w anegdotach opowiedziana i nigdy nie została skodyfikowana na piśmie. To było jakąś odpowiedzią na moje niedosyty z jednej strony w pracy dotychczasowej, czyli tej, którą odbywałem do 2009 roku i takiej pracy, która mi się wydawała zbyt płytka, a z drugiej strony była to odpowiedź na jakieś niedoskonałości Lupowskich metod improwizacyjnych. Niedoskonałości polegały na tym, że te improwizacje u Lupy, czy też jego trybem prowadzone, że one były głębokie, ale potem właściwie za każdym razem rozwalały się o ścianę powtórzenia. Nie dawało się skutecznie, stabilnie wracać do tego, co się wyimprowizowało. Zacząłem sobie stawiać pytanie, dlaczego tak się dzieje. I to było bardzo frustrujące i oczywiście jako młody reżyser myślałem, że to ja jestem niewydolny, ale jak ja byłem niewydolny to przerzucałem tę winę na aktorów i używałem tych Lupowskich fraz, które miały stymulować aktorów, ale tak naprawdę, nie prowadziły ich bliżej sedna. Polegały na tym, że gość, który nie rozumie, dlaczego coś nie działa, próbuje powiedzieć aktorom, że coś nie działa i mówi, udając, że mówi coś konkretnego, mówi: "kurwa, zróbcie coś, żeby to działało". No i oczywiście, czasami na fundamencie takiej aktorskiej frustracji, to powtórzenie jakoś tam się wydarzało i znowu coś działało, ale właściwie - rosyjska ruletka.

I nie wiem dokładnie, kiedy zdałem sobie z tego sprawę, ale myślę, że ta diagnoza akurat jest trafna, że rzecz polega na tym, że u Lupy do improwizacji wchodzisz z pewnym wyobrażeniem, z pewnym monologiem poprzedzającym dany moment, ale właściwie wchodzisz z tego dnia, w którym jesteś. To znaczy, możesz mieć pogłębiony ten moment, w którym improwizujesz, ale cała reszta jest twoim światem. To znaczy w tę improwizację wchodzisz nie ze wspomnieniami postaci, tylko ze swoimi wspomnieniami. W tę improwizację wchodzisz z tym, czy wypieś dziś kawę, czy nie, jakby z całą masą rzeczy, które nie przynależą do postaci, które są arcytwoje. Ten jeden monolog wewnętrzny, to jest jakby omyk, czknięcie przed wejściem na scenę, ale to nie jest żadna historia. I potem, aby stworzyć tę historię, korzystasz, nieświadomie tak naprawdę ze wszystkiego, co jest. Duża część tego wszystkiego, z czego korzystasz jest absolutnie nieświadoma, jest wciągnięta w energię improwizacji w zupełnie nieświadomy sposób. I jeśli wciągniesz coś w nieświadomy sposób i wychodzi z tego coś fantastycznego, to nie jesteś w stanie za tydzień, czy za miesiąc powtórzyć tego, co się wydarzyło, dlatego, że nie jesteś w stanie zrekonstruować tego, co wciągałeś. Nie jesteś w stanie zrekonstruować tego dnia, niuansów aury, w której jesteś, czy stresu, który się pojawił przed improwizacją, tej kawy bądź nie kawy, snów które pamiętałeś albo nie pamiętałeś, które może nie weszły tekstowo, ale jednak jakoś weszły. I w związku z tym, nawet jak dostaniesz tekst tej improwizacji, to się okazuje, że drogi do poszczególnych tekstów są tajemnicą. Może wiesz, co ci przyszło do głowy, że to powiedziałaś, ale jak wylądowałaś tam emocjonalnie, ciało tego nie pamięta, bo ciało tego nie wie, bo to gdzieś utknęło w nieświadomości. Okazało się, że w chwili, w której budujesz przestrzeń dla postaci w sobie, do której pakujesz doświadczenia postaci, czyli również wspomnienia postaci, że pomimo że ta cała przestrzeń w porównaniu z twoim doświadczeniem to jest niewiele, ale jest to wystarczające, aby było to główne źródło, z którego czerpiesz i że tego źródła jesteś świadomy, bo to wszystko stworzyłeś. Każda improwizacja odbywała się w świadomości i była mówiona: to nie jest do użycia, to jest do pamiętania. I to, co robimy przy autoomówieniu, czyli aktor przechodzi drogę postaci, jakby w obrębie tego zdarzenia, czyli nie mówimy zajebicie - niezajebicie, tylko mówimy: co się wydarzyło. Ale nie po to, żeby powiedzieć, o czym była ta scena, tylko jak wyglądało to doświadczenie od momentu, w którym postać weszła do sceny i jakie były najważniejsze rzeczy, z którymi postać została. I przyglądamy się temu, jak czemuś, co doświadczył ktoś, kim kierowaliśmy. I nagle okazało się, że to pozwala mieć świadomość, jakby utrwalić pamięciowo

improvizację, utrwalić pamięciowo to, co się wydarzyło. I oczywiście, że to nie jest jedyna przestrzeń, z jakiej czerpiemy podczas improvizacji. Zawsze będą rzeczy, których nie wiemy, zawsze będą rzeczy, które nam się skojarzą, zawsze będzie coś, co możemy wrzucić z naszego życia, ale w chwili, kiedy jest to świadomie wrzucane, intuicyjnie wrzucane, ale jest tylko elementem, a nie wszystkim, to okazuje się, że to ma kolosalne znaczenie dla tego, jak nasze ciało pamięta to doświadczenie improvizacyjne. I nie przestaje mnie zdumiewać to, jak te doświadczenia wracają, kiedy przychodzi tekst na niewiele dni przed premierą, pomimo tego, że przez miesiąc nie myśleliśmy szczególnie o tym, nie utrwalaliśmy tego, nie robiliśmy kolejnej improvizacji, nie zagęszczaliśmy tego zdarzenia. To jest jakaś fascynująca funkcja jakiegoś innego rodzaju pamięci. Tak naprawdę jakaś inna pamięć tutaj operuje niż pamięć życia. To znaczy, że po dwóch i pół miesiącach improvizacji, mam wrażenie, że aktor pamięta więcej improvizacji z tego czasu, niż swojego życia z tego czasu. Ale to się dzieje właśnie za sprawą tego, że aktor, który jest operatorem postaci, może mieć świadomość, której postać nie musi mieć. Jest dodatkowym bytem, który mówi tak: "ja rozumiem, co tu się wydarzyło, postać niekoniecznie musi kumać, w trakcie improvizacji nie rozumiałem, ale jak sobie przechodzę po, to mogę powiedzieć - aha, on tutaj to zrobił". Ale nie dzielę się tą świadomością z postacią, dalej idę bez świadomości.

PF Tak, działa tutaj to, co powiedziałaś, że jako aktor przychodzisz do improvizacji nie z tym, co masz tu i teraz, czy też z jednym założeniem, ale z całym bagażem, ze wszystkim tym, co sobie w pracy przed improvizacjami założymy. Robimy to poprzez fantazje, poprzez "filmikowanie", poprzez spisywanie dowyobrażonych wspomnień postaci, to są jedne z narzędzi. Kolejnym są "Kości przeznaczenia". Czy są one twoim pomysłem?

MW "Filmikowanie" jest moim narzędziem, ale ono pod różnymi nazwami funkcjonuje w różnych miejscach. Pewnie robię to po swojemu jakoś. Natomiast "Kości" są rzeczywiście czymś, co wymyśliłem. "Kości" są superciekawe, bo są improvizacją, ale nie są improvizacją w postaci. Są na pograniczu postaci. Są bardzo sformalizowanym narzędziem, bardzo nierealistycznym. "Kości" Narodziły się tak, że miałem postać w dyplomie, który robiłem w AST, o której wiedziałem, że jest w miejscu, w którym ma być i teraz jej życie już będzie tak biegło, ale do spotkania klasowego, do którego dążyłem, zostało pięć lat i wiedziałem, że jej życie przez pięć lat musi tak wyglądać. Tak, jak wyglądało w tym momencie, czyli umarła jej miłość, tak wewnątrz, straciła gościa, którego kochała i nie mogła się z tym pogodzić, robiła

kariere jako jakaś performerka, ale generalnie, żeby udawać, że jest wszystko wspaniale, jakby cieszyć się życiem, ale była to jedna wielka impreza z dziesiątkami przygodnych partnerów seksualnych, podróżami, kolejnymi instalacjami. Wiedziałem, że ona nigdy nie trafi na tę miłość, to znaczy, że w tym czasie, przez tych pięć lat, nie stworzy stałego związku. Ale powiedzieć jej w tym momencie: "słuchaj, to się widzimy za pięć lat", czy powiedzieć jej: "tak jej życie wygląda za pięć lat", nie ma żadnych konsekwencji dla jej ciała. To znaczy, ona rozumie, ona może sobie wyobrazić, ale jej ciało absolutnie nie doświadczy tego, co to znaczy żyć przez pięć lat w taki sposób, czym jest ten drenaż, który jest. I nagle przyszło do mnie to narzędzie. Naprawdę wydarzyło się to podczas tej pracy, że mówię: "dobra, weźmiesz sobie dwie kości i napiszemy wynik dla każdej z tych rzeczy i będzie to godzina rzutów na rok życia, zamykasz się w sali, puszczasz sobie techno i wyłączasz to techno tylko wtedy, kiedy w kościach napisane jest, że jest cisza". Pamiętam, że dwójka to był ZGON, a dwunastka to była JOGA. I mówię: "przy dwójce po prostu możesz położyć się plackiem, robisz cokolwiek, jakkolwiek to zinterpretujesz, to jest zgon, a dwunastka to jest joga i wyłączasz to i znów przez te pięć czy sześć minut, ile ci tam budzik zadzwoni, ćwiczysz jogę". I myślę, że to były najbardziej hardcorowe "Kości". Już potem nikomu nigdy pięciu godzin nie kazałem robić kości. A pomiędzy tymi rzeczami był CHŁOPAK, DZIEWCZYNA, DOBRA IMPREZA, ZŁA IMPREZA, WYJAZD, JESTEM ZAJEBISTA, nie pamiętam wszystkich tych haseł. Ale wiedziałem, że nie ma szansy po pięciu godzinach techno i wyobraźni tego, nie ma szansy wyjść nietkniętym. I powiedziałem jej wtedy, że ma wodę mineralną i jak jest IMPREZA, to pije tę wodę jak wódkę. To było niesamowite, ale po pięciu godzinach ona sobie coś tam notowała, ale nie pamiętała wszystkich tych rzeczy, które się tam wydarzyły. To znaczy, tak jak w życiu, coś jej się zapisało mocniej w pamięci, coś jej się zapisało słabiej w pamięci, ale miała poczucie, że rzeczywiście przez coś przeszła. I nie zapomnę tego momentu, który mi opowiedziała, że nagle, gdzieś tam w środku tych "Kości", kolejny raz wyrzuciła hasło CHŁOPAK. Mieliśmy taką umowę, że jak wypada CHŁOPAK to on oczywiście jest, ale jak wypadnie kolejny raz CHŁOPAK albo DZIEWCZYNA, no to oczywiście to już jest kolejny partner. Nie zastanawiamy się jak doszło do rozstania. I ona mówi: "wypada mi CHŁOPAK i nie wiem, co się wydarzyło, ale ja wiem, że to jest ten, nie ten, którego porzuciła, tylko ja wiem, że to jest miłość i ja nie mogę go stracić". I dzwoni budzik, ona bierze kości i mówi: "błagam, tylko nie CHŁOPAK". I wyrzuca. I jest CHŁOPAK. Nawet teraz mnie to porusza. Pomyślałem sobie: "wow". Gdyby chcieć w pełnej świadomości powiedzieć aktorowi: "teraz

masz innego partnera i instalujesz na to, że na tej imprezie bzykniesz się z kimś innym”, to jest to jakieś himalajsko trudne wyzwanie, bo od razu pojawiają się pytania “ale dlaczego, ale jak to”. Natomiast w “Kościach”, mechanizm, który wiedzie naszym życiem w nieświadomy sposób po prostu mówi nam: “a teraz to”. I wiesz tylko, że spieprzyłaś - jej postać wie tylko, że zjebała. Nie wie, dlaczego to zrobiła, nie wie jak do tego doszło, po prostu jest z kimś innym. Tak się narodziły “Kości”. I potem zaczęły się zagęszczać w taki ludzki sposób, żeby nie zabrać aktorowi za dużo czasu. *Śmiech*

PF Żeby się zmieścić w czterogodzinnej próbie?

MW No, krócej to trwa, ale różnie aktorzy to robią. Niesamowite w “Kościach” jest to, że jest ten moment, którego doświadcza aktor w obrębie ćwiczenia, gdzie się tworzą jakieś wspomnienia, ciało pracuje, czasami nie wiesz, o co chodzi, ciało zaczyna coś robić i mówi “no dobra, idę za tym”. To jest bardzo intuicyjne i uruchamia taki poziom intuicji w aktorze, w który on tak naprawdę nie wierzy. To znaczy nie wierzymy, że ten poziom w ogóle jest.

PF Tak, to narzędzie działa w dwie strony. Po pierwsze zapisuje w ciele zdarzenia postaci z konkretnego okresu, a po drugie uruchamia wyobraźnię. W pewnym momencie ten ruch, zmęczenie, wejście w rodzaj jakiegoś transu, uruchamia w nas to, że nagle zaczynamy myśleć, jakby nieswoimi szablonami.

MW I to że te “Kości” cały czas ci mówią “co teraz, co teraz”. I jest ten moment, kiedy kończysz “Kości” i możemy wreszcie spojrzeć wspólnie na ten czas z lotu ptaka, zobaczyć, od czego się rozpoczął ten okres i dokąd zmierzył, i jaka jest historia w tym. I to jest coś, na czym mi bardzo zależało i było jakąś główną rzeczą, którą od Mike’a Leigh brałem, że aktor nie wie w pełni albo w ogóle, co jest za kolejnym zakrętem dla postaci. Może wiedzieć, dokąd to zmierza, we *Friedmanach* wiemy, dokąd to zmierza, w *Pięknej Zośce* wiemy, dokąd to zmierza, ale nie wiemy, którędy się tam dochodzi. Ale czasami nie wiemy, jak to się skończy. W wielu moich spektaklach, nie akurat tych “Ludowych”, ale w *Supernovej* na przykład, aktorzy w ogóle nie wiedzieli. Startowali od zera. Ja wiedziałem, dokąd to zmierza mniej więcej. Każdą postać - dokąd zmierza, jak mają się przeciąć, co tam ma się wydarzyć. Ale “Kości” są takim miejscem, że naprawdę nikt nie wie, dokąd to zmierza i nawet nikt nas nie prowadzi. Nie ma nawet reżysera, który nas prowadzi, bo reżyser tylko wspólnie z nami stworzył te “Kości”, ten zapis motywów, które w danym okresie w życiu częściej lub rzadziej się pojawiają.

PF Ale co ciekawe, układa się to w sensowną całość.

MW Układa się w jakąś historię, z której możemy powiedzieć: “tak przebiegło jego liceum, możemy iść na studia”. I co jest ważne w tych wszystkich rzeczach, od tego zaczęliśmy - po to, żeby aktor zaczął improwizować w postaci, on musi poznać postać. Musi doświadczyć postaci w samotności. Gdybym na trzeciej próbie, po paru słowach, powiedział “dobra, wchodzimy w improwizację, wysyłam ci instalację”, to miałbym poczucie, że ta instalacja jest zawieszona w próżni. Że jesteśmy bardziej w tym lupowskim trybie. Że tym masz, jakby ideę postaci, ale że dopiero “filmikowanie” poszerza nam mapę. Ono jest bezpieczne, ono jest w naszej wyobraźni, potem są “Kości”, w międzyczasie wywiad z postacią i jakoś tam to sobie płynie.

PF No tak, ale zdarzają się czasem tematy, że tak powiem “ciężkie”, sam to przeżyłem na sobie, gdzie organizm i mózg mówią “stop”. Gdzie wchodzisz w jakieś ciemne obszary, od których odwracasz wzrok, bo nie chcesz już dalej iść.

MW Mówisz o *Hańbie*?

PF Tak, mówię o *Hańbie*, gdzie “dowyobrażając” sobie scenę gwałtu, poczułem w sobie to “stop”, że nie potrzebuję więcej. Ja jako aktor.

MW Słusznie. Myślę, że tam się wydarzyło coś takiego, że dzisiaj, z dzisiejszego doświadczenia już bym was inaczej poprowadził tamtędy. Ale myślę, że to było bardzo zdrowe, że są rzeczy, o które nie można prosić aktora. I to, co się tam wydarzyło, to absolutnie “stop”, to jest moje zadanie, żeby dać wam to wyobrażenie. To było bardzo zdrowe i dobrze, że trafiło na ciebie, a nie na kogoś innego, bo kto inny mógłby chcieć się tam wkręcić, żeby wypełnić zadanie, żeby nie zawieść reżysera, że to taki proces, ale dobrze jest powiedzieć “stop” w takim momencie. I nie wiem, czy ty o tym wiesz, czy nie, w pewnym momencie Ania napisała do mnie, poprosiła mnie, że ona musi mieć opis tego gwałtu i że to, co się tam wydarzyło, nie jest wystarczające, że tam tak naprawdę się nie wydarzyło. I ja powiedziałem “dobra”, byliśmy wtedy w Warszawie, dość mocno to pamiętam, byliśmy w Warszawie z *Friedmanami* na WST, ja siadłem rano do komputera i napisałem jej to. Ja wszedłem tam. I to było okropne. I wtedy zrozumiałem, o co was poprosiłem tak naprawdę.

PF Tak, koniec końców korzystamy ze swojej wyobraźni, pracujemy na swojej głowie i swoich emocjach. Ale czasami jest też tak, przeskakuję teraz do *Friedmanów*, czasami jest tak, że trudne tematy są omijane w "filmikowaniu". Ani razu podczas pracy nie rozmawialiśmy w tym kontekście o molestowaniu. Rozumiałem to w ten sposób i do dziś tak sobie ten fakt tłumaczę, że łatwiej nam było dzięki temu być, jak Jesse, szczerze przekonany o swojej niewinności. Też do końca nie wiem, na ile oczywiście jest to gra czy autokreacja, a na ile prawda, ale jest w tym szczerzy i przekonujący. A to dookreślenie, mogłoby na tę szczerłość zaciemnić.

MW Tak, uważałem, że ja czułbym się nieuczciwie, mówiąc, że było tak albo siak. Miałem ten zestaw faktów, jaki miałem i w związku z tym, że jest to też opowieść o tym, że nie wiadomo, gdzie jest prawda i tak jest skonstruowana ostatecznie, że widz od pewnego momentu orientuje się, że jest piłką pingpongową, "może znowu będziesz im współczuł, może jednak nie", zmuszałbym postaci do świadomego kłamania. Gdybyśmy założyli, że Jesse i Arnold robili to, co robili, to wy musielibyście kłamać. A jeżeli nawet działa tam mechanizm wyparcia, to w pewnym sensie nie ma znaczenia, czy to zrobiłeś, czy nie, bo wyparłeś to, więc to i tak jest gdzieś głęboko ukryte przed twoją świadomością.

PF Pamiętam, że przy pracy nad *Friedmanami* wystarczającym momentem było, gdy podczas jednej z prób już w tygodniu premierowym, zostaliśmy dłużej, żeby nagrać wywiad, którego Jesse udzielił, będąc w więzieniu. Nazwanie tego wszystkiego na głos dawało mnie - w pamięci aktora, ale też w pamięci postaci - poczucie, że skoro to zostało powiedziane, to gdzieś to nade mną wisi. I wtedy, wchodząc nawet już do pierwszej sceny spektaklu, wiem, że za ileś minut ludzie to usłyszą, oglądając wywiad na ekranie. I mając taką świadomość, było to dla mnie wystarczające, żeby czuć winę i jednocześnie krzywdę, jaką niesie Jesse.

MW Tak, ten wywiad był bardzo ważny. Ale mam wrażenie również, że to nie było oczywiste, którędy my będziemy szli, dla nas jako twórców. Decyzja o tym, żeby nie wychodzić poza fakty, to było bardzo istotne założenie improwizacyjne. Z Piletem wchodziliśmy w "filmikowanie", bo wiedzieliśmy o wujku Howardzie, ale jak to z Piletem, było to dosyć zabawne. Ale czasem są wspomnienia, że wyposażasz postać w traumę i że trudno jest to ominąć. I ważne w pracy z aktorem jest to, że jeżeli wiem, że będę wchodził w jakiś obszar traumatyczny, to muszę mieć pewność, że aktor wie o tym wcześniej. Po to, żeby nie okazało się, że wpakuję go w terytorium, które jest obszarem jego własnej traumy.

Robiłem w Katowicach spektakl i wiedziałem, że będzie umierało dziecko i robiłem to od zera, więc aktorzy nie wiedzieli, o czym będzie toczyła się historia. To zdarzenie utonięcia dziecka jest kluczowe dla całego spektaklu, ale nigdy nie jest pokazane w żadnym stopniu. Pokazujemy ludzi, którzy zostali z tym zdarzeniem. I zdarzenie jest takie, że mama samotnie wychowująca syna przyjaźni się z taką rodziną, gdzie było dwoje dzieci. I ta rodzina, aby ją wesprzeć, zabiera to dziecko ze sobą na wakacje nad morze. Mama zostaje w pracy, a oni zapewniają chłopcu wakacje, razem ze swoimi dziećmi. I w trakcie tych wakacji, ten chłopiec tonie. W spektaklu jesteśmy wiele lat później, kiedy w rodzinie pojawia się ktoś, kto mówi, że jest tym chłopcem. Chociaż jest to niemożliwe, ale ma różne fakty, które zdają się potwierdzać, że on nim jest. I muszą się ponownie z tym skonfrontować. I teraz, wziąłem aktorkę, która miała grać mamę i powiedziałem "słuchaj, będzie taka sytuacja", a ona mówi "ja straciłam dziecko". I zaczynamy rozmawiać, mówię "możemy pomyśleć o innej roli dla ciebie, zastanów się", ona mówi "ja jestem gotowa", ja mówię "ja nie wiem, czy jestem gotowy". Tam się różne rzeczy działy, to był trudny proces, nie z nią, gdzieindziej się tam uruchamiały dziwne rzeczy, ale nie wyobrażam sobie, co by było, gdybym jej nie powiedział o tym. Myślę, że ciężko byłoby mi sobie to wybaczyć. W trakcie tego samego procesu, okazało się, że aktorce odświeżył się rozwód, który przeżyła trzydzieści lat temu. Są rzeczy, których nie da się przewidzieć. Po trzydziestu latach. Rozwód. Powinno to być przepracowane. I nie mogę brać odpowiedzialności za to, że ktoś nie umie oddzielić tych rzeczy. Gdyby to był gwałt, śmierć dziecka, molestowanie, czy jeszcze jakaś pula pozornie rzadkich traum dużych, to czuję, że jako pedagodzy czy jako reżyserzy, mamy ogromną odpowiedzialność za wejście z aktorem w tę przestrzeń, że to wymaga bardzo dużej delikatności, ale również tego, że mamy pewność, że nie będziemy retraumatyzować czegoś, że nie będziemy retraumatyzować aktora w żaden sposób. Rozdrapywać strupa, którego my nie będziemy potrafili potem zaleczyć.

PF Przypomniało mi się, że wyczytałem gdzieś, że w swojej pracy inspirujesz się czasem metodą ustawień hellingerowskich. Jak to rozumiesz? Sam nie umiem się do tego odnieść, nie brałem nigdy udziału w żadnej sesji, więc moja wiedza opiera się wyłącznie o jakieś tam opisy.

MW Nie inspiruję się metodą ustawień hellingerowskich, natomiast jest to dziwne sformułowane.

PF Może coś przekręciłem, ale gdzieś coś podobnego wisi w Internecie.

MW Tak, gdzieś to wisi w Internecie i gdzieś to wisi w wyobrażeniu o tym, w jaki sposób ja pracuję. Ustawienia były ważnym doświadczeniem w moim życiu, nie ze względu nawet takich terapeutycznych, tylko ze względu na przebicie się poprzez wyobrażenie, w jaki sposób nasza psychika pracuje. W trakcie takiego tygodnia ustawień, w którym uczestniczyłem, zacząłem widzieć, jak wiele rzeczy może pochodzić, w tym, kim jesteśmy, nie z tego, co doświadczyliśmy i nie z tego, co nam robili nasi rodzice, tylko z wcześniejszych pokoleń. I ta historia rodowa jest lub może być istotnym składnikiem w tym, co niesiemy, ale im bardziej jest to oddalone od naszego bezpośredniego doświadczenia, tym bardziej jest to nieuchwytnie. I że pewna tendencja w nas bierze się stąd, że nasz dziadek "coś tam", nawet jeżeli go nie znaleźliśmy. Zasadą takiego rozumienia ustawień hellingerowskich jest to, że system rodzinny jest hierarchicznym tworem, bardzo uporządkowanym i bardzo wrażliwym na zaburzenia. I teraz, jeśli ten porządek jest zachowany, to rodzina funkcjonuje dobrze, natomiast kiedy dochodzi do jakiegoś zaburzenia, to system dąży do tego, żeby to zaburzenie naprawić, ale to zaburzenie niejako zostaje w systemie, więc kolejne pokolenia mają naprawić to zaburzenie. No i takie zaburzenie to, że na przykład, rodzina wyprze się kogoś, jednego ze swoich członków, ze względu na to, co zrobił albo że dziecko jest rodzicem swojego rodzica, że to odwraca porządek albo że ktoś nie pożegna się, nie pozwoli odejść swojemu zmarłemu. To są rzeczy, które wprowadzają dysharmonię w systemie. No i teraz, dwa pokolenia później, o wnuku tego dziadka mówi się "ty jesteś zupełnie, taki jak dziadek" albo "dziadek też był taki cichy jak ty". Nie uczestniczyłem w żaden sposób w tym, żeby wziąć to od dziadka, poza pulą genów, której jakąś część, jedną czwartą lub jedną ósmą mam w sobie. Mogłem dziadka nawet nie poznać, nie mówiąc już o pradziadku. Byłem świadkiem pięćdziesięciu czy sześćdziesięciu ustawień w ciągu tego tygodnia, w których w jednych silniej, w innych mniej, ale niejednokrotnie szczęka mi opadała do ziemi. Bo nigdy wcześniej do tej pory, to był dwa tysiące jedenasty lub dwunasty rok, nigdy nie pomyślałbym, że mogę w taki sposób myśleć o historii rodziny, czy o puli impulsów, czy jakichś składowych, które budują mnie, ale które budują też postać. Więc zacząłem się temu przyglądać i myśląc o postaciach zacząłem dużo silniej dodawać i uwzględniać w budowaniu historii elementy z przeszłości, którą niekoniecznie żyli. I oczywiście to nie jest aplikowalne do każdej postaci, do każdej historii, ale są historie, które są bardzo silnie podatne na to, że takie spojrzenie pozwala bardzo silnie zrozumieć na głębokim poziomie mechanizmy, które się wydarzają w rodzinie na przykład. Na dużo głębszym, niż gdyby stosować taką psychologię Erica Berne'a *W co grają*

ludzie. Ja ci to, to ty mi to i tak się tworzy moja postać. Wydaje mi się, mam o tym jakieś ostrożne przekonanie, że ten system jest głębszy, że jesteśmy bardziej złożonym tworem, niż tylko takim tworem, z tego, czego doświadczyliśmy sami.

PF To jest coś, co przekazują nam starsze pokolenia. Na zasadzie, na przykład, leczenia się przez pokolenia z doświadczenia wojny.

MW Dokładnie. I są w tym rzeczy niezrozumiałe. Sam tego doświadczam, na przykład w temacie żydowskim, że nie wiem, skąd moja taka fascynacja tym tematem. I próbowałem jakoś dotrzeć do tego i to jakoś zrozumieć, pytałem się w rodzinie, co tam się wydarzało, ale nikt nie był mi w stanie udzielić odpowiedzi, w której mógłbym powiedzieć "to już rozumiem". Więc jest coś, czego nie rozumiem, ale widzę, że to jest. Być może jest to związane z przeszłością mojej rodziny, być może nie, ale kiedy zrobiłem *Alte Hajm* i moja siostra przyjechała na ten spektakl i powiedziała "coś musi być w naszej rodzinie, bo ja też tak mam". Nigdy wcześniej o tym nie rozmawialiśmy i mówi "mnie też coś nie daje spokoju". Więc w tym sensie ustawienia hellingerowskie wpływają na kształt świata moich spektakli, ale nie mają bezpośredniego przełożenia, może z wyjątkiem narzędzia improwizacji z nieobecnymi rodzicami, czyli buty, sukienka, to jest jakby najbardziej ustawieniowe, ale samo ustawienie nie jest narzędziem, z którego w ogóle chciałbym korzystać.

PF Wracając do twojej pierwszej inspiracji dla twojej pracy, czyli do Mike'a Leigh. W książce *Mike Leigh on Mike Leigh* nigdzie nie jest w dokładny sposób opisana jego metoda, więc tak naprawdę jest to inspirowanie się opowieścią o jego metodzie.

MW Tak. Totalnie. Usłyszałem jak mogło to wyglądać - że aktor zaczyna swoją postać w dzieciństwie i chronologicznie zmierza ku momentowi opowieści, no i parę historii stamtąd, i pomyślałem sobie jak to praktycznie można by zrobić. Po to, żeby to zrobić, musiałem wymyślić narzędzia, którymi będę mógł to zrobić w zgodzie ze sobą, czyli nie będę kazał aktorom improwizować scen z dzieciństwa. To się czasami zdarza, ale w bardzo szczególnych okolicznościach. Musiałem wymyślić coś takiego, że będę czuł, że mam siłę, ale też przekonanie, że nie pakuję aktorów w jakieś żenujące doświadczenia.

PF Jest jeszcze jeden wątek, który chciałbym w tej chwili poruszyć. W każdym z twoich spektakli, w których brałem udział, ale też które widziałem, rodzi się specjalna więź między postacią, widzem a aktorem. Wiem, że świadomie tym operujesz. We *Friedmanach* to

poczucie było bardzo silne, przez to, że widzowie byli z nami w naszym mieszkaniu. Pamiętam próbę generalną, gdzie mieliśmy dużo obaw o to jak z nimi grać. Oczywiście szybko te obawy zniknęły, bo nagle okazało się, że są oni jakby częścią dalszej rodziny, która jest tam z nami. Ale chwilę wcześniej przeszukiwali nasze mieszkanie, jeszcze wcześniej, jak starym znajomym, zadawałem im pytania, na które sami sobie musieli odpowiedzieć, czy pamiętają czasy liceum. I na trzydzieści czy czterdzieści sekund stawało się to naszym wspólnym wspomnieniem, bo mózg u wszystkich pracował w tych samych rejonach. Czuję, że w twoich spektaklach, widz jest dosyć dużą częścią opowieści, że ona inaczej by się opowiadała, gdyby rozdzielić to w klasyczny sposób: scena – widownia. Powiem ci szczerze, że z tego doświadczenia trzech naszych spotkań, wziąłem sobie coś do dalszej pracy. We wszystkich kolejnych produkcjach, kolejnych spektaklach, w jakich wziąłem udział, bardziej zacząłem zauważać widza. Zacząłem wchodzić na scenę z poczuciem, że jest to nasza wspólna opowieść, należąca do mnie, do ciebie - siedzący tam w ciemności oraz do postaci.

MW Tak, ten trójkąt jest bardzo ważny: aktor, widz i postać. Myślę, że to się zaczęło dawno temu od takiego pytania “czy postać widzi widza”. I lata pracy nad tym pytaniem w tle się rozwijającym zaczęły prowadzić mnie w ogóle do takiej myśli “dlaczego teatr przestał korzystać z największego źródła energii w sali teatralnej, jakim jest widownia, odcinając się od niej czwartą ścianą. W tym sensie wynalazek czwartej ściany jest najgorszym wynalazkiem teatralnym, jaki kiedykolwiek się wydarzył. I zacząłem się zastanawiać, w jaki sposób można na nowo uruchomić tę więź. To znaczy w jaki sposób aktor albo postać może na nowo uruchamiać tę więź. I to się musi wydarzyć poprzez zauważenie i jest tam potencjał na bardzo subtelne obcowanie. I jeżeli, jak we *Friedmanach*, decydujemy się na to, żeby widzowie chodzili za nami, to musimy sobie odpowiedzieć na pytanie: kim oni są. Że to nie jest tylko forma spektaklu, spektakl chodzony. Tylko że ktoś kogoś bardzo konkretnie zaprasza do tej podróży. Że jeśli jest tam postać Andrew Jarecki, to nie zaprasza Rysiek Starosta, tylko jednak Andrew Jarecki. To nie jest na poziomie “chodźcie, będziemy mieli fajną przygodę teatralną”, tylko że jeżeli Jesse staje naprzeciwko widzów, to jest pytanie, czy spotyka żywych, czy umarłych. Jaki jest jego status w tym momencie i co to wytwarza, że wywołujemy postać, która na początku zada te pytania, a na końcu przyjdzie i opowie sen o księżycu. I że ten początek i koniec bardzo są ze sobą połączone. I z jednej strony pytam dokładnie w tym momencie was tutaj siedzących, jakby aktor ma tę świadomość. Ale ciekawe

mi się wydaje, nawet jeśli nie odpowiemy na to pytanie konkretnie, to ciekawe wydaje się pytanie: kogo widzi Jesse. W jakiej w tym momencie przestrzeni jest Jesse, zadając to pytanie.

PF Pamiętam, że przy pracy nad Jessem wróciło do mnie coś, co wiele lat wcześniej wymyśliłem (albo gdzieś o tym usłyszałem), czyli jak mógłby wyglądać czyściciel lub piekło, jeśli coś takiego, jak piekło lub czyściciel realnie istnieje. Wyobraziłem sobie salę kinową, gdzie siedzę w pierwszym rzędzie, obok mnie siedzą najważniejsze dla mnie osoby, rzędy dalej wszystkie osoby, które kiedykolwiek znałem, znajomi, starzy znajomi, osoby, które znałem z widzenia. I oglądamy film o moim życiu, który jest po prostu puszczany bez żadnych upiększeń.

MW Totalnie to rozumiem i czuję. We własnej fantazji mówię o tym, że postać staje naprzeciwko trybunału, któremu musi opowiedzieć historię swojego życia, tę która została zapisana, bez kłamstwa i że oni powiedzą, czy do nieba, czy do piekła. I jest to istotny element obecności publiczności dla postaci, bo jest błędem i bzdurą mówienie aktorowi, że robisz to po raz pierwszy, że jakby pierwszy raz to się dzieje. Ja wiem, że przez całe moje doświadczenie w szkole teatralnej wszyscy moi aktorzy próbowali robić to po raz pierwszy i każdy oszukiwał jak mógł. Postać nie robi tego po raz pierwszy, postać robi to po raz enty. To jest doświadczenie teatralne.

PF I wchodzimy znowu w temat rekonstrukcji. To jest moja rekonstrukcja, mojego życia jako postaci.

MW To jest moja rekonstrukcja mojego życia, w której z jakiegoś powodu utknąłem. I postać wchodzi w tę rekonstrukcję tak, jakby mogła za sprawą tej rekonstrukcji, wyrwać się z koła, w którym jest. Jeżeli dobrze to zrobię, to nie będę musiała powtarzać tego losu. Jeśli dobrze to zrobię, to Medea nie będzie już musiała zabijać swoich dzieci każdego kolejnego wieczoru. Że to jest stawka mało prawdopodobna, ale stawka. I marzy mi się, żeby kiedyś w jakimś spektaklu, właśnie takim, gdzie wiemy, co się wydarza, żeby przy ostatnim spektaklu pozwolić postaciom nie zrobić tego finału, tylko zrobić nowy finał. Żeby powiedzieć "koniec, jesteście wolni, to się nie będzie powtarzać, nie będziesz musiał zabić żony, nie będziesz musiała zabijać dzieci". I myślę, że ta stawka, że to może się potoczyć inaczej, jakby ją poważnie potraktować, to jest bardzo ważna dla postaci, bo wtedy postać walczy. Inaczej jest tylko skazana na powtarzanie. Jeśli jestem skazany na powtarzanie, wchodzę niechętnie, bo wiem, że nic mnie nie czeka, ale jeżeli mam szansę przełamać schemat, jeżeli mam szansę zostać uwolniony, to mam o co walczyć, nawet jeśli ta szansa jest jak los w totka.

PF Czasem zakładam sobie, że tą nagrodą dla postaci jest zrozumienie. Zrozumienie lub przebaczenie.

MW Jasne. I myślę, że tu możemy skończyć.

Kraków, 4.04.2025

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA

- Arystoteles, *Poetyka*, przekład i przypisy: Stanisław Siedlecki.
- Berne E., *W co grają ludzie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2015.
- Bernhard T., *Kalkwerk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
- Csicsery-Ronay, Jr. I., *Książka jest obcym: o pewnych i niepewnych interpretacjach "Solaris" Stanisława Lema*, tłum. T. Rachwał, w: *Lem w oczach krytyki światowej* wybór i opracowanie J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.
- Coetzee J. M., *Hańba*, Znak, Kraków 2006.
- Cohen L., *Metoda Lee Strasberga Podręcznik ćwiczeń aktorskich*, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2012.
- Czechow M. A., *O technice aktora*, tłumaczenie i opracowanie Marek Sołek, 1990.
- Dworak K., Wolak Paweł, *Czasami księżyc świeci od spodu*, ADiT.
- Dworak K., Wolak P., *Droga śliska od traw. Jak to diabeł wsią się przeszedł*, ADiT.
- Geier M. *Fantastyczny ocean Stanisława Lema (Przyczynek do semantycznej interpretacji powieści Science Fiction "Solaris")*, tłum. R. Wojnakowski, w: *Lem w oczach krytyki światowej* wybór i opracowanie J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.
- Hołub J., *Beze mnie jesteś nikim. Przemoc w polskich domach*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021.
- Jagodzińska M., *Psychologia pamięci. Badania, teorie, zastosowania*, Helion, Gliwice 2008.
- Knutzon L., *Najpierw się przecież trzeba urodzić*, przekład: Partyka P., ADiT.
- Kozielecki J., *Transgresja i kultura*, Wydawnictwo Akademickie "Żak", Warszawa 2002.
- Leigh M., *Mike Leigh on Mike Leigh*, Faber and Faber, Londyn 2021.
- Jarzębski J., *Lustro*, postłowie do: Lem S., *Solaris*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Lem S., *Fantastyka i futurologia*, t.1., Kraków, 1970.
- Lem S., *Solaris*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
- Lupa K., *Utopia 2*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Lupa K., *UTOPIA Listy do aktorów*, AST, Kraków 2022.
- Mamet D., *Prawda i fałsz. Herezja i zdrowy rozsądek w aktorstwie*, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice, 2014.
- Orwell G., *Rok 1984*, tłum. Mirkowicz J., Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa, 2021.
- Ramachandran V.S., *Neuronauka o podstawach człowieczeństwa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Siedlecki S., przypisy w: Arystoteles, *Poetyka*, przekład: Stanisław Siedlecki WolneLektury.pl, 21.11.2024.
- Snowden E., *Pamięć nieulotna*, Insignis Media, Kraków 2019.
- Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wybór: Handke R., Jęczmyk L., Okólska B. Wydawnictwo Poznańskie, 1989.
- Stanisławski K., *Praca aktora nad rolą*, przekład i przypisy: Jerzy Czech, Wyd. Państwowa Wyższa Szkoła

Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 2011.

Suddendorf T., Corballis M.C., *Mentalne podróże w czasie a ewolucja umysłu ludzkiego. Monografie psychologii genetycznej, społecznej i ogólnej.*

Tulving E., *Chronesthesia: Świadoma świadomość czasu subiektywnego*, 2002.

Tulving E., *Pamięć i świadomość. Psychologia kanadyjska*, 1985.

Wierzchowski M., *Widz według Marcina Wierzchowskiego: 22:40, 14.11.2005*, w: Lupa K., *UTOPIA Listy do aktorów*, AST, Kraków 2022.

Wyrypajew I., *Pijani*, przekład: Piotrowska A. L., Dialog 1/2015.

FILM

2001: Odyseja kosmiczna, reż. Stanley Kubrick, USA, Wielka Brytania, 1968.

Bleak Moments, reż. Mike Leigh, Wielka Brytania, 1971.

Capturing the Friedmans, reż. Andrew Jarecki, HBO Documentary Films, 2003.

Citizenfour, reż. L. Poitraits, HBO Documentary Films, 2014.

Czarne lustro, serial NETFLIX, Wielka Brytania, 2011 - .

Dzień świra, reż. Marek Koterski. Polska, 2002.

Historia małżeńska, reż. Noah Baumbach, USA, 2019.

Just a Clown, reż. Andrew Jarecki, USA, 2004.

Meantime, reż. Mike Leigh, Wielka Brytania, 1983.

Nadzy, reż. Mike Leigh, Wielka Brytania, 1993.

Nasze królestwo, reż. Lucy Cohen, USA, 2017.

Pierwszy kosmonauta, reż. Ignacy Szczepański, Polska, 1966.

Powiedz mi, kim jestem, reż. Ed Perkins, 2019.

Sekrety i kłamstwa, reż. Mike Leigh, Wielka Brytania, Francja, 1996.

Solaris, reż. Andriej Tarkowski, ZSRR, 1972.

Solaris, reż. Steven Soderbergh, USA, 2002.

Stan nieważkości, reż. Maciej Drygas, Polska, 1994.

Vera Drake, reż. Mike Leigh, Wielka Brytania, Francja, 2004.

W głowie się nie mieści 2, reż. Kelsey Mann, USA, 2024.

Whiplash, reż. Damien Chazelle, USA, 2014.

Z-Boczona historia kina, reż. Sophie Fiennes, Austria, Holandia, Wielka Brytania, 2006.

Zakochany bez pamięci, reż. Michel Gondry, USA, 2004.

TEATR

Bernhard T., *Kalkwerk*, reż. Krystian Lupa, Narodowy Stary Teatr, Kraków, 1992.

Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*, reż. Krystian Lupa, Narodowy Stary Teatr, Kraków, 2002.

Chłudziński M., Czuj Ł., *Krakowska lekkość bytu*, reż. Łukasz Czuj, Teatr Ludowy, Kraków, 2019.

Coetzee J. M., *Hańba*, reż. M. Wierzchowski, Teatr Ludowy, Kraków, 2018.

Czechow A., *Wujaszek Wania*, reż. M. Bogajewska, Teatr Ludowy, Kraków, 2021.

Froń P., *1984: Ministerstwo miłości*, reż. K. Minkowska, Teatr Ludowy, 2022.

Kushner T., *Anioły w Ameryce*, reż. M. Bogajewska, Teatr Ludowy, Kraków, 2019.

Lem S., *Solaris*, reż. M. Wierzchowski, Teatr Ludowy, Kraków, 2020.

Miller A., *Śmierć komiwojżera*, reż. M. Bogajewska, Teatr Ludowy, Kraków, 2023.

Rubinfeld M., Wierzchowski M., *Alte Hajm / Stary dom*, Teatr Nowy w Poznaniu, 2022.

Sieczko J., *Pogo*, reż. M. Bogajewska, Teatr Ludowy, Kraków, 2025.

Sołtysiński D., Wierzchowski M., *Sekretne życie Friedmanów*, reż. M. Wierzchowski, Teatr Ludowy, Kraków, 2016.

Zeldung Z., *Przedostatnie kuszenie Billa Drummonda*, reż. Marcin Wierzchowski, Teatr im. Wilama Horzycy, Toruń, 2009.

ARTYKUŁY

Bąk E., Blog *Okiem widza online*, 38.WST Sekretne życie Friedmanów, 2.06.2018.

Domagała T., *Przeżyć po drugiej stronie lustra - o zwycięskim spektaklu Marcina Wierzchowskiego "Sekretne życie Friedmanów"*, Domagała Się Kultury, 23.12.2017.

Hauge M., [The Five Key Turning Points Of All Successful Movie Scripts.](#)

Guzy M., *Normalna rodzina*, Dziennik Teatralny, 7.03.2017.

Luna D., Peracchio L. A., T. Ringberg, *One Individual, Two Identities: Frame Switching among Biculturals*, Journal of Consumer Research, sierpień 2008.

Nathan D., *Complex persecution*, New York News, 20.05.2003, tłumaczenie niepublikowane: J. Franasowicz, na potrzeby pracy naukowej.

New Arrest in Child-Sex Case, Newsday, 23.06.1988.

Peltzovitz D., *Group Therapy and Hypnosis for Victims of Child Pornography and Extrafamilial Sexual Abuse*, tłumaczenie niepublikowane: J. Franasowicz, na potrzeby pracy naukowej.

Ramos V. M., *Victims break their silence*, 1.03.2004, tłumaczenie na potrzeby spektaklu M. Wierzchowski.

Wakar J., "Sekretne życie Friedmanów". *Sami nie jesteśmy tacy, za jakich się uważamy*, Gazeta Prawna, 2.12.2016.

Widzu, nie jesteś w ciemności!, rozmowa Feliksa Płatowskiego z Marcinem Wierzchowskim, miesięcznik Teatr, 5/2020.

What was the satanic panic? Inside the mass hysteria that swept America in the 1980s and '90s, All That's Interesting, edycja: Anglis J., 10.11.2024.

Wszystkie wasze duchy, z Marcinem Wierzchowskim rozmawia Dominik Gac, Miesięcznik Teatr, czerwiec 2025.

STRONY INTERNETOWE

Dlaczego warto dedykować komuś lub czemuś swoją twórczość? Odpowiada reżyser - Marcin Wierzchowski, DR DOMINIKA LICHY, źródło Youtube.

Friedman Case Review Panel, 8.03. 2013, s.6., [ross_goldstein.pdf](#).

[McMartin preschool trial - Wikipedia](#)

[Mentalne podróże w czasie – Wikipedia, wolna encyklopedia.](#)

Niepełnosprawność intelektualna – Wikipedia, wolna encyklopedia.

NOSTALGIA | Centrum Badań Historycznych Polskiej Akademii Nauk w Berlinie.

O manifeście Zsolta Zeldunga mówi Marcin Wierchowski, Teatr Łaźnia Nowa, źródło Youtube.

Pamięć epizodyczna – Wikipedia, wolna encyklopedia.

Zaburzenie osobowości – Wikipedia, wolna encyklopedia.

Reżyser teatralny Marcin Wierchowski o swoich inspiracjach, wyborach literackich i sposobach pracy, Rozmowy po zmroku, Polskie Radio Dwójka, 25.09.2024.

INNE

Franasowicz P., korespondencja elektroniczna z Marcinem Wierchowskim.

Franasowicz P., korespondencja elektroniczna ze studentami AST.

Franasowicz P., Notatki, archiwum własne, 2016.

Wierchowski M., korespondencja elektroniczna z zespołem *Sekretnego życia Friedmanów*.