

Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego w Krakowie
Wydział Aktorski

Zbigniew W. Kaleta

Wspólność jako fundament procesu aktorskiego w obliczu traumy.
Studium spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne”
w reż. Ewy Kaim

Praca doktorska

Promotor: prof. AST dr hab. Monika Jakowczuk

Kraków 2025

Spis treści

Wstęp: Teatr jako spotkanie – w poszukiwaniu misji i języka	4
Rozdział I: Ramy teoretyczno-filozoficzne	7
1.1. Maska, twarz i granice przedstawienia.....	7
1.2. Maska neutralna jako płaszczyzna syntezy tragizmu i komizmu	8
1.3. Maska a ożywianie materii.....	9
1.4. Inspiracje i konteksty kulturowe. Współistnienie tragizmu i komizmu w kulturze współczesnej – wybrane przykłady	10
1.4.1. Samuel Beckett i Buster Keaton – twarz-maską w "Filmie"	11
1.4.2. Stand-up jako forma graniczna – studium przypadku Tig Notaro	15
1.4.3. Serial jako zwierciadło tragikomedii – studium przypadku "After Life" Ricky'ego Gervaisa	18
Rozdział II: Uzasadnienie metodologii badawczej: Aktor jako badacz własnego procesu	20
2.1. Geneza tematu i cele badawcze: Samobójstwo jako tabu i wyzwanie dla teatru ..	20
2.2. Autoetnografia i wywiad jakościowy jako narzędzia badania procesu twórczego	21
2.3. Komparatystyka jako narzędzie badawcze: Poetyka Samuela Becketta a przeżywanie traumy w spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne”	22
Rozdział III: Studium przypadku – de(kon)strukcja spektaklu "Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne"	23
3.1. Perspektywa psychiatry – na podstawie spotkań z prof. Maciejem Pileckim, psychiatrą i psychoterapeutą	23
3.2. Perspektywa reżyserki (rozmowa z Ewą Kaim)	33
3.3. Perspektywa dramaturżki (rozmowa z Martą Konarzewską)	44
3.4. Perspektywa kompozytora – rozmowa z Łukaszem Bzowskim	50
3.5. Perspektywa scenografa i kostiumografa – rozmowa z Mirkiem Kaczmarkiem ..	55
3.6. Perspektywa aktorki – rozmowa z Dorotą Segdą, wcielającą się w postać Kobiety	63
Rozdział IV. Beckett – Apke – Konarzewska. Anatomia spotkania	77
4.1. Słowo w przestrzeni, przestrzeń w słowie	79
4.2. Motyw Hioba i milczącego Boga.....	83
4.3. Wspólnota cierpienia	87

4.4. Filozofia twarzy i spotkania	89
4.5. Rozpacz i nadzieja	91
4.6. Słowo jako narzędzie walki.....	93
4.7. Cisza, obraz i „po-słowie”	96
4.8. O wspólnej przestrzeni, domu i utracie	102
4.9. Rekonstrukcja traumy jako punkt zwrotny – analiza monologów kulminacyjnych	103
Rozdział V. Monolog wewnętrzny i polifonia obecności – synteza procesu	106
Zakończenie: Nie-teatralne, teatralne.....	112
BIBLIOGRAFIA	115

Wstęp: Teatr jako spotkanie – w poszukiwaniu misji i języka

Sformułowania takie jak „misja teatru” czy „teatr misyjny” niezmiennie wywołują u mnie pewien dystans. Ich patetyczny ton sprawia, że pojęcia te wydają się nieprzystające do współczesnej praktyki artystycznej i do dziś pozostają dla mnie trudne do jednoznacznego zdefiniowania. Kryje się w nich – chyba nawet nieukrywany – egocentryzm, nadmierna pewność co do swoich umiejętności, charyzmy i sprawczości warsztatu. Próbując zdefiniować znaczenie przywołanych pojęć i odnaleźć ich pozytywny, a zarazem współczesny kontekst, odwołuję się do etosu teatru okresu stanu wojennego. W obliczu zawieszenia działalności oficjalnych instytucji kultury przez władze reżimowe, teatr stał się przestrzenią fermentu ideowego oraz manifestacją wolności i solidarności. W tamtych czasach ludzie teatru mieli pełne prawo określać swoją aktywność mianem „misyjnej”. Pojęcie to pełniło funkcję afirmacyjną – utwierdzało w przekonaniu, że praca artystyczna jest niezbędna, by nieść ideę prawdy oraz solidarności ludzko-ludzkiej. Analizując kierunek, w jakim zmierza współczesny świat, obawiam się, że podobna determinacja i odwaga etyczna stają się dziś ponownie nieodzowne.

W mojej pracy zawodowej oraz w niniejszej pracy doktorskiej przyjmuję założenie, że „misja teatru” realizuje się poprzez wektor skierowany na drugiego człowieka. Opierając się na swoich doświadczeniach, poddając się krytycznej autorefleksji mogę stwierdzić, że bardzo często uprawiałem ten zawód dla siebie. Punktem zwrotnym stał się dla mnie spektakl „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne”¹. Wszyscy jego twórcy zgodzili się z pomysłodawczynią i reżyserką, Ewą Kaim, że naszym wspólnym obowiązkiem jest nadanie opowiadanej historii takiego charakteru, aby problem samobójstw dzieci i młodzieży został przedstawiony z delikatnością i szacunkiem dla tematu, który jest jednym z najtrudniejszych i najbardziej bolesnych.

Wybór tego tematu jako przedmiotu moich badań artystycznych związany był koniecznością zmierzenia się z obszarem tabu. Śmierć samobójcza, jako akt „nienaturalny”, budzi lęk i zakłopotanie, a nawet rodzaj zawstydzenia, być może zażenowania. Człowiek współczesny świadomie odsuwa się od tego problemu: przemilcza, bagatelizuje, zakłamuje. Poszukujemy nieskończoności w skończonym życiu, nie chcąc postrzegać śmierci jako ostatecznego akordu ludzkiej egzystencji.

¹ Spektakl miał premierę 27.05.2022r. w Narodowym Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie.

Głównym celem badawczym niniejszej rozprawy jest zatem analiza procesu aktorskiego w zderzeniu z tak granicznym doświadczeniem. Jako twórcy postawiliśmy sobie zadanie: spektakl, oprócz oczywistego wymiaru artystycznego, powinien mieć także walor edukacyjny i uświadamiający. Trudnością było znalezienie odpowiedniego języka teatralnego, który nie uczyniłby z naszego przedstawienia nachalnego „produktu edukacyjnego”. Musieliśmy brać pod uwagę, że na nasze przedstawienie przyjdą również osoby dotknięte rzeczywistą stratą dziecka. Obawa, jakie emocje wzbudzimy u takich widzów, czy nie dotkniemy na nowo bólu, który już się zabił, do dziś powoduje mój lęk, jako aktora i jako człowieka .

Aby sprostać temu wyzwaniu, przyjąłem metodologię osadzoną w paradygmacie *Artistic Research* (badań poprzez sztukę), w której aktor staje się badaczem własnego procesu. Podstawowym narzędziem stała się tu autoetnografia, poszerzona o wywiady jakościowe ze współtwórcami spektaklu: kompozytorem Łukaszem Bzowskim, scenografem Mirosławem Kaczmarkiem, dramaturżką Martą Konarzewską, reżyserką Ewą Kaim oraz moją partnerką sceniczną Dorotą Segdą. Niezwykle ważnym filarem badań, nadającym pracy wymiar interdyscyplinarny, były rozmowy z psychiatrą, prof. Maciejem Pileckim. To one naświełły nam nie tylko problem samobójczych śmierci, ale i procesów terapeutycznych, uświadamiając, jak łatwo można w wirze codziennego życia przeoczyć moment, kiedy zaczyna się dzieć coś złego.

Struktura pracy odzwierciedla drogę od teorii do praktyki scenicznej. Rozdział pierwszy analizuje symbolikę maski i „twarzy zero” oraz współistnienie tragizmu i komizmu w kulturze współczesnej. Rozdział drugi uzasadnia przyjętą metodologię badawczą. Rozdział trzeci to szczegółowe studium przypadku – dekonstrukcja spektaklu poprzez pryzmat perspektyw poszczególnych realizatorów. W rozdziale czwartym dokonuję syntezy, zestawiając twórczość Samuela Becketta z materialem naszego spektaklu i analizując motywy wspólnoty cierpienia. Rozprawę zamyka rozdział piąty, w którym skupiam się na fenomenie monologu wewnętrznego jako kluczowym narzędziu w mojej pracy nad rolą Mężczyzny. Próba opisu tego procesu jest w istocie próbą uchwycenia dynamiki 'wspólności' w działaniu – momencie, w którym technika aktorska, pamięć emocjonalna i rytm tekstu splatają się, by oddać głos doświadczeniu granicznemu, jakim jest strata dziecka.

Z perspektywy czasu mogę powiedzieć, że praca nad „Strasznie śmieszne...” była przygodą grupy ludzi, którym udawało się pracować w poczuciu wspólnoty na wszystkich etapach. Propozycja zagrania roli o tak bogatym ładunku emocjonalnym budziła we mnie

ekscytację, ale też lęk, czy jestem w stanie udźwignąć całą złożoność tematu. Fundamentalnym czynnikiem sprawczym była jednak ufność i wiara reżyserki, że zdołam podołać zadaniu. Była to też wiara przyjaciela i czujnego partnera. To właśnie ta „wspólność” – rozumiana jako fundament procesu twórczego – pozwoliła nam dotknąć najtrudniejszych emocji w sposób bezpieczny, czyniąc tę trudną pracę wyjątkową przygodą.

Rozdział I: Ramy teoretyczno-filozoficzne

1.1. Maski, twarz i granice przedstawienia

„Maska jest narzędziem tajemniczym strasznym. Mnie osobiście zawsze przerażała i przerażać nie przestaje. Z maską na twarzy stajemy u progu teatralnego misterium, odżywają demony, niezmiennie, statyczne, nieruchome twarze, które tkwią u korzeni teatru”²

Giorgio Strehler

Maska, obok chitonu³ i himationu⁴, w teatrze greckim była podstawowym i najbardziej charakterystycznym elementem kostiumu aktora. To właśnie maska stała się znakiem-symbolem teatru w kulturze zachodnioeuropejskiej; dwie twarze Muz: płaczącej Melpomeny i śmiejącej się Talii symbolizują dwa główne gatunki teatralne, tragedię i komedię. Emblemata dwóch nierozzerwalnie połączonych masek stał się na całym świecie symbolem teatru. Tymczasem w epoce nowożytnej zaczęto kłaść nacisk na drastyczny kontrast między *risus* (śmiechem) a *lacrimae* (łzami). W ikonografii zaczęto przedstawiać je często tyłem do siebie lub w układzie sugerującym wybór (np. alegorie wyboru między życiem poważnym a wesołym). Maski muz we współczesnym obrazowaniu często są przedstawiane tak, jakby ze sobą rywalizowały, przeciwstawiały się sobie, jakby któraś z nich miała być bardziej widoczna lub niemal jakby wymagały decyzji: którą wybierasz? Słynna alegoria Gustava Klimta "Thaleia i Melpomene" (1898) ukazuje je w sposób symbolicznie przeciwstawny (jedna *en face*, druga profilem), co podkreśla nowoczesną fascynację rozdarciem ludzkiej psychiki, a nie antyczną jedność sztuk. Owe maski stały się też symbolem wielbicieli teatru, kodem, dzięki któremu fascynaci teatru mogą rozpoznać „swojego” (dzięki broszce lub spince z symbolem masek). We współczesnej wizji plastycznej, w zależności od zamysłu projektanta-plastyka, na pierwszym planie widzimy uśmiechniętą lub zmartwioną twarz jednej z Muz.

Gdy przyjrzeć się projektom masek – czy to ujętych w formie biżuterii, czy na plakatach teatralnych, frontonach budynków – może się wydawać, iż rzeczywiście raz jedna, raz druga

² Strehler Giorgio, *Maska jest narzędziem tajemniczym...*, tłum. Józef Opalski, [w:] *Maski*, wybór, opracowanie i redakcja Maria Janion i Stanisław Rosiek, t. 1, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986 (*Transgresje*, 4), s. 67.

³ Rodzaj ubioru noszonego w starożytnej Grecji, forma tuniki. W teatrze antycznym kostiumy, w tym właśnie chitony, pełniły ważną funkcję informacyjną – ich długość, kolor czy bogactwo zdobień pozwalały widzom na szybką identyfikację statusu społecznego, zawodu czy wieku postaci pojawiającej się na scenie.

⁴ Płaszcz, prostokątny płat grubszego materiału, który narzucano na chiton. W tragedii himation często służył do wyrażania emocji – np. zarzucenie go na głowę symbolizowało głęboką żalobę, wstyd lub rozpacz

zdobywa przewagę, a wielbicieli teatru zdają się (pozornie) dzielić na tych, którzy kochają śmiech, radość, rozrywkę, i tych, którzy *katharsis* osiągają poprzez dotknięcie bólu i cierpienia związanego z ludzkim istnieniem. Ja jednak chciałbym wykazać, iż maski – jako symbol współlistnienia komedii i tragedii – to nie kontrast, przeciwieństwo, a dopełniające się sedno teatru. W mitologii greckiej na próżno szukać jednoznacznych wskazań, iż pomiędzy muzami istniała jakakolwiek rywalizacja (inaczej niż w przypadku greckich bogów). Agonistyczność masek to zjawisko kulturowe o znacznie późniejszym rodowodzie, wynikające z tendencji do dychotomicznego dzielenia świata na sferę *sacrum* i *profanum*, podczas gdy dla Greków obie te sfery wypływały z jednego źródła kultowego (kultu Dionizosa). W ujęciu klasycznym role Melpomeny i Talii były wobec siebie komplementarne, a nie konfrontacyjne – wspólnie dopełniały obrazu ludzkiej kondycji, zamiast walczyć o prymat.

1.2. Maska neutralna jako płaszczyzna syntezy tragizmu i komizmu

Jednym z najgłębszych marzeń aktora jest próba zjednoczenia komizmu i tragizmu w obrębie jednej postaci, jednej narracji czy monologu wewnętrznego. Wydaje się, że właśnie w tym punkcie styku najpełniej dokonać się może *katharsis* – rozumiane tu jednak specyficznie, jako proces wewnętrzny samego aktora. Artystyczne ego pielęgnuje wizję „aktora totalnego”: komediowego i dramatycznego jednocześnie, zdolnego do oddania pełnego spektrum ludzkiego doświadczenia w ramach jednej struktury spektaklu. Sztuka znalezienia balansu między tymi barwami jest zadaniem karkołomnym; stworzenie spójnej, a zarazem kontrastowej tkanki teatralnej jest rzadkim przywilejem warsztatowym.

W tym miejscu moich rozważań kluczowe staje się pytanie: co się stanie, gdy zdecydujemy się nałożyć na siebie oba oblicza, tragiczne i komediowe? Co wówczas będą symbolizowały? Jaki obraz wyłania się z tej symbiozy? Czy będzie to twarz pozbawiona emocji, „wyzerowana”? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy odwołać się do kategorii „twarzy zero”, która znajduje swoje najpełniejsze teoretyczne i praktyczne uzasadnienie w koncepcji maski neutralnej Jacques’a Lecoqa, francuskiego pedagoga teatru.

Koncepcja maski neutralnej, wypracowana przez Lecoqa, stanowi fundament nowoczesnej pedagogiki teatralnej i pozwala na głębsze zrozumienie ontologii aktorskiego oblicza. Maska neutralna to przedmiot o rysach idealnie wyważonych, pozbawionych konkretnego wyrazu emocjonalnego, przeszłości czy subiektywnej psychologii. Nie jest ona

maską „pustą”, lecz maską „w stanie gotowości”, reprezentującą punkt równowagi między wszystkimi możliwymi stanami emocjonalnymi.

Lecoq definiował ją jako stan „przed”: zanim narodzi się impuls tragiczny lub komiczny, aktor musi odnaleźć w sobie stan ciszy i otwartości. Jak zaznacza badacz:

„Maska neutralna otwiera aktora na przestrzeń, pozwala mu osiągnąć stan ekonomii ruchu i ekspresji. Jest to maska, która nie ma konfliktów. Kiedy aktor ją zakłada, jego własna twarz znika, a ciało staje się gotowe do przyjęcia każdego innego oblicza”⁵.

W kontekście moich rozważań o współistnieniu komedii i tragedii, maska neutralna wydaje się być tym wspólnym mianownikiem, który pozwala na płynne przechodzenie między skrajnościami. To właśnie ta „twarz/maska tajemnica”, o której wspominałem, budzi lęk i ekscytację. Jest ona groźna, ponieważ nie pozwala na szybką kategoryzację – nie wiemy, czy za chwilę wybuchnie śmiechem, czy zaleje się łzami. Ten stan zawieszenia, owa „enigma”, jest najbardziej płodnym gruntem dla twórczości aktorskiej. Puste oczodoły klasycznej maski, podobnie jak nieruchome rysy maski neutralnej, przerażają bardziej niż maski pośmiertne, ponieważ są obietnicą nieskończonych możliwości, których nie sposób odgadnąć.

1.3. Maska a ożywianie materii

Wyjątkiem w moich rozważaniach o grozie maski jest słynna maska pośmiertna *L'Inconnue de la Seine* („Nieznajomej z Sekwany”). Georges Buraud pisał o niej z fascynacją:

„Z postaci ta dziewczyna wyglądała na szesnaście lat. Miała ich zapewne więcej (czyż nie popełniła samobójstwa z miłości), śmierć ją odmłodziła i przydała jej zadumanego wdzięku kwiatu, rozsiewającego przed skolem najśłodsze zapachy”[3].

Ta maska paradoksalnie daje nadzieję; sugeruje, że przejście na „drugą stronę” może być wolne od strachu, przepełnione przyjaznym spokojem. Jest to punkt, w którym tragizm śmierci zostaje przezwyciężony przez piękno formy – podobnie jak w teatrze, gdzie najstraszniejsza tragedia, ubrana w formę artystyczną, przynosi widzowi ukojenie.

Dopełnieniem tej metafizyki maski jest sztuka lalkarska. Dzięki opowieści jednej ze znakomitych aktorek-lalkarek mogłem usłyszeć o ciekawym ćwiczeniu, właściwie -

⁵ 2. Lecoq J., *Ciało poetyckie. Nauczanie twórczości teatralnej*, Wrocław 2012

doświadczeniu adeptów tej sztuki, polegającym na codziennej kontemplacji, analizowaniu, „zapoznawaniu” wciąż na nowo maski. Prowadzi to do zjawiska, które można nazwać „ożywianiem materii”. Po długotrwałym wpatrywaniu się w nieruchome rysy, odnosi się wrażenie, że maska ożywa, że uruchamiają się w niej niewidoczne mięśnie mimiczne. Maski zaczyna reagować na spojrzenie aktora, wchodzi z nim w dialog. Materia nieożywiona zyskuje podmiotowość, staje się partnerem.

„Ożywianie materii” nie jest jedynie subiektywnym odczuciem aktora, lecz wynikiem aktywności neuronów lustrzanych. Ludzie są w stanie współodczuwać napięcie maski, ponieważ ich układ nerwowy symuluje mikroruchy, które „powinny” wystąpić na tej twarzy. To czyni maskę neutralną „płodnym gruntem”; mózg widza sam „dopowiada” emocje, których maska nie narzuca.

Maska neutralna to też stan progowy dla aktora. To moment, w którym artysta sceniczny przestaje być „osobą prywatną”, a staje się „medium”. Synteza tragizmu i komizmu w „twarzy zero” to powrót do rytualnych korzeni teatru, gdzie aktor nie „udaje”, ale „staje się” naczyniem dla archetypów. To wyjaśnia, dlaczego ta twarz-maski jest „groźna” – zdaje się być nieludzka w swojej doskonałej równowadze.

Podział na to, co „tragiczne” i „komiczne”, jest tylko zewnętrzną powłoką. Bez zgody na tajemnicę „twarzy zero” teatr traci swoją funkcję równoważenia rzeczywistości. Przestaje być przestrzenią, w której widz może bezpiecznie przeżyć łyzy tragedii i paroksyzmy śmiechu jednocześnie. Prawdziwie oczyszczająca mieszanka emocji zachodzi bowiem tylko wtedy, gdy pod wielością form (masek) wyczuwamy pulsującą, neutralną obecność aktora – ostateczny dowód na jedność ludzkiego doświadczenia, które nie zna podziału na łyzy i śmiech. Znajomość tych mechanizmów pozwala twórcom spektaklu na wykreowanie świata wielowymiarowego. Bez zgody na tajemnicę „twarzy zero”, teatr pozostawałby jedynie sprawną ilustracją gatunkową, tracąc swoją zdolność do wzbudzania w widzu prawdziwie oczyszczającej mieszanki emocji.

1.4. Inspiracje i konteksty kulturowe. Współistnienie tragizmu i komizmu w kulturze współczesnej – wybrane przykłady

Tragedia i komedia to dwa podstawowe sposoby opowiadania o ludzkim losie, służące interpretacji ludzkiego doświadczenia obecne zarówno w sztuce wysokiej, jak i w popkulturze. Oba te gatunki bawią nas, wzruszają i zmuszają do refleksji nad życiem. W tej części pracy

poddam analizie wybrane zjawiska współczesnej kultury: film, serial, stand-up – aby zbadać mechanizmy współistnienia obu tych porządków oraz aby przeanalizować, jak te dwie sfery współistnieją; czy się uzupełniają, przenikają, czy tylko ze sobą sąsiadują. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie, dlaczego twórcy decydują się łączyć to, co straszne, z tym, co śmieszne, i jakie potrzeby odbiorców takie połączenie zaspokaja.

1.4.1. Samuel Beckett i Buster Keaton – twarz-maską w "Filmie"

W 1964 roku Alan Schneider, znakomity reżyser i inscenizator dramatów S. Becketta, zrealizował krótkometrażowy, eksperymentalny film, do którego scenariusz napisał w 1963 roku autor „Końcówki” i „Czekając na Godota”, Samuel Beckett.

„Koncept *Filmu*, którego scenariusz powstał wiosną 1963 r., przypomina swoją poetyką obiekty z muzeum kinematografii – czarno-biały w dobie filmu barwnego, z wyboru niemy w erze dźwięku. Nakręcony rok później w asyście autora (...) film przedstawia dawnego idola Becketta, sędziwego Bustera Keatona jako anachronicznie ubranego człowieka uciekającego od świata i własnej przeszłości, a w gruncie rzeczy od wszelkiej formy postrzegania. Kamera, jak reflektor w *Komedii*, jeszcze jeden instrument tortury postrzegania, nieustannie mu towarzyszy – jest bowiem jednym z bohaterów”⁶.

W tym 22-minutowym filmie główną rolę gra jeden z najlepszych aktorów-komików kina niemego, Buster Keaton. Aktor podziwiany i uznawany przez publiczność i krytykę, nigdy jednak nie dorównał sławie i splendorowi, jaki spłynął na innego gwiazdora kina niemego, Charliego Chaplina. Obaj geniusze swojego rzemiosła rozśmieszali i nadal rozbawiają fanów kina. Do dzisiaj możemy zachwycać się nieprawdopodobną sprawnością fizyczną i niemal cyrkowymi umiejętnościami obu aktorów. Sądzę, że ich warsztat jest na tym samym, niebotycznym poziomie, jest jednak zasadnicza różnica, która ich odróżnia: twarz; obaj aktorzy zupełnie inaczej „grają” twarzą.

Chaplin rysuje swoją twarz w tonacjach pozytywnego, dobrodusznego, a także naiwnego stosunku do świata i ludzi, których spotyka na swojej drodze. Jest to twarz-maską, którą widzi niemalże od pierwszych chwil akceptuje; twarz, na której wszystkie uczucia, pragnienia, intencje są jasno ukazane i niezakłamane, jest jak otwarta książka, która „sama się czyta”. Naiwność postaci, którą Chaplin tak często wykorzystuje, sprawia, że od pierwszych

⁶ Marek Kędzierski, *Samuel Beckett*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 93.

chwil współczujemy granej postaci i jednocześnie nabieramy wewnętrznego poczucia, że jesteśmy inteligentniejsi, mądrzejsi, bardziej zaradni od bohatera – jesteśmy lepsi.

Buster Keaton często stawiał swoich bohaterów w sytuacjach granicznych, w których musieli zmierzyć się z niesprzyjającymi okolicznościami. W filmie "Generał" (1926) jego bohater, Gray, musi stawić czoła wojnie, stracie i odrzuceniu przez ukochaną kobietę. Tragiczne tło wojny secesyjnej kontrastuje z humorystycznym przedstawieniem niezdarności i sprytu bohatera, który dzięki uporowi i odrobinie szczęścia pokonuje kolejne przeszkody. Wielu krytyków wskazuje, że humor Keatona ma głębszy, niemal egzystencjalny wymiar. Z kolei bohater filmu pt. „Kamerzysta” zмага się z samotnością i niepewnością w wielkim mieście. Z jednej strony widz śmieje się z jego niezgrabnych prób zdobycia pracy i uznania, z drugiej – pod zabawną powierzchnią kryje się melancholia wynikająca z uniwersalnej ludzkiej potrzeby pozyskania akceptacji i miłości.

Komedie Keatona bazują na wykorzystaniu fizyczności, ryzyka, kaskaderskich zabiegów. W efekcie uzyskuje on wrażenie chaosu otaczającego jego bohaterów. Ów chaos symbolizuje życie wraz z jego nieprzewidywalnością i ludzką niemożnością uzyskania kontroli nad losem. W dziełach Keatona humor łączy się z tragizmem nierozzerwalnie, np. bohater filmu pt. „Steamboat Bill Jr.” (1928) zostaje wciągnięty w huragan. Człowiek jest jedynie kruchą drobiną w obliczu ogromnych sił natury, a jego wysiłki przeciwdziałania temu są skazane na śmieszność. Historie opowiadane, zarówno w filmach Chaplina, jak i Keatona, w gruncie rzeczy są do siebie bardzo podobne: pozbawione psychologicznej głębi, proste historie o prostym bohaterze, który zмага się z losem. Jest jednak, jak sądzę, jedna zasadnicza różnica w odbiorze tych filmów: twarze głównych postaci.

Keaton twarzy nie nadużywa, ogranicza mimikę; nawet jeśli targany jest wielkimi emocjami, na jego obliczu malują się – czasami z naddatkiem charakterystycznym dla kina niemego – uczucia bólu, cierpienia, smutku, a nade wszystko zdziwienia (zupełnie tak samo jak u Chaplina), ale po chwili jego twarz powraca, zakotwicza się w wyrazie, który można by nazwać neutralnym, który nie okazuje emocji, upodabnia się do maski właśnie. Co ciekawe, gdyby dociec, co widzimy na twarzy aktora, gdy zakłada ową maskę „zero”, co czujemy, patrząc na taką właśnie twarz? Powracają w tym kontekście pytania o ludzkie postrzeganie maski neutralnej. W moim odczuciu zapisany jest na niej smutek, którego nie potrafię precyzyjnie zdefiniować... nazwałbym go „egzystencjalnym”.

Samuel Beckett, jeden z najważniejszych autorów XX wieku, którego dramaty w sposób fundamentalny wpłynęły na rozwój teatru absurdu, bardzo często łączył elementy tragiczne i komediowe w sposób, który wykraczał poza tradycyjne granice gatunków. Najczęściej jednak humoru można się dopatrzeć w słowach, absurdalnych dialogach, powtórzeniach, nieoczekiwanych ripostach. W przypadku „Filmu” już sam wybór aktora grającego główną rolę jest nie tylko zaskakujący, ale niesie w sobie przekorę połączoną z ironią. Wyczuwam w takiej decyzji obsadowej nie tylko przekonanie autora scenariusza, że właśnie ten konkretny aktor najlepiej zrealizuje powierzone mu zadanie. Zdaje się temu towarzyszyć także wewnętrzny chichot Becketta oraz pewność, że znakomita większość widzów będzie tym wyborem obsadowym zaskoczona i skonfundowana. Mogę jedynie przypuszczać, co Beckett widział w tej twarzy-masce znakomitego komika.

Pierwszy trop, który przychodzi mi do głowy, to tajemnica. Nie sposób precyzyjnie nazwać, jaki wyraz maluje się na twarzy B. Keatona, kiedy dochodzi do owego wyzerowania emocjonalnego. Jest to stan pośredni, w którym emocje wydają się pozostawać jakby „pomiędzy”: po jednej kulminacji emocjonalnej, a przed rozpoczęciem następnej. Można by przewrotnie powiedzieć, że jest to moment, kiedy twarz nie pracuje, twarz ma wolne, twarz jest pusta, twarz jest „pustynią”. Być może wtedy, kiedy przyłapujemy twarz w tych właśnie momentach, w sposób najbardziej sugestywny rysuje się na niej doświadczenie ludzkiej egzystencji wobec absurdu istnienia, a także samotność, alienacja i rezygnacja z bezproduktywnej, skazanej na niepowodzenie próby zmagania się ze światem – to wszystko, co jest tak charakterystycznym motywem dla teatru S. Becketta. To wyzerowanie mimiki ma w sobie jednocześnie coś nieludzkiego („fatum”, od którego nie jesteśmy w stanie się uwolnić) i coś bardzo ludzkiego, zewnętrzny obraz stanu przeddepresyjnego albo już depresyjnego (twarz, która mówi: „nic już nie czuję” albo „nic już czuć nie chcę”).

W widzu oglądającym „Film” musi zrodzić się rodzaj dysonansu poznawczego; nasuwa się pytanie, dlaczego taką właśnie twarz oglądam na ekranie. Bohater filmu jest człowiekiem, którego tożsamości przez większość jego perypetii nie rozpoznajemy, ponieważ ukrywa swoją twarz przed światem i napotkanymi ludźmi. Na głowie nosi kapelusz (kapelusz, po którym wytrawny widz kina niemego może rozpoznać B. Keatona). Ubrany jest on w długi płaszcz, a swoją twarz szczelnie zakrywa okazałej wielkości chusteczką (to jeden z ulubionych rekwizytów beckettowskich np. z dramatu pt. „Końcówka”). Bohater przed kimś albo czymś ucieka, śpieszy się. Pokonuje trudną i wyboistą drogę prowadzącą przez slumsy, by w końcu

dotrzeć do obskurnego, zapuszczonego mieszkania. Po drodze spotyka parę, mężczyznę i kobietę, którzy na jego widok otwierają usta w niemym krzyku, są jakby przerażeni widokiem spłoszonego, enigmatycznego człowieka. Na klatce schodowej nasz bohater spotyka staruszkę z kwiatami, która na jego widok mdleje. Widz odnosi wrażenie, że na mężczyźnie ciąży jakaś klątwa; jest w nim coś, co może budzić lęk i strach.

Po wejściu do mieszkania bohater „Filmu” z ulgą zamyka drzwi i mierzy sobie puls. Mężczyzna robi wszystko, by nie być widzianym (opuszcza okienną roletę, zasłania firankę) i nie chce zobaczyć samego siebie (unika spojrzenia w lustro; ostatecznie zakrywa je kocem). Nie może też znieść skierowanego w jego stronę wzroku domowych zwierząt: papugi, rybki, psa i kota. Postanawia usunąć z pokoju niechciane, natrętne zwierzęta...i tu właśnie następuje coś zupełnie nieoczekiwanego. W dziesiątej minucie filmu, po wytworzeniu atmosfery grozy i niepokoju, Beckett zmienia narrację. Następuje scena, która pozornie nie powinna się wydarzyć, jest wyjęta „jeden do jednego” ze slapstickowego filmu. Postać mężczyzny próbuje wyrzucić za drzwi, po kolei, najpierw kota, a w następnej kolejności psa. Szkopuł polega na tym, że zwierzęta wracają na legowisko, gdy tylko drzwi zostają uchylone, ponieważ bohaterowi nie wpada do głowy, by usunąć je z pokoju jednocześnie.

Po tym krótkim, komediowym momencie wracamy do poprzedniej narracji, co jeszcze bardziej wzmacnia poczucie absurdu, beznadziejności, alienacji głównego bohatera (niszczenie zdjęć, prawdopodobnie rodzinnych; karykatury, która wpatruje się w bohatera swoimi ponadnaturalnymi oczyma; czy wreszcie najtragiczniejszy moment swoistego rozdwojenia jaźni, gdy bohater orientuje się, że jest obserwowany przez samego siebie). Co ciekawe i jednocześnie przewrotne, twórcy filmu po raz pierwszy ukazują nam twarz bohatera dopiero w dwudziestej minucie. To, co było podstawowym środkiem wyrazu Keatona, czyli jego charakterystyczna twarz, zostało wykorzystane w minimalnym stopniu, na kilkanaście sekund przed zakończeniem filmu.

Gdyby pominąć jedyny komediowy moment (próby pozbycia się niechcianych zwierząt), można by przypuszczać, że sytuacja dramatyczna, w której znalazł się główny bohater, będzie eskalowała do tragicznego czy wręcz przerażającego finału. Być może ów wątek komediowy miał być tylko cytatem z dawnego kina niemego, żartobliwym ukłonem dla sztuki, której Beckett był admiratorem. W jego twórczości jest sporo dramatów, w których nie używa się słów, np. „Kroki”, „Kwadrat”, „Akt bez słów I”, „Akt bez słów II”. Beckett lubił taką właśnie formę ekspresji teatralnej; zapewne uważał, że jest bardziej uniwersalna, bardziej

komunikatywna. Znając precyzję, z jaką komponował swoje dzieła, trudno przypuszczać, że nie użył tego wątku świadomie.

Analizując dzieła Becketta, odnoszę wrażenie, że jego późniejsze sztuki stawały coraz bardziej pesymistyczne. Beckett „kastruje” nadzieję, jakby upewniał się w coraz to głębszym poczuciu marności ludzkiej egzystencji na ziemi. Jednakże w „Filmie”, dość przecież późnym scenariuszu, ten śladowy akcent komediowy daje iskrę nadziei. Być może tylko w formalny sposób, jednak w tym jednym momencie na twarzy widza na ułamek sekundy, pojawi się uśmiech. Jeśli w sytuacji granicznej znajdujemy jeszcze jakiekolwiek poczucie humoru, śmieszności sytuacji, slapsticku, to znaczy, że żyjemy, a nasze życie ma jednak słodko-gorzki smak. Oczywiście ktoś mógłby powiedzieć, że marne to pocieszenie (w filmie ta scena trwa zaledwie kilka chwil), ale jednak je zauważamy. Na ten jeden, jedyny moment ciężar ludzkiej egzystencji, otaczającego nas szaleństwa, chaosu, przestaje być losem nieuniknionym, ciężkim i ostatecznym. Podobnie zdarza się w realnym życiu, gdy czasami banalne, mało znaczące zdarzenie jest początkiem wydobywania się z czeluści beznadziei.

1.4.2. Stand-up jako forma graniczna – studium przypadku Tig Notaro

Stand-up jest formą rozrywkową, po części improwizowaną, polegającą na monologu komika, który występując samodzielnie przed publicznością, prezentuje refleksje, żarty, opowieści i zakłada możliwość interakcji z publicznością. Temat i forma stand-upu są całkowicie uzależnione od umiejętności, wyczucia dobrego smaku i inteligencji występującego. Celem jest przede wszystkim rozbawienie publiczności, ale także, co ma miejsce znacznie rzadziej, skłonienie jej do przemyśleń nad tematami społecznymi, socjologicznymi czy politycznymi.

Zasadniczo ojczyzną stand-upu są Stany Zjednoczone, choć jego korzeni można doszukiwać się również na scenach kabaretowych całego świata. W pierwszym okresie swojego rozwoju był formą niszową, wykonywaną w rozlicznych klubach nocnych, małych salkach z niewielką publicznością. Dzisiaj osiąga szczytowe zainteresowanie mediów, jak również widzów, a najlepsi komicy traktowani są niczym celebryci. Autentyczność stand-upu najczęściej wynika z poruszanej tematyki, która dotyczy samego wykonawcy, opowiadającego o jego (rzeczywistych lub zmyślonych) problemach i doświadczeniach. Element improwizacyjny gwarantuje oryginalność każdego wykonania oraz poczucie, że widownia uczestniczy na bieżąco w akcie twórczym.

Stand-uperzy celowo podejmują tematy wstydlive czy społecznie delikatne, aby zaszokować i zaktywizować widzów. Większość stand-uperów nie wzdryga się przed użyciem wulgaryzmów i obelg, co sprawia, że ta forma rozrywki poszła najdalej, jeśli chodzi o przesuwanie granic, jakie słowa mogą padać ze sceny. Sama forma wykonywania stand-upu wydaje się dosyć dokładnie określona i stała, lecz jego tematyka i język zmieniają się i stale ewoluują.

W Polsce popularność stand-upu rośnie z każdym rokiem; formuła ta została zaakceptowana przez polskiego widza i słuchacza. Nie czując się specjalistą w tej kategorii artystycznych występów, starałem się rozpoznać polski rynek stand-upu i z przykrością dochodzę do wniosku, że jest on wciąż na niskim poziomie artystycznym. Dotyczy to zarówno formy, jak i treści. W moim subiektywnym odczuciu ten performatywny gatunek jest bardzo wymagający, choć panuje powszechna opinia, iż może być uprawiany przez każdego, a jego głównym zadaniem i powinnością jest wyłącznie rozśmieszanie widza. Tymczasem uważam, że stand-up można porównać do wykonywania monodramu, który w środowisku aktorskim uważany jest z kolei za jedną z najtrudniejszych form uprawiania sztuki teatru. Tematyka analizowanych przeze mnie polskich stand-upów wydaje się mało zróżnicowana i przyziemna, czasami wręcz banalna. Oczywiście jak w każdej dziedzinie, tak i w polskim stand-upie zdarzają się wykonania ciekawe czy może nawet wybitne. Wydaje się jednak, że główna różnica między wykonaniami polskimi i zagranicznymi opiera się w głównej mierze na doborze tematów. Amerykańscy czy brytyjscy stand-uperzy o wiele częściej decydują się podejmować tematy bardziej uniwersalne, np. dotyczące problemów rasowych, ekonomii, polityki, podczas gdy tematy polskich stand-uperów bazują na stosunkach międzyludzkich, zawężając je przy tym często do tematów erotyczno-miłosnych, dodatkowo je wulgaryzując.

30 lipca 2012 roku w Stanach Zjednoczonych, podczas festiwalu Fun Fun Fun Fest, miał miejsce występ stand-upowy, który stał się jednym z najbardziej przełomowych w historii – nie tylko ze względu na wyjątkowy, doskonały humor, ale przede wszystkim bardzo osobistą treść. Tig Notaro, amerykańska stand-uperka, zamiast trzymać się standardowych tematów, zdecydowała się oprzeć swój występ na osobistych problemach życiowych. Tig Notaro na kilka miesięcy przed festiwalowym występem dowiedziała się, że poważnie choruje na rzekomobłoniaste zapalenie jelit. Jakiś czas później jej matka zginęła w tragicznych okolicznościach, po kilku następnych tygodniach zdiagnozowano u Tig raka piersi, a jej

partnerka życiowa zaproponowała jej separację. Dosłownie w kilka miesięcy ilość nieszczęść usypała się w beckettowski, niemożliwy stos.

Powyższe tematy stały się głównym punktem występu Tig Notaro. Do historii przeszły pierwsze słowa, jakie wypowiedziała na scenie: „Dobry wieczór, hello. Mam raka, a wy jak się macie?”. W następnych minutach publiczność dowiedziała się o pozostałych problemach życiowych i emocjonalnych artystki. Można powiedzieć, że została zasypana lawiną złych czy wręcz tragicznych informacji, podawanych w sposób zaskakująco zabawny i pełen wdzięku. Tig bardzo szybko nawiązała silną więź z publicznością, która entuzjastycznie doceniła jej odwagę i szczerość, podobne emocje wywołując u krytyków tego gatunku rozrywki. Artystka mówi o swoim stand-upie jak o oczyszczającym przeżyciu, które pozwoliło jej zyskać siły do dalszej walki z przeciwnościami losu.

W przypadku Tig Notaro mamy do czynienia z sytuacją rzadką i dla niektórych odbiorców niemożliwą do zaakceptowania; sytuacją, która jest na pograniczu sztuki i przekroczenia jej umownych ram, być może nawet dobrego smaku. Dla stworzenia dzieła artystycznego wykorzystywane są tu prawdziwe fakty, zdarzenia i emocje, nieprzetworzone, podane wprost, nieubrane w żadną metaforę. Tig jeszcze przed słynnym festiwalowym występem była bardzo popularną w Stanach Zjednoczonych artystką stand-upową. Opisywane wydarzenie wyniosło ją na szczyty popularności i uznania, a nawet uwielbienia branży i widowni. Wydano płytę z zapisem audio, która już w pierwszych tygodniach po wprowadzeniu na rynek stała się bestsellerem. Krytycy, jak i publiczność, przede wszystkim zwracali uwagę na połączenie w owym stand-upie tych dwóch elementów: prawdziwego, wynikającego z autentycznych życiowych doświadczeń dramatu jednostki, i takiego przekształcenia ich w odpowiedni komediowy anturaż, aby śmieszyły, rozbawiły publiczność, nie pozostawiając jednak widza tylko na poziomie konsumowania dobrze skrojonej, atrakcyjnej rozrywki.

Sądzę, że w przypadku Tig Notaro i jej występu udało się uzyskać taką miarę wspólnego przeżywania wydarzenia scenicznego, która jest oczyszczająca dla widza, ale także i dla samego twórcy. Być może nawet można tu użyć pojęcia *katharsis*, choć pisząc to słowo, zdaję sobie sprawę, że w przypadku stand-upu może być odczytane – zwłaszcza przez środowisko teatralne – jako nadużycie. Mimo wszystko Tig w swojej artystycznej wypowiedzi, posługując się formą stand-upu, realizuje marzenie większości świadomie wykonujących swój zawód aktorów: jednocześnie bawić i wzruszać.

1.4.3. Serial jako zwierciadło tragikomedii – studium przypadku "After Life" Ricky'ego Gervaisa

Wiele przykładów nietuzinkowego, błyskotliwego połączenia elementów komedii i tragedii znajdziemy również w serialach; można wymienić szereg tytułów komediowych, zwłaszcza wyprodukowanych w ostatniej dekadzie, które stoją na bardzo wysokim poziomie producenckim, wykonawczym i aktorskim. Branża serialowa obecnie rozkwita, korzystając z rozwoju licznych, konkurencyjnych platform telewizyjno-internetowych, streamingowych, a co za tym idzie – dopływu niespotykanych wcześniej nakładów finansowych.

Ricky Dene Gervais, angielski komik, aktor, pisarz, producent telewizyjny, scenarzysta, reżyser, człowiek-instytucja – ikona współczesnego brytyjskiego humoru; podobnie jak Tig Notaro wywodzi się z nurtu stand-upu, który przyniósł mu wielkie uznanie środowiska oraz publiczności. Aspiracje Gervaisa sięgały jednak wyżej. Po licznych sukcesach i wielu międzynarodowych występach zajął się produkowaniem, reżyserowaniem i graniem w serialach komediowych, które zdobyły uznanie publiczności na całym świecie. Najbardziej znane i popularne w naszym kraju to wyżej wspomniany serial pt. „After Life”, a także „The Office” oraz „Statyści”. Oglądając każdy z nich, nie ma się wątpliwości, jaki rodzaj humoru jest wykorzystywany w scenariuszu i z jakiego źródła pochodzi. Jest to humor stand-upowy, ale nieco „wygładzony”, ugrzeczniony i nie tak nachalnie i wprost podawany widzowi. Jest w nim mimo to nadal wyczuwalna tzw. gruba kreska: przerysowanie, komiksowość w pokazywaniu poszczególnych bohaterów, wątków czy scen.

W serialu „After Life” Gervaisowi udało się wyważyć dawkę humoru w stosunku do powagi i rangi dramatu głównego bohatera, który nie może sobie poradzić ze śmiercią ukochanej żony. Postać Tony’ego Johnsona, grana przez samego Gervaisa, jest budowana z elementów, które na pierwszy rzut oka nie powinny móc się połączyć w jednolitą, spójną całość. Gdyby zrobić eksperyment i oddzielić od siebie sceny o zabarwieniu komediowym i dramatycznym, wydawać by się mogło, że zobaczymy dwóch tak różnych duchowo, emocjonalnie i energetycznie bohaterów, że nie mogliby oni zaistnieć jako jedna postać. Tymczasem to właśnie te rozbieżności tworzą spójną, choć paradoksalną całość. W owym paradoksie kryje się prawda o ludzkiej naturze: to niekonsekwencja i wewnętrzne rozchwianie bohatera czynią go nam bliskim. Obserwując te sprzeczności, dostrzegamy w nich naszą własną niedoskonałość i ostatecznie odnajdujemy w Tony’m samych siebie.

Sarkastyczny czarny humor, absurdalne sytuacje, specyficzny, czasami wulgaryzujący język sąsiadują ze scenami przepełnionymi bólem, depresją, wręcz samobójczym nastrojem bohatera – a przede wszystkim ukazującymi przejmujący proces nieradzenia sobie z żałobą. Postać Tony'ego ma silne umocowanie w psychologii; widz absolutnie rozumie i współprzeżywa smutek i wewnętrzne dylematy, wyczuwa głęboką melancholię, cierpienie, ale też cynizm, sarkazm, drwinę i jednocześnie usprawiedliwia, tłumaczy bohatera, tak jak tłumaczyłby i usprawiedliwiał samego siebie.

Charakterystyczne dla tego serialu jest takie konstruowanie scenariusza, aby sceny dramatyczne, poruszające, następowały, po typowo komediowych, wręcz slapstickowych czy burleskowych. Już pierwszy odcinek pierwszego sezonu zaczyna się od bardzo wzruszającej sceny, gdy główny bohater ogląda (nie po raz pierwszy) nagranie-przewodnik swojej żony, która przekazuje mu instrukcję, jak ma żyć po jej śmierci. Już od pierwszych chwil widz orientuje się, w jak bardzo dramatycznej sytuacji znajduje się bohater, z jakim bólem przychodzi mu się zmierzyć. Tymczasem w kolejnej już scenie widzimy bohatera, który ostro, bezczelnie i sarkastycznie dyskutuje z przypadkowo spotkanym mężczyzną; zarzewiem konfliktu staje się zwykły spacer z psem. Taka konstrukcja sprawia, że od pierwszych chwil usprawiedliwiamy czasami bardzo grubiańskie zachowania Tony'ego, rozgrzeszamy jego prostacki, a wręcz grubiański stosunek do świata i ludzi.

Zdaniem krytyków, Gervais w wyjątkowo przemyślany, spójny, a jednocześnie paradoksalny sposób zestawiał tematy, uczucia i intuicję, prowokując do namysłu nad sensem życia oraz nad procesem leczenia i przezwyciężania traumy. Twórcy serialu udowadniają, że tragizm nie unieważnia humoru; przeciwnie – przenika się z nim, podobnie jak dowcipy i czułe anegdoty snute podczas stypy, kiedy opowieści o zmarłym łagodzą ciężar żałoby. Jest w tym znakomitym serialu jakiś „podskórny” magnetyzm; ujmująca prostota przekazu o ludzkich słabościach, ułomnościach, przywarach, a jednocześnie o delikatności, pamięci, czułości i miłości. To, co mnie osobiście urzeka w „After Life”, to dobitne ukazanie tak często zapominanej przez nas prawdy o drugim człowieku: że każdy z nas jest swoistą tajemnicą i bardzo często zbyt szybka, naskórkowa ocena bliźniego może być krzywdząca i nieprawdziwa.

Rozdział II: Uzasadnienie metodologii badawczej: Aktor jako badacz własnego procesu

2.1. Geneza tematu i cele badawcze: Samobójstwo jako tabu i wyzwanie dla teatru

Wybór tematu pracy oraz projektu artystycznego „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne” podyktowany był koniecznością zmierzenia się z jednym z najtrudniejszych obszarów ludzkiej egzystencji – aktem ostatecznej autoagresji. Współczesna kultura, mimo bezprecedensowego postępu technologicznego, boryka się z narastającym kryzysem dobrostanu psychicznego. Jak zauważył wybitny polski psychiatra Antoni Kępiński w swojej kanonicznej pracy *Melancholia*, współczesna psychiatria obserwuje niepokojącą ekspansję smutku, który przestaje być jedynie reakcją emocjonalną, a staje się powszechnym patologicznym stanem. Śmierć dokonana poprzez samobójstwo, jako „nienaturalna”, budzi lęk i zaniepokojenie, pozostając w sferze tabu. Współczesna kultura, jak zauważa Philippe Ariès w swoim monumentalnym dziele „Człowiek i śmierć”, przeszła od modelu „śmierci oswojonej” do etapu „śmierci odwróconej” (zakazanej)⁷. W XXI wieku śmierć została usunięta z widoku publicznego, stała się wstydliva i ukryta w sterylnych przestrzeniach szpitalnych. Samobójstwo, jako akt gwałtowny i burzący ten milczący porządek, staje się zatem podwójnym tabu. Spektakl „Strasznie śmieszne...” narusza tę kulturową zmwę milczenia, przywracając śmierci jej realny, bolesny i „nazwany” wymiar.

W polskiej świadomości kulturowej samobójstwo wciąż obarczone jest mroczną narracją, obecną choćby w II i IV części „Dziadów” Adama Mickiewicza. Dusza samobójcy jako istota potępiona, która po śmierci staje się prześladowcą żyjących, infekując ich swoim cierpieniem, to motyw silnie zakorzeniony w naszej religijności i ludowości. Ten багаż kulturowy wciąż utrudnia szczerą rozmowę o „chorobach duszy”, których ujawnienie wymaga od nas większej odwagi niż przyznanie się do ułomności ciała. Takie postrzeganie uniemożliwia rzetelną dyskusję o „chorobach duszy” jako procesach fizjologicznych i psychicznych.

Jednym z głównych impulsów badawczych była chęć dekonstrukcji powyższego tabu. Wybór tego tematu wynikał z przekonania, że teatr, jako medium operujące żywym organizmem aktora, posiada unikalne narzędzia do „ucieleśnienia” traumy i przeprowadzenia widza przez proces osvajania i przetwarzania trudnych, granicznych emocji.

⁷ Philippe Ariès, Człowiek i śmierć, tłum. Eligia Bąkowska, Aletheia, Warszawa 2011.

2.2. Autoetnografia i wywiad jakościowy jako narzędzia badania procesu twórczego

Kluczowym filarem przyjętej przeze mnie metodologii badawczej, wpisującej się w paradygmat *Artistic Research* (badań poprzez sztukę⁸), jest wykorzystanie wywiadów jakościowych oraz konsultacji z kluczowymi twórcami projektu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne”. Technika ta nie ograniczała się jedynie do wymiany uwag warsztatowych, lecz stanowiła systematyczne narzędzie badawcze, służące dekonstrukcji i ponownemu scaleniu tkanki dramatycznej w procesie budowania roli. W ramach tej metody przeprowadziłem rozmowy z reżyserką spektaklu Ewą Kaim, dramaturżką Martą Konarzewską, moją sceniczną partnerką Dorotą Segdą, kompozytorem muzyki Łukaszem Bzowskim oraz scenografem Mirosławem Kaczmarkiem. Wywiady te zostały nagrane i spisane; zapis tych rozmów zamieszczam w rozdziale III. Niezwykle ważne były dla mnie organizowane w ramach prób spotkania z psychiatrą prof. Maciejem Pileckim, którego wkład merytoryczny i obecność w procesie analitycznym pozwala postrzegać go jako równoważnego członka zespołu twórców; w tym przypadku pozwoliłem sobie na zamieszczenie w pracy notatek ze spotkań z Panem Profesorem oraz cytatów z jego wypowiedzi zamieszczonych w programie wydanym do spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne”. Zastosowanie wywiadów pogłębionych oraz analizy spotkań z prof. Pileckim pozwoliło na wyjście poza subiektywną perspektywę aktora i ukazanie procesu twórczego jako wielowymiarowego dialogu, w którym wiedza medyczna, wizja reżyserska, dramaturgiczna dekonstrukcja tekstu oraz warstwa plastyczno-muzyczna współtworzą bezpieczną przestrzeń dla konfrontacji z tematem traumy.

Metoda ta opierała się na założeniu, że aktor jest badaczem własnego procesu twórczego, a wywiady z pozostałymi twórcami stanowią niezbędne narzędzie do obiektywizacji odczuć scenicznych. Dzięki interakcji ze specjalistami proces budowania roli przestał być jedynie aktem intuicyjnym, a stał się świadomym badaniem nad współistnieniem komizmu i tragizmu w obliczu ostatecznego rozpadu świata wartości. Taka współpraca, dokumentowana w toku prac nad spektaklem, nadaje projektowi teatralnemu szerszy kontekst, przynosząc korzyści nie tylko na poziomie artystycznym, ale i społecznym.

⁸ Borgdorff Henk, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, Leiden 2012.

2.3. Komparatystyka jako narzędzie badawcze: Poetyka Samuela Becketta a przeżywanie traumy w spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne”

Ważnym elementem przyjętej przeze mnie metodologii artystyczno-badawczej jest analiza porównawcza, która w procesie budowania roli i struktury spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne” pełni funkcję kompasu emocjonalnego oraz filozoficznego. Głównym punktem odniesienia dla moich poszukiwań stała się twórczość Samuela Becketta, a w szczególności jego dramat pt. „Szczęśliwe dni”. Zastosowanie metody analizy porównawczej pozwoliło mi na uchwycenie uniwersalnego wymiaru traumy oraz mechanizmów przetrwania, które w teatrze zyskują wymiar i formę egzystencjalnej metafory.

Beckettowska kategoria śmiechu w obliczu katastrofy stała się dla mnie narzędziem weryfikacji autentyczności przeżycia scenicznego. Tytułowe zestawienie „strasznie śmieszne” i „okropnie smutne” oddaje esencję absurdu istnienia, w którym śmierć nie kończy przedstawienia, ale je rozpoczyna. Analiza porównawcza uświadomiła mi, że w obu dramatach humor nie jest jedynie ozdobnikiem, lecz strategią przetrwania postaci. Dysonanse w podejściu bohaterów do życia są tak skrajne, że ich bycie razem wydaje się nierealne, a jednak – podobnie jak u Becketta – ich wzajemna zależność i poczucie irracjonalnej wspólnoty okazują się silniejsze niż chęć ostatecznego zakończenia.

W ramach rozdziału czwartego, w którym porównuję nasz spektakl do „Szczęśliwych dni” Samuela Becketta, zawarłem również istotne elementy autoanalizy pracy własnej nad rolą, szczególnie w zakresie konstruowania monologu wewnętrznego. dopełnieniem tej analizy jest rozdział piąty, w którym przenoszę punkt ciężkości na „wewnętrzne laboratorium” aktora. Rozdział ten dokumentuje proces, w którym technika aktorska staje się formą osobistego świadectwa, a kategoria wspólności znajduje swoje ucieleśnienie w konkretnym działaniu i relacji z partnerem scenicznym.

Wierzę, że połączenie precyzyjnej wiedzy klinicznej z beckettowską formą artystyczną i wrażliwością twórców pozwoliło na stworzenie spektaklu wielowymiarowego, który skłania widza do pogłębionej refleksji i szczerego przeżywania trudnych emocji.

Rozdział III: Studium przypadku – de(kon)strukcja spektaklu "Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne"

3.1. Perspektywa psychiatri – na podstawie spotkań z prof. Maciejem Pileckim, psychiatrą i psychoterapeutą

Fundamentem merytorycznym projektu była interdyscyplinarna współpraca z prof. Maciejem Pileckim, wybitnym specjalistą psychiatrii dzieci i młodzieży, który w swojej pracy klinicznej i praktyce prywatnej od wielu lat zajmuje się problemami dzieci i młodzieży oraz ich rodzin, mających za sobą to tragiczne doświadczenie: próbę samobójczą dziecka. Wiedza Pana Profesora pomogła nam zrozumieć stan psychofizyczny granych postaci, ich emocje oraz mechanizmy obronne, co bezpośrednio kształtowało konkretne rozwiązania sceniczne. W procesie badawczym Profesor Pilecki stał się dla mnie równoprawnym współtwórcą przedstawienia.

Dzięki tej współpracy uzmysłowiłem sobie skalę współczesnych zagrożeń, jakich doświadcza młode pokolenie. Jak wskazuje Profesor, dorastanie odbywa się dziś w warunkach permanentnej rywalizacji, która zaczyna się już w przedszkolu, rodząc frustracje wynikające z niespełnionych ambicji. Miejsce dawnych norm zajął świat neoseksualności i brutalna rzeczywistość internetowa, w której anonimowa przemoc i drastyczne obrazy modelują relacje rówieśnicze.

Współpraca z tak wybitnym specjalistą była dla mnie niezwykle cenna, jednak nie mogę oprzeć się poczuciu niedosytu z powodu niezrealizowania pierwotnych planów połączenia spektaklu z warsztatami edukacyjnymi dla publiczności. Jest to tym bardziej odczuwalne, że Pan Profesor nie tylko wyraził aprobatę dla tej inicjatywy, ale również zadeklarował pełne zaangażowanie w jej realizację. Pozostaje we mnie tylko nadzieja, że kiedyś jeszcze taki projekt uda się wskrzesić, być może przy okazji innego spektaklu. Mam dojmujące poczucie, że taka współpraca wypełniłaby misyjny kontekst artystycznego projektu i przyniosłaby korzyści nie tylko kulturalne, ale i społeczne.

„Mimo wspaniałych osiągnięć naukowo-technicznych i znacznej poprawy warunków życia nie można naszego stulecia nazwać radosnym; prawdziwa radość życia jest w nim zjawiskiem coraz rzadszym, a smutek coraz bardziej powszechnym. W psychiatrii, która

jest poniekąd krzywym zwierciadłem życia społecznego, ekspansja smutku objawia się w zrozumiałym sposobie, mianowicie powszechne są zespoły objawów depresyjnych”⁹

Tych kilka zacytowanych słów w bardzo ogólny, ale zarazem trafny sposób, opisuje kondycję otaczającego nas świata i współczesnego społeczeństwa. Czasy, w których przyszło nam żyć, przynoszą niezwykle spiętrzenie różnego rodzaju problemów dnia dzisiejszego i obaw co do przyszłości. Nie wiemy, dokąd zmierzamy, a coraz częściej w przestrzeni medialnej pojawiają się opinie, które opisują i wieszczą koniec cywilizacji. Autorem zamieszczonego powyżej cytatu jest prof. dr Eugeniusz Brzezicki. Są to pierwsze słowa przedmowy do pierwszego wydania „Melancholii” prof. dr. med. Antoniego Kępińskiego z roku 1973. To książka kanoniczna nie tylko dla specjalistów z dziedziny psychiatrii, ale też dla laików, którzy zajmują się zagadnieniami kondycji psychicznej człowieka wyłącznie w sposób amatorski. Cóż w takim razie możemy napisać o dniu dzisiejszym i naszej współczesnej kondycji wewnętrznej, naszym dobrostanie psychicznym, skoro teraźniejsze życie wydaje się nam o wiele trudniejsze i bardziej skomplikowane niż w poprzednim stuleciu?

Wydaje się, że przyszło nam żyć w czasach największego egzystencjalnego paradoksu. Z jednej strony rozwój naukowo-techniczny nigdy w historii nie odnotowywał takiego progresu. Doszliśmy do takiego momentu (jeszcze kilkanaście lat temu wydawać by się mogło nierealnego do osiągnięcia), kiedy sztuczna inteligencja będzie rozwiązywać nasze problemy, a przynajmniej w wydatny sposób ułatwiać nam ich rozwiązywanie. W każdej z dziedzin nauki odnotowywany jest postęp. Medycyna znajduje coraz doskonalsze metody leczenia chorób i przedłużania ludzkiego życia. Ludzkość kroczy ku nieskończoności. Kosmos i jego zdobycie nie wydaje się już tylko mrzonką i utopią.

Jesteśmy w ciekawym punkcie rozwoju ludzkości – doświadczamy niespotykanego w historii przyspieszenia rozwoju, , ale jednocześnie rozwój ten nie wpływa na poprawę kondycji psychicznej ludzi. Statystyki wskazują, że co czterdzieści sekund dochodzi na świecie do próby samobójczej, a dotyczy to przypadków odnotowanych przez odpowiednie organy administracyjne. Z dużą dozą pewności można przypuścić, że jest ich zdecydowanie więcej - nie zawsze owe tragiczne decyzje są przecież zgłaszane służbom czy ujawniane otoczeniu. Bardzo często rodziny samobójców nie chcą, by informacje o odebraniu sobie życia przez członka rodziny trafiały do społeczności, a nawet do najbliższych. Taka śmierć, śmierć

⁹ Antoni Kępiński, *Melancholia*, PZWL, Warszawa 1974, s. 5.

samobójcza, jest wstydliva i piętnująca, może być odczytana jako dowód na poważne deficyty emocjonalne i bezradność w sposobie ich rozwiązania. Nie każdy chce i potrafi się do tego przyznać. Nie rozumiemy śmierci, a tym bardziej śmierci samobójczej, która nie jest „naturalna” – i dlatego wydaje się groźniejsza i jeszcze bardziej przerażająca.

Śmierć samobójcza od zawsze była sferą tabu. Zabicie samego siebie było złamaniem chrześcijańskiego przykazania, ale w świadomości społecznej było – i jest do dzisiaj – jeszcze większym przewinieniem niż zabicie bliźniego. Odebranie samemu sobie życia kojarzyło się z czymś wstydliwym, nieczystym, nieracjonalnym, chorym, a nie z aktem najgłębszej rozpacz i poczucia bezsilności. Samobójstwo, jako akt najdalej posuniętej autoagresji, jest dla przeciętnego człowieka nie do pomyślenia, nie do zrozumienia. Oczywiście we współczesnym świecie nikt już nie wynosi ciała samobójcy przez okno, nie obcina mu głowy czy nie grzebie poza murami cmentarza (swoją drogą zastanawiająca była ta skala brutalności i braku szacunku dla zwłok człowieka zabitego przez siebie samego), ale nadal w świadomości społecznej taka śmierć budzi tak zwane mieszane odczucia i przyprawia o zakłopotanie.

Oczywiście śmierć jest zawsze trudnym tematem. Boimy się śmierci, napawa nas bezgranicznym strachem, niewiedzą, co będzie po niej. W śmierć samobójczą wpisana jest jeszcze mocna, mroczna ludowa narracja czy wiara w powrót duszy samobójcy jako demona-prześladowcy, który powraca na ziemię, aby nękać zwykłych śmiertelników. W „Dziadach” Adama Mickiewicza, w części II i IV, pojawiają się takie właśnie motywy samobójcze, które nie są tylko osobistą tragedią bohaterów, a może przede wszystkim aktem przekroczenia obowiązujących norm społecznych czy religijnych, sięgających do ludowego światopoglądu i chrześcijańskiej moralności. Mickiewicz tworzy obraz duszy potępionej i wykluczonej, której los po śmierci nie jest zakończeniem cierpień, ale jest jego przedłużeniem. Co więcej, taka potępiona dusza staje się prześladowcą „czystych” ludzkich dusz; w jakimś sensie na nich pasożytuje, z jednej strony szuka ratunku, odkupienia, z drugiej strony może zarażać, infekować, zatruwać. Przykład mickiewiczowskich „Dziadów” pokazuje, jak mocno ten temat jest zakorzeniony w literaturze, zwłaszcza romantycznej. Liczne czynniki kulturowe i religijne – mity, legendy czy literatura właśnie – przez stulecia kształtowały społeczną percepcję zjawiska samobójstwa. Mimo powszechnego przekonania, że żyjemy w czasach bardziej świadomych i „oświeconych”, spotkania z prof. Pileckim uświadamiały nam, jak silnie ten bagaż wciąż rzutuje na trudność w podejmowaniu dialogu o najbardziej dramatycznych aspektach ludzkiej egzystencji.

Ciągle jeszcze „choroba duszy” traktowana jest zupełnie inaczej niż choroba ciała. Przyznanie się do problemów w sferze psychiki wymaga odwagi, a jeszcze większej odwagi potrzebujemy, by przyznać się przed sobą i najbliższymi, że potrzebujemy pomocy z zewnątrz, że sami jesteśmy bezradni wobec problemów, które na nas spadły. Statystycznie kobiety częściej decydują się na podjęcie terapii psychologicznej czy psychiatrycznej; nie oznacza to jednak, że kobiety mają więcej problemów do rozwiązania niż mężczyźni. W społeczeństwie polskim (zresztą nie tylko polskim) wciąż bardzo mocno zakorzeniony jest mit „prawdziwego mężczyzny”, który sam potrafi poradzić sobie z problemami. Ewentualne przyznanie się do słabości ogranicza czy nawet niweluje kult „głowy rodziny”, przewodnika, który zawsze i wszędzie zobligowany jest do trzeźwego oglądu rzeczywistości i, co za tym idzie, podejmowania trafnych decyzji życiowych. Przed konsultacjami z Panem Profesorem Pileckim miałem odczucie, że w tej sprawie wiele się zmieniło, okazało się jednak, że skala tych zmian nie jest tak duża, jak można by się tego spodziewać. Oczywiście nie bez znaczenia ma też fakt, że system opieki i dostępności psychoterapeutów z ubezpieczenia społecznego pozostawia wiele do życzenia, a prywatna terapia jest dla większości społeczeństwa zbyt poważnym wydatkiem w domowym budżecie.

Jeszcze poważniejsze zaniechania związane są z opieką psychologiczną nad dziećmi i młodzieżą niedorosłą. Pomimo apeli środowisk lekarskich, problem terapii małoletnich był spychany na margines czy wręcz niedostrzegany przez władarzy.

„Wielkie programy przeciwdziałania ryzyku samobójstw od lat ponoszą fiasko za fiaskiem. To, co skuteczne w profilaktyce, to ograniczenie dostępu do potencjalnie letalnych metod targnięcia się na swoje życie (...) W świecie wysokich budynków, szybkich samochodów i ekspresowych pociągów takie ograniczenie nie jest łatwe. Wszystko, co trzeba wiedzieć, by się skutecznie zabić, można znaleźć w Internecie”¹⁰.

Dopiero od paru lat, gdy sytuacja stała się krytyczna i liczba samobójstw dzieci i młodzieży z roku na rok wzrasta, zauważono ten problem, ale do jego rozwiązania przed nami jeszcze długa droga.

¹⁰ Wypowiedź prof. Pileckiego do programu teatralnego spektaklu, Stary Teatr, 2022.

Współczesna cywilizacja charakteryzuje się syndromem wyparcia śmierci albo przynajmniej zmiany sposobu narracji. Również na poziomie języka potocznego unikamy słowa „śmierć”; częściej mówimy o „odchodzeniu” niż o „umieraniu”. Tak zwana kultura wellness czy fitness, która w swojej idei jest przecież pozytywnym zjawiskiem, bardzo często schodzi z drogi naturalnego i harmonijnego rozwoju i staje się swoistym wyścigiem, szukaniem jak najefektywniejszego sposobu, również farmaceutycznego, w celu osiągnięcia pożądanego efektu. Słynna maksyma Juwenalisa, rzymskiego poety żyjącego na przełomie I i II wieku n.e., „w zdrowym ciele zdrowy duch” (*mens sana in corpore sano*), mówiąca o koordynacji dobrej kondycji ciała i ducha, wydaje się nie tyle nieaktualna, co wypaczona. We współczesnym świecie bardzo trudno nam myśleć o „ciele i duchu” jak o jedności. Ciało i duch przestają być rozumiane jako wspólnota.

Z całą pewnością można stwierdzić, iż pandemia COVID-19 i związane z nią obostrzenia administracyjne miały negatywny wpływ na zdrowie psychiczne dzieci i młodzieży. Wzrost objawów depresyjnych i lękowych, izolacja społeczna, spowodowała wzrost liczby prób samobójczych w porównaniu z okresem przed epidemicznym.

„Objawy smutku, niezadowolenia z siebie, lęku o przyszłość ma nie mniej niż 1/3 nastolatków. Co dziesiąty adolescent ma myśli samobójcze. Ostatnie dwa lata to drastyczny wzrost ilości zachowań autoagresywnych i prób samobójczych, w tym udanych, u nastolatków i młodych dorosłych”¹¹.

To, na co najsilniej zwracał uwagę prof. Pilecki, to swoisty dramatyczny paradoks: w trakcie długotrwałych izolacji, konieczności przebywania w ścisłym kręgu rodzinno-społecznym, okazywało się, jak kruche bywają relacje międzyludzkie, a co za tym idzie, że nie potrafimy ze sobą rozmawiać, przeżywamy ten trudny czas razem, a jednak osobno, zamykając się w swoich pokojach. Nadmiar czasu, bardzo często okazywał się przekleństwem w czasach pandemicznych. Jedyna pociecha w tym, że to doświadczenie dało nam szansę na uzmysłowienie sobie, jakie błędy popełniamy w codziennym, tzw. normalnym życiu, jak zdawkowe bywają nasze rodzinne relacje, nasza troska o najbliższych nam ludzi i że CZAS być może jest najcenniejszą wartością, jaką możemy podarować drugiemu człowiekowi. Pandemia wirusa COVID-19 była momentem granicznym i wyraźnie zauważalnym w pogorszeniu się dobrostanu psychicznego, zwłaszcza młodych ludzi, ale zaskakująco stała

¹¹ Tamże.

się też swoistym „larum” nad kondycją psychiczną młodego pokolenia, dla którego okres dojrzewania jest jednym z najtrudniejszych.

„W tym roku mija 50 lat od śmierci prof. Kępińskiego. Nastolatki, których znał, wchodzi już w okres starości. Obecnie dojrzewa pokolenie ich wnuków i prawnuków. Dorasta w okolicznościach, które czynią adolescencję jeszcze trudniejszą niż kilkadziesiąt lat temu. W coraz młodszy wiek podejmować trzeba decyzje co do przyszłej drogi zawodowej. Wiąże się to z wyborem szkół, rozszerzeń maturalnych, korepetytorów. Pewne ścieżki kariery mogą też zostać stosunkowo wcześnie zamknięte. Rywalizacja zaczyna się już na etapie kwalifikacji do przedszkola. Świat nieograniczonych możliwości rodzi nieograniczone ambicje i frustracje wynikające z ich niespełnienia. (...) Miejsce surowych norm dotyczących życia seksualnego zajmuje już nawet nie rewolucja seksualna, ale neoseksualność, w której doświadczenie intymne człowieka odrywane jest od relacji osobowej, stechnicyzowane i wreszcie docelowo mniej psychologicznie istotne. Jeszcze pokolenie temu zastanawialiśmy się nad tym, co oznacza dla nas bycie kobietą albo mężczyzną. Obecnie dla wielu nastolatków to raczej kwestia tego, jakie konsekwencje dla ich tożsamości płciowej niesie to, jacy są, jacy się stają i czego się obawiają. Jest to źródło niezaprzeczalnej wolności, możliwości swobodnego flex-definiowania i redefiniowania siebie. Tak rozumiana tożsamość przestaje być jednak źródłem jakiegokolwiek wsparcia. Brutalny świat komentarzy internetowych ukrytych za anonimowymi nickami użytkowników, przemoc w bajkach dla dzieci, filmiki z egzekucji, wypadków i wydarzeń wojennych powszechnie dostępne i oglądane, polityczne i światopoglądowe konflikty dorosłych modelują relacje rówieśnicze. Przemoc staje się składową interakcji grupowych bez względu na klasę czy grupę społeczną, do której należą dzieci. Dojrzewanie odbywa się też w coraz mniej stabilnym środowisku rodzinnym. Próbowanie zachowania starego porządku jednych towarzyszą poszukiwania nowych reguł i sposobów życia przez innych. W dużych miastach coraz więcej nastolatków mierzy się ze skomplikowanym procesem adaptacji do rozwodów swoich rodziców, ich nowych związków czy nowych stylów wchodzenia w intymne relacje. W poczuciu wielu, stary świat sposobów budowania więzi i bliskości został już w dużej mierze skompromitowany i zdekonstruowany. Nie

ma na razie niczego, czym można by go trwale i bezpiecznie zastąpić. I wreszcie pandemia i wojna. Dwaj jeźdźcy Apokalipsy, uświadamiający nam, jak kruchy jest nasz świat. Ostateczna dekonstrukcja poczucia postępu i porządku. Bolesne przywrócenie nas do szeregu, w którym nasze życie okazuje się mieścić na kilku liniijkach kolejnej kartki podręcznika historii pełnej klęsk żywiołowych, wojen, cierpienia, okrucieństwa i czyichś szaleńczych ambicji. (...) Umiera nie tylko Bóg, ale też płeć, ciało, seksualność, model rodziny, sposoby na poszukiwanie stabilności i wsparcia w życiu, przewidywalna kariera zawodowa, nadwyrężony pandemią, wojną i groźbą globalnego ocieplenia świat”¹².

Przytoczyłem tak obszerny cytat z wypowiedzi Profesora Pileckiego nie tylko dlatego, że jest niezwykle celną analizą stanu psychicznego współcześnie żyjących młodych ludzi i zagrożeń, jakie dzisiejsza cywilizacja im „funduje”, ale aby ukazać mnogość i różnorodność owych problemów. Przed spotkaniem z Panem Profesorem byłem przekonany, że mniej więcej jestem obeznany z problematyką zdrowia psychicznego i ich deficytów. Z mass mediów dochodziły informacje o skali owych problemów, a jeszcze obcując na co dzień w środowisku domowym z nastolatkiem, miałem niemal pewność, że moja wiedza i codzienne doświadczenia są wystarczające, by uchronić siebie i swoich bliskich przed zagrożeniami. Dopiero, gdy przyszło nam wsłuchać się w pogłębioną analizę tego tematu, dokonaną przez znakomitego fachowca, ze zdumieniem, ale też przygnębieniem musiałem stwierdzić, że jestem ignorantem, a moja wiedza i doświadczenie są minimalne. Dopiero czytając wyżej cytowany tekst, zaczyna się rozumieć, na jakim świecie przyszło żyć naszym dzieciom, jak bardzo mają prawo być zagubieni i sfrustrowani, a bardzo często osamotnieni i wyalienowani nie tylko ze społeczeństwa, ale też z rodziny. A przecież to, o czym mówi tekst Pana Profesora, dotyczy przede wszystkim tego, co jest problemem przychodzącym z zewnątrz, ze świata otaczającego, do którego my, dorośli, „zapraszamy” naszych najmłodszych. Nie jest to łatwy świat. A przecież jest jeszcze to wszystko, co zawsze było i będzie problemem związanym z dorastaniem i zmianami psychofizycznymi, przez które w taki lub inny sposób musi przejść każdy dojrzewający młody człowiek.

„Wprawdzie u większości ludzi młodość jest we wspomnieniach najpiękniejszym okresem życia, to jednak w trakcie jej przeżywania nie wszystko jest tak piękne, a prócz kolorów jasnych wiele ciemnych znaleźć

¹² Tamże.

w niej można. Depresje w tym okresie życia często się zdarzają, częściej nawet niż w okresie inwolucji. Tylko przebieg ich jest odmienny, krócej trwają i oczywiście mają inny obraz psychopatologiczny. Skąd bierze się smutek młodości? Gwałtowne przestrojenie biologiczne odbija się w obrazie subiektywnym w postaci niepokoju, wzmożonej agresji, nieokreślonych tęsknot, chęci wypróbowania swoich sił, buntu przeciw środowisku domowemu itp. Wytwarza się swoisty dla młodości chaos uczuciowy – uczucia miłości przeplatają się z uczuciami nienawiści, agresji z lękiem, zachwyty ze wstrętem itp. Uczucia dochodzą łatwo do swych maksymalnych granic. Chaos i dynamika uczuć przypominają trochę obraz życia uczuciowego w schizofrenii. Ten swoisty dla młodzieńczego okresu niepokój uczuciowy sprzyja powstawaniu skrajnych wahań nastroju; pod wpływem chwilowego obniżenia nastroju łatwo dochodzi do prób samobójczych. W żadnym okresie życia nie ma tak dużej proliferacji ról społecznych jak w młodości. Chodzi tu o role zarówno faktyczne, jak i wyobrażone w marzeniu. (...) Ostro zarysowują się rozbieżności między rolą powstałą w marzeniu a rzeczywistością. Dręczy pytanie: „jaki ja jestem?”, stąd gwałtowna chęć sprawdzenia siebie i łatwe załamywanie się, gdy to sprawdzanie siebie nie uda się. (...) Obraz samego siebie w okresie wczesnej młodości jest jeszcze bardzo nieukształtowany; z kolorytu jasnego łatwo przechodzi się do najciemniejszego. Wystarczy drobne nieraz niepowodzenie, by wszystko się załamało i młody człowiek czuł się bezwartościowy. Jedynym wyjściem jest wówczas szukanie śmierci, dzięki której rehabilituje się w oczach otoczenia; otoczenie wówczas widzi, jaką krzywdę wyrządziło młodemu człowiekowi”¹³

Aby dostrzec prawdziwą skalę problemów psychicznych młodych ludzi, należy brać pod uwagę oba aspekty, o których piszą wybitni znawcy tematu. Oba są już dostrzeżone i zanalizowane, ale nadal nie mamy i być może nigdy nie będziemy mieli odpowiednich narzędzi do ich rozwiązania. Świat i my sami rozwijamy się w sposób tak dynamiczny, skokowy i indywidualny, że utopią byłoby przekonanie, że będzie nam dane ogłoszenie finału owej pracy, która „zawsze przed nami”. Głównym zadaniem, stojącym nie tylko przecież przed psychiatrami, psychologami i terapeutami, a może przede wszystkim przed każdym

¹³ A. Kępiński, „Melancholia”, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1974, s. 12.

człowiekiem empatycznym, jest gotowość do postrzegania problemu i odwaga do rozmowy na jego temat. Uzmysłowanie sobie, że jest to nasz temat powszechny, wspólny. Wydaje się, że dopiero wtedy dostrzeżemy, iż dobrostan psychiczny naszych dzieci w dzisiejszych trudnych czasach jest nie tylko składową typowych dla wieku dorastania problemów, ale także, a może przede wszystkim, świata, do którego nasze dzieci „zapraszamy” – świata, który nam samym wymyka się spod kontroli, świata, którego nie rozumiemy i w którym nie wiemy, jak funkcjonować. Siłą rzeczy nie mamy odpowiednich narzędzi czy wskazówek dla młodszego pokolenia. Rozpędzony świat jest już chyba nie do zatrzymania, ale my możemy wciąż jeszcze zatrzymać się, wyhamować, by zauważyć stojącego obok nas bliźniego.

Profesor Pilecki w eseju napisanym do programu dołączonego do przedstawienia „Strasznie śmieszne...”, ale też w naszych rozmowach, bardzo często nazywał to spotkanie obojga rodziców, które obserwują widzowie podczas spektaklu, „osobistymi dziadami”. Ich osobnicza struktura, wyjątkowość czy specyficzność, ujawnia się w trakcie przedstawienia bardzo powoli i w sposób nieoczywisty. Dopiero pod koniec możemy dojść do wniosku, że spotykają się w tym samym miejscu i prawdopodobnie w tym samym czasie od co najmniej pięciu lat (być może od śmierci córki minęło jeszcze więcej czasu). Nie można jednoznacznie określić, czy data ich spotkań jest datą samobójczej śmierci (w moim monologu wewnętrznym postaci jest to ta właśnie data), czy może jest to data innej ważnej dla obojga rocznicy (urodzin córki, pierwszej randki itp.). Jedno jest pewne: dla niej i dla niego musiał być to moment znaczący, ważny.

To cykliczne spotkanie jest trudne, jest spotkaniem żałobnym, ale nie jest to zwykła żałoba – to żałoba, która nie powinna się wydarzyć. Po pierwsze, bo umiera dziecko, po drugie, bo umiera śmiercią samobójczą. Wszystko w takim spotkaniu może być trudne.

„Groźbę niesie tu nieostrożne słowo, gest, skojarzenie. Czy twarz byłego męża przypomina JEJ twarz? Czy była żona ma barwę głosu zupełnie taką samą, jak miała ONA?”¹⁴

Stan, jaki może towarzyszyć takim spotkaniom, jest stanem stresu pourazowego (PTSD). Zdaniem Pana Profesora, nie tylko czytelnika scenariusza, ale także widza teatralnego, stan psychiczny mężczyzny jest znacznie gorszy od stanu kobiety (on jest znacznie bliższy

¹⁴ Wypowiedź prof. Pileckiego do programu teatralnego spektaklu, Stary Teatr, 2022.

traumy). Z całą pewnością ma na to wpływ terapia, o której ona mówi: „Co pan tak patrzy? Nie jestem taka całkiem głupia. Cztery lata psychoterapii”¹⁵. Od samego początku wyczuwa się, że pracę nad sobą wykonuje ona, podczas gdy on wciąż trwa w centrum swojej „smugi cienia”. Oboje trwają i będą trwać w tak zwanym doświadczeniu nieprzemijalnym, a jednak to ona jest bliżej życia. Oboje znaleźli swoje *idee fixe*: ona gromadzi piękne rzeczy, które być może w sposób sztuczny czy wręcz banalny afirmują jej życie, on zatopił się w ideach filozoficznych, ale znajduje w nich wyłącznie nihilistyczne nuty. W niej wyczuwamy szansę „pójścia dalej”, on absolutnie nie jest na to gotowy. Ona próbuje nawiązać nową emocjonalną relację (nowy mąż), on jest samotnikiem („człowiekowi żyje się lepiej w samotności”). Dysproporcje, jakie obserwujemy w ich podejściu do życia, wydają się tak skrajnie odmienne, iż na pierwszy rzut oka ich bycie razem wydaje się nierealne. A jednak w końcowej scenie spektaklu zobaczymy, że bohaterowie wyjdą razem ze sceny ku nowemu, niełatwemu życiu. Musi być coś, co każe tym dwojgu ludziom spotykać się co roku w tym samym miejscu i czasie, by niepotrzebnie rozdrapywać świeże blizny, czy może jednak terapeutyzować się nawzajem.

„Czy byli małżonkowie dobrze radzą sobie z traumą? Pytanie to zakłada istnienie jakiegoś eleganckiego, rekomendowanego przez ekspertów telewizji śniadaniowej sposobu opracowania takiej strategii”¹⁶. Każda strategia jest dobra, jeśli prowadzi do przetrwania i zmiany. Nie byłoby to możliwe, gdyby nie głębokie poczucie wspólnoty, irracjonalne do wyjaśnienia, a jednak mocno ugruntowane we wzajemnych relacjach, silne poczucie wewnętrznej więzi i zależności nie tylko od, ale też i dla drugiej osoby. Proces, przez który oboje przechodzą, jest oczywiście niezmiernie trudny i bolesny, ale za każdym razem niepozbawiony nadziei, że za którymś razem będzie udany.

„Spektakl <<Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne>> nie niesie ze sobą łatwego Katharsis. Trzeba tu pewnej pracy, by pospektaklowa *night in the town* była przyjemna. Tu śmierć nie kończy przedstawienia, ale je zaczyna. I może pozostać w nas i pomiędzy nami również po jego zakończeniu”¹⁷.

¹⁵ Scenariusz *Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne*, F. Apke/M. Konarzewska

¹⁶ Wypowiedź prof. Pileckiego do programu teatralnego spektaklu, Stary Teatr, 2022.

¹⁷ Tamże.

3.2. Perspektywa reżyserki (rozmowa z Ewą Kaim)

Ewa Kaim – Reżyserka

Ewa Kaim (ur. 1971) – aktorka teatralna i filmowa, reżyserka, pedagog Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Absolwentka krakowskiej PWST (obecnie AST), od 1995 roku związana z Narodowym Starym Teatrem im. Heleny Modrzejewskiej. Stworzyła na jego deskach kilkadziesiąt wybitnych kreacji aktorskich w spektaklach takich reżyserów jak Jerzy Jarocki, Krystian Lupa, Tadeusz Bradecki, Mikołaj Grabowski czy Jan Klata. Jako reżyserka zadebiutowała spektaklem dyplomowym „Na dnie” (2012), za który otrzymała nagrodę na 30. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi. Jej twórczość reżyserska charakteryzuje się niezwykle uważnością na aktora oraz umiejętnością łączenia głębi psychologicznej z precyzyjną formą plastyczną i muzyczną. W swojej pracy pedagogicznej kładzie nacisk na rozwój indywidualności studenta, co przekłada się na liczne sukcesy jej podopiecznych na scenach polskich.

Wielokrotnie w trakcie pracy w Starym Teatrze spotykałem się na scenie z aktorką Ewą Kaim. Mam to wielkie szczęście partnerowania Ewie w kilkunastu produkcjach, od spektakli dramatycznych po komediowe czy muzyczne. Nie zawsze były to spektakle wybitne, ale zawsze przynosiły mi dużo satysfakcji i aktorskiego spełnienia. Mam głębokie przekonanie, że podstawową (główną) cechą w jej podejściu do aktorstwa jest maksymalne skupienie na partnerze, uważność na to, co w danym dniu, w danym spektaklu przynosi jej towarzysz sceniczny. Dzięki temu zawsze miałem poczucie bezpieczeństwa, pewności i odwagi w proponowaniu rozwiązań scenicznych podczas realizacji teatralnych. W trakcie pracy nad spektaklami zdarzają się czasem trudne chwile, kiedy proces twórczy z różnych przyczyn nie przebiega zgodnie z planem; przestaje być artystyczną podróżą, a staje się – mimo wysiłków realizatorów – siermiężnym, syzyfowym trudem. Jednakże kiedy ma się u boku tak znakomitą osobowość teatralną, jaką jest Ewa, zdecydowanie łatwiej się ten trud podejmuje.

Dzisiaj już mogę się przyznać, że od kiedy po raz pierwszy zobaczyłem spektakl dyplomowy wydziału wokalnego AST pt. „Na dnie” w reżyserii Ewy Kaim, zachwycony jej kunsztem reżyserskim zacząłem marzyć o wspólnym artystycznym spotkaniu w teatrze, z Ewą w roli reżyserki i inscenizatorki. Miałem również poczucie, że do takiego spotkania prędzej czy później dojść musi. Obserwując karierę reżyserską Ewy, od początków

jej działalności w tej sferze, już podczas znakomitych egzaminów na wydziale aktorskim krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego, miało się pewność, że każdy student-aktor jest odpowiednio „zaopiekowany”, jego rola jest gruntownie przeanalizowana, „zaopatrzona” w monolog wewnętrzny i co najważniejsze, osoba aktorska nie jest pozostawiona samej sobie w trakcie całego czasu eksploatacji przedstawienia.

Obecnie i ja mam podobne doświadczenia po współpracy z Ewą w roli reżyserki naszego spektaklu. Czuję się w tym projekcie bezpiecznie, mimo, iż oczywiście zmagam się z rozmaitymi wątpliwościami czy też walczę z typowym aktorskim lękiem, dotyczącym dostępu do odpowiednich emocji, intencji i intuicji (lęk ten jest szczególnie silny, kiedy po przerwie wznawiamy spektakl, a jeszcze silniejszy, kiedy poprzedni „set” spektakli był udany),

Szczególnie w tej sztuce, gdzie reżyserka powierzyła nam, dwójce aktorów, podjęcie tak trudnego tematu scenicznego, jakim jest życie małżeństwa po samobójczej śmierci własnego dziecka, mam wrażenie, że reżyserka nie tylko zadbała o kształt inscenizacyjny dzieła, ale jest też niejako trzecim występującym na scenie aktorem. Podczas grania tej sztuki mam poczucie podwójnej ochrony: z jednej strony obecność mojej znakomitej partnerki scenicznej, Doroty Segdy, z drugiej – obecność Ewy Kaim, która nie tylko prowadzi próby wznawieniowe, ale i bardzo często towarzyszy nam podczas kolejnych spektakli. Mogłbym to określić jako potrójne WSPÓŁODCZUWANIE emocji, jakie razem wytwarzamy na scenie; uwagi reżyserskie Ewy są bardzo wyważone i dostosowane do kondycji aktorsko-ludzkiej, z jaką w danym dniu pojawiajemy się w teatrze.

Po wielu latach wspólnej pracy na scenie, pracy w jednym zespole, reżyserka nie tylko szybko i skutecznie wypracowuje wspólny kod porozumienia, ale też nie pozwala „ugrzęznąć” w aktorskiej rutynie. Nie bez znaczenia było również niezwykle poczucie humoru, które towarzyszyło i cały czas towarzyszy naszej wspólnej pracy scenicznej. Mam wrażenie, że jest to konglomerat wynikający z charakteru i temperamentu całej naszej trójki; wydawać by się mogło, że aspekt ten jest marginalny, poboczny – ale w przypadku pracy nad sztuką pt. „Strasznie śmieszne...” to właśnie poczucie humoru miało znaczenie terapeutyczne i pozwalało na znalezienie koniecznej odskoczni od trudnej tematyki dzieła.

Zbigniew Kaleta: Ewo, podzieliłem tę pracę na kilka etapów: jednym z nich są rozmowy z realizatorami naszego przedsięwzięcia. Próbuję badać, jakie były dla nich najważniejsze inspiracje, skąd je czerpali, co było dla nich kluczowe, i odnoszę to do moich własnych inspiracji, wśród których Beckett zajmuje miejsce szczególne. Będę się na nim opierał, analizował i porównywał. Miałem już wspaniałą rozmowę z Mirkiem Kaczmarkiem – nie przygotowywałem się do niej, pozwoliłem jej płynąć własnym nurtem.

Ciebie jednak na początek chciałbym zapytać o ten szalony pomysł: żeby połączyć komedię z tragedią i opowiadać o zdarzeniu chyba najbardziej traumatycznym, jakie może spotkać człowieka – o śmierci najbliższej osoby, o śmierci dziecka. Żeby otwierać ten temat w tak „szatański” sposób i łączyć jedno z drugim. Skąd w ogóle ten pomysł? Co było pierwsze? Wiemy, skąd to przyszło do ciebie prywatnie, bo mówiłaś o tym publicznie. Ale gdzie jest zaczyn tego pomysłu artystycznego? Co cię motywowało, żeby spróbować to ze sobą zapleść?

Ewa Kaim: To wszystko bierze się z mojego patrzenia na świat, które jest dosyć dramatyczne. Bardzo wrażliwie, może nawet zbyt wrażliwie, odczuwam okrucieństwo tego świata i to, co ludzie potrafią sobie nawzajem zgotować. Ale widzę też, jaka niesamowita siła tkwi w człowieku i jak może się rozwijać. Jedynym moim sposobem obrony przed tym dramatem jest to, że próbuję się z niego śmiać. Ten rodzaj poczucia humoru, który przenoszę też na moją rodzinę, do moich dzieciaków, wielokrotnie ratował mnie w życiu. W każdym dramacie ukryta jest też przedziwna komedia. To rozdarcie świata jest dla mnie cały czas obecne w takim właśnie rozdaniu dramatyczno-komediowym. Tak widzę świat, tak go odczuwam.

Śmiech jest dla mnie ratunkiem. Jest metodą terapeutyczną, możliwością nawiązywania kontaktu z innymi ludźmi, kiedy nie mamy sobie już za dużo do powiedzenia w danej sytuacji. Śmiech może coś rozbroić, rozładować. Potrzebujemy się śmiać, żeby zbliżyć się do drugiego człowieka.

Jeśli chodzi o ten konkretny temat... Mówiłam o tym, ale dużo wcześniej, zanim wydarzyła się ta tragedia w mojej bliskiej rodzinie, widziałam, w jakim szaleństwie poruszają się teraz młodzi ludzie i jak bardzo są zostawieni sami sobie. Sama to wiem – i to są rzeczy osobiste, bo ten spektakl jest bardzo osobisty – obserwując wychowywanie moich dzieci. To z jednej strony wielki lęk o nich, z drugiej potrzeba

zaopiekowania, z trzeciej brak czasu, a z czwartej – wielkie poczucie odpowiedzialności za ich myślenie, kształtowanie, za towarzyszenie im we wchodzeniu w ten szalony świat. Nie zazdroszczę im tej rzeczywistości: radzenia sobie z mediami społecznościowymi, z tą wieczną oceną, z ciągłym wystawianiem swojej twarzy i ciała na osąd innych. Od tej oceny zaczyna zależeć ich samopoczucie. Bardzo się zastanawiałam, jak moje dzieci przed tym uchronić. Nie wydaje mi się, żeby mi się to udało. Jedyne, co mogę im dać, to wsparcie: poczucie, że są ważni, mądrzy i że nawet jak zrobią w życiu jakąś głupotę, zawsze mogą na mnie liczyć. Że jestem ich towarzyszem w przechodzeniu przez ten najtrudniejszy czas dorastania. Nie są sami.

Dużo wcześniej, zanim – tak jak mówię – zdarzyła się ta tragedia, widziałam stan, do którego doszła psychika dziecka we współczesnym świecie. Ten bardzo opresyjny świat, z którym dorośli sobie nie radzą, a co dopiero młodzi ludzie, tak zależni od opinii innych, z tak wahającym się poczuciem własnej wartości. Wiedziałam, że bardzo chcę kiedyś o tym opowiedzieć – o tej opresji.

No i tak się zdarzyło, jak się zdarzyło. Tragedia przyszła do mojej najbliższej rodziny. Zobaczyłam jedną z najbliższych mi osób, z którą się wychowywałam – matkę córki, która odebrała sobie życie. Zobaczyłam, z czym ona musi sobie teraz poradzić, z czym musi mierzyć się rodzina i partner. To jest luka nie do zapelnienia. Zobaczyłam też, jak mało jest zorganizowanej pomocy. Ona sama szukała wsparcia; miała pomoc psychologa, ale to za mało. Powinny istnieć grupy terapeutyczne, grupy wsparcia będące w ścisłym kontakcie ludzi, którzy przeżyli ten sam los. To jednoczy, to daje ulgę. Ona faktycznie znalazła sobie – ale sama – ludzi, którzy przeżyli takie historie i byli już kilka lat „po”. Oni ją wsparli. Ale ta pustka po wielkiej miłości, ten brak, który nastąpił... Stwierdziłam, że tymi ludźmi, którzy zostają, trzeba się zająć w sposób „artystyczny”. Jakkolwiek by tego nie nazwać.

Z: Przepraszam, że wejdę ci w słowo, ale czy miałaś takie myślenie – nazwijmy to – misyjne? To słowo, kiedy się je wypowiada, staje się od razu „za duże”, ale czy myślałaś od początku, że to może być z jednej strony dzieło artystyczne, a z drugiej jakieś terapeutyzujące doświadczenie dla widza? Że to może mu pomóc zrozumieć, dotknąć albo przynajmniej zbliżyć się do tematu, który jest nienagłaśniany i niezaopiekowany?

E: Tak, zdecydowanie. Moją pierwszą myślą było to, że ten temat trzeba poruszyć. Jeśli jest w tym rodzaj misyjności, to można to tak nazwać. Chciałam, żebyśmy wspólnie w trakcie tej sztuki, w tym momencie w teatrze, przyjrzeni się pewnemu rozpadowi i wielkiemu bólowi, który przechodzą ludzie, ale z drugiej strony zobaczyli też proces wychodzenia z tego dramatu. Próbę wyjścia.

W tym sensie myślę, że jest to terapeutyczne. Mimo tego całego mojego dramatycznego widzenia świata, mam wielką potrzebę ocalenia, znajdowania sensu w byciu razem, we wspieraniu się nawzajem, w przechodzeniu przez problemy wspólnie, w uczeniu się siebie. W tym widzę sens. Daję upust temu impulsowi również w pracy pedagogicznej – impulsowi zmiany, przeprowadzania, wspierania drugiego człowieka. Myślałam o widzu jako osobie, która może przejść przez pewien proces. Możemy go nazwać terapeutycznym.

Dlatego zwróciliśmy się do wybitnego specjalisty, psychoterapeuty i psychiatry, profesora Pileckiego, który zajmuje się dziećmi z wielkimi problemami, depresjami, po próbach samobójczych. To spotkanie było kluczowe. Tłumaczył nam pewne mechanizmy, ale też wyjaśniał nam – jako rodzicom, jak niesłuchanie ważny, formujący i trudny jest moment dorastania. To zdanie, które potem wielokrotnie powtarzałam moim synom: „To jest najtrudniejszy moment w życiu, który wy teraz przechodzicie, i wszyscy muszą go przejść. Jestem z wami”. Bo człowiek często myśli o sobie w samotności – że to on jest ten gorszy, ten słabszy. Właśnie dlatego musimy wychodzić jeden do drugiego i dzielić się doświadczeniami. To, co powiedział Pilecki, było dla nas fundamentalne i zawarliśmy to w tekście: każdy musi przez to przejść, nie jesteś inny, nie jesteś gorszy, nie jesteś słabszy.

Myślę, że włożenie tego problemu w tak beckettowski świat było konieczne. Potrzebowałam formuły oczyszczonej, przedziwnie wyczelowanej, wyabstrahowanej z realnego spotkania. To jest na pozór zwykłe spotkanie, ale cały świat scenograficzny, kostium i sposób porozumiewania się jest trochę przesunięty. Beckett był dla mnie wielkim źródłem inspiracji jako sposób opowiadania o dramacie poprzez pewną konwencję dziania się, bytu, porozumiewania się. Na początku może to wywoływać u widzów zdziwienie, zdumienie, czasem dezorientację. Niektórzy wchodzą w ten świat bez zabezpieczeń. Niektórzy czują, że pod spodem cały czas pulsuje tajemnica. Aż w pewnym momencie następuje przełamanie.

Pomyślałam sobie też – i z tego się to wzięło – że gdyby zdarzyła mi się w życiu taka tragedia, to robiłabym najgłupsze rzeczy na świecie. Myślę, że ten rodzaj gry, który podejmują główni bohaterowie, to jest właśnie ta kategoria, w której ja bym się poruszała. Wymyślenie jakiejś kompletnie nowej rzeczywistości, żeby przeżyć. Po prostu, żeby przeżyć... żeby nie tykać swojej rzeczywistości, nie tkwić w niej, tylko wymyślić coś nowego, by spróbować przetrwać ten najgorszy ból, najbardziej rozjątrzoną ranę i dojść do momentu, kiedy jestem w stanie w ogóle oddychać. Czy też uронić łzę.

Z: Rozumiem. A kiedy pojawił się Fred Apke? Jak go wpasowałaś w tę koncepcję? To sprawnie napisany tekst, kryje w sobie tajemnicę – pod koniec dowiadujemy się rzeczy, które wcześniej były zakamuflowane. Ale jednak my tworzymy swoją końcówkę, robimy po swojemu, obnażamy się pod koniec spektaklu. Gdzie był ten moment, kiedy Apke wskoczył ci do głowy jako ta pierwsza część, nazwijmy ją komediową – choć coraz częściej myślę, że nie jest ona komediowa w stu procentach?

E: Najlepszy byłby do tego Beckett, ale Becketta nie można zmienić, nie można w niego zaingerować. Oczywiście gdzieś przebłyskują u nas „Szczęśliwe dni”. Natomiast w tej sztuce Apkego zaintrygowała mnie sama sytuacja wyjściowa: spotkanie dwóch person nad przepaścią, która jest dla nich punktem docelowym albo pragnieniem. Ten proces „rzucenia się w przepaść” już tam jest wpisany. To, że oni próbują nawiązywać ze sobą przedziwną relację, ta konstelacja mnie zaintrygowała.

Potem odbyłam rozmowę z samym autorem. Kiedy powiedziałam mu o moim pomysle – że to będzie wykorzystane we fragmentach, ale w takim, a nie innym celu, że chcę zrobić przedstawienie o dramacie pustki po utracie najbliższej osoby – powiedział, że mogę zrobić z tym tekstem, co chcę. I o to mi chodziło. Żebym mogła użyć tego tekstu tylko jako punktu wyjścia. On też zadał mi pytanie, dlaczego wzięłam jego tekst, a z drugiej strony przyznał, że pisząc go, był bardzo blisko tematu, o którym mówię. Ta feria zdarzeń, uczuć, relacji między postaciami, która na początku jest bardzo gęsta, a także metafora księżycy – to wszystko mnie przyciągnęło. Stwierdziłam, że parę znaków z tego tekstu może się znaleźć w naszej opowieści. Sama aura bycia nad przepaścią kompletnie dwóch różnych person, które powoli się do siebie zbliżają, bijąc się ze sobą o jakikolwiek sens.

Z: A ze względów dramaturgicznych... Konstrukcja naszego spektaklu jest bardzo ryzykowna. Nagle, jakby od ucięcia nożem, kończymy tak zwaną grę, czyli udawanie kogoś, kim się nie jest. Potem, po spazmie i przełamaniu, jesteśmy w kompletnie innej konwencji – powiedziałbym: „na golasa”, bez ukrywania się, bez maski. Nie bałaś się takiego rodzaju dekonstrukcji? Że ona jest w jakimś sensie niespójna, nieprawdopodobna, a co najmniej niebanalna?

E: Myślę, że w każdym projekcie musi być zapisane ryzyko. Pewnie tak, to było podjęcie ryzyka. Ale ten rodzaj gwałtownego przejścia w inny język dramaturgii i inscenizacji był intuicyjny. Czułam, że takie przełamanie powinno nastąpić. Że powinniśmy zupełnie inaczej „odpaść”, jak łuski. W momencie płaczu naszego bohatera – kiedy on nie płakał przez kilka lat – wszystko się zmienia. To jest punkt zwrotny. Te łzy zmieniają wszystko i potem nie ma już co ubierać się znowu w konwencję. Konwencja upada. Oni są nadzy wobec siebie i nadzy wobec widzów. Może to być bardzo krępujące dla publiczności, ale o to chodzi. Myślę, że widzowie też czują to ryzyko.

Z: Właśnie dlatego mówię o intuicji. Pierwsza część jest męczącym, zapętlałym się graniem jednego tematu, rozpoznawaniem się w kółko. Potem dochodzi do emocjonalnego piku (nie tylko z mojej strony, ale i Doroty) i robisz totalną woltę: mamy taniec. Kończy się język słowa, zaczyna język ciała. To wymaga odwagi, żeby tak nagle zupełnie się odciąć. Rozumiem to w sensie aktorskim i psychologicznym – doszliśmy do wypełnienia przestrzeni słowami, więcej się nie da powiedzieć, trzeba inaczej wyrazić emocje.

Po tańcu znowu tniesz to radykalnie i następuje fragment terapeutyczny, wprost. To, o czym mówił Pilecki: trzeba wszystko „wygadać” do spodu, bez światłocienia, opowiedzieć o historii, żeby ją przeżyć i się oczyścić. Ta część jest niemal reportażowa, *sauté*. A potem znowu cięcie i końcówka, nad którą długo pracowaliśmy. Wydaje mi się, że udało nam się to fantastycznie, bo kolejny etap ciągu słów się wyczerpał i pozostaje tylko bycie i droga razem.

W tym jest jakaś dziwna powtarzalność stanów: słowo – brak słowa – znowu słowo – brak słowa. Rysuje się dziwny schemat, ale jedziemy „po bandzie”. Widz, który myśli, że już się zakotwiczył, nagle jest wysadzany w powietrze. Ryzyko utraty widza było duże. Coś musiało tobą kierować, że podjęłaś taką decyzję o żonglowaniu konwencjami. Z drugiej

strony ja to rozumiem – jesteśmy tak nieprawdopodobnie niekonsekwentni i nieprzewidywalni w swoich reakcjach, że odnajduję w tym ludzką prawdę. Ona jest może „biedna”, ale bardzo ludzka.

E: Tak. Myślę, że to jest opowieść o niespolegliwości świata – o tym, że jest nieprzewidywalny i nie do ogarnięcia, skoro my sami nie potrafimy dojść ze sobą do porozumienia, a co dopiero z drugim człowiekiem. A z drugiej strony tak bardzo potrzebujemy tego drugiego, żeby żyć, oddychać, czuć i nazywać rzeczy. Najpierw następuje wylew słów, który wreszcie zostaje przecięty. Dochodzi do głosu ciało, które zbliża te osoby do siebie. Przez ciało następuje ten rodzaj porozumienia, który nie mógł nastąpić przez słowa.

Z: Ale z drugiej strony – przepraszam, że ci przerwę – ty to ciało też teatralizujesz. Nie zostajemy przy naturalnym zbliżeniu, przy oddechach. Znowu ubierasz to w konwencję taneczną. Nie dajesz widzowi poddychać naturalnym pulsem, znowu coś „teatralizujemy”.

E: Bo myślę, że to jest marzenie o zbliżeniu. To są te kalki i marzenia, które Ona i On w sobie noszą. One zderzają się ze sobą w zbliżeniu, ale to też nie jest idealne. To jest z jednej strony metafizyczne, a z drugiej ubrane w taniec, który jest nieidealny, pełen ludzkiej ułomności. Chciałam pokazać, że nawet w momencie zbliżenia, uniesienia ciała, jesteśmy prawdziwi, a jednocześnie to jest jakiś taniec. To są te klisze, które w sobie nosimy – o patrzeniu na drugą osobę, o akcie miłosnym. Co moglibyśmy pokazać w teatrze? Mocną scenę seksu? To byłoby bardzo drastyczne.

Z: Przyszło mi teraz do głowy coś, o czym wcześniej nie myślałem: że to jest jakbyś przyspieszała obroty. Pokazujesz formalnie wszystko to, co jest między nimi w takim akcie, ale jest tego tak dużo i dzieje się to tak dynamicznie, że trzeba to ubrać w skrót.

E: Dokładnie. To jest przyspieszenie obrotów, rodzaj kondensacji zdarzenia. To się też przejawia w muzyce. Nagle te ciała zaczynają być harmonijne, zaczynają być w parze, poddają się sobie. To, że ciała się zjednoczyły, jest najważniejsze, ale jest to formalne, trochę beckettowskie. Przyspieszenie poklatkowe. To budzi w widzu niesamowite uczucia, bo widz pragnie takiego obrazu. Myślę, że patrząc na ten taniec, widzi wiele obrazów ze swojego życia, niekoniecznie związanych z tańcem. A potem musi nastąpić

wydobranie się z tego, wyczyszczenie do spodu. Ciała się na siebie otworzyły, a potem idą już razem w nieskończoną wędrówkę – tak nieskończoną, jak cały nasz proces ludzkiej wędrówki, zwłaszcza z takim bagażem. Ale oni są już razem.

Z: Mam wrażenie, że za każdym razem, gdy gramy tę ostatnią część – jeszcze przed wyjściem, przed grą „ziemia to lawa” – to jest bardzo dziwny moment. Mimo że jesteśmy blisko siebie z Dorotą i jej potok słów jest kierowany do mnie, mam wrażenie, że to moment otwarcia terapeutycznego dla całej widowni. Spotykamy się w jakimś kręgu. Czwarta ściana pęka. Czuję mocny związek z widzem. Żadne teatralne narzędzia nie są już potrzebne, tylko bycie w jednej przestrzeni i słuchanie historii. Ciekaw jestem, czy widzowie też czują ten rodzaj „pstryknięcia”.

E: Myślę, że każdy odczuwa to inaczej, ale bardzo dużo dały mi spotkania z widzami po spektaklach w Krakowie i w Warszawie. W Warszawie spektakl nabrał jeszcze większego rozmiaru dzięki dystansowi sceny od widza – ten Beckett wyszedł mocniej. U nas w Krakowie mamy trochę za mały dystans. Ale najważniejsze było to, że ludzie tak bardzo się otwierali. Każdy chciał się podzielić swoją historią. Słyszeliśmy, że mają kłopot w rodzinie, że coś zmieniają, że zaczną się dowiadywać. Nagle okazuje się, że to ciemna tajemnica, która jest noszona, ale o której nie rozmawiamy, żeby kogoś nie dotknąć. A to jest dziwne otwarcie, jak na sesji terapeutycznej.

Jeden z widzów, pracujący w teatrze, powiedział mi, że zaczął rozmawiać ze swoją córką, że zmienił myślenie i będzie cierpliwszy. Inna osoba zadzwoniła do mamy po spektaklu, płakała i przepraszała za wszystko, co zrobiła w wieku dojrzewania. Mama nawet tego nie pamiętała, ale córka musiała to powiedzieć. Dorota (Segda – przyp.Z.K.) często mi mówi, że ludzie do niej podchodzą, że przyprowadzają kolejne osoby na spektakl, bo chcą się podzielić tymi myślami. To bardzo ważny odzew.

Z: To jest to poczucie „wspólności”, o którym piszę w mojej pracy. Wystarczy się trochę odważyć, żeby okazało się, że mamy sobie wiele do powiedzenia. Mnie też to dotknęło. Przed spotkaniami z Pileckim myślałem, że mam dobry komunikat z synem, że wszystko wiem. Dopiero w pewnym momencie perspektywa mi się zmieniła, zacząłem być wrażliwy na inne rzeczy – na to, że kiedy dziecko nie mówi, to też coś mówi. Zobaczyłem jego wpisy, które sugerowały, że jest na granicy wytrzymałości psychicznej. Wcześniej bym

to zbagatelizował albo po prostu nie zauważył w natłoku pracy. To uświadamia, jak trzeba się dyscyplinować w uważności, bo łatwo znowu przestać zauważać i zacząć wypierać.

Chciałem jeszcze wrócić do Apke i Becketta. Apke robi coś bardzo charakterystycznego dla Becketta, co w szczątkowej wersji zostawiliśmy u nas: komentarz opisujący siebie lub partnera. Wtręty typu „ona jęczy” albo „wracać na ławkę”. Alienujesz się od postaci, patrzysz na siebie z boku, włącza się autokomentarz. W „Szczęśliwych dniach” to częsta formuła. U nas jest tego niewiele, ale tworzy element obcości. Podobnym elementem są projekcje. To jest apsycho logiczne użycie pomysłu inscenizacyjnego. Czemu to ci było potrzebne? Co ci daje taki element obcości?

E: Ten rodzaj cudzysłowu, nawiasu, jest mi potrzebny po pierwsze, żeby zaznaczyć konwencję gry. To też mnie pociągnęło w sztuce Apkego – to wychodzenie poza relację i patrzeć na siebie jak na pionka w grze, który musi znaleźć się w odpowiednim miejscu na szachownicy, żeby grę kontynuować.

Jest coś takiego w naszym życiu. Czasem wydaje mi się, że jesteśmy na planszy, że jesteśmy obserwowani, że ktoś nas rozgrywa. Oni rozgrywają tam siebie, ponieważ konwencja gry ocala ich relację – nie są w stanie funkcjonować ze sobą normalnie. Podejmują szaleńczą, miejscami głupią grę. Ale my też ciągle gramy w głupie gry. Z jednym człowiekiem mamy jedną konwencję, z drugim inną. Bardzo często czuję się jak przedmiot eksperymentu i zastanawiam się, do czego on jest komuś potrzebny.

To z drugiej strony zaciekawia widza, bo wie, że pod spodem jest ukryty nurt, coś, czego jeszcze nie rozumie. Gdybyśmy się tego pozbyli, byłoby to płaskie. Konwencja gry została włożona w ramy po to, żebyśmy się z niej odarli w momencie, gdy nie ma już sił na dalszą grę. Nie interesowało mnie, żeby to był spektakl wygodny dla widza. Temat jest tak trudny, że opowieść łagodna, linearna i „wyczyszczona teatralnie” byłaby nieadekwatna. To jest nieidealny świat, on pęka, wycieka. Ta gra jest nieidealna, bo ci ludzie są nieidealni. To nie są zawodowcy w bólu.

Z: Wróćmy do końcówki. Pamiętam ten zgryz: jak skończyć? Wiedzieliśmy, że przekaz powinien nieść nadzieję. W końcu pojawiła się konwencja dziecięcej gry, a jednocześnie dorosłej gry we wspólną drogę – ku przyszłości lub, jak niektórzy odczytują, ku śmierci (bo jesteśmy po drugiej stronie urwiska). Czy miałaś momenty zwątpienia, oporu?

E: Oczywiście. Domknięcie procesu zawsze grozi banałem. Kiedy jest tyle możliwości, wybór jest trudny. Dlatego czasem zostawiam to temu, że aktor i my jesteśmy tak rozpędzeni, że samo to znajdzie ujście. U nas znalazło ujście w czymś najprostszym i jestem z tego bardzo zadowolona: w dziecięcej grze. W tym najbardziej dramatycznym momencie podejmują wspólną, dziecięcą grę: „Ziemia to lawa”. Tylko to im zostało. Chodźmy razem, nie sparzmy sobie nóg i uratujmy to, co jeszcze z nas zostało. Razem. Jeśli ktoś odkrywa w tym banał – bardzo proszę. Nie interesują mnie oceny tego spektaklu w tym momencie.

Wcześniej też potrzebowałam wyabstrahować z tekstu coś więcej, dlatego musieliśmy wprowadzić zmiany, bo tekst Apkego stawał oporem. Musieliśmy przemyśleć sferę filozoficzną, w której porusza się Mężczyzna. On też jest nieidealny. Opowiadamy o nieidealnych ludziach. To nie jest nowa filozofia – w kółko to samo, zataczamy koła w naszych odkryciach.

Z: Mam taką myśl a propos tego monologu Mężczyzny. Czekam jeszcze rozmowa z Martą Konarzewską (która jest chora, trzymam kciuki za jej zdrowie), ale konstrukcja monologu na monolog jest nietypowa. Dla mnie monolog Mężczyzny zaczyna się od ironicznego komentarza, a kończy – mam wrażenie – afirmacją śmierci.

E: To nawet nie jest afirmacja śmierci, tylko powrót do tego, co on naprawdę ma w głowie. On dokładnie ten sam monolog miał w pierwszej scenie, tylko miał go w środku. Teraz znalazł się drugi człowiek, przed którym wreszcie może z siebie wyrzucić te wszystkie „wstążeczki”, wszystko to, co było pozapinane.

Z: W gruncie rzeczy, za pierwszym i za drugim razem, ona ratuje mu życie. Lubię myśleć o tym pierwszym wejściu Doroty tak, że ona nie wchodzi przypadkiem, ale od pewnego czasu go obserwuje, by zapobiec jego śmierci.

E: Myślę, że z odległości na pewno tak. Ale to też rodzaj synchroniczności – znajdujemy się w odpowiednim miejscu z odpowiednią osobą, żeby coś zmienić. Ten metapoziom co chwilę wchodzi nam w paradę. Oni siebie nawzajem kilkakrotnie powstrzymują.

Z: Ewo, na zakończenie. Mówiłaś o swoim stosunku do świata – że odczuwasz dramat, ale nie jest to nihilizm.

E: Nie, to nie tak, że widzę tylko szarość. Bardzo doceniam wszystko, co piękne, ale mocno odczuwam te dwie siły: siłę dramatu i siłę komedii. Czasem przeważa jedna, czasem druga, ale najbardziej lubię moment, kiedy się przenikają. Wtedy zaczynam widzieć sens. Jest w tym próba balansu. Mam potrzebę wyrażania się poprzez doświadczanie istnień ludzkich jako aktorka, ale też potrzebę tworzenia światów. Nie muszę reżyserować wszystkiego, ale mam potrzebę podjęcia tematu autorskiego, ingerencji w konstrukcję. To wynika z impulsu wewnętrznego.

Z: Wydaje mi się, że najciekawsze poczucie humoru mają ludzie, którzy są dramatyczni. Najwięksi komicy to ludzie głęboko nieszczęśliwi. Jak Keaton, o którym piszę, czy Gervais z „After Life”, które też powstało z potrzeby pożegnania. Ewa, dziękuję ci za rozmowę!

E: Dziękuję ci bardzo.

3.3. Perspektywa dramaturżki (rozmowa z Martą Konarzewską)

Marta Konarzewska – Dramaturżka

Marta Konarzewska (ur. 1977) – pisarka, scenarzystka, dramaturżka i kulturoznawczyni. Absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim. W swojej twórczości nieustannie eksploruje tematy tożsamości, wykluczenia oraz dynamiki relacji międzyludzkich. Jako dramaturżka współpracowała przy wielu znaczących realizacjach teatralnych, współtworząc spektakle m.in. z Agnieszką Glińską. Jest współautorką (z Piotrem Pacewiczem) głośnej książki „Zakazane miłości. Seksualność i inne tabu” oraz autorką scenariuszy filmowych i telewizyjnych. W pracy nad spektaklem „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne” jej rola wykraczała poza standardowe ramy dramaturgii – stała się współautorką nowej struktury tekstu, wplatając w dramat Freda Apkego wątki osobiste i społeczne, nadając całości unikalny, autorski charakter.

Po raz pierwszy spotkałem się z Martą Konarzewską w trakcie realizacji spektaklu „Trąbka do słuchania” w reż. Agnieszki Glińskiej. Nasza współpraca nie była obszerna z racji zadania powierzonego mi przez reżyserkę, zadania ciekawego, ale ograniczonego, jeśli chodzi

o warstwę tekstową. Już w trakcie tej pracy odniosłem wrażenie, że Marta jest nie tylko niezwykle sprawną dramaturżką, ale jej zaplecze artystyczne, pisarskie, jej warsztat, daleko wykracza poza ramy przypisane owej profesji. Podczas pracy towarzyszyło mi przeświadczenie, że jej umiejętności pozwalają na pełnoprawne stwierdzenie, że Marta jest przede wszystkim pisarką, która z powodzeniem potrafi znaleźć się w dowolnej dziedzinie rzemiosła literackiego, nie tylko związanego z teatrem. To, co wydaje mi się fundamentalne w jej podejściu do tkanki dramaturgicznej, to niezwykle wyobraźnia, osobisty styl „pisania” postaci scenicznych, ale przede wszystkim „nasłuch” na indywidualność każdego aktora, z którym ma okazję współpracować. W trakcie prób improwizacyjnych wydobywała elementy przydatne w finałowej wersji scenariusza; jednocześnie przekształcała to, co najcenniejsze, co prowadzi do istoty i celowości scenicznej wypowiedzi. Marta Konarzewska jest mocną, wyrazistą osobowością artystyczną; niezwykle czuła na to, co przynosi człowiek-aktor-postać na próby, ale też, kiedy jest przekonana o słuszności swojego zdania, potrafi zawalczyć o założony przez siebie wymiar literacki.

Rozmowa z Martą Konarzewską, dramaturżką i współautorką scenariusza spektaklu

Z.W.K.: Marto, na początku chciałem Cię zapytać o kondycję dramaturżki, współscenarzystki, która pracuje na już napisanym dramacie. Kiedy masz do dyspozycji tekst, który za zgodą autora możesz dowolnie „obrabiać”, dopisywać do niego to, co wydaje Ci się potrzebne, i w ten sposób powstaje nowe dzieło, które jest rodzajem hybrydy, czymś pomiędzy tekstem autora, twoją intuicją literacką a propozycjami aktorskimi. Jakie to jest zadanie i gdzie pojawiają się trudności podczas pracy?

M.K.: No to jest duże pytanie... to jest bardzo trudne. Tworzysz coś, co jest bardzo twoje, w procesie, z osobami, z którymi to tworzysz. Bierzesz to z klocków, które tworzą cały utwór, który miał swojego autora – a to, co dopisujesz od siebie, często jest zapominane albo niezauważone przez widza-słuchacza, a to jest bardzo twoje, czasami bardzo prywatne... i to jest duży ból, o którym trzeba zapomnieć, żeby w ogóle wykonywać tę pracę. Może to jest o tyle ważne przy okazji tego tekstu, tekstu, który zmienialiśmy w naszym procesie, ze względu na temat. Ja, jako dramaturżka napisanego dramatu przez kogoś innego, biorę go i dość okrutnie muszę to zlekceważyć, to, czym to jest jako całość (bo chcę zrobić coś, co będzie czymś kompletnie innym).

Ja się nastawiłam z wami na proces uzyskania czegoś zupełnie innego, nowego, czego w tamtym tekście Apkego nie było. Główna myśl, która jest próbą opisu żałoby rodziców i pracy, która polega też na jakimś „odpominaniu” (u niej jest pójście w ruch, u niego to zamarcie), to była jakaś taka myśl, która jest taką moją myślą, wynikającą z mojej żałoby, którą kiedyś przeżywałam, i także po śmierci samobójczej. I ja czułam, że coś bardzo prawdziwego wypływa w związku z tym, że to jest jakaś moja myśl, jaką ja daję w bardzo dużym zaufaniu. I to, co teatr może zrobić, że rozgrywasz (także będąc osobą piszącą) coś osobistego. Dajesz coś bardzo wrażliwego z siebie i to w otoczeniu ludzi, współpracowników, zyskuje jakąś formę, która cię w jakiś sposób wyzwala. To właśnie sztuka, teatr może zrobić, ale oczywiście rzadko robi. Musi zaistnieć bardzo... nie mam innego słowa... dobry proces. Ja miałam szczęście podczas pracy w teatrze, miałam szczęście do ludzi. Za każdym razem coś dobrego się działo... prawie za każdym. A w naszym wypadku najbardziej. I ten ból, o którym mówiłam, i nie chodzi o proste rzeczy związane z ambicją... chodzi o to moje „coś”, bardzo wrażliwe, połączone z waszą wrażliwością, pracą itd., zostało unieważnione przez to, że jest sprowadzone, wprowadzone do tekstu Apkego.

Z.W.K.: A jeśli mogę dopytać, kiedy, czytając jakiegoś dramaturga, zmuszona jesteś albo chcesz dokonać jakiegoś uwspólnienia, zmuszona byłaś albo trochę zrezygnować z siebie, albo w jakimś stopniu zrezygnować, np. jak tym razem z Apkego, wyważyć proporcje, a może nawet ukochać (literacko) autora?

M.K.: Nie. Różnie bywa w różnych zadaniach. Czasami można pójść równoległe z autorem, zestroić się, trochę próbować jeszcze pogłębić to, co już w tym utworze jest, a ja to wyczuwam. W wypadku „Strasznie śmiesznie” najtrudniejsze, najokrutniejsze, było zaakceptowanie tego, że ja muszę tego tekstu UŻYĆ, nie ukochać, ale właśnie UŻYĆ, do tego, żeby powiedzieć coś zupełnie innego. Mnie się wydaje, że my tym spektaklem, tym, co jest najsilniejsze, tym, co wzbudza największe emocje, pokazujemy myśl, której nie było u Apkego: o połączeniu tych dwojga osób w żałobie poprzez odegranie jakiegoś rodzaju teatru, odegranie czegoś, co doprowadza do poczucia, odczucia czegoś bardzo prawdziwego i zbliżenia się do siebie. Tego u Apkego nie ma. Użyłam słów, scen, zdarzeń, ale w tych miejscach, gdzie chciałam powiedzieć, wyrazić coś ważnego, to wtedy przekształcałam. Nie pamiętam sceny, gdzie bym poszła właśnie tak „współ w zespół” miłośnic; tylko przekształcałam. U Apkego jest ten wątek

spotkania i poratowania siebie nawzajem, ale jednak zupełnie innego niż w moim myśleniu.

Z.W.K.: A czy istnieje jakiś wewnętrzny problem w pogwałceniu cudzego dzieła? Następuje jednak bardzo mocna ingerencja w tekst pierwotny, robisz jednak coś na tym tekście, co jednak go całkowicie zmienia i tworzy nową wartość. Nie dzieje się coś nieetycznego w tym wypadku?

M.K.: Nie czuję tego w ten sposób. My zrobiliśmy spektakl, który jest czymś innym, a tekst Apkego jest tego częścią i jakąś warstwą. Tak to czułam. Jeśli mnie pytasz o jakieś początki naszej pracy, to trzeba było to sobie załatwić od razu. Apke świadomie oddał ten tekst pod działanie teatru, a nie pod inscenizację, a działanie teatru rozumiałam tu szerzej niż inscenizację. Byłam w miejscu, kiedy ktoś do mnie przychodzi i nie prosi mnie o napisanie, no właśnie, inscenizacji, tylko o napisanie spektaklu, którego jedną z warstw będą słowa z tego tekstu, dramatu Apkego. I tak to rozumiałam, i miałam poczucie, że i autor to tak rozumie. Mam poczucie, że było to jednak bardzo autorskie, dlatego też w programie jest połączenie, że jestem nie tylko dramaturżką, ale też autorką scenariusza.

Z.W.K.: A pomysł połączenia komedii i tragedii w naszej inscenizacji, pomysł, by tak mocno, brutalnie („chropowato”) je łączyć? Jakie miałaś refleksje co do takiego zabiegu?

M.K.: Nigdy nie myślałam o naszym spektaklu jako o komedii w takim sensie, że się komedia dobrze kończy. Myślałam raczej, że powstaje tragikomedia. Śmieszność, jaka się tam przydarza, właśnie się przydarza i nie musi być powtarzalna, zupełnie jak w życiu. Taka ludzka komedia. To, co między nimi jest czy bywa, jest komedią, ale to, co jest tragedią, dotyczy nie tylko ich samych, ale jeszcze osoby trzeciej. Ta trzecia osoba, dziecko, daje nową przestrzeń, nowy pokój w tym świecie, nowe miejsce. I w związku z tym buduje się jakaś przestrzeń pomiędzy tym, co się dzieje teraz, a tym pokojem, i ona była dla mnie najbardziej ciekawa.

Z.W.K.: A struktura dramaturgiczna tego tekstu, to, co się potem odbija na scenie, pewnego rodzaju ateatralność, apsycho logiczność? Mam tu na myśli zapętlaającą się strukturę pierwszej części, powtarzanie schematu dialogu, zapętlenie tematu, brak akcji. A później złożenie obok siebie dwóch monologów obu postaci, też nietypowe

i apsychologiczne? W drugiej części również nietypowe połączenie bardzo emocjonalnej sceny, uwalniającej bohaterów z konieczności odgrywania przed sobą jakiś ról, a za chwilę bardzo formalna scena ruchowa, i wreszcie niemal reportażowe opowiadanie o sytuacji z dnia śmierci córki i następnych dni, lat życia z żałobą. Czy taka konstrukcja nie budziła twoich obaw?

M.K.: Ja mam bardzo krytyczny stosunek do dramaturgii. To znaczy mam potrzebę w teatrze „prawdziwych rytmów”, która oddaje prawdziwą ludzką psychikę. Jestem osobą mocno „wkręconą” w nauki psychoanalityczne. Mam poczucie, że mniej potrafię przeprowadzić akcję w sensie „do przodu”, a bardziej mogę sobie zaufać, jeśli chodzi o psychikę i jej rytmy, tego, co jest prawdziwe. To, co mi się wydaje bardzo prawdziwe w naszym spektaklu, to jest to, co się dzieje w tych ludziach, co się dzieje między bohaterami i co powinno się zadziać w widzu. W tej pierwszej części, którą na swoje potrzeby podzieliłeś na trzy segmenty, jest powtarzalność, która musiała tam być, ponieważ Oni to odgrywają ileś razy. Odgrywają w sobie, to jest sztuczne, to jest nieprawdziwe, to jest wymuszone w nich. To jest jedyna przestrzeń, w której się mogą spotkać w tym momencie, zanim się to rozpęknie. To jest coś, co oni sobie wypracowali, ale tak mechanicznie. To jest takie mechaniczne, sztuczne życie, jakie można mieć po śmierci dziecka – życie bez życia. W nim to jest bardziej widoczne, bo on po prostu się wycofał. U niej może być mniej widoczne, bo ona „poszła” w ruch, ale to jest właśnie taki ruch bardzo mechaniczny. Ona to wykreowała z jakiegoś rozpędzenia, jeszcze szybciej, jeszcze szybciej. Niby ruch, który jest życiem, a właściwie już nie jest życiem. I oni ten wypracowany mechanizm powtarzają. Ja w tej powtarzalności zobaczyłam śmierć. A u Apkego wszystko idzie jednak do przodu, jest to umieszczone w normalnym czasie. A u nas nie jest umieszczone w normalnym czasie. A dwa monologi sąsiadujące ze sobą... dla mnie w pisaniu to było pokazanie istoty tego, co oni robią, w sensie, co się w nich dzieje, na tyle, na ile mogą być tego świadomi. Już się odsłania przed widzem, trochę intuicyjnie, co tu się dzieje. Na tym prostym poziomie pokazuje ich wzajemny antagonizm, przesłonięty na początku humorem, a potem to jest coś, co ja najbardziej lubię i co próbuję uzyskać za każdym razem, a w naszym przedstawieniu jest najbardziej widoczne: że się coś „rozszczelnia”, aż do całkowitego pęknięcia. Zostaje tylko to, co jest pod spodem, i to są najbardziej poruszające momenty. I bohaterowie, i widzowie zostają bez gry. Ale to nie jest, jak w wielu przypadkach, ładne; to jest inscenizacyjnie surowe. Mam mocne przekonanie, że to, co uzyskaliśmy,

szło bardzo w nurcie naszego wspólnego, prawdziwego procesu. Coś się zadziało w nas, co wydawało mi się bardzo prawdziwe. Dlatego można było temu zaufać.

Z.W.K.: Rozumiem. W dalszej części mamy te dwa monologi: jej, pozornie afirmacyjny, desperacko afirmacyjny nawet, w którym jest ta potrzeba ruchu, także „ruchu słów”, znaczeń, co stwarza ten pozór życia, o którym przed chwilą wspominałaś; jest w tym jakiś wektor ku przyszłości. Tymczasem jemu być może brakuje odrobiny odwagi, by to planowane samobójstwo doszło do skutku. Jego monolog, dzieląc go sobie tak po aktorsku, ma dwie części. W części pierwszej jest bardziej skierowany do niej, ma ukazać, unaocznic jej jałowość filozofii życiowej, którą „na siłę” urzeczywistnia. Jest w tym sarkazm czy wręcz złośliwość, czy może nawet gniew, ukryty pod płaszczykiem elokwencji i erudycji. Ale od pewnego momentu to jest monolog skierowany do siebie samego, monolog upewniający, że pozostaje tylko jedna droga, którą można podążać, a na końcu tej drogi jest samobójcza śmierć. Monolog, który ma przygotować do ostatecznego skończenia ze sobą. Pojawia się w monologu, na jego początku, figura platońskiego trójkąta: piękno, miłość, szczęście, które są ze sobą ściśle powiązane i mają doprowadzić do oświecenia. Na końcu ten platoński trójkąt zostaje przerobiony na triadę: samotność, odwaga, brak. W jaki sposób idea tych obu trójkątów w twojej głowie, w twoim pisaniu się krystalizowała?

M.K.: W tym jego monologu jest jakaś ogromna, ukryta pretensja do partnerki i jednocześnie matki ich wspólnego, nieżyjącego dziecka. Ta pretensja jest na wielu poziomach, ale znaczące jest dla mnie to, że on nie rozumie, nie chce zrozumieć, a może nie potrafi, że ona może żyć dalej po tym, co ich oboje spotkało. Siłą tego monologu, gdy go pisałam, była właśnie bezbrzeżna pretensja. W jego mniemaniu to ona go zostawiła, postanawiając iść w nowe życie. W ogóle, żeby pisać, musiałam się trochę stać tą postacią i miejscem, pozbyć się trochę intelektualnego, krytycznego podejścia. Z Apkego brałam sobie słowa, używałam ich, zwłaszcza jeśli chodzi o bohaterkę, i ona się jakoś złożyła z tych słów. Jej monolog składa się z tych słów właśnie, których używa wcześniej, prowadząc dialog. Taka była droga do tzw. jej trójkąta. W jego przypadku, bardziej niż dążenie do samobójczej śmierci, czuję ogromną potrzebę utożsamienia się z tym, co czuła córka, potrzebę współodczuwania stanu emocjonalnego, w którym była przed i w trakcie popełnienia samobójstwa. Jest w tym jakaś jego dziwna lojalność, jakby tylko to mógł zrobić, tylko to potrafił zrobić.

Z.W.K.: Czyli to nie jest, a może przede wszystkim nie jest, potrzeba autodestrukcji, a raczej odczucia tego, co czuła córka? W jakimś sensie to jest jego miłość, ta próba bycia w tym samym stanie emocjonalnym?

M.K.: Tak, tak. W jego rozumieniu to jej podejście do życia, ta chęć życia, jest pewnego rodzaju zdradą córki. Ale próbują się w tym rozjeździe jakoś odnaleźć. To jest właśnie w tym zapętleniu tych spotkań, tych udawań kogoś innego; jest desperacka próba ratowania, bycia razem, i to się w końcu udaje. Widz jest świadkiem tego spotkania, to się wydarza. I to, co jakoś intuicyjnie wymyśliłeś na końcu, końcu, z którym mieliśmy problem, coś bardzo podstawowego, pierwotnego, coś bardzo z ciała, to bijące serce... i tylko to.

Z.W.K.: A idea dwóch trójkątów, ich skonfrontowanie (piękno, miłość, szczęście kontra samotność, odwaga, brak), gdzie jest źródło tego drugiego trójkąta, gdzie to znalazłaś?

M.K.: Nie znajdziesz tego... to coś bardzo prywatnego, mojego. Ma źródło w przeżywaniu mojej własnej żałoby przed laty. To jest z mojej emocjonalnej rekwizytorni. I tak się to tym razem poskładało w tej pracy, coś intymnego, ale nie emocjonalnie pornograficznego, coś z życia, z prawdziwego procesu.

Z.W.K.: I ostatnie pytanie: dlaczego w ostatniej części, kiedy już bardzo wprost słyszymy o śmierci córki, mężczyzna ponownie milknie? To, co tak bardzo dramatyczne i mówione prawie reportażowo, pozostawiasz żonie i matce?

M.K.: Wydaje mi się, że mogłam to powiedzieć tylko z perspektywy kobiety. Nie wiem... musiałam to chyba napisać ze swojego Ciała.

3.4. Perspektywa kompozytora – rozmowa z Łukaszem Bzowskim

Łukasz Bzowski – kompozytor muzyki do spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne”

Łukasz Bzowski – pianista, kompozytor, aranżer i producent muzyczny. Absolwent Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu w klasie kompozycji oraz fortepianu jazzowego. Artysta wszechstronny, swobodnie poruszający się między gatunkami –

od muzyki klasycznej, przez jazz, aż po nowoczesne brzmienia elektroniczne i pop. W latach 2009–2014 był pianistą Teatru Muzycznego Capitol we Wrocławiu. Współpracuje z czołowymi instytucjami kultury (m.in. Narodowe Forum Muzyki, Filharmonia w Szczecinie) oraz gwiazdami polskiej sceny muzycznej (GrubSon, Kamil Bednarek). Jest autorem muzyki do wielokrotnie nagradzanego filmu „Supernova” (reż. Bartosz Kruhlik) oraz licznych spektakli teatralnych. W swojej twórczości łączy warsztat klasyczny z jazzową improwizacją i nowoczesnym sound designem, co pozwala mu na tworzenie unikalnych, wielowarstwowych pejzaży dźwiękowych.

Współpraca z Łukaszem Bzowskim pozwoliła nam spojrzeć na warstwę audialną spektaklu nie tyle w kategorii zamkniętej partytury muzycznej, ile jako na żywą, pulsującą tkankę dźwiękową. Podejście kompozytora, który – mimo klasycznego wykształcenia – czuje się przede wszystkim improwizującym jazzmanem i „zbieraczem dźwięków”, idealnie rezonowało z metodą pracy Ewy Kaim. Reżyserka, niezwykle „dźwiękoczuła”, poszukiwała brzmień, które nie ilustrowałyby akcji, lecz stały się trzecim partnerem w naszym dialogu. Bzowski, rejestrując na dyktafonie odgłosy codzienności (stukot pociągu, gwar miasta, szumy), przetwarzał je w ambienty, tworząc audiosferę balansującą na granicy muzyki i naturalnego tła.

Szczególnym elementem tej konstrukcji stała się „muzyka sfer”, otwierająca przedstawienie. Dzięki procesowi sonifikacji – przekształcania danych numerycznych w dźwięk – wykorzystaliśmy hipotetyczne odgłosy Marsa i Księżyca. Ten wybór, podyktowany względami artystycznymi, zyskał z czasem wymiar symboliczny: Mars (On) jako energia męska, agresywna, i Księżyc (Ona) jako energia kobieca, cykliczna. To połączenie tworzy atmosferę tajemniczości i mroku, wprowadzając widza (i aktora) w stan niepewności, jeszcze zanim padną pierwsze słowa.

W moim subiektywnym odczuciu aktora dochodzi tu do niezwyklej asymilacji dwóch partytur: wykonawczej (aktorskiej) i dźwiękowej. Tkanka dźwiękowa wkracza zazwyczaj tam, gdzie słowa ulegają „zużyciu” lub stają się niewystarczające. Poniższa rozmowa jest próbą nazwania tego procesu – od technicznych aspektów kompozycji, przez improwizację na temat Bacha, aż po metafizyczny puls wspólnego bycia na scenie.

Zbigniew W. Kaleta: Jeśli pozwolisz, zacznę od końca. Ostatni utwór twojego autorstwa, który pojawia się w spektaklu i stanowi jego klamrę – czy miał od razu jakiś konkretny tytuł?

Łukasz Bzowski: Nie. Dopiero w trakcie pracy, kiedy wiedziałem już, że ten utwór będzie najważniejszym elementem tzw. „soundtracku”, pozwoliłem sobie na nadanie mu tytułu „Strasznie śmieszne”. Zazwyczaj nie zaczynam od tytułów, pisząc, koncentruję się na materii dźwiękowej. Co ciekawe, ten motyw został zapisany na prostym dyktafonie i jego jakość jest tylko nieznacznie poprawiona na potrzeby przedstawienia. Dodałem trochę więcej częstotliwości, tzw. przestrzeni, ale w gruncie rzeczy to, co słyszymy, to „brudnopis”. Miał to być tylko „pilot” do docelowego nagrania, ale po wysłaniu tej wersji do Ewy Kaim, została ona zaakceptowana właśnie w takiej formie.

Z: Dzięki pewnym niedoskonałościom – słychać tam rozstrojone pianino, stuk pedału, przypadkowo potrącony ołówek – wytworzyła się aura niezwyklej naturalności i bliskości. Jakby ktoś grał to za ścianą.

Ł: Dokładnie. Te „brudy” nadały muzyce ludzki wymiar.

Z: Dla mnie to chwila magiczna. Ten utwór nie jest typową teatralną codą, która ma podbić nastrój. Jest w tych brudach coś prawdziwego, co „dobrze mi robi” na aktorstwo. Nie zawsze czuję pełne uwspólnienie wszystkich elementów rzemiosła, nie zawsze monolog wewnętrzny jest wyostrzony. Ale w tej ostatniej scenie, dzięki tej muzyce, wszystko wraca na odpowiednią ścieżkę. Kiedy idziemy po schodach, tracimy z oczu publiczność, a widzowie zostają sami, patrząc na pustą scenę. Łącznikiem między nami a nimi staje się ta kompozycja. Zastanawiam się, jak powstał ten utwór? Czy jest zapisaną improwizacją, czy wyczelowanym dziełem? Pytam, bo słyszę w nim echa improwizacji Keitha Jarretta.

Ł: Cieszę się, że masz to skojarzenie, bo jestem wielkim miłośnikiem Jarretta. On potrafił w najwyższym artyzmie zachować prostotę. Mam taki system pracy, że zazwyczaj jestem „szczegółarzem” – muszę odpowiedzieć sobie na wszystkie pytania, co bywa pułapką. Perfekcjonizm potrafi zamknąć na przypadkowość, która przychodzi ze świata. Przez lata dążyłem do ideału, co było blokujące – strach zabija inspirację. Na szczęście dzięki różnym doświadczeniom, także pracy z amatorami czy w show-biznesie, wyzbywam się tego źle pojętego perfekcjonizmu. Ten utwór jest tego dowodem.

Z: W naszej pracy fascynujące jest to zderzenie precyzyjnej struktury spektaklu z elementem przypadkowości. Czy jest coś, co z perspektywy czasu chciałbyś zmienić w warstwie dźwiękowej?

Ł: Tak, mam wrażenie, że muzyki mogłoby być więcej. Dodałbym więcej tła, elementów ambientowych. Ale Ewa Kaim dość precyzyjnie wiedziała, gdzie chce ciszy, a gdzie dźwięku, i ostatecznie to ona decydowała o proporcjach.

Z: Właśnie, Ewa dodaje nam w trakcie grania różne elementy, np. „szuranie” o chropowatą ścianę, co też staje się muzyką. Dla mnie, jako aktora, ten spektakl jest precyzyjną partyturą dźwiękową, co kojarzy mi się z Beckettem. U niego wszystko – słowa, dźwięki, kroki – jest zapisane niemal jak w nutach. Zastanawiam się, czy ty jako kompozytor, siedząc na widowni, słyszysz rytm, w jakim mówimy? Czy to jest dla ciebie faktura muzyczna?

Ł: Absolutnie tak. Teatr jest miejscem, gdzie spotykają się ludzie z różnych światów i wychodzą poza swoje sztywne ramy. To, co mówisz o dźwięku – czy puknięcie w ścianę jest muzyką? Dla mnie tak. Czym różni się dźwięk kroków od uderzenia w bębenek obręczowy? To tylko granice naszej wyobraźni.

W spektaklu jest wiele takich „ukrytych” dźwięków. W warstwie ambientowej, jeśli się wsłuchasz, są odgłosy ulicy, jest pociąg nagrany w drodze, są dźwięki Nowego Jorku, Madery czy Karpacza. Często nagrywam na dyktafon w telefonie minutowe „tracki” z otoczenia i wmiksowuję je w utwory. One nadają nagraniu „szmer”, wypełniają formę, sprawiając, że dźwięk nie jest laboratoryjny, „zafoliowany”. Jest cieplejszy.

Z: Wspomniałeś też o dźwiękach planet. To dla mnie fascynujące – przecież w kosmosie jest cisza. Skąd te dźwięki?

Ł: To efekt sonifikacji danych. Cyfrowe dane z teleskopów, które tworzą obraz, są przekształcane w dźwięk. Jasności i położeniu przypisuje się głośność i wysokość tonu. W spektaklu mamy Marsa i Księżyc. Mars jest na początku, jest ostrzejszy. Księżyc wchodzi później. Paradoksalnie, Księżyc pasował nam brzmieniowo do momentu zachodu czy nocy. Te dźwięki, połączone z utworem Pixies, tworzą mieszankę kontrastową, ale też budują atmosferę niepewności.

Z: Ta „trawa dźwiękowa” – nazwijmy to tak – przeplata się przez cały spektakl. Ona trzyma nas w chłodnym zawieszeniu. Daje poczucie, że pewne rzeczy się nie odstaną, że wszelkie próby walki są skazane na porażkę, ale jednocześnie daje ulgę. Uświadamia, że wobec wielkości wszechświata jesteśmy tylko pyłkiem. To pozwala mi wejść w rolę. Te dźwięki mnie „uzbrajają”. Mam też wrażenie, że wchodząc na scenę, robię to głośniejsze, tupię, żeby zatrzeć granicę „teatru”. Że nie wchodzę niezauważony.

Ł: To piękne, że tak to odbierasz. Dla mnie to dowód na to, że muzyka i aktorstwo spotykają się w dialogu. Podobnie jest z improwizacją. Uwielbiam momenty, kiedy muzyka daje przestrzeń na „błąd”. W jazzie, jak u Milesa Davisa, kocha się te niedoskonałości. To daje szczerość.

Z: Jest taki moment w spektaklu – jedyny moment naszego fizycznego kontaktu z Dorotą. Po moim „spaźmie”, kiedy konwencja się sypie, następuje dotyk. Przytulamy się głowami. Wtedy, przy ogromnym zmęczeniu (Jan Peszek nosił kiedyś holter podczas spektaklu i wykazał on stany przedzawałowe, my mamy pewnie podobnie), słyszę i czuję puls partnerki. Mój puls i jej puls. One czasem się zgadzają, czasem mijają, działają w synkopie. To jest dla mnie najbardziej intymna muzyka tego przedstawienia.

Ł: To bardzo intymne, co mówisz. Ten dźwięk tworzy się tylko między wami. Nikt z zewnątrz tego nie usłyszy, ale to jest właśnie istota tego spotkania.

Z: Chciałbym zapytać cię jeszcze o Bacha. Ten fragment fugi c-moll, który pojawia się w moim monologu... Od kiedy mój syn gra na wiolonczeli, Bach stał się dla mnie ważny. Jest w nim jakaś metafizyka, której nie rozumiem, ale która sprawia, że jestem „bliżej nieba”, mimo że jestem niewierzący. Jak przetworzyłeś ten utwór?

Ł: To ja go nagrałem. Ale zrobiłem to techniką multiplikacji. Ponagrywałem frazy i odcinki, a potem nałożyłem je na siebie, czasem minimalnie przesuając. To tworzy rodzaj neopolifonii. To nie jest zagrane w czasie rzeczywistym od A do Z, to jest poskładane z puzzli na komputerze. Ale baza jest zagrana na żywo.

Z: To niesamowite, bo ten Bach idealnie współgra z moją improwizacją w tym monologu. Nigdy nie ustalam tego fragmentu na sztywno. Czasem wchodzę w dialog z muzyką, czasem rapuję do rytmu, czasem przyspieszam. To jest ten „freestyle”, którego w teatrze często mi brakuje.

Ł: To jest właśnie to spotkanie dwóch przestrzeni. Ty masz tekst, ja mam nuty (czy nagranie), ale spotykamy się w pół drogi. To jak w jazzie – masz temat, ale wypełnienie jest twoje. Dzięki temu każdy spektakl jest inny.

Z: Na koniec chciałbym poruszyć temat energii. Mieliśmy taki spektakl w Rumunii, tuż po śmierci Staszka Radwana. Graliśmy dwa razy tego samego dnia. Byliśmy wykończeni, w stanie pewnej „psychozy” zawodowej, gdzie odsuwasz prywatny smutek, bo masz zadanie. I ten drugi spektakl był „lotem”. Trafiliśmy na jakiś nowy pokład energii, nie wiadomo skąd.

Ł: Znam to uczucie. Muzycy też to mają. Kiedy jesteś tak zmęczony, że nie walczysz już z organizmem, puszczasz kontrolę. I wtedy zdarzają się rzeczy najciekawsze. To te 20% momentów, dla których warto uprawiać ten zawód. Reszta to rzemiosło, walka, błędy. Ale kiedy przychodzi ten moment, że „zażera”, że energia płynie sama – to jest to.

Z: Dziękuję ci za tę rozmowę. I za to, że mimo różnic w naszych światach, znaleźliśmy ten wspólny puls.

Ł: Dziękuję.

3.5. Perspektywa scenografa i kostiumografa – rozmowa z Mirkiem Kaczmarkiem

Mirosław Kaczmarek (ur. 1970) – jeden z najbardziej wyrazistych współczesnych polskich scenografów, absolwent Wydziału Komunikacji Wizualnej poznańskiej ASP. Twórca wszechstronny, zajmujący się przestrzenią sceniczną, kostiumami oraz instalacjami multimedialnymi. W swoich pracach często odrzuca iluzjonizm na rzecz surowych, symbolicznych form, wykorzystując materiały takie jak beton, ziemia czy folia, które zderza z intensywnym kolorem i elementami popkultury. Współpracował z czołowymi reżyserami polskiego teatru, m.in. Piotrem Cieplakiem, Janem Klatą, Marcinem Liberem i Wiktorem Rubinem, realizując ponad trzysta projektów scenograficznych w Polsce i za granicą. Laureat wielu prestiżowych nagród, w tym na Festiwalu Boska Komedii oraz Festiwalu Nowej Scenografii.

W rozmowie z Mirkiem Kaczmarkiem poprosiłem, żebyśmy wspólnie cofnęli się do odległych już czasów, kiedy jeszcze przed rozpoczęciem prób analitycznych powstawała koncepcja scenografii i kostiumów do naszego spektaklu. Jak to zwykle bywa, tak i tym razem projekt scenografii, a przynajmniej jej ogólny zarys, był przedstawiony na początkowym etapie pracy nad spektaklem. Kostiumy i ich finalny kształt był omawiany i konsultowany prawie do dnia premiery. Z Mirkiem Kaczmarkiem, autorem ponad trzystu projektów scenograficznych, cała ekipa pracowała już kilkakrotnie, a więc również w tym wypadku nie było problemu ze znalezieniem wspólnego języka komunikacji. Jednocześnie wyczuwalna była atmosfera pełnego zaufania pomiędzy scenografem a reżyserem.

Gdy zobaczyłem pierwszy raz wizualizację przestrzeni, nie potrafiłem powiedzieć, co ona znaczy, jak ją „czytać”, a jednocześnie intuicyjnie wyczuwałem jej adekwatność. Byłem przekonany, że pomimo jej niewerystycznej surowości stanie się solidnym punktem odniesienia do mojej gry. Najbardziej interesującym zabiegiem było wprowadzenie pomostu, albo jeszcze inaczej mówiąc, betonowej trampoliny, która nie tylko dała asumpt do różnorodności odczytywania znaczenia tego elementu, ale również, co nie mniej ważne, do „rozepchnięcia przestrzeni” Nowej Sceny Narodowego Starego Teatru. Gabaryty Nowej Sceny, które są bardzo małe, dzięki owemu pomostowi nie tylko dały nową przestrzeń do gry scenicznej (co ciekawe, korzysta z niej tylko bohaterka, co też wydaje mi się bardzo symboliczne), ale powodują, że przestrzeń jest obszerniejsza, większa. Mirek wielokrotnie podczas rozmowy podkreślał, że bardziej komfortowo pracuje mu się na scenach, które są znacznie większe. Wprowadzenie elementu w przestrzeni pionowej (podniesiony o metr od podłogi scenicznej podest) tworzy wrażenie powiększenia pola gry.

Dla Mirka Kaczmarka ten właśnie element był kluczowy i pojawił się w jego koncepcji jako pierwszy.

Zbigniew W. Kaleta: Dziękując za rozmowę, chciałbym Cię namówić do cofnięcia się do źródeł inspiracji podczas pracy nad spektaklem „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne”. W moich intuicjach aktorskich bardzo szybko pojawił się Beckett, a przede wszystkim jego dzieła dramatyczne. Z perspektywy czasu mogę powiedzieć,

że w budowaniu roli to właśnie on stał się najważniejszym pierwiastkiem. W różnym stopniu Beckett był naszym wspólnym przewodnikiem w drodze do premierowego spektaklu, „uwspólnił” nasze myślenie o przedstawieniu. Czy w myśleniu o przestrzeni scenicznej, kostiumach i dekoracji, których jesteś autorem, również pojawiały się beckettowskie inspiracje i motywy? Moim zdaniem stworzyłeś świat, który jest bardzo bliski wizji plastycznej tego autora – bardzo surowej i jednocześnie symbolicznej.

Mirek Kaczmarek: Po lekturze tekstu pierwszym elementem, który w sposób intuicyjny pojawił się w moim myśleniu o tej przestrzeni, był rodzaj platformy, skoczni wysuniętej w kierunku publiczności. Stał się on dla mnie kluczowy i wszystkie pozostałe elementy są do niego dokomponowane. Nie jestem zwolennikiem małych scen (a taka jest Nowa Scena, na której grany jest spektakl), ale przekornie korciło mnie, żeby jeszcze bardziej ją zmniejszyć. Dlatego jest ona trochę pocięta, poszarpana, zagracona imitacją betonowych płyt. Wszystko, co widz widzi poniżej platformy, ma w zasadzie symboliczny ładunek: jakiegoś destruktu, zrujnowanego życia... Pewnie można to interpretować na wiele sposobów, ale to właśnie gruzowisko jest elementem stojącym w kontrze w stosunku do platformy, podnosi jej wartość i hierarchię względem reszty scenografii.

Dlatego to właśnie bohaterka się na niej pojawia – kobieta, która ma w sobie o wiele większy imperatyw do życia, pójścia do przodu, pomimo dramatycznych, tragicznych trudności, jakie wydarzyły się na jej drodze. Jednak platforma w pewnym momencie się kończy... Żeby pójść dalej, trzeba zejść niżej, do przestrzeni, w której egzystuje bohater. To jest jego miejsce na ziemi. Żeby pójść dalej wspólnie „w życie”, musi dojść do spotkania właśnie w jego przestrzeni, którą można nazwać statyczną, pozwalającą na bardzo ograniczony ruch – jedynie od ściany do ściany.

Z.W.K.: Jak w więzieniu czy klatce.

M.K.: Te dwa elementy – platforma i gruz – były wiodące dla tej scenografii i zostały zaakceptowane przez reżyserkę spektaklu, Ewę Kaim, już w pierwszym etapie pracy.

Z.W.K: A propos tego, co powiedziałeś o niechęci do małych przestrzeni scenicznych: mamy doświadczenie grania na większej scenie (Teatr IMKA w Warszawie), która jest być może nawet trzykrotnie większa od naszej stacjonarnej. Inna przestrzeń wymusiła na

nas, aktorach, inny rodzaj grania – trochę bardziej „na wynos”, trochę grubszą kreską, przerysowany. Wydaje mi się, że to jeszcze bardziej podkreśliło rozdźwięk pomiędzy obiema przestrzeniami (bohaterki i bohatera), wyostriżyło dysonans. A przerysowanie postaci, co za tym idzie odejście od „małej prawdy psychologicznej”, nieco sformalizowało sposób grania i przybliżyło nas do stylu beckettowskiego, który w wielkim skrócie można nazwać właśnie bardziej formalnym. Chciałem jednak zapytać: w twoim myśleniu scenografa jaką rolę odgrywa intuicja, a jaką analiza tekstu dramatycznego i koncepcji reżysera?

M.K.: Przede wszystkim chyba jednak intuicja. Bardzo często podczas mojego pierwszego czytania dramatu już pojawiają się jakieś obrazy albo przynajmniej poszczególne elementy. Jeżeli tak się nie dzieje, to wtedy mam trochę trudniej, muszę wielokrotnie czytać tekst, a ja nie czytam fabularnie. Gdybyś mnie spytał po takim pierwszym czytaniu, o czym jest dana historia, nie potrafiłbym odpowiedzieć. Taka ułomność, rozumiesz?. W przypadku „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne” ta intuicja na szczęście się pojawiła i „poszybowwała”... A potem trzeba było „tylko” ten świat ogarnąć, zagospodarować scenę – czyli na przykład maksymalnie ją podnieść, używając najwyższych możliwych ścian, złapać odpowiednie proporcje itd..

Z.W.K.: A jak to jest z wiarą w intuicję? Kiedy pojawia się myśl krytyczna w stosunku do tego intuicyjnego pomysłu? Czy masz takie poczucie, że to, co przyniosła intuicja, jest zawsze trafne i celowe?

M.K.: Myślę, że w wypadku tej akurat pracy na początku mogło być tak, że próbowałem spojrzeć na projekt z zewnątrz, bardziej z perspektywy analizującego, szczegółowego – powiedzmy kolokwialnie: „mózgowego” – podejścia. Ale mając za sobą ponad trzysta zrealizowanych projektów scenograficznych, już bardzo ufam temu pierwszemu impulsowi i niespecjalnie z nim polemizuję. Zresztą pewne ryzyko takiego podejścia jest niezmiernie ekscytujące i bardzo to lubię.

Z.W.K.: Jedynym kolorem, jaki stosujesz w spektaklu (dotyczy to elementów scenograficznych, nie kostiumów czy projekcji), jest szary. Od pierwszego momentu, pierwszego spojrzenia w kierunku sceny, sugerujesz, do jakiego świata zapraszamy widza. W uwagach Becketta dotyczących koloru scenografii w jego dramatach szarość lub jej odcienie mają absolutny prymat. Również świat sceniczny, który zbudowałeś –

rozpadający się, składający się tak naprawdę tylko z jednego elementu, rozbitego betonu, także w kolorze szarym – bardzo kojarzy mi się z beckettowską, nieprzychylną człowiekowi przestrzenią. Czy miałeś takie właśnie skojarzenia, przeczucia?

M.K.: Nie pamiętam, żebym się tak bardzo pochylał nad Beckettem. Oczywiście znam i lubię jego twórczość, mogę długo „siedzieć” w jego świetle, ale tu raczej chodziło o pokazanie destrukcji świata, partnerów życiowych, rodziców, ludzi. Jeśli odnajdujesz w tym Becketta, to świetnie. Ja lubię historie smutne, łatwiej mi się nad takimi pracuje. Łatwiej mi się to robi, „przyjemniej”, lepiej mi się w tym siedzi. Nienawidzę robić komedii. I też bardzo lubię, jak nie ma żadnej nadziei, a tak przecież u Becketta jest zawsze.

Ta szarość pojawiła się, myślę, z automatu. Zapewne przez chwilę roztrząsałem, co zrobić z tymi ścianami, jak je wykończyć, jak pomalować. Ale przy mojej skłonności do „betonowania” przestrzeni scenograficznych kolor szary był oczywisty. Beton, a w tym wypadku jego sceniczna imitacja, ma bardzo pojemne konotacje znaczeniowe. Jest bardzo współczesnym, nowoczesnym materiałem architektonicznym, a jednocześnie neutralnym. Zazwyczaj sugeruje współczesną przestrzeń, ale bardzo surową, a przez to smutną. Bardzo chciałem zaznaczyć kontrast szarości scenografii w stosunku do koloru (intensywny róż) i kroju sukni bohaterki granej przez Dorotę Segdę. Ten kontrast kolorystyczny niesie w sobie coś kiczowatego, farsowego, „przeiętego”. Ale to oczywiście nie tylko potrzeba wprowadzenia kontrastu, ale przede wszystkim uzewnętrznienia, manifestacji jej stanu wewnętrznego, jej afirmacji życia „mimo wszystko”.

Z.W.K.: A pomysł na użycie krótkich, kilkusekundowych projekcji (wizerunek psa, misia koali, Księżyc, lądowania kosmonautów amerykańskich na Księżycu, mercedesa 280 SL, wnętrza barokowej komnaty) – kto był pomysłodawcą wprowadzenia ich do inscenizacji i jaka jest ich funkcja? Wydaje się, że są kolejnym bardzo abstrakcyjnym, randomowym elementem, który jednak ma swoją znaczącą funkcję. Podbija efekt obcości, a co za tym idzie – nie do końca psychologicznego opowiadania historii; uwypukla też rodzaj gry prowadzonej przez partnerów scenicznych, daje dystans.

M.K.: Do tego jeszcze są użyte dosłownie: jeśli w tekście pojawia się pies, za chwilę na ścianie wyświetlany jest jego wizerunek. W tej dosłowności wpisany jest rodzaj

żartu, który podbija całą pierwszą część (właśnie komediową) spektaklu. Jest to element absurdalny, dzięki któremu druga część przedstawienia staje się jeszcze bardziej dramatyczna. Wydaje mi się, że to ja byłem pomysłodawcą tych projekcji, które mają na celu „wytrącenie” widza z psychologizowania, rodzaj „shota”, który chyba dobrze działa. Bardzo polubiłem tę – nazwijmy to trochę na wyrost – „perwersję”. Z punktu widzenia czysto scenograficznego dało mi to również ciekawą kontrę w stosunku do jednolitości ścian.

Z.W.K.: Zastanawiam się z perspektywy zagrania już prawie stu spektakli, jaka jest percepcja widza na te projekcje. Bardzo rzadko zdarzają nam się takie spektakle, kiedy – tak jak mówisz – te „shoty” powodują jakiś rodzaj śmiechu, chociaż zdarza się tak... O wiele częściej wprowadza to rodzaj daleko posuniętej dezorientacji. Ja przynajmniej wyczuwam u widza konfuzję, jakby nie bardzo wiedział, w czym uczestniczy.

M.K.: Myślę, że ludzie mogą krępować się reagować na taki rodzaj humoru, zwłaszcza na samym początku spektaklu, kiedy jeszcze nie wiedzą do końca, z jaką materią mają do czynienia.

Z.W.K.: A czy tak właśnie (bardzo „barokowo”) zaprojektowana suknia Doroty Segdy – jak sam to kiedyś nazwałeś: „rodzaj bombki” – miała mieć podobną funkcję? Nawet jak na standardy nowoczesnej mody suknia, w którą ubrałeś Dorotę, jest co najmniej przesadzona, przeskalowana. Nawet jeśli brać pod uwagę sugestię, że wraca z tzw. imprezy. Czy ponownie jest tak, że projekt powstał z intuicyjnego natchnienia?

M.K.: Trochę pewnie tak, to też przyszło samo. Nie mogłem przekonać się do myśli, że żona głównego bohatera wchodzi jakoś tak... zupełnie normalnie ubrana. Ten absurd, który ona ma na sobie, te kilometry materiału zawinięte dziwnie i jeszcze robiące z niej taką wielką matronę, w tym przejaskrawionym, gadżetowym kolorze.... Wydawało mi się, że tego typu otwarcie znowu działa na kontrze przestrzeni, co jest istotne. Myślę, że dobrze sytuje postać. Widz na początku, nawet na poziomie kostiumu, ma szansę zauważyć, że jest coś bardzo dziwnego w tych ludziach i w tym świecie – powiedziałbym nawet: nienormalnego. Dopiero w miarę trwania spektaklu zaczyna sobie tłumaczyć, dlaczego tak jest, usprawiedliwiać i – mam nadzieję – rozumieć ich zachowania, kreacje, pozy czy właśnie kostiumy, które noszą.

Z.W.K: Wydaje mi się, że w tym „przesadzonym” kostiumie jest zawarta jakaś afirmacja życia, jakaś deklaracja, że pomimo bólu i cierpienia, które mnie dotknęło, ja chcę żyć. Ta suknia jest rodzajem uzewnętrznienia tego, co czuję w środku – a może inaczej: co bardzo chcę poczuć.

M.K.: Tak, z całą pewnością jest tak, jak mówisz. A jeszcze dodatkowo ta sukienka zmienia motorykę ruchów – być w nią ubraną znaczy czuć się niekomfortowo. Ja lubię obserwować taką walkę z kostiumem, jeśli oczywiście ma to sensowne uzasadnienie.

Z.W.K.: Zadaję wszystkim realizatorom spektaklu pytanie, jakie mieli trudności w trakcie pracy. U każdego z nas pojawiały się one w innym miejscu i miały zróżnicowany charakter. Dla Doroty Segdy była to idea opowiadania historii trochę „od tyłu” – to znaczy, że to, co najbardziej dramatyczne, ujawnia się dopiero na końcu spektaklu. Aktor przecież dokładnie wie, z jakim bagażem doświadczeń wchodzi na scenę jego postać, a ma do zagrania pierwszą część spektaklu, która jest utrzymana w tonacji komediowej, czy nawet farsowej. Grając ten początek, trzeba paradoksalnie o tym pamiętać i jednocześnie o tym zapomnieć. Czy miałeś takie momenty problematyczne, trudne w trakcie pracy?

M.K.: Nie, nie pamiętam, żeby coś takiego było. Wszystko szło „gładko”. Ale to nie jest tak, że mi zawsze idzie gładko. Nie, nie... Bo jak mi nie idzie gładko, to ja nie oddaję takiego projektu. To znaczy, że go tak długo męczę, aż pójdzie gładko. To, co było kluczowe i nad czym dłużej się zastanawiałem, to owa cykliczność wydarzenia odgrywanego przez waszych bohaterów, rodzaj pewnego rytuału. Pytaniem było, jak to pokazać w scenografii. Stąd pomysł takiej przestrzeni, która hipotetycznie za każdym razem mogłaby być coraz bardziej zniszczona, zdegradowana. Przy każdym następnym spotkaniu coraz trudniej byłoby chodzić po tych ruinach. Przez chwilę zastanawiałem się też nad poszczególnymi elementami kostiumów, np. twojego „leśnego” swetra – czy nie jest lekko „przeięty” w swojej estetyce przyrodniczej – ale nie nazywałbym tego problemem.

Z.W.K.: A na poziomie literackim – połączenia tekstu Apkego („Okropnie smutne”), napisanego dosyć farsowo, z dopisaną naszą historią o samobójczej śmierci córki – miałeś z tym problem? Pytam o to, ponieważ ja, zwłaszcza przy wznowieniach, mam rodzaj dylematu: czy my to komunikatywnie opowiadamy? Czy widz nie wolalby bardziej

linearnego sposobu narracji? Czy taki rodzaj dramaturgii nie jest zbyt trudny w percepcji?

M.K.: Powiedziałbym, że jest wręcz odwrotnie – mi to dobrze robi, taka gimnastyka intelektualno-duchowa. To może być niełatwe w odbiorze i na poziomie samego tematu, i dramaturgii czy stylów gry aktorskiej, pod warunkiem, że na koniec spektaklu wszystko staje się jasne i zrozumiałe. A wydaje mi się, że w naszym spektaklu tak właśnie jest. Widz pewnie często zadaje sobie pytanie: „co to jest? co to za kiczydło? co to za przerysowane granie?”. Włączają się wtedy mechanizmy samoobronne. Ale niezależnie od tego, jak to sobie nazwiesz – kiczem czy czymś jeszcze innym – jeśli rozpoznajesz, że to tylko rodzaj maski, wtedy zaczynasz rozumieć, na czym polegają istotne relacje pomiędzy bohaterami. Wszystko to pracuje na drugą część spektaklu, kiedy słowa padają – mogą paść – mówione „na biało”. Dla mnie jest to bardzo wiarygodne. Mam wrażenie nawet, że zwłaszcza pierwsza część spektaklu, w tym purnonsensowym, absurdalnym połączeniu kolejnych elementów, ma w sobie coś ulicznego, właśnie bardzo życiowego i prawdziwego – kiedy w zwykłej rozmowie dialog toczy się poza kontekstem, w jakimś codziennym werbalnym chaosie.

Z.W.K.: Powiedz mi jeszcze na zakończenie naszej rozmowy: patrząc z perspektywy czasu, jest coś, co chciałbyś zmienić albo dodać do swojej pracy?

M.K.: Nie wydaje mi się. Wiesz, ja chyba nauczyłem się takiej rzeczy, że w pewnym momencie mówię „stop” i uznaję dzieło za oddane czy skończone. W przeciwnym wypadku będziesz to robił po prostu w nieskończoność, a to nie ma sensu, bo spektakl jest też trochę znakiem czasu. To znaczy, że w tym danym momencie zdecydowałeś się na takie rozwiązania i finał. Za 10 lat pewnie zrobiłbyś to inaczej, albo lepiej, albo gorzej – nie wiem. Trudno powiedzieć. Ale jak teraz o tym myślę, to chciałbym to rozbudować, może na większą scenę. Wyobrażam sobie, jakby to zaistniało w przestrzeni na przykład kameralnej sceny Starego Teatru. Kiedy masz coś pochłaniającego tych małych ludzi w tej przestrzeni... to znaczy, że ona jest już po prostu nie do ogarnięcia. Ten świat jest jakiś połamany jak te płyty, jest już tak przytłaczająco, że jeszcze trudniej się z tego jakoś wydobyć i uzyskać jakąś nutę ludzką – taką bolesną, ale ludzką. No tak. Można by się jeszcze zastanowić, czy nie powinno być tam więcej tego gruzu.

Z.W.K.: Mirku, dziękuję ci bardzo za rozmowę.

3.6. Perspektywa aktorki – rozmowa z Dorotą Segdą, wcielającą się w postać Kobiety

Dorota Segda – Aktorka, odtwórczyni roli Kobiety w spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne”

Dorota Segda (ur. 1966) – wybitna polska aktorka teatralna i filmowa, profesor sztuk teatralnych, w latach 2016–2024 rektor Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Od ukończenia studiów w 1987 roku nieprzerwanie związana z zespołem Narodowego Starego Teatru w Krakowie. Jej dorobek artystyczny obejmuje dziesiątki ról w spektaklach najważniejszych twórców polskiego teatru, m.in. Andrzeja Wajdy, Jerzego Jarockiego (niezapomniana Mańka w „Ślubie”, Małgorzata w „Fauście”), Jerzego Grzegorzewskiego i Krystiana Lupy. Laureatka licznych nagród, w tym Nagrody im. Aleksandra Zelwerowicza oraz Złotego Medalu „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”. W swojej pracy łączy nienaganny warsztat techniczny z ogromną wrażliwością emocjonalną, co pozwala jej na tworzenie postaci wielowymiarowych, zarówno w repertuarze dramatycznym, jak i komediowym.

Zaprosiłem do rozmowy Dorotę na temat naszego spektaklu w momencie, kiedy po dwóch latach grania mieliśmy na koncie ponad sześćdziesiąt spektakli, co jak na Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, który w swoim repertuarze ma ponad pięćdziesiąt tytułów, jest bardzo dobrym wynikiem. Podchodziliśmy do tej rozmowy z niejakim lękiem, ponieważ zaproponowałem, abyśmy próbowali cofnąć się do momentu, kiedy rozpoczynaliśmy naszą podróż ze „Strasznie śmieszne”. Była w nas obawa, czy uda się odtworzyć wszystko, co było ważne dla naszej pracy: inspiracje, proces twórczy, obawy, niepewności. Z drugiej jednak strony, ciekawiło nas, ile zostało z tych pierwotnych mechanizmów, znalezionych podczas prób, do dzisiaj. Jakie „aktorskie instalacje” się sprawdzają, ciągle pracują w naszych „aktorskich pejzażach”, a jakie zostały porzucone i wymienione na inne. Interesowało mnie, jak pracuje w nas ten spektakl dzisiaj. Mam to wielkie szczęście i ogromną satysfakcję grania po raz drugi partnera życiowego bohaterki granej przez Dorotę.

Pierwszy raz byliśmy scenicznym małżeństwem w przedstawieniu Moniki Strzępki pt. „Rok z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej” do tekstu Pawła Demirskiego.

I Dorota, i ja szkicowaliśmy swoje postaci komediową, czasami karykaturalną, grubą kreską. Śmiem twierdzić, że po trzydziestu latach bycia w tym samym zespole aktorskim lubimy ze sobą grać, niezależnie od tego, czy jesteśmy obsadzani w repertuarze dramatycznym, czy komediowym.

Parę lat po ukończeniu szkoły teatralnej usłyszałem od jednego z moich byłych pedagogów, że jestem nieodpowiednio obsadzany, ponieważ moje naturalne *emploi* ma charakter komediowy. Wówczas ta wypowiedź wprawiła mnie w zakłopotanie, nie wiedziałem, co o tym myśleć. Faktem jest, że kilkanaście moich pierwszych ról, ale też późniejszych, można powiedzieć, znaczących w mojej drodze zawodowej, to bohaterowie dramatyczni czy nawet tragiczni. Z perspektywy czasu mogę powiedzieć, że przeważająca ilość ról na moim aktorskim koncie to postacie niekomediowe, ale zdecydowanie lepiej się czuję, grając właśnie bohaterów śmiesznych, zabawnych, groteskowych. W moim, oczywiście subiektywnym, mniemaniu w jakimś sensie podobnie jest z moją partnerką sceniczną, Dorotą Segdą.

Do historii polskiego teatru przeszły znakomite role Doroty, realizowane we współpracy z najważniejszymi reżyserami naszego krajowego rynku teatralnego. Wymienić można choćby trzy, które na zawsze pozostaną w mojej pamięci: Mańka w „Ślubie” Witolda Gombrowicza, Małgorzata w „Fauście” Johanna Wolfganga Goethe (oba spektakle wyreżyserowane przez Jerzego Jarockiego) oraz Joas w „Sędziach” S. Wyspiańskiego w reż. Jerzego Grzegorzewskiego. Miałem to wielkie szczęście, grając niewielką rolę w „Fauście”, przyglądać się, w jaki sposób Dorota budowała rolę i jak współpracowała z nie zawsze łatwym, acz genialnym reżyserem, jakim był J. Jarocki. W bogatej paletce ról, jakimi Dorota obdarza widza teatralnego, jest zdecydowanie więcej tych dramatycznych, a jednak, mając to nie do przecenienia doświadczenie partnerowania mojej koleżance, śmiem twierdzić, że ma zasoby talentu, umiejętności, techniki, które, jak mi się wydaje, nie są w pełni wykorzystywane przez demiurgów sztuki reżyserskiej. Pisząc te słowa, opieram się na naszych, niestety zbyt rzadkich, doświadczeniach posługiwania się sztuką komedii.

Grając u boku Doroty, wyczuwa się ten nie tak częsty pierwiastek „swingujący”, który jest bardzo czuły na partnera, skoncentrowany na temacie, ale mający ten trudny do nazwania i zdefiniowania rodzaj luzu i gotowości na zmiany i różnice pojawiające się już w trakcie grania spektaklu. Wydaje mi się, że ten rodzaj czujności na partnera i widza jest jeszcze bardziej konieczny, czy wręcz fundamentalny, dla komedii. Brak tych wyżej wspomnianych aspektów powoduje, że komedia o wiele szybciej przestaje być śmieszna niż tragedia tragiczna.

Te wszystkie cechy, umiejętności, techniki Dorota nosi w sobie i wykorzystuje w sposób naturalny i niezwykle organiczny.

Ewa Kaim, Dorota Segda i piszący te słowa jesteśmy znajomymi z jednego teatru od trzydziestu lat. Mamy to szczęście pracować ze sobą w zespole Narodowego Starego Teatru w różnych konfiguracjach i projektach. Wiemy, jakie są nasze style aktorskie, jak lubimy grać, co przychodzi nam łatwo, a z jakimi zadaniami borykamy się z nie zawsze szczęśliwym (udanym) efektem końcowym. To komfortowa sytuacja, ale też niebezpieczna, która może prowadzić do rutyny aktorskiej, powielania, multiplikowania wygodnych i znanych sytuacji scenicznych. Zdając sobie sprawę z tych zagrożeń i pułapek, „uczulaliśmy się” wzajemnie, aby praca była ciągłym odkrywaniem nowych, czasami trudnych pokładów emocji, a nie powielaniem schematów tego, co już kiedyś nam się sprawdziło. Pomimo wielu znaków zapytania i obaw, np. jak opowiadać tę historię, czy aktorsko udźwigniemy ten tragiczny wymiar straty, jaka spotyka bohaterów, jednego byliśmy pewni: wzajemnego zaufania, bez którego takie przedsięwzięcie nie mogło się udać. Największym poziomem owego zaufania musiała się wykazać reżyserka jako pomysłodawczyni i realizatorka przedstawienia, i od pierwszych dni prób czuliśmy, że kredyt owego zaufania mamy bezgranicznie otwarty. Nie sądzę, by role Żony i Męża grane przez nas w spektaklu M. Strzępki miały fundamentalny wpływ na obsadzenie nas dwojga w „Strasznie śmieszne”, ale prawdopodobnie potwierdziły przypuszczenia reżyserki, że ten właśnie skład aktorski sprawdzi się w trakcie pracy nad spektaklem i jego eksploatacji.

To, co najbardziej mnie interesowało i o co przede wszystkim chciałem zapytać Dorotę, to ten aspekt pracy nad rolą, który nazywany jest procesem twórczym, rozumianym jako indywidualna, intymna praca aktora, który w pewnym momencie, po wspólnym omówieniu na próbach analitycznych z reżyserem, dramaturgiem oraz partnerami scenicznymi, zostaje sam na sam ze swoją postacią, kiedy to nawiązuje się dialog postaci z aktorem. Ten właśnie moment, w moim osobistym mniemaniu, jest najważniejszy w ukonstytuowaniu się bohatera/bohaterki przedstawienia. Ten właśnie „magiczny” proces jest równocześnie najtrudniejszy do opisanie czy zrozumienia, nawet przez samego kreującego postać aktora, a co dopiero przez kogoś, kto patrzy na ów proces z zewnątrz. Po całej, czasami żmudnej, pracy „stolikowej”, kiedy wspólnie dogadujemy się, o czym chcemy w spektaklu opowiedzieć, jakimi środkami aktorsko-literacko-inscenizacyjnymi będziemy się posługiwać, precyzujemy sobie koncepcję; dochodzi

do niemniej żmudnego i trudnego momentu rozmowy w cztery oczy z postacią, którą mamy zagrać.

Jest coś w tych właśnie chwilach, co wymyka się racjonalnej próbie opisu. Nie sposób przeanalizować (przynajmniej ja tego nie potrafię) tego procesu, posługując się narzędziami czysto psychologicznymi, analitycznymi, racjonalnymi. Bardzo często obdarowujemy nasze postacie konkretnymi zdarzeniami z osobistego życia, ale także intuicjami, przeczuciami, których do końca sami nie jesteśmy (a może nie chcemy) w stanie zrozumieć czy uzasadnić, a jednocześnie jest w nas pewność, że są trafne czy wręcz absolutnie konieczne. Oczywiście w trakcie pracy nie zawsze do takiego właśnie spotkania, dialogu, dochodzi. Wydaje mi się nawet, że nie za każdym razem jest on niezbędny czy konieczny, aby ukonstytuować bohatera, ale dla mnie samego jest czymś wyjątkowym i niemalże magicznym, jeśli tylko ma szansę się wydarzyć. Zdarza się w trakcie pracy taka chwila, kiedy reżyserzy mówią, że aktor wie już więcej na temat granej przez siebie postaci niż oni sami; kiedy to największy dostęp do życia wewnętrznego bohatera scenicznego ma nikt inny wśród wszystkich realizatorów, jak właśnie aktor. Wydaje mi się, że dzieje się to właśnie wtedy, kiedy taki dialog aktora i postaci ma miejsce. Paradoksalnie, w tym akcie kreacji, tworzenia nowego bytu, zakładania maski, dochodzi do odsłonięcia się przed sobą, zgody na udostępnienie nawzajem swoich ukrytych, intymnych sfer emocji, uczuć, przeczuć. Postać staje się powiernikiem naszych tajemnic, jest rodzajem spowiednika czy przyjaciela, przed którym decydujemy się odsłonić, ofiarować, oddać.

Zbigniew W. Kaleta: Doroto, opieram swoją pracę doktorską na idei „wspólności”. Traktuję ten nasz proces jako coś wyjątkowego, wręcz magicznego. Wydaje mi się, że udało nam się wytworzyć unikalną harmonię – nie tylko pomiędzy naszymi postaciami, ale także w relacji z całym zespołem realizatorów. To wzajemne zaufanie sprawiło, że – niezależnie od tego, jak pompatycznie to zabrzmie – staliśmy się swego rodzaju rodziną. Krótko mówiąc: przy tak trudnym temacie, wymagającym głębokiego przemyślenia, próba stworzenia spektaklu nie powiodłaby się, gdyby nie ta fundamentalna „wspólnotowość”.

Zastanawiam się – i to pytanie podsunęła mi Ewa – czy ty również czujesz tę „wspólność”? Czy był w naszej pracy taki moment, w którym to poczucie się uwyraźniło? Czy nastąpił taki rodzaj przepływu energii, chemii między nami i całym

zespołem, który dał ci pewność, że damy radę? Że mimo ciężaru tematu, mimo społecznego tabu i mechanizmów wypierania, jesteście w stanie zrealizować to w teatrze? Czy może ta pewność wynikała u ciebie od samego początku, z zaufania do obsady i intuicji Ewy, która nas w tym „ludzkim anturażu” połączyła?

Dorota Segda: Na pewno nie umiałabym wskazać jednego, konkretnego momentu „objawienia się” tej wspólnoty. Chyba że uznamy – co też byłoby prawdą – że towarzyszyła mi ona właściwie od pierwszej próby. Muszę jednak zaznaczyć: to poczucie bezpieczeństwa, wynikające z wiary w partnerów, w ich doświadczenie i podejście do tematu, nie oznaczało wcale pewności, że „nam się to uda”. Takiej pewności właściwie nigdy nie miewam, zwłaszcza w zderzeniu z tak trudną materią.

Trudno mi powiedzieć, że temat roli miałam wyznaczony od pierwszej próby. To była raczej mozaika spotkań. Zresztą dla mnie to jest najbardziej fascynujące w pracy nad spektaklem: nigdy nie wiadomo, co okaże się najważniejsze. Oczywiście, pewien zarys powstaje w głowie, ale bardzo ufam intuicji i temu, co przynosi chwila, co wydarza się „dzisiaj”. Czasami jakiś malusieńki element potrafi tak rozjaśnić całość, że nagle okazuje się metafizycznie ważny. To „potłuczone lustro” sklejałymi z różnych stron, zanim wreszcie zaświeciło w nim światło.

Dlatego poczucie wspólnoty i bezpieczeństwa, o którym mówisz, było fundamentalne. Choć długo nie miałam pewności, jaki będzie finał, nigdy nie zwątpiłam w sens naszej pracy. Nigdy nie pomyślałam: „po co myśmy się za to zabrali?” czy „nic z tego nie wyjdzie”. Coś w tej wspólnocie było takiego, że nie wypadałoby mi nawet dopuścić do siebie takiej myśli. Cały czas się wspieraliśmy i po prostu czerpaliśmy od siebie tę wiarę.

Z.W.K.: Chciałbym zapytać cię o twój proces, o tę „robotę”, do której ja z zewnątrz nie mam dostępu. Dla mnie główną inspiracją był Beckett. Noszę go w sobie od dawna, choć nigdy wcześniej nie udało mi się go zrealizować, mimo dawnych planów. W tej pracy Beckett stał się dla mnie kluczem – zarówno w budowaniu postaci, jak i w rozumieniu struktury dramatycznej. Nasz spektakl oparty jest na mocnej partyturze, przypominającej symfonię z jej zapętlzeniami i powtórzeniami; w pierwszej części jeden temat powtarza się niemal do wyczerpania – co jest bardzo beckettowskie. Ta formalna, męcząca struktura ma na celu – jak mówił Krystian Lupa – „znudzenie” widza, by

wprowadzić go na inny poziom percepcji, by poprzez formę dotknąć głębokiej psychologii.

D.S.: Kiedy tak opowiadasz o Beckettcie... On oczywiście stał się również dla mnie jedną z inspiracji, ale tylko jedną z wielu. Nigdy nie przeżyłam z jego twórczością tak bliskiego spotkania, by był dla mnie teraz wyłącznym punktem odniesienia. Ponieważ tych inspiracji było mnóstwo i każdy wносił coś od siebie, ta mozaika budowała się u mnie z bardzo różnych stron.

Kluczowe było dla mnie pytanie: jak potraktować ten temat na starcie, kiedy gramy właściwie czystą farsę? A potem – jak to „przemieścić” przez finał i zagrać to samo, grając jednocześnie początek i koniec. Rozumiesz, o czym mówię? Chodzi o to nasycenie farsy świadomością tragicznego finału.

Z.W.K.: Chciałbym dopytać: czy w porównaniu do wielu ról, które masz w swoim dorobku – nie tylko w tym teatrze – ta praca różniła się w twoim wewnętrznym odczuciu procesu dochodzenia do postaci? Czy operowałaś znanymi ci narzędziami aktorskimi, czy też – ze względu na to „poszukiwanie od tyłu”, o którym wspomniałaś – musiałaś sięgnąć po zupełnie nowe środki?

D.S.: Nie da się uciec od faktu, że poza samą propozycją Ewy, cały czas uczestniczyliśmy w powstawaniu tego tekstu. Chyba nigdy wcześniej nie miałam do czynienia z sytuacją, w której mogłabym tak mocno wpływać na ostateczny kształt dramatu. Wymagało to rodzaju ciągłej czujności, która nigdy nie mogła „usnąć”, lecz musiała nieustannie pączkować. Ta współodpowiedzialność za całość była czymś niezwykłym. Pomimo poczucia bezpieczeństwa, jakie dawała nam obecność świetnej reżyserki i dramaturżki, sami wkładaliśmy w materię literacką mnóstwo własnych przemyśleń i pomysłów.

Z.W.K.: Pamiętam ten ostatni etap prób, kiedy nagle stanęliśmy przed czymś szalenie trudnym: jak wymyślić koniec? Co zrobić, gdy pęka struktura naszej gry, gdy opadają maski zakładane po to, by funkcjonować, by oszukać tragedię czy po prostu ją ominąć? Zastanawialiśmy się, co jeszcze powinno paść po twoim monologu – ja tam przecież tylko się wtrącam. Długo nie wierzyłem, że to może tak zostać. Aż przyszło odkrycie, że finał musi być bez słów. Że wszystko zostało już powiedziane, a w tym morzu słów, które wypowiadamy wcześniej, nie ma już miejsca na kolejne. Musiało urodzić się coś pozawerbalnego: dotyk, bycie razem, wzajemne nieopuszczenie się na samym końcu.

To wspólne dochodzenie do kształtu końcówki było trudne, ale tu widzę wielką zasługę Ewy. Ona nas w to „wpuściła” i wyczekała. Z niewzruszoną wiarą powtarzała, że to się wydarzy, że powstanie.

D.S.: Tak, to prawda. Byliśmy coraz bardziej zdenerwowani – chyba najbardziej Marta Konarzewska – że po prostu nie mamy finału. A Ewa cały czas mówiła: „Spokojnie, to się stanie”. I stało się, w jakiś nagły, a zarazem niezwykle prosty sposób.

Powiem coś bardzo osobistego, co być może czujesz. Jeżeli był dla mnie jakiś moment graniczny w „przygodzie” tego przedstawienia i w naszym spotkaniu, to tym punktem była śmierć Stasia (Stanisława Radwana – przyp. Z.W.K.). Bo można sobie różne rzeczy wyobrażać – przecież od tego jesteśmy jako aktorzy – ale kiedy nagle życie wkrada się w temat w tak ostateczny sposób, to światło zaczyna padać „skądinąd”.

Z całą pewnością są rzeczy, które zrozumiałam tego dnia zupełnie inaczej. Oczywiście, nikomu nie życzyłabym takich „przygód”... Aczkolwiek, pomimo całego rozedrgania w tym temacie – bo przecież jeśli zrozumiałam go lepiej, to poprzez własny ból, co mnie po prostu kosztuje – jest w tym jakiś rodzaj katartycznej ulgi. Zwłaszcza że skoro moja bohaterka wkłada tak straszną pracę nad sobą, by przekonać się, że można żyć pomimo wszystko – że każdy dzień będzie walką o przetrwanie – to ja jej po prostu słucham. A ponieważ każdy mój dzień jest obecnie również rodzajem walki o przetrwanie, to jest właśnie mój „uzysk” z grania tego przedstawienia. Tak bym to nazwała.

To na pewno było olśnieniem.. „skądinąd”... Kiedy przypominam sobie premierę i ten pierwszy rok, cały pierwszy sezon przedstawień... Wydaje mi się, że grałam to zupełnie inaczej. Może nie jest to aż tak widoczne, bo to dobrze skonstruowane przedstawienie i ktoś musiałby je zobaczyć kilka razy, żeby to odkryć. Ale myślę, że ty na przykład to czujesz.

Z.W.K.: Jeśli mogę się do tego odnieść... Nigdy wcześniej nie miałem śmiałości, by z tobą o tym rozmawiać, bo to sprawy bardzo osobiste. Dziękuję ci, że się tym ze mną dzielisz. Absolutnie wyczuwam w twoim graniu nowy pierwiastek – coś, co zmieniło jakość twojej obecności scenicznej.

Zwracam na to uwagę szczególnie, gdy słucham twoich monologów. Zresztą sama konstrukcja jest tu nietypowa: monolog następuje bezpośrednio po monologu. Mam

zamiar zapytać Martę, jak ona – jako ekspertka od struktury tekstu – ocenia ten zabieg. Pamiętasz, że był tam pierwotnie jeszcze trzeci monolog – ten o beczce – z którego ostatecznie zrezygnowaliśmy? Jego pozostawienie rozsądziłoby chyba całkowicie klasyczną strukturę dramatu: mielibyśmy monolog na monologu, a potem kolejny monolog.

Wracam do tego, co powiedziałem wcześniej. Nie chciałbym, żeby to wpłynęło na twoje postrzeganie własnej gry, ale od momentu odejścia Stasia – a pamiętam dokładnie ten dzień, kiedy musieliśmy zagrać spektakl – twój monolog o „nowych oczach” się zmienił. Stał się dla mnie czymś metafizycznym. Wcześniej grałaś temat nadziei i optymizmu, ale teraz widzę, jak to ewoluuje... Pewnie o to też chodziło Ewie: żebyśmy byli czuli na to, z czym przychodzimy danego dnia do teatru, a nie tylko multiplikowali ustalone intencje.

Ale mam wrażenie, że w momencie, w którym tym monologiem próbujesz mnie – albo siebie – przekonać, że istnieje jakaś droga optymizmu, jakieś wyjście z tragedii „za metafizyczne uszy”, pojawił się teraz tragizm. Od kiedy Stasia nie ma, słyszę w tym wyznaniu panikę. Kiedy mówisz, że „przed nami jeszcze tyle dni”, brzmi to tak, jakbyś mówiła: „bardziej chcę wierzyć, niż wierzę”.

D.S.: Tak. Wcześniej mówiłam to bardzo naiwnie, linearnie: „wierzę, bo chcę”. Teraz rozumiem, że tragizm polega na tym, iż choćbym nie wiem jak mocno wierzyła, rzeczywistość jest inna. Mam w sobie kompletne zaprzeczenie wiary w to, co wypowiadam. A pomimo to – staram się to mówić. Gdybym miała wyrazić to, co naprawdę myślę w tej chwili, musiałabym powiedzieć: „Nie wierzę. Nie ma tego. I nie ma przede mną nic, skoro Jego nie ma”. To jest właśnie to „mówienie od końca”.

Z.W.K.: Czy masz poczucie, że gdyby twoja postać przestała mówić, przestałaby afirmować rzeczywistość? Że ten optymizm jest nierozdzielnie związany z samym aktem werbalizacji? Innymi słowy: czy gdyby zatrzymała ten potok słów, popadłaby w taki sam rodzaj depresji i „dółka”, w którym znajduje się on?

D.S.: Nie jestem pewna, czy ona mówi tak cały czas, w każdym momencie życia. Ale w tej konkretnej sytuacji gra polega na jej mówieniu. Inaczej by milczeli. Gdyby ona go nie „dźgała”, nie prowokowała do reakcji w ten czy inny sposób, ta gra w ogóle by nie zaistniała. To po jej stronie leży energia, inicjatywa i wola walki.

Z.W.K.: Zastanawiam się tylko, czy ta jej wola walki jest walką o siebie, czy o niego?

D.S.: Myślę, że o jedno i drugie. I o siebie, i o niego. Nie uważam jej za osobę, która jest gadatliwa w każdej sytuacji życiowej. Owszem, ma w sobie siłę i inicjatywę, by działać wbrew wszystkiemu, by uporządkować tę – jak to nazwałaś – emocjonalną sieczkę. Ale nie jestem pewna, czy gdyby spotkała kogoś obcego, poza kontekstem tej gry – „Strasznie śmieszne” – to czy by tyle mówiła. Mam wrażenie, że ona by to rozegrała kompletnie inaczej.

Z.W.K.: Ja mam wrażenie, że ona stwarza się poprzez mówienie. Że wierzy, iż pokona przeciwności losu właśnie dlatego, że – jak powtarzasz w ostatnim monologu – „musi mówić”.

D.S.: Tak, ale fraza „muszę mówić” jest też zabiegiem terapeutycznym. Tak mówiła nam Marta Konarzewska. Widz tego może nie wiedzieć, ale bohaterka kilka razy wspomina o terapii, o „nurtach życia”, co sugeruje, że tej metodzie zaufała. Więc to mówienie jest jej metodą pomocową, może nawet narzuconą.

Ale mnie bardziej interesuje to, co uruchamia się w niej na temat gry i spotkania z tobą – czyli z kimś jej najbliższym na świecie. Ja prywatnie też nie mówię tak dużo jak ona, a jednak czuję z nią bliskość w tej relacji. To spotkanie z tobą powoduje, że ona tak strasznie chce cię uruchomić. Chce, żebyś pękł, żebyś zaczął cokolwiek mówić. Próbuje cię „nakłuć”. Kiedy chce się to osiągnąć z kimś tak bliskim, znajduje się w sobie niecodzienne, nieznane wcześniej pokłady energii.

Z.W.K.: Rozumiem. A jak interpretujesz samą naturę tego spotkania? Prof. Pilecki mówił nam kiedyś, że to są swoiste „Dziady”. Czy myślisz o tym tak, że oni spotykają się naprawdę rzadko – powiedzmy raz w roku, w rocznicę śmierci córki – by odegrać tę grę?

D.S.: Tak, to na pewno nie zdarza się często. Wskazuje na to choćby jej strój – nie ubierałaby się tak bez wyjątkowego powodu. To jest rodzaj rytuału. I to wielkiego rytuału.

Z.W.K.: Zadam ci w takim razie kolejne pytanie. Skoro w ostatnim monologu pada stwierdzenie, że to „kolejny raz”, że było to rok temu i tak dalej – to co takiego dzieje się teraz? Widz dostaje przecież historię z pewnego rodzaju *happy endem*, którego wcześniej nie było. Interesuje mnie przekroczenie tego magicznego punktu, tej symbolicznej przepaści. Co takiego dzieje się w momencie, kiedy pokazujemy widzowi tę konkretną wersję wydarzeń? Co sprawia, że im się udaje? Pytam o twoje ludzko-aktorskie odczucia:

co się stało, że akurat za tym dziesiątym razem coś pękło? Że on się w końcu „rozwalil”, że wszystko, co mogło być powiedziane, zostało powiedziane, a te „flaki” zostały otwarte i wylały się po to, żeby móc iść dalej?

D.S.: W gruncie rzeczy nigdy nie wiemy, kiedy coś takiego się stanie i czy w ogóle się stanie. Dlatego samo podjęcie próby jest już pierwszym bohaterstwem. Myślę jednak, że w niezwykle sposób zadziałała tu intensywność mojej prowokacji. A ta intensywność była spowodowana faktami, które w międzyczasie zaszły w moim życiu.

Z.W.K.: Ciekawie byłoby wyobrazić sobie, jak to spotkanie wyglądało rok, dwa czy trzy lata wcześniej. Skąd w ogóle wziął się ten pomysł? Pewnie nie z wymyslenia, tylko z jakiegoś spontanicznego impulsu. Najpierw to był tylko skrawek, który zaczął się rozwijać w fabularną opowieść, bez spisanych warunków gry. To „samo się robi”, prawda?

D.S.: Tak, ale kluczowe jest to, że przybywam do ciebie w bardzo nakręconym stanie emocjonalnym. Nie jestem taka cały czas – zwariowałabym, gdybym była taka 24 godziny na dobę. Przybywam, bo zerwałam z facetem, bo znowu mi się posypało, bo się napiłam... Mam w sobie desperację. Strasznie chcę się z tobą spotkać i przez to jestem okrutniejsza. Zrozumiałam, że to może iść w tę stronę: nie jestem tylko „denerwującą kretynką”, jestem kimś, kto cię boleśnie dźga.

To wymagało czasu i tych wszystkich odkryć, o których mówiliśmy. Cofam się myślami do tego, jak to wyglądało rok czy dwa lata temu, i widzę różnicę. Myślę, że dzisiaj wydarzyło się to dlatego, iż osiągnęłam taki stan desperacji, że moje prowokacje stały się skuteczne. Zaczęły cię naprawdę boleć, denerwować inaczej niż zwykle. I zamiast się zamykać, zacząłeś się otwierać w sposób zupełnie nieoczekiwany.

Z.W.K.: Coś w nim pęka, nawet dla niego samego w sposób nieoczekiwany.

D.S.: Tak. Przekroczyliśmy Rubikon – ale zrobiliśmy to wspólnie, nie każde z osobna. To stało się na skutek tego konkretnego spotkania. Myślę, że ten ostatni monolog wydarzył się po raz pierwszy. I dopiero po nim możliwe jest pójście dalej. Że to się stało po raz pierwszy.

Oczywiście, nie umielibyśmy tego sformułować ani na pierwszym, ani nawet na dziesiątym spotkaniu. W takim temacie musi zdarzyć się wiele rzeczy, zanim człowiek naprawdę zrozumie, co się tu dzieje.

Z.W.K.: A czy bierzesz pod uwagę ewentualność, że każde ich spotkanie było spotkaniem innej osoby? Że przybieraliście różne maski? W tym ostatnim monologu jesteśmy już odarci, „zgrani do szczętu”, łącznie z tańcem, następuje ten psychoterapeutyczny strumień szczerości bez owijania w bawelnę. Ale czy wcześniej mogło być inaczej? Czy jest możliwe, że on nie zawsze był takim – powiedzmy – menelem, a ty nie zawsze nosiłaś tę suknię-bombkę i wyrzucałaś z siebie taki potok słów? Czy oni za każdym razem kreowali kogoś innego?

D: W „bombkę” na pewno nie była ubrana zawsze. Ale te postaci, które w sobie kreujemy, w gruncie rzeczy nie są tak dalekie od nas samych. Nie wierzę, że mogło być odwrotnie – że na przykład on gadał, a ona milczała. Ich temperamenty i potrzeby są stałe. To są ich mechanizmy ucieczkowe, więc nie mogą być odległe od ich natury.

Ona zawsze była tą bardziej ekstrawertyczną wariatką, on – zamkniętym w sobie, małomównym filozofem. Oni nie grają kogoś innego, nie są aktorami, którzy wymyślają obce wcielenia. Raczej wyobrażają sobie siebie w tym konkretnym, granicznym spotkaniu – w sytuacji nakręconej, szczególnej, nad przepaścią. Rozumiesz?

Z: Zadam ci teraz pytanie z gatunku tych „głupich”, a może nierozsądnych: czy masz wrażenie, że w tej roli jest więcej Doroty Segdy niż w innych rolach, które grasz obecnie w teatrze? Wiadomo, że rodzaj tworzywa aktorskiego zmienił się na przestrzeni ostatnich lat – kreacja w 100% kogoś innego niż „ja” we współczesnym teatrze właściwie nie istnieje. To zawsze jest spotkanie aktora z rolą. Ale czy tutaj masz poczucie, że tego „prywatnego wsadu” jest więcej?

D: O tyle więcej, że ta rola ma tak ogromny diapazon. Siłą rzeczy, w tej szerokości emocjonalnej musi się znaleźć więcej moich prywatnych kolorów, uczuć i prawd.

Z: To ciekawe w kontekście struktury spektaklu, o której mówiliśmy. Ona składa się z segmentów, jest ciągłym „walkowaniem” tematu, prowokowaniem do mówienia. W gruncie rzeczy przez godzinę mówimy o tym samym: on twierdzi, że nadziei nie ma, że świat nie ma sensu i radości życia; ona za wszelką cenę przekonuje, że sens trzeba odnaleźć, że nie ma innego wyjścia, jak tylko ratować się wiarą w jakąkolwiek wartość.

Długo walczyłem z myślą, że ta powtarzalność, ta „upierdliwość” walcowania jednego tematu musi być dla widza piekielnie męcząca. Że to jest nie do zniesienia – przez godzinę to samo, odmieniane tylko przez przypadki aktorskie. Dopiero ostatnia część przynosi zmianę formy, ruch, „wylanie się” prawdy.

D: No tak, ale przecież my zapraszamy widzów do piekła. Nikt im nie obiecywał, że będzie łatwo, lekko i przyjemnie.

Z: Chociaż tytuł może to sugerować... Ale zauważyłem też – i to jest ciekawe doświadczenie – że coraz mniej „śmiesznie” gramy tę pierwszą część. Ostatnio, przy próbie wznowieniowej, otworzyło się coś nowego. Połączyliśmy ciężar tematu z nowymi kolorami komediowymi. To rodzi we mnie pytanie o „uzbrajanie się” do spektaklu. Jestem typem aktora, który musi się nastroić, poświęcić czas przed wejściem na scenę – ale czasem mam wrażenie, że przez to tracę kondycję performatywną – zdolność do rzucenia się w nieznane, do swobody. Że to nadmierne przygotowanie, które kiedyś działało w rolach u Krystiana Lupy, tutaj bywa pułapką, przeszkadza w wytworzeniu chemii.

D: Każdy myślący aktor ma w sobie tę sprzeczność. Ja też jestem perfekcjonistką i lubię się nastroić, co teoretycznie przeczy performatywności. Ale wiemy oboje z doświadczenia, że najciekawsze rzeczy wydarzają się „z głupia frant”. Właśnie na jakiejś próbie, kiedy nie jesteśmy przygotowani. Po trzech latach i sześćdziesięciu spektaklach mamy to już tak głęboko w sobie, że naprawdę możemy odpuścić „nastrajanie się”. Choćbyśmy chcieli się „rozstroić”, i tak w to wskoczymy.

Z: Oczywiście, ale nutka profesjonalizmu każe się nastroić. Pytanie, jak się nastroić na przygodę, a nie na odtwarzanie?

D: Ale myśmy znaleźli z Ewą dobre punkty, które nas przeprowadzają bezpiecznie przez te „niby-improvizacje”.

Z: Tak, ja taki teatr cenię. Nie interesuje mnie improvizacja, w której aktor wychodzi i – za zaproszeniem – „chrzani” własnymi słowami coś, czego nie da się słuchać, bo uszy wędzną od poziomu literatury. Ale w tym poczuciu bezpieczeństwa, jakie daje nam struktura, możemy skakać w te nasze przepaście i wtedy zdarza się ten wyjątkowy bonus.

A propos przepaści – nie będę cię już dłużej męczył, ale muszę zapytać o jedną rzecz. W tym spektaklu nie tylko ja podejmuję próbę samobójczą (lub „prawie” samobójczą),

ale ty również. Zbliżasz się do naszej wyimaginowanej krawędzi sceny. Czy to jest w twojej postaci chęć samouniżenia, czy prowokacja w stosunku do niego? Kolejny bodziec, który ma go otrzeźwić?

D: Myślę, że to nie jest prowokacja. Nigdy tego tak nie czytałam. Ale to też nie jest poważna próba samobójcza. Nie czuję, żeby moja bohaterka miała taką chęć. To jest raczej niemożność zrozumienia, że coś takiego w ogóle można zrobić. Ona przybliża się do krawędzi, żeby poczuć to, co mogła czuć córka. Żeby sprawdzić, co czuje człowiek w takim momencie. To jest niebezpieczne, ale ona to kontroluje. Nie skoczyłaby.

Z: Zresztą on też by nie skoczył. Gdyby miał skoczyć, już by to zrobił. Tylko powody są inne. On nie skacze z braku odwagi, ze strachu przed bólem. Dla mnie ten gest samobójczy córki – i o tym mówił prof. Pilecki – może być nie tylko aktem skończenia ze sobą, ale też agresywnym gestem wobec rodziców, albo gestem „niech się coś zmieni”. Niech przestanie boleć. W tym sensie samobójstwo jawi się jako akt pewnego rodzaju odwagi wobec samego siebie. Ale u ciebie jest jeszcze jeden motyw. Pytanie: gdzie w tym wszystkim jest Bóg, albo jakaś Siła? Ty grasz to tak, jakbyś werbalizowała, że coś cię tam woła. Że jest jakiś trzeci czynnik, który magnetycznie cię tam ciągnie.

D: Wiesz co, ja nie mówię „coś mnie woła”. Ja mówię: „Ktoś mnie woła”. I mówiąc „Ktoś”, mam na myśli Ją. Córkę. To częste u ludzi w żałobie – w motylu, który przysiadł obok, chcesz widzieć reinkarnację kogoś, kogo kochałeś. Pamiętam, że miałam tak bardzo silnie, jak umarł mój Tato. Byłam pewna, że to, co lata koło mnie i zachowuje się nienormalnie jak na zwierzątko, to on. Czułam naiwność tego myślenia, a jednocześnie to „wołanie” było mi strasznie potrzebne.

Z: To dopełnia tę historię. Rozumiem, że jeśli ona cię woła, to woła cię „ku czemuś”. Ja jako Ojciec tupię, żebyś usłyszała, że idę, że podejmuję decyzję. A u ciebie jest ten metafizyczny magnetyzm. Jakbyś miała łączność z córką, jakiś komunikat poza moim zasięgiem.

D: Nigdy się nie dowiemy, czy mamy tę łączność. Ale w jej chęci dostrzeżenia tego, jest tajny imperatyw: żeby wbrew wszystkiemu odnaleźć w tym sens. O ile w przypadku śmierci kogoś starego i spełnionego łatwiej ten sens znaleźć, o tyle przy śmierci tak brutalnie przerywanej, sens możesz znaleźć tylko w wierze, że coś jest jeszcze dalej. Że to się nie skończyło. Że Ona jest.

Z: Zgadza się. Różnica między naszymi postaciami polega na tym, że on próbuje do niej dotrzeć „przez głowę” (słuchając jej muzyki, nadrabiając czas), a ty idziesz „przez serce”, przez „spontan”. U niego wszystko musi mieć strukturę logiczną, u ciebie jest to energetyczny wpływ, nawet jeśli słowa są niespójne jak patchwork. Dorotko, ostatnie pytanie, żebyśmy mogli jutro w ogóle zagrać i o tym zapomnieć. Czy oni, wychodząc z tej sceny, będą ze sobą?

D: Ja w to bardzo wierzę. Jeżeli mówimy o katharsis, to wiara w to, że będą ze sobą, jest mi potrzebna, żeby tego doświadczyć. Inaczej pokazywanie tego spotkania nie miałoby sensu.

Z: A czy jest możliwa jeszcze miłość między nimi?

D: Nie mam co do tego wątpliwości. Wydaje mi się, że oni się kochają. Mam wątpliwość, czy im to wyjdzie, czy się dogadają, czy zdołają zorganizować ten związek na nowo. Ale gdyby się nie kochali, ten spektakl nie miałby racji bytu. Wierzę – i może jestem w tym romantyczna – że ludzie czasem darzą się rodzajem miłości, która nie ma końca. Niezależnie od tego, co się stanie, to nie jest „odkopywanie” czegoś, tylko trwanie. To po prostu jest ten rodzaj związku. Zniszczony, zdeptany, ale jest.

Z: Bardzo ci dziękuję. I dziękuję, że pozwoliłaś mi użyć w tej pracy wątków tak bardzo osobistych.

D: Przecież to powiedziałam. Więc używaj.

Rozdział IV. Beckett – Apke – Konarzewska. Anatomia spotkania

Jeśli miałbym wymienić autorów, którzy w moim świadomym życiu zrobili na mnie największe wrażenie, to z całą pewnością byłiby to Fiodor Dostojewski i Samuel Beckett. Jako licealista (jak wielu moich kolegów) zaczytywałem się w prozie Dostojewskiego, zafascynowany mistrzostwem literackiej psychologii, wielowymiarowych postaci, skomplikowanych motywacji i przede wszystkim emocji. Wyjątkowy dar tworzenia intrygujących, fascynujących, wielowątkowych historii pełnych napięcia i zwrotów akcji absolutnie mnie zafascynował. Do dzisiejszego dnia jedną z moich ulubionych powieści jest „Idiota” F. Dostojewskiego, książka, którą czytałem wielokrotnie i przypuszczam, że jeszcze wielokrotnie przeczytam.

W moim teatralnym życiu miałem okazję zagrać w spektaklu Grzegorza Jarzyny pt. „Księżę Myszkini” (Teatr Rozmaitości, premiera 16 czerwca 2000 r.), który powstał na podstawie tej wybitnej powieści. Była to bardzo fascynująca, ale też niezmiernie trudna praca. To, co w lekturze wydawało się inspirujące i ciekawe, wielokrotnie podczas prób stawiało opór. Z perspektywy czasu wydaje mi się, że pogłębiona psychologia postaci Dostojewskiego czasami, paradoksalnie, „wiązała” aktorskie i reżyserskie intuicje. Spektakl Jarzyny wywołał, jak zwykle w przypadku tego reżysera, wiele kontrowersji i sprzecznych opinii recenzentów oraz publiczności. Recenzje podkreślały jednak, że aktorskie kreacje Magdaleny Cieleckiej w roli Nastazji Filipowny i Cezarego Kosińskiego w roli Księcia Myszkina są niezaprzeczalne.

Z twórczością Samuela Becketta po raz pierwszy istotnie zapoznałem się później, po pierwszej nieudanej próbie egzaminów do szkoły teatralnej. W trakcie zajęć w Studium Kulturalno-Oświatowym w Opolu, na teoretycznych i praktycznych zajęciach ze znakomitym znawcą dramaturgii światowej, prof. Alfredem Wolnym, poznawałem przede wszystkim dramaty irlandzkiego noblisty, a później jego prozę i poezję. Była to fascynacja od pierwszego czytania, która pogłębiła się zwłaszcza po obejrzeniu kilkunastu różnych inscenizacji; może przede wszystkim po obejrzeniu w żywym planie inscenizacji „Ostatniej taśmy” w reż. Antoniego Libery z Teatru Studio w Warszawie (premiera 1985 r.) z genialną rolą Tadeusza Łomnickiego. Mogę uznać z pełnym przekonaniem, że to jeden z najlepszych spektakli, jaki miałem szczęście obejrzeć. Fascynacja Beckettem i zachwyt nad kunsztem aktorskim Łomnickiego utwierdziły mnie w postanowieniu, by kolejny raz starać się o miejsce

na wydziale aktorskim. Nie będzie przesadą stwierdzenie, iż twórczość Becketta miała wpływ na wybór mojej zawodowej drogi.

Na studiach wraz z moim znakomitym kolegą, prof. Adamem Nawojczykiem, podjęliśmy próbę wspólnej pracy nad dramatem pt. „Końcówka”, nie do końca, nomen omen, zdając sobie sprawę ze ogromu trudności. Nasz studencki projekt ostatecznie nie doszedł do skutku, ale Beckett bez wątpienia został z nami na dłużej; zarówno Adam, jak i ja pisaliśmy prace magisterskie właśnie o Beckettcie. Pamiętam ostatnie pytanie, jakie dostałem podczas obrony: „Jaką Beckettowską rolę chciałbym zagrać?”. Wówczas bez wahania odpowiedziałem, że byłaby to postać Hamma z „Końcówki”. Dzisiaj, po wielu latach pracy w teatrze i rozumiejąc, czym jest ta właśnie rola i jaki jest jej gabaryt, nie miałbym odwagi tak jednoznacznie i z pewnością siebie odpowiedzieć na to pytanie.

Dramaty Becketta nie są wystawiane z taką częstotliwością jak jeszcze w latach osiemdziesiątych XX w. W 1988 r. nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego ukazały się „Dzieła dramatyczne”, obejmujące pełny dorobek dramaturgiczny Becketta w tłumaczeniu wyżej wymienionego A. Libery. Zapewne z tego powodu można było zaobserwować wzmożone zainteresowanie twórczością Irlandczyka, co skutkowało wieloma intrygującymi spektaklami na wielu polskich scenach. Wydaje się więc, że istnieje małe prawdopodobieństwo zagrania Becketta w moim macierzystym Narodowym Starym Teatrze; w tej rozgrywce Dostojewski zwyciężył.

Zastanawiając się, dlaczego właśnie ci dwaj autorzy, tak odlegli od siebie, wzbudzają moje czytelnicze emocje, dochodzę do wniosku, że jest to pesymizm, który ukazuje (na różne sposoby) jałowość i bezsens ludzkiej egzystencji i relacji międzyludzkich. Co prawda Dostojewski pozostawia więcej pola interpretacyjnego; jego dzieła często przedstawiają ciemne strony natury ludzkiej, jest w nich jednak nadzieja, cień nadziei, odkupienia i możliwości przemiany. Dostojewski często eksponuje najgorsze cechy ludzkie: przemoc, okrucieństwo, egoizm, aby najczęściej na koniec swoich opowieści pozostawić szansę na inne, lepsze życie. Jednak to, co wydaje się, przynajmniej dla mnie, bardziej przekonujące, to mroczna natura ludzkiej egzystencji. Beckett jest zdecydowanie bardziej radykalny i bezwzględny, a jednak u obu tych autorów nihilizmu nie brakuje, jakiejś ciemnej egzystencjalnej tajemnicy, fatum wiszącego nad głowami bohaterów. „Jestem człowiekiem chorym, człowiekiem złym, nie pociągającym” – mówi o sobie główny bohater „Notatek z podziemia” F. Dostojewskiego.

Wyobrażam sobie, że gdyby postać Hamma z „Końcówki” S. Becketta była zdolna do autorefleksji, mogłaby wyrazić podobny pogląd.

Beckett i jego twórczość, zwłaszcza dzieła pisane dla teatru, od pierwszych prób stolikowych były inspiracją dla stworzenia materii dramaturgicznej i literackiej naszego spektaklu. Z biegiem czasu, podczas kolejnych prób okazywało się, że owych analogii odnajdujemy więcej; dzisiaj, kiedy od premiery minęło już kilka lat, odnoszę wrażenie, że spektakl ewoluuje w kierunku, który można nazwać stylem beckettowskim. Mam tu na myśli nie tylko podobieństwo struktur teatralnych i literackich, ale również materii, którą można by nazwać wzniosłe duchową czy metafizyczną. Oczywiście świadom jestem, że jako admirator twórczości genialnego Irlandczyka mogę być nieobiektywny; postaram się jednak w taki sposób nakreślić temat, aby od takiego zarzutu się ustrzec. W mojej próbie porównawczej wspomagać się będę utworem fundamentalnym dla rozczytania ludzkiego dramatu, mianowicie jednym z najważniejszych dzieł ks. Prof. Józefa Tischnera pt. „Filozofia dramatu”. W pytaniach jakie zadaje on w swojej znakomitej książce: „kim jest drugi człowiek?”, „jakie są źródła zła czy cierpienia?”, „czym jest dobro i prawda?” – znajduję wskazówkę, jak postawić odpowiednie pytania, analizując postaci, relacje, motywacje, i inne elementy literackie i teatralne składające się na finalne dzieło – spektakl teatralny.

4.1. Słowo w przestrzeni, przestrzeń w słowie

Jak już wspomniałem, w trakcie pracy nad spektaklem „Strasznie śmieszne...” szukając inspiracji, bardzo szybko i naturalnie pojawił się Samuel Beckett i jego dzieła dramatyczne. Przede wszystkim był to dramat pt. „Szczęśliwe dni”. Czytając oryginalny tekst niemieckiego dramaturga Freda Apkego (sztuka teatralna „Okropnie smutne”), ma się poczucie, że i dla niego w znaczącym stopniu inspiracją był ten dwuosobowy dramat Becketta. Zmiany, jakich jako twórcy spektaklu dokonaliśmy w tekście pierwotnym, wprowadzenie nowych tekstów autorstwa dramaturżki Marty Konarzewskiej, w moim przekonaniu jeszcze bardziej zbliżyły tekst Apkego do struktury dramaturgicznej i znaczeniowej „Szczęśliwych dni”.

Najczęstszą konstelacją postaci w dramatach Samuela Becketta są układy dwu- lub trzypersonowe, co znajduje bezpośrednie odzwierciedlenie w strukturze spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne”. Podobnie jak w „Szczęśliwych dniach” (Winnie–Willie) czy „Impromptu Ohio” (Słuchający–Czytający), Beckett nawet przy liczniejszej obsadzie dąży do parowania bohaterów, ustawiając ich w relacjach o różnym stopniu

współzależności. Można tu wyróżnić dwa główne typy więzi. Pierwszy to „związek losu”, oparty na wzajemnym poszanowaniu, tolerancji i wspólnym trwaniu w obliczu egzystencjalnego zawieszenia (jak w przypadku Vladimira i Estragona w „Czekając na Godota” czy Nagga i Nell w „Końcówce”). Drugi typ to relacja oparta na ścisłej hierarchii między ciemniźnikiem a ciemniżonym (widoczna u Pozza i Lucky’ego oraz Hamma i Clov’a). Zagadnienia te, w kontekście dynamiki władzy i podległości, stanowiły trzon moich wcześniejszych analiz w pracy magisterskiej. Stanley E. Gontarski, wybitny znawca twórczości Becketta mówi o tak zwanych „pseudoparach”, zaludniających beckettowski świat:

„Sam termin <<pseudopara>> zawiera w sobie odpowiednią w tym kontekście, beckettowską dwuznaczność (...). Pary Becketta rzeczywiście można odczytywać jako <<pseudopary>> nie dlatego, że postaci są identyczne albo są dwoma częściami jednej całości, ale na bardziej dosłownym poziomie-ponieważ jako istoty ludzkie są całkowicie od siebie oddzielone i nie zdolne do pokonania dzielącego je dystansu. Skłonność do łączenia postaci w pary tylko podkreśla ułomność bohaterów i przypadkowość ich egzystencji”¹⁸.

W spektaklu „Strasznie śmieszne...” również mamy do czynienia z parą bohaterów. Ich relacja z początku nie jest określona, wydają się być parą przypadkowo połączonych nieznajomych. Ich relacja staje się coraz bardziej tajemnicza i zawiłana. Dopiero w drugiej części przedstawienia widz dowiaduje się, iż obserwowana przez niego para to byłe małżeństwo, które od jakiegoś czasu nie jest już ze sobą. Inaczej niż u Becketta, nie dowiadujemy się, jakie noszą imiona. Beckettowscy bohaterowie najczęściej noszą imiona, którym nadane jest dodatkowe znaczenie, często symboliczne, dookreślające ich wiodące cechy charakteru lub usposobienia („Clov” fonetycznie równa się angielskiemu „clove” – przyległy, wierny, nieodstępujący; „Hamm” fonetycznie równa się angielskiemu „ham” – szynka, czyli mięso trefne, jednocześnie stanowi skrót angielskiego „hammer” – młotek oraz łacińskiemu „hamus” – hak; brzmi wreszcie jak imię biblijnego Chama oraz kojarzy się z imieniem Hamleta i angielskim określeniem na aktora szarżującego, aktora-fuszera: „ham-actor”¹⁹). Nie sposób nie zauważyć, korzystając z dogłębnej analizy Libery, przewrotności i specyficznego humoru Becketta, który z jednej strony nadaje swoim bohaterom dodatkowej rangi i znaczenia, z drugiej szuka wieloznaczności i ironii. To specyficzne poczucie humoru, które objawia się również

¹⁸ Stanley E. Gontarski, *Beckett. Przewodnik*, tłumaczenie Piotr Szymor, wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 45.

¹⁹ Zob. analizy A. Libery w: S. Beckett. *Dramaty*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995.

w innych zabiegach literacko-inscenizacyjnych, świadczyć może o dużym dystansie do swojej twórczości, do swojego dzieła, ale też do samego siebie. Jak pisze badacz i tłumacz twórczości Becketta, Marek Kędzierski:

„Piewca nędzy i cierpienia, rozpaczy ,ciemności i śmierci ukazuje się czytelnikowi, widzowi jako błazen, który przekazuje najokrutniejsze prawdy o ludzkim życiu i jałowości ludzkiej egzystencji, a jednocześnie powagę swoich poglądów na temat ludzi i świata wykpiwa i nam, czytelnikom, proponuje zrobić to samo. Prawdopodobnie bez tej ironii, autoironii, czasami ryzykownego poczucia humoru, dramaty Becketta byłyby nie do udźwignięcia dla przeciętnego czytelnika”²⁰.

Jest w tym słodko-gorzkim odczuwaniu świata pewnego rodzaju symbioza, która uwspólnia patrzenie na rzeczywistość. Sięgając nie tylko do dramatów Becketta, ale również do jego znakomitej prozy, niejako automatycznie wyczuwa się bliskość podobnych skojarzeń, myśli czy – w tym wypadku bardzo często – czarnego humoru.

Wracając do podobieństw pomiędzy naszym spektaklem a sztuką pt. „Szczęśliwe dni” S. Becketta: oprócz analogii obsadowych, czyli obecności duetu kobiety i mężczyzny w podobnym, dojrzałym wieku (małżonków – obecnych lub byłych), uderzającym podobieństwem jest stałość i niezmiennosc przestrzeni dramatycznej. Bohaterowie przebywają w określonej, specyficznej przestrzeni, uwięzieni w niej od pierwszych do ostatnich chwil przedstawienia. Ponadto istnieje wyraźne podobieństwo struktury dramaturgiczno-literackiej. W obu tekstach fabuła jest szczątkowa i owiana aurą tajemniczości. Na początku akcji scenicznej nie wiemy prawie nic na temat indywidualnych biografii bohaterów. Dopiero w trakcie lektury czy oglądania spektaklu odkrywają się przed nami informacje o postaciach, ich motywacjach, działaniach i szczątkowych informacjach biograficznych (u Becketta, jak przystało na minimalistę, jest ich zdecydowanie mniej).

Charakterystyczne dla obu tekstów jest zapętlenie tematów, niemożność lub niechęć rozwinięcia historii; dialog staje się tu głównym polem akcji dramatycznej. Różnica polega na tym, że u Becketta istnieje jakaś zewnętrzna siła skazująca bohaterów na przebywanie w tym, konkretnym miejscu pobytu. Wydaje się, że „powierzchnia ziemi porosłej spaloną

²⁰ Marek Kędzierski, *Samuel Beckett*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 9.

słońcem trawą, z wybrzuszeniem pośrodku w kształcie małego kopca²¹ i przebywanie w niej jest formą kary, którą muszą odbyć Winnie i Willie.

Pod koniec „Szczęśliwych dni” pada pewna sugestia co do winy, grzechu popełnionego przez główną bohaterkę, ale jest ona nieoczywista i może podlegać wielorakiej interpretacji (tym wątkiem zajmuję się w dalszej części pracy, zob. podrozdział 4.9). Przestrzeń, w której znajdują się Winnie i Willie, nie jest świadomie wybraną przestrzenią. Jest to przestrzeń narzucona, represyjna, surowa, nieprzystosowana do normalnego życia.

Zupełnie inaczej sytuacja wygląda w przypadku Kobiety i Mężczyzny z „Strasznie śmieszne...”, przestrzeń, w której znajdują się bohaterowie, jest świadomie wybrana na spotkanie tych dwojga. Nie jest to jednak również przestrzeń komfortowa, w której można dobrze się poczuć czy funkcjonować; przypomina ona gruzowisko, zniszczoną lub porzuconą industrialną budowlę – a jednak bohaterowie chcą w niej przebywać; ich spotkania w tej właśnie przestrzeni odbywają się corocznie, zawsze w tym samym dniu (prawdopodobnie jest to rocznica samobójczej śmierci ich córki). Przestrzeń wydaje się odzwierciedlać stan psychiczny bohaterów, koresponduje z poziomem ich wewnętrznego rozpadu – co paradoksalnie może przynosić im ulgę (świat zewnętrzny w końcu „pasuje” do ich wewnętrznego bólu).

W tym przypadku również, podobnie jak u Becketta, jest zapisany bardzo wyraźnie motyw winy, grzechu i kary, ale jednak nie pochodzących z zewnątrz, nienarzuconych przez bliżej nieokreślone siły wyższe czy Boga, podążając za myślą Carla Gustava Junga, szwajcarskim psychiatrą, psychologiem, rozumianego jednak w sposób szerszy i bardziej pojemny. Jung pisał:

„Każdy nosi w sobie cień, a im mniej jest on wcielony w świadome życie jednostki, tym jest czarniejszy i gęstszy. Jeśli jakieś przewinienie jest uświadomione, zawsze ma się szansę je naprawić. [...] Ale jeśli cień jest lekceważony i odizolowany, nigdy nie zostanie skorygowany. Ponadto w chwilach nieuwagi może on nagle wybuchnąć. W każdym razie stanowi on nieustanną przeszkodę, która udaremnia nasze najszlachetniejsze intencje”²².

²¹ S. Beckett, *Dramaty*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995, s. 199.

²² C.G. Jung, *Psychologia a religia*.

W tym przypadku motyw jest wewnętrzny i narzucony dobrowolnie przez bohaterów samym sobie – jest ich wyborem. Każde z rodziców czuje ciążącą winę za śmierć córki; nie potrafią zintegrować tej tragedii ze swoją świadomością. Ich dobrowolne skazanie się na pobyt w 'industrialnym gruzowisku' nie jest karą boską, lecz psychiczną koniecznością – próbą 'wcielenia' tego cienia w życie. Nie obciążają siebie nawzajem, doszukują się zaniechań i zaniedbań w sobie. To, co u Becketta jest zewnętrznym Fatum, tutaj staje się wewnętrznym przymusem powtarzania traumy. Karą jest sam proces uświadamiania sobie własnej niedoskonałości, który doprowadza ich aż czterokrotnie nad krawędź przepaści (samobójstwo jawi się jako jedyna możliwa forma odkupienia).

4.2. Motyw Hioba i milczącego Boga

„Wypowiedzi religijne przekazywane są za pośrednictwem ludzkiej świadomości lub też znajdują wyraz w formie oglądowej, przy czym w obu wypadkach ulegają różnorodnym wpływom natury zewnętrznej i wewnętrznej. Dlatego też, kiedy mówimy o treściach religijnych, wkraczamy w świat obrazów, które wskazują na sferę zjawisk niewyraźnych. Nie wiemy, czy obrazy te, porównania i pojęcia dokładnie oddają transcendentny przedmiot. Kiedy na przykład wypowiadamy słowo «Bóg», to wyrażamy pewien obraz czy pojęcie, które z biegiem czasu podlegało wielu przemianom. Przy tym nie jesteśmy w stanie stwierdzić z jakąkolwiek pewnością – jeśli nie kierujemy się wiarą – czy te przemiany dotyczą tylko obrazów i pojęć, czy też obejmują także zjawiska niewyraźne. Boga możemy sobie równie dobrze wyobrazić jako wiecznie zmienny, żywy proces, jak i jako wiecznie nieruchomy i niezmienny byt. Nasz rozum pewien jest tylko tego, że dysponuje obrazami-wyobrażeniami zależnymi od ludzkiej fantazji i uwarunkowanymi czasem i miejscem, w którym się pojawiają”²³.

Pomimo trudności komunikacyjnych, animozji i wzajemnego niezrozumienia, para podejmuje co roku próbę zbliżenia się do siebie. Jest to wysiłek okupiony bólem, potęgowanym przez rytualny powrót do tego samego miejsca i tragicznej daty. Analizując obie przestrzenie dramatyczne, uderza nas dojmujący smutek i poczucie osaczenia; symbolicznie przestrzeń ta staje się bytem autonomicznym – zagarnia bohaterów, dominuje nad ich egzystencją i wydaje się ich wchłaniać, dominować, zwyciężać...

²³ C.G. Jung, *Odpowiedź Hiobowi*, *Mała klasyka filozofii*, s. 23, Warszawa 1999

Równolegle jednak, w relacje bohaterów obu opowieści wpisana jest niezwykle mocno wyczuwalna potrzeba bycia z bliźnim właśnie w tych najtrudniejszych momentach, czasami beznadziejnych i prowadzących już tylko w kierunku samozagłady, śmierci. Związek Winnie i Williego można nazwać związkiem losu, przeznaczenia, fatum, siły wyższej. W przypadku Kobiety i Mężczyzny („Strasznie śmieszne...”), związek jest naznaczony grzechem zaniechania, niewidzenia, niezauważania bliźniego, jego problemów, potrzeb.

Charakterystycznym dla obu tekstów (Apke/Konarzewskiej oraz Becketta) jest fakt prowadzenia specyficznego, przeładowanego słowami dialogu, zdefiniowanego przez przestrzeń i sytuację, w jakiej jest prowadzony. Rodzice nieżyjącego dziecka, odgrywają przed sobą specyficzny rodzaj teatru, aby móc się ze sobą w jakikolwiek sposób skomunikować. Dialog ten jednocześnie oddala ich od prawdziwej relacji, ale z drugiej strony – tylko taki jest w tej chwili możliwy do przeprowadzenia. Można powiedzieć, że ten poziom komunikacji postaci w naszym spektaklu jest swojego rodzaju rozbiegówką w dochodzeniu do prawdziwych relacji – które być może wydarzą się, ale już nie na oczach widza, lecz później, w innej przestrzeni. Podobnie dzieje się w przypadku „Szczęśliwych dni”: absurdalność sytuacji, w jakiej znaleźli się Winnie i Willie, konieczność powtarzania tej samej sekwencji zdarzeń w tym samym miejscu, odegranej niezliczoną ilość razy, wprowadza rodzaj automatyzmu i rutyny. Chaotyczny „ruch słów” jest jeszcze jedyną możliwą aktywnością – ale ponieważ nie ma już żadnej siły sprawczej, jest jałowy, bierny i powtarzalny. Fundamentalna różnica jest jednak taka, iż Beckett nie pozostawia swoim bohaterom i widzowi żadnej nadziei.

Jeśli użyć motywu biblijnego, Winnie i Willie poddani są surowemu i karzącemu osądowi starotestamentowego Boga, Władcy Wszechświata, który wymaga od swego ludu posłuszeństwa i wierności. A jednocześnie – co jeszcze dopełnia tragizmu sytuacji, w jakiej się znaleźli – jest to Bóg ukryty, milczący (więc może jednak nieistniejący?), poddający swoich wiernych okrutnej próbie; cierpieniu, które nie nadaje sensu ludzkiej egzystencji i z całą pewnością nie uszlachetnia.

W Biblii znajduje się wiele przykładów sugerujących, że ludzie nie zawsze są świadomi przyczyny kary, która ich spotkała. W Ewangelii wg św. Jana (J 9, 1-3) znajdziemy historię o człowieku, który urodził się ślepy. Na pytanie uczniów, kto zgrzeszył: ów człowiek, który swoją ślepotą ukarany jest za popełnienie występku, czy może jego rodzice, Jezus odpowiada, że żadne z nich, a działanie Boga (okrutne) jest tylko, albo aż, przejawem jego mocy i sprawczości.

Najbardziej dramatyczną jest jednak chyba starotestamentowa historia Hioba, bogobojnego i prawego człowieka, który zostaje poddany licznym próbom, tracąc wszystko, co było mu drogie: dzieci, zdrowie, majątek. Życie Hioba jest wyrazem ludzkiej niewiedzy, stawiającej pytania o naturę Boga, sprawiedliwość i sens cierpienia. Podobnie jak Hiob, Winnie, bohaterka „Szczęśliwych dni”, poddawana jest kolejnym upokarzającym próbom. Hiob ma jednak szansę na dialog z Jahwe, podczas gdy Winnie i tego przywileju się odmawia.

Wydaje się, że bohaterka doskonale zdaje sobie sprawę, że nie ma z kim podjąć dialogu, nie dlatego, że interlokutor nie istnieje, ale dlatego, że nie żywi ona najmniejszych nadziei na uzyskanie odpowiedzi. Nikt nie wysłucha jej skarg i lamentów, a w ostateczności pozostaje jej rewolwer, z którego – aż do końca pierwszego aktu sztuki – może skorzystać na swoich warunkach. To, co ją powstrzymuje przed dramatycznym gestem, to Willie – jego obecność, bycie z nim (a raczej: już tylko obok niego), szczątkowe próby porozumienia, dialogu, wspólnych wspomnień. W postaci Winnie zapisuje Beckett jakąś niezwykłą dumę, upór, lojalność i siłę.

Jak bardzo figura biblijnego Hioba była ważna dla Becketta, jak wiele znajdziemy do niej odniesień w jego życiu i twórczości, dowiadujemy się ze słów Antoniego Libery:

„Można powiedzieć, iż doświadczenie ubóstwa, samotności, przegranej i beznadziei dane mu było niejako *a priori*. Czuł się spokrewniony ze «skrzywdzonymi i poniżonymi», był przyrodnim bratem wszelkich nędzarzy. Na zewnątrz schludny, zadbany, wręcz elegancki, nosił w sobie duszę kloszarda, zapomnianego kaleki, wyrzutka, opuszczonego przez wszystkich starca. Gdyby miało się wskazywać jakąś postać biblijną, która mu była najbliższa, z pewnością byłby to Hiob”²⁴.

Bardzo często poddaje Beckett swoich protagonistów próbie prawdomówności. Osoby dramatu są „przesłuchiwane”, czy – być może należy powiedzieć to mocniej – „inwigilowane”, aby „wszechmocny słuchacz” usłyszał w końcu prawdę. Beckett wprowadza jednakże figurę dramatyczną, która stoi już u szczytu okrucieństwa. Pomimo kolejnych prób zrelacjonowania

²⁴ A. Libera w: S. Beckett *Dramaty*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995, s. XXI.

prawdy (autor sugeruje, że owe próby miały już miejsce i nadal będą się powtarzały), inwigilacja nie ma finału i wydaje się, że nigdy go nie będzie miała.

„Moment próby obecny jest w Starym Testamencie i pojawia się także w pismach św. Pawła. «Złoto próbuje się w ogniu». To pojęcie nadaje sens ludzkim cierpieniom. Służy wyzwoleniu. Czymś gorszym byłoby nieszczęście bez próby. Łączy się to też z dialektyką dobra i zła. Jest pewien typ dobra, który nabiera pełnego blasku wtedy, kiedy pojawi się w świecie zła. Na przykład prawdomówność. Ona oczywiście istnieje także poza kłamstwem, ale w świecie kłamstwa nabiera wyrazu heroicznego. Poddanie próbie znaczy, że cnota prawdomówności rodzi się w świecie kłamstwa. Poddajemy człowieka próbie kłamstwa, aby stał się tym bardziej prawdomówny. Żeby oprócz wszystkiego wyrobił sobie także wymiar heroiczny”²⁵.

Taka figura wprowadza ewentualność przedstawienia wersji zdarzeń, która będzie najbardziej odpowiadała słuchaczowi, będzie go w końcu satysfakcjonować i nie musi wcale być prawdą obiektywną, czyli może być większym lub mniejszym kłamstwem. Istnieje też taka ewentualność, że słuchający wcale nie domaga się przedstawiania prawdy, a jego jedynym celem jest gnębienie i poniżanie mówiącego, doprowadzenie go na skraj rozpacz, a nawet obłędu. Jeśli przyjąć taką wersję, życie jest rodzajem wiecznego, niekończącego się czyścica na ziemi, jest pokutą bez szansy na przebaczenie przewinień, a karzący Bóg jest raczej figurą „Wielkiego Inkwizytora”, „Okrutnego Demiurga”, a już z całą pewnością nie przebaczącego Stworzyciela.

„Niedawno natrafiłem na myśl Schellinga, który mocując się z problemem zła, uznał (za Böhmem i Eckhartem), że w Bogu istnieje coś, co nie jest boskie, co Bóg musi przewycięzać – jakiś żywioł gniewu, zniecierpliwienia, nienawiści. Bóg przewycięża ten żywioł miłością. Stary Testament ilustruje to tekstami, które są trudne do przyjęcia: «Błogosławiony jesteś Ty, który pobiłeś pierwotne Egipcjan»... (...) Do czego zmierzam? Chodzi mi o to, że w Piśmie Świętym natrafiamy na teksty, które są i pozostaną dla nas problemem. Jest jednak odkupienie. Dopiero odkupienie daje wyzwolenie. My szukamy innych wyzwoleń. To nasz błąd...”²⁶.

²⁵ ks. Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, Znak, Kraków 2006

²⁶ Tamże.

Beckett nie odnajduje jednak w tak pojętej idei Boga ani miłości, ani tym bardziej wyzwolenia. Jest to skrajnie pesymistyczna wizja świata, w której jedynej pociechy i wsparcia można szukać w drugim człowieku, współodczuwającym, współprzeżywającym winę i karę.

W scenariuszu sztuki „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne” nie odnajdziemy pewnych informacji na temat duchowości czy przynależności religijnej obu postaci (wiemy jedynie, że obrzędy pogrzebowe odbywają się w kościele, co sugeruje związek z religijnością przynajmniej jednego z rodziców; można też zakładać, że jest to raczej rytuał obyczajowy i związany z tradycją kulturową, niż z autentyczną potrzebą duchową). Paradoksalnie jednak, Mężczyzna i Kobieta są bliżej idei nowego testamentu; przebaczenia, miłości i ostatecznie odkupienia. Pomimo braku idei Boga, przebaczenie (sobie nawzajem) ma miejsce i staje się nowym otwarciem dla obojga rodziców, szansą na nowe życie – niełatwe, ale jednak możliwe. To właśnie w akcie wybaczenia, odpuszczenia sobie nawzajem grzechów, dochodzi do wyznania i afirmowania miłości. U Becketta jest inaczej: Willie, a zwłaszcza Winnie, która manifestuje swoją religijność – szansy na przebaczenie nie otrzymują.

4.3. Wspólnota cierpienia

Bohaterka „Strasznie śmieszne...” wypowiada kwestię: „Jestem na pana skazana”. W odpowiedzi słyszymy: „Ja na panią też”. Ten stan wspólnego trwania, potrzeby lub przymusu jest charakterystyczny dla obu par bohaterów. Winnie zdaje sobie sprawę, że gdyby Willie odszedł (mam tu na myśli także śmierć fizyczną), zostałaby zupełnie sama. Mówienie stałoby się absurdalne, bo skierowane do siebie samego, a więc bliskie obłudzie. Willie, który posiada jeszcze szczątkowe zdolności lokomocyjne, nie odchodzi, pozostaje w ograniczonym, ale jednak kontakcie, reaguje na słowa Winnie, wykonuje czynności.

O czynniku spajającym ks. J. Tischner pisze tak:

„W mowie codziennej słyszymy często, że ludzie, aby mogli się spotkać, muszą mieć wspólną płaszczyznę spotkania. Nie chodzi tylko o płaszczyznę sceny, o drogę, dom, miejsce pracy itp. Chodzi raczej o coś, co można nazwać «zapleczem» spotkania. Ludzie spotykają się, gdy mają podobne zainteresowania, podobne gusty, podobną przeszłość, podobną nadzieję. Nawet zwykłe pytanie o drogę zakłada jakieś wspólne zaplecze: pytamy o drogę kogoś, kto wydaje mi się tak samo szczerzy jak ja i kto szczerze pytającemu nie udzieli fałszywej odpowiedzi (...) Czym jest zaplecze spotkań? Jest nim

szeroko pojęta sfera tego, co znajduje się jakby ponad nami i po czym nigdy nie możemy deptać”²⁷.

To wspólne zaplecze nie zawsze ma pozytywne konotacje; jest sumą całego ludzkiego doświadczenia, pozytywnego jak i negatywnego. Często bagaż owego zaplecza jest trudny do zniesienia i niezmiernie bolesny, wydaje się ponad ludzkie siły – ale staje się również czynnikiem, który pomaga być razem, także w bólu i cierpieniu, jak również w drodze do uśmierzenia cierpienia i bólu.

Trudno oszacować, czy bohaterowie scenariusza (Kobieta i Mężczyzna) dźwigają na swych barkach większy (cięższy?) „krzyż cierpienia” niż Winnie i Willie, ale w przypadku „Strasznie śmieszne albo okropnie smutne” powód cierpienia jest wyrażony wprost:

- **Ona:** *Tak, uchylone drzwi. (Gest) Szafa była otwarta. Marysia, do chole... dłonie miała takie zimne, takie, próbowałam dzwonić. (...) Wtedy tamci już przyjechali, strasznie szybko przyjechali, ten lekarz, on ich wezwał. I przyjechali, zapakowali ją. Dlaczego ona sobie to zrobiła?*²⁸

Podobnie jak w przypadku „Szczęśliwych dni”, adekwatne jest symboliczne porównanie do biblijnego Hioba – być może jest ono tutaj jeszcze bardziej wyraziste i wstrząsające (cierpienie rodziców po stracie dziecka; u Becketta mamy tylko hipotezę, przypuszczenie, że Winnie urodziła córkę). Tu również mamy do czynienia z życiową próbą, która wydaje się ponad siły każdego człowieka; także w tym przypadku ktoś (Bóg) lub coś (Los) w tragiczny sposób wpływa na życie bohaterów.

Interesujący w tym kontekście jest aspekt religijności i wiary w przypadku postaci obu dramatów. Winnie co prawda rozpoczyna dzień – po dzwonku na przebudzenie – od modlitwy, ale ma się wrażenie, że to nie ta sama siła, która zmusza ją do zapętlającego się codziennego trudu przetrwania kolejnego dnia w coraz bardziej pogarszających się warunkach. Być może Winnie nie chce się sama przed sobą przyznać, że to jedna i ta sama „persona”, aby nie odbierać sobie resztek wiary na zmianę swojej sytuacji. Lub też codzienny modlitewny rytuał jest już tylko pewnego rodzaju nawykiem, „nałogiem” dnia codziennego. Podobny mechanizm możemy zaobserwować w wielu Beckettowskich sztukach, na przykład w „Ostatniej taśmie

²⁷ J. Tischner, *Filozofia dramatu*. Znak, Kraków 2006, s. 13

²⁸ Scenariusz *Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne*, F. Apke/M. Konarzewska

Krappa”, gdzie tytułowy bohater śpiewa pieśń religijną, ale wydaje się, że tylko z pewnego nawyku, a nie z wewnętrznej potrzeby. W przypadku Kobiety i Mężczyzny nie ma żadnych informacji na temat religijności bohaterów, a co za tym idzie – nie pojawia się motyw obwiniania Boga o śmierć córki.

Inaczej jednak niż w dramacie Becketta, w tekście Apke pojawia się nadzieja na dalsze wspólne życie, miłość i przebaczenie. Byli małżonkowie (być może ponownie przyszli małżonkowie?) odchodzą razem, przekraczając granice rampy scenicznej, by przynajmniej spróbować być razem, być wspólnie. Willie w ostatniej scenie „Szczęśliwych dni” na czworakach wdrapuje się na kopiec w kierunku Winnie, ale szanse na odejście razem, ku innemu, nowemu życiu, już nie mają.

4.4. Filozofia twarzy i spotkania

„Twarz innego jest nam dana. Można wskazać na moment czasowy, w którym dopełnia się epifania twarzy. Twarz bowiem jest nam dana właśnie w epifanii – objawieniu czy ujawnieniu. W epifanii inny ukazuje swą prawdę. Staje przed nami jako taki, obnażony i zniszczony, nakazujący i zobowiązujący (...) Twarz zawiera w sobie jakiś odbłask idealnego piękna, idealnego dobra, idealnej prawdy. Twarz jest wyższością, jest skonkretyzowaną chwałą, niepowtarzalną wzniosłością, wspaniałością człowieka. Zdolna jest porwać, zachwycić, wynieść ponad prozę świata ku poetyce istnienia. Ale jest ona także kruchością, zagubieniem, krzywdą lub biedą. Są na niej znaki minionych bólów, są miejsca dla bólów przyszłych. To przede wszystkim na twarzy człowieka przemija jego piękno i jego życie. Tutaj ukazuje się łaź i umieranie. Twarz jest osadzona na krzyżu istnienia. Twarz jednak nie przyjmuje krzyża w sposób bierny. Ona odpowiada krzyż. Logos twarzy to sposób, w jaki człowiek przezwycięża perspektywę tragiczności, która pod postacią osobistego zła, bólu i krzywdy wtargnęła w jego egzystencję. Twarz to postać ludzkiej niezgody na to, że «życie prawdziwe jest nieobecne». (...) Nie ma więc objawienia twarzy bez jakiegoś krzyża w jej tle. Ale twarz nie jest odbiciem krzyża, lecz raczej wcieleniem chwały płynącej ze sposobu, w jaki człowiek ustosunkowuje się do swego krzyża. W ewangelickiej scenie ukrzyżowania odsłaniają nam to trzy wypowiedzi Jezusa: «Przebacz im, bo nie wiedzą, co czynią»;

«Boże mój, czemuś mnie opuścił»; «W ręce Twoje oddaję ducha mego». Pierwsza odsłania heroizm, druga tragizm, a trzecia nadzieję ocalenia. To właśnie jest twarz»²⁹.

Do takiego właśnie doświadczenia twarzy, o którym tak wspaniale pisze profesor Tischner, dochodzi w końcowych fragmentach obu tekstów scenicznych. Willie pragnie być może po raz ostatni zobaczyć twarz Winnie, jej oczy. Po raz pierwszy i ostatni decyduje się na aktywność, która nie jest związana z nim samym (jak chowanie się przed promieniami słonecznymi). „Ubrany z zabójczym szykiem”, „posuwa się w kierunku ukochanej, by ich twarze mogły się spotkać”. Nie udaje się mu, ale próbuje, pomimo niewielkich szans – próbuje.

Winnie po raz ostatni powie:

„Win! (Pauza) O, to naprawdę szczęśliwy dzień! Znowu Szczęśliwy Dzień!”³⁰

Po czym śpiewa: „Usta milczą, dusza śpiewa, Kocham Cię”.

Podobnie w jednej z końcowych scen „Strasznie śmieszne albo okropnie smutne”, po raz pierwszy Ona i On tak naprawdę spojrzą sobie w twarz bez maski i udawania, bez gry, którą co roku uskuteczniają w dniu kolejnej tragicznej rocznicy – gry, która pomaga egzystować, gry w kogoś innego, ponieważ bycie sobą wydaje się zadaniem nie do udźwignięcia. Tym razem po raz pierwszy od dawna spojrzą na siebie w prawdzie całego doświadczenia. Dopiero po takim akcie otwartego, niezakłamanego, uczciwego ukazania drugiemu człowiekowi swojej twarzy, mogą pojawić się prawdziwe słowa, wypowiedziane z otwartością, szczerością, a przede wszystkim odwagą. Bez takiego doświadczenia twarzy nie byłoby możliwe ani pojednanie, ani przyszłość, ani wybaczenie. Dopiero po zobaczeniu drugiego człowieka – zobaczeniu istotnym, uważnym i czułym – może dojść do spotkania.

„Spotkać to przede wszystkim spotkać innego człowieka (...). Doświadczenie spotkania, ściślej – przeżycie spotkania, wprowadza tego, kto spotyka, w jakąś jedyną w swoim rodzaju, osobistą prawdę spotkanego człowieka. Siła perswazji, z jaką niesie z sobą to przeżycie, nie daje się porównać z siłą perswazji żadnego innego doświadczenia. Spotykając, wiem, że inny człowiek jest i że jest wobec mnie taki, jaki naprawdę jest, bez masek i bez zasłon. Zazwyczaj nie potrafię opisać tego, co widzę i czuję, mimo to

²⁹ ks. Józef Tischner, *Filozofia dramatu*, Znak, Kraków 2006, s. 64-65.

³⁰ S. Beckett, *Dramaty*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995, s. 249.

wiem, iż od momentu spotkania życie moje nabrało nowego znaczenia, a otaczający mnie świat uzyskał nową zasadę organizacji. Przeżycie spotkania jest nie tylko szczytowym rodzajem doświadczenia innego człowieka, ale również szczytem doświadczeń w ogóle”³¹. (ks. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 132).

Owo spotkanie ma w sobie ogromną moc oczyszczającą, swojego rodzaju katharsis, czy parafrazując Witolda Gombrowicza – komunii ludzko-ludzkiej. Bez spotkania nie ma szansy na przyszłość, wspólną przyszłość. Jeśli dać sobie prawo do analizy poczynań, zachowań bohaterów spektaklu, to właśnie jest rodzicielskim, ludzkim grzechem niewidzenia w codziennym życiu twarzy swojej córki, a co za tym idzie – niegotowość na spotkanie.

Co ciekawe, we wszystkich trzech wypadkach (Beckett, Apke, Konarzewska) to zawsze kobieta jest inicjatorką dialogu, a co za tym idzie – nawiązującą relacje, dążącą do spotkania. Bohaterki mają siłę i determinację, aby wskrzeszać, budować na nowo relacje w związku. Często ich upór wydaje się wręcz groteskowy czy śmieszny, ale nie ma w nich strachu przed ośmieszeniem się czy drwiną ze strony swoich partnerów, którzy albo nie odczuwają potrzeby nawiązywania głębszych relacji, czy ich odbudowywania, albo tego nie potrafią, są pasywni emocjonalnie. Jest jakiś strach przed pokazywaniem swoich emocji, uzewnętrznianiem ich w przypadku męskich postaci. Jest w nich wpisana życiowa inercja, rozpacz, której dają się zawłaszczyć.

4.5. Rozpacz i nadzieja

Każdy z bohaterów analizowanych wydaje się w różnym stopniu zatopiony w „oceanie” rozpacz. Mężczyzna zdaje się być w tym stanie najgłębiej zanurzony, jest pod wpływem imperatywu samobójczego. Paradoksalnie jest to stan, w którym chce jak najintensywniej odczuć to, co odczuwała córka zabijając samą siebie. Jest to przewrotne, ale jednak wyznanie ojcowskiej miłości w stosunku do córki, fraternizacji odczuć i doznań. Być w takiej sytuacji i emocji, w jakiej przed laty znajdowała się córka, to rozpaczliwe wyznanie miłości i jednocześnie przyznanie się do winy i dobrowolne poddanie się karze, którą próbuje sobie sam wymierzyć. Jego stan można już określić jako „chorobę duszy”, bohater jest chory z rozpacz.

³¹ Ks J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s.132.

Willie wydaje się najmniej pogrążony w negatywnych myślach. Pomimo skrajnie złej sytuacji, w jakiej się znaleźli z Winnie, wciąż jeszcze może się poruszać, uciekać przed morderczym słońcem, oglądać pornograficzne pocztówki czy czytać gazetę. Wydaje się jednak, że nie może nie zdawać sobie sprawy z beznadziejności swojej teraźniejszości i przyszłości. Beckett rysuje Williego grubą kreską, a zarazem daleko jest jeszcze od stwierdzenia, że jest idiotą, niezdającym sobie sprawy, co się dzieje i co ostatecznie musi nadejść. Być może takie właśnie zachowanie jest jednak jakąś formą walki, a przynajmniej niezgody, niebrania pod uwagę tego, co się wydarza. „Dopóki żyję – to żyję, i to mi wystarcza, lub raczej musi wystarczyć” – taka być może jest filozofia życiowa Williego. W ostatniej scenie decyduje się jednak na gest, który pokazuje, że nie myśli tylko o sobie i dla siebie. Próba fizycznego kontaktu świadczy nie tylko o uczuciu, ale również uważności. Mimo (pozornego) bycia jedynie we własnej przestrzeni zewnętrznej (jama obok kopca) i wewnętrznej (skupienie się na własnych potrzebach Willie słyszy, jakie są potrzebny Winnie i jedno z nich stara się zrealizować).

Zarówno bohater „Strasznie śmieszne...”, jak i Willie, są jednak w skrajnie odmiennej pozycji emocjonalnej i duchowej niż Ona i Winnie. Dają się ponieść rozpacz lub poczuciu beznadziejności i braku sprawczości, co powoduje rosnącą kumulację negatywnych odczuć.

„Ból i cierpienie, obezwładniając człowieka, podcinają w nim wszelki bunt. Zło jakby wiedziało o tym i stąd jego dążenie ku temu, by wziąć we władanie bóle człowieka i poprzez władanie bólem zapanować również nad całym człowiekiem. Wie ono także, iż ból odbiera człowiekowi siłę, że umęczony bólem popada w bezruch. Aby więc, mimo tego bezruchu, pchnąć człowieka do działania, zło musi dać jakąś nadzieję. Stąd pojawia się obietnica: «będziecie jako Bóg, widzieć dobre i złe». Zło, grożące i nęcące, samo przez się zakłada, że w człowieku istnieje jakaś przestrzeń wolności. Im bardziej zło nęci i grozi, tym wyraźniej przypomina, iż człowiek ma jakieś pole wyboru, jakąś wolność. Tak więc mimowolnym darem zła jest doświadczenie wolności – wolności wystawionej na próbę”³².

Obydwie bohaterki wybierają nadzieję, wybierają wolność. W tej pięknej myśli profesora Tischnera nie ma i być może nie może być odpowiedzi, co tak naprawdę uruchamia, co powoduje, że w ogóle jesteśmy w stanie zauważyć to pole wolności i nadziei, kiedy

³² ks. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Wyd. Znak, Kraków s. 135.

cierpienie wydaje się nie mieć końca. W jaki sposób wskrzesić odwagę, aby móc stoczyć walkę o siebie i o bliskiego? Ale samo uświadomienie sobie, że Zło daje także Nadzieję, jest niezwykle podnoszące na duchu.

4.6. Słowo jako narzędzie walki

Bohaterki obu dramatów zdają sobie sprawę, że w tej walce o drugiego człowieka i wspólnotę pozostało już tylko jedno narzędzie: słowo. Ciało albo jest unieruchomione i dysfunkcyjne, albo niegotowe na zbliżenie, złknięte drugiego ciała, skamieniałe z bólu jak mityczna Niobe:

„Nieforemna, niewesoła, / dzień i noc nad brzegiem morza / stoi w skałę przemieniona
– / biedna córka Tantalowa / biedna żona Amfionowa, / Niobe, nieszczęsna rodzica...”³³

W tej walce o drugiego nie liczy się tylko merytoryczna wartość wypowiedzianych słów, ale także ich ilość. Zmusić do dialogu to wydaje się fundamentalnym zadaniem, skłonić do odpowiedzi, a tym samym do relacji, do wymiany słów.

„Aby mogła zaistnieć wymiana słów, aby mowa ludzka mogła stać się rozmową, słowa i wypowiedzi muszą występować jedno po drugim. Inny człowiek nie jest już tutaj częścią krajobrazu przestrzennego, lecz integralnym składnikiem czasu dziejowego – jest egzystencją, która pozostawia za sobą jakąś przeszłość i ma przed sobą jakąś przyszłość. Człowiek jest postacią dramatu. Człowiek łączy się z człowiekiem za pośrednictwem dialogu, w którym rola kluczowa przypada pytaniom i odpowiedziom. Pytam i oczekuję odpowiedzi. Słucham kierowanych do mnie pytań i daję na nie odpowiedź. Między momentami odpowiedzi a momentami pytania upływa jakaś chwila napięcia, w której konstytuuje się przeżycie szczególnego zobowiązania: świadomość, że ja – zapytany – powinienem dać drugiemu jakąś odpowiedź”³⁴.

To, co najważniejsze w dialogu, to ta chwila, kiedy już zostały wypowiedziane słowa, a następne jeszcze nie pojawiły się w przestrzeni werbalnej. To, co najważniejsze między nami, zdarza się w chwili ciszy. To ta cisza daje obietnicę spotkania lub przynosi klęskę niezrozumienia, niechęci, odrzucenia, braku bliskości. Słowa i momenty ciszy są niejako

³³ K.I. Gałczyński, *Dzieła. Poezje*, t. 2, s. 425, Warszawa Czytelnik 1979.

³⁴ ks. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, s. 140.

uzależnione od siebie, budują siebie nawzajem, pracują na siebie, tworzą więź, wspólnotę, wspólność.

Cechą wspólną dla obu bohaterów jest posiłkowanie się cudzymi słowami, aby zainicjować dialog z partnerem. Obie kobiety cytują w swoich wypowiedziach fragmenty z klasycznej literatury pięknej (Winnie: Szekspira, Milтона, Chajjama, Browninga, Byrona, Keatsa, Wolfe'a, Yeatsa, Herricka; Ona: Norwida). Najczęściej nie są to cytaty dosłowne, są przekręcane, zmieniane, parafrazowane. Jeśli pojawia się jakiś cytat dosłowny, nie jest wypowiedziany w całości, ponieważ zawodna pamięć na to nie pozwala.

Im bliżej do zakończenia sztuki Becketta, tym większe można zauważyć spiętrzenie cytowanych (nigdy dokładnie i precyzyjnie) fragmentów literackich. Winnie brakuje własnych słów, kiedy zbliża się koniec, rozumiany nie tylko jako zakończenie drugiego i jednocześnie ostatniego aktu sztuki, ale również jako zakończenie ostatniego aktu życiowej drogi. Beckett tak konstruuje dramat, aby czytelnik/widz nie miał pewności, w jakiej sytuacji i kondycji mógłby zobaczyć parę bohaterów w bliżej nieokreślonej przyszłości. Jeśli – hipotetycznie – autor napisałby trzeci akt, to Winnie konsekwentnie musiałaby być zupełnie zakopana w kopcu, a Willie leżałby martwy obok. Taki niemy obraz byłby jednak dla Becketta zbyt dosłowny i jednocześnie zamykałby możliwość użycia najczęściej stosowanej dramaturgicznej cody, mianowicie powtórzenia, a co za tym idzie – takiego przedstawienia przyszłości, aby stała się niekończącym się pasmem udręki, aby była wiecznym czyścem na ziemi. Winnie wydaje się być świadoma takiej możliwości, wspominając między innymi o parasolce, która po spaleniu następnym razem będzie znowu w stanie nienaruszonym. Powrót do pierwszego aktu, zapętlenie sytuacji staje się większą tragedią niż sama śmierć. Mówienie jest, podobnie jak na początku dramatu, kaskadą słów, logoreą, już przede wszystkim cudzych słów, i do tego wypowiedzianych w sposób chaotyczny i na pierwszy rzut oka nielogiczny.

Ta figura stylistyczna (użycia przez Winnie cytatów) każe czytelnikowi w pierwszym akcie uśmiechnąć się pobłażliwie przy spotkaniu z jej nieporadnością językową, w drugim zaś akcie – przejąć się i prawdziwie współczuć. Ostatnie słowa, jakie wypowiada Winnie, a które są jednocześnie ostatnimi słowami całego dramatu, są również cytatem, tym razem z operetki „Księżniczka czardasza” Emmericha Kálmána:

- **Willie** (ledwo słyszalnie): *Win.* (Pauza. Winnie spogląda przed siebie. Rosnące szczęście na twarzy).

- **Winnie:** *Win! (Pauza) O, to naprawdę szczęśliwy dzień! Znowu szczęśliwy dzień! (Pauza) Mimo wszystko (Pauza) Jak dotąd. (Pauza. Zaczyna nucić na próbę, a następnie cicho śpiewa na melodię pozytywki): Usta milczą, dusza śpiewa, / Kocham cię. / Usta milczą, pieśń rozbrzmiewa, / Kocham cię. / Cały świat dokoła / Tę miłością tchnie. / Serce mówi mi, / Że ty też kochasz mnie*³⁵.

Ta wypowiedź, śpiew, jest poprzedzona jednym dwuznacznym słowem, które pada z ust Williego: zdrobniałym imieniem Winnie – „Win”. To najbardziej wzruszający moment i najbardziej dramatyczny w „Szczęśliwych dniach”. Jest momentem zakończenia walki o drugiego człowieka, partnera, ukochanego. W tej walce Winnie mogła praktycznie używać tylko słów i niezależnie od tego, czy były to słowa cudze, czy własne, przyniosły poczucie chwilowego i iluzorycznego, ale jednak szczęścia. „Słowo stało się ciałem i zamieszkało” między dwojgiem ludzi.

Pierwsze słowa wyśpiewane przez Winnie („usta milczą, dusza śpiewa”), w następnej niemej sekwencji kończącej sztukę są dopełnieniem, unaocznieniem tego, co dzieje się w tym momencie między małżonkami:

„Pauza. Szczęście na twarzy gaśnie. Zamyka oczy. Ostry dzwonek. Otwiera oczy. Uśmiecha się patrząc przed siebie. Uśmiechając się spogląda na Williego, który w dalszym ciągu stojąc na czworakach patrzy na nią w górę. Uśmiech gaśnie. Patrzą na siebie. Długa pauza. Kurtyna”.

W przypisie do tego fragmentu A. Libera wyjaśnia:

„Uśmiech gaśnie. Patrzą na siebie – autor wyjaśnił, że Willie wdrapuje się na kopiec, albo by po raz ostatni pocałować Winnie, albo by ją (albo siebie) zabić”³⁶

Beckett wprost sugeruje, jak można odczytywać ostatnią scenę. Istnieje możliwość, że Willie może chcieć zrealizować wszystkie trzy zamierzenia (pocałować Winnie, zabić ją, a na końcu siebie samego), co wydaje się niezmiernie interesujące. Rysując postać Williego, autor nie sugeruje nam, że bohater może mieć skłonności samobójcze – tekst i opis działań scenicznych zawartych w didaskaliach nie skłania czytelnika do takich sugestii. Inaczej

³⁵ S. Beckett, *Dramaty*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995, s. 249.

³⁶ S. Beckett, *Dramaty*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995, s. 249.

w przypadku Winnie, która z torebki wyciąga rewolwer i sugeruje wprost ewentualność takiego zamiaru. Ze wszystkich przedmiotów, z jakich korzysta bohaterka, właśnie rewolwer jest tym najważniejszym: świadczy o tym pocałunek na nim złożony. Prawdopodobnie podczas prób, w których Beckett uczestniczył, wyraził taką możliwość intencji bohatera. Zwracam na to szczególną uwagę, ponieważ wydaje mi się to fundamentalne dla istotnego rozumienia beckettowskiego dramatu. Willie podczas przebiegu całej sztuki wydaje się być skupiony przede wszystkim na swoich potrzebach, nie tylko fizycznych, ale emocjonalnych; jest obok (podobną figurę odnajdziemy w przypadku „Strasznie śmieszne albo okropnie smutne”).

Wydawać by się mogło, że Winnie nie jest dla niego tak ważna, jak z całą pewnością on jest ważny dla Winnie. Ona (już tylko werbalnie) dba o jego potrzeby, szuka z nim kontaktu, jest inicjatorką tego kontaktu. Sugestia Becketta wskazuje, że nie jest tak do końca. Mimo pozorów alienacji, Willie musiał dobrze słyszeć, co mówi jego partnerka, a co za tym idzie – co czuje, jaka jest skala jej cierpienia; musiał zrozumieć jej intencje samobójcze. Gdy kopiec zasypał ciało Winnie aż po szyję, co pozbawia ją możliwości zabicia samej siebie, Willie decyduje się skrócić jej męki, a później może i swoje również.

W przypadku obu męskich bohaterów w obu dramatach („Szczęśliwe dni” – Willie, „Strasznie śmieszne...” – On), mamy do czynienia z bliźniaczą figurą, w której pierwiastek męski jest – z różnych powodów – emocjonalnie wycofany, bierny, i dopiero pierwiastek kobiecy, jej silna emocjonalna energia, przełamuje ten schemat. W skrajnie trudnej sytuacji, nawet u takiego pesymisty, jakim był Beckett, odnajdujemy niezwykle mocny element wspólności, współodczuwania, bycia ze sobą w najtrudniejszych chwilach życia. Ten głęboko humanistyczny element jest obecny nawet w najbardziej „ciemnych”, mrocznych dziełach dramaturga.

4.7. Cisza, obraz i „po-słowie”

„Postacie w dramatach Becketta szukają pocieszenia w słowie, przerywając milczenie próbują zasypać przepaść między własnym wnętrzem a światem, przedłużają trwanie, przewyciężają tym samym śmierć przez «paraliżowanie» czasu. Bo mówić to nadawać znaczenie, umykać czasowi, ocalać to, co jednostkowe, bowiem każdym rzuconym zdaniem człowiek wydziera się niebytowi. Lecz jednocześnie odsłaniają dwuznaczność wszelkiej mowy – mówienia jako istnienia, ale istnienia w czasie, więc ku śmierci (...). Beckett dekoncentruje, dekomponuje sceniczny świat między innymi przez zabiegi

językowe – za pomocą paradoksów i wewnętrznych sprzeczności. Również konsekwentnie ograniczając funkcje mowy i podnosząc rolę milczenia, które wykorzystuje jako metaforę ulotności słów i złapania w ich potrzask. (...) Zwątpienie w wyrażeniową moc słów skłania do poszukiwania obrazów bezpośredniego, niezapośredniczonego pojęciowo doświadczenia, a zatem możliwości samopoznania – w ciszy. (...) Estetykę tych dramatów kształtują konkretne, trójwymiarowe obrazy sceniczne, poezja złożonych metafor przemawiających w błyskach intuicyjnego zrozumienia. Choć w lekturze teksty zapraszają do misternych zabiegów deszyfracyjnych, to w teatralnym odbiorze zapisuje się nie tyle słowo, jego niewielki potencjał informacyjny i fabularny, ile siła ogólnego wrażenia jednego obrazu, działanie dramatycznych metafor. Scena pogrążona często w półmroku, precyzyjna gra światła wydobywającego niewyraźne zarysy przedmiotów i ludzkich sylwetek tworzą sytuację, która sugeruje możliwość poznania wykraczającego poza widzialną powierzchnię zjawisk³⁷.

Śledząc dramaturgiczną twórczość Becketta, można zaobserwować eskalującą redukcję zdarzeń scenicznych, akcji, pokazywania postaci w działaniu, co leży wbrew klasycznej definicji dramatu. Co za tym idzie, dochodzi do redukcji słów wypowiedzianych przez bohaterów dramatów i ich wiary w sprawczość słowa. W spektaklu i scenariuszu „Strasznie śmieszne albo okropnie smutne” można zauważyć identyczny schemat dramaturgiczno-inscenizacyjny. W tym wypadku to, co najważniejsze, dzieje się już poza obszarem słów, jest „po-słowem”.

W odróżnieniu od Winnie i Williego, nie tylko partnerzy (On i Ona) rozpoznają swoje twarze, widzą siebie istotnie, szczerze i prawdziwie, nie tylko zostają zapamiętani przez widza w stopklatce, ale przełamując teatralną czwartą ścianę, milcząc, opuszczają przestrzeń spotkania, oddalają się razem ku wspólnej przyszłości. Oczywiście nie możemy mieć pewności, czy im się uda, czy będą razem, czy przeżyją razem okres oczyszczającej żałoby, ale jednak dają sobie na to szansę. Podczas gdy bohaterom „Szczęśliwych dni” ta szansa dana nie jest i nigdy nie będzie. Zdarza się, że teatralni widzowie zupełnie inaczej interpretują zakończenie inscenizacyjnego spektaklu, odnajdując we wspólnym przekroczeniu granicy rampy scenicznej przejście na drugą stronę, ku śmierci właśnie, a nie ku życiu, nadziei życia. Podczas wspólnej pracy nie braliśmy pod uwagę takiej możliwości zakończenia teatralnej opowieści. Intencją

³⁷ Ewa Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, rozdział szósty, s. 142-153.

twórców było danie nadziei, wiary, że nawet najbardziej dramatyczna historia ma szansę na nietragiczny finał.

Wydaje się, że po tak traumatycznym wydarzeniu, jakim jest śmierć dziecka, nie można odczuć tak zwanej pełni szczęścia – szczęścia bezwarunkowego. Wraz ze śmiercią ukochanej osoby w jakimś sensie umierają też jej bliscy; jakaś część życia „wyparowuje” bezpowrotnie. Ale życie wciąż jeszcze jest możliwe, zwłaszcza jeśli znajdzie się ktoś, dla kogo wciąż warto próbować żyć, ktoś, kogo twarz nas przywołuje, pyta, zmusza do odpowiedzi. Gdyby jednak podążać za interpretacją tej części widowni, która widzi w ostatniej scenicznej aktywności drogę bohaterów do samozagłady, ja wciąż spostrzegam tam być może tylko okrucieństwo, ale jednak optymizmu. Oto dwoje ludzi przed ostatecznym śmiertelnym krokiem ku przepaści jest jednak razem; obdarzeni swoimi objęciami, ciepłem swoich ciał, idą wspólnie ku śmierci, tak jak przed laty szła, ale jednak zupełnie osamotniona, ich córka.

W przypadku obu dramatów obserwujemy proces niezwykle zagęszczonego „produkowania” słów (zwłaszcza przez bohaterki). Jest to kompulsywny proces, w którym jest jakaś determinacja i niezwykła potrzeba utrzymania się na powierzchni życia; słowa są ratunkiem, ostatnią ostoją bycia. Postacie zdają się sugerować, że dopóki mówię, jeszcze jestem, jeszcze jesteśmy, możemy jeszcze być; kiedy słowa dojdą do swego kresu, będzie to kres ostateczny.

„Sam język może nie być niczym więcej niż tylko nawykowym powtarzaniem wyuczonego dźwięku. Paplanina Winnie chroni ją i osłabia jej wrażliwość; język staje się tu czymś na kształt wytłumaczenia, izolując ją od bolesnej samowiedzy. (...) W opartym na powtórzeniach i kliszach języku, jakim posługuje się Winnie, istotną rolę pełni również postać Williego. Jest on dodającym otuchy elementem jej bezpośredniego otoczenia. Złudzenie komunikacji z Williem podnosi Winnie na duchu (...). Język, którego używa Winnie, to także niewiele więcej niż szum. Usiany banałami, frazesami, na wpół zapamiętanymi czy zniekształconymi literackimi cytatami. A fraza użyta w tytule, powtarzana do znudzenia przez całą sztukę, jest najbardziej pustym z banałów”³⁸.

Powyższa analiza Gontarskiego jest charakterystyczna dla całej literacko-naukowej opinii o postaci Winnie i funkcji jej mówienia. Czytając – można chyba użyć słowa „monologu”

³⁸ Stanley E. Gontarski, Beckett. Przewodnik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 115-116.

(wtręty Williego są sporadyczne i nie wnoszą znaczących funkcji dialogowych) – a jeszcze dobitniej oglądając inscenizację „Szczęśliwych dni”, można dosadnie odczuć ową „nawykową powtarzalność, powtórzenia, językowe klisze” do tego stopnia, że odnosi się wrażenie, iż mamy do czynienia z postacią będącą na granicy obłędu czy zachwiania równowagi psychicznej. Biorąc pod uwagę, że to, co oglądamy na scenie, jest jedną z zapętlonych sekwencji, które nie wiadomo, ile razy się już powtórzyły, trudno się dziwić, w jakim stanie odnajdujemy bohaterkę.

Winnie bez wątpienia jest postacią niezwykle dramatyczną, czy wręcz tragiczną, ale jest też postacią heroiczną, która nie daje za wygraną, nie poddaje się – słowem właśnie próbuje walczyć o siebie i o Williego.

„Winnie ma jeszcze jedną rzecz, która pomaga jej przetrwać dzień: nadzieję, a nadzieja to kolejny narkotyk. (...) Przedmiotem nadziei, która pomaga Winnie trwać, jest po pierwsze to, że dzień się skończy, a po drugie to, że być może Willie pojawi się przed kopcem i że oboje postaci będą połączone”³⁹.

W mojej interpretacji obu tekstów właśnie w słowach wyraża się owa nadzieja; nie ma innych narzędzi na odgruzowanie relacji starych i budowanie nowych. Nawet jeśli słowa już się zgrały, powtarzają się, są wtórne, bohaterki uporczywie, czy wręcz nachalnie, inicjują dialog. Nie sposób nie zgodzić się, że obie kobiety mówią, aby ukonstytuować się, poczuć, że się jest, ale także – a może przede wszystkim – ukonstytuować partnera, sprowokować do mówienia, narażając się na zarzut banalności, wtórności, nawet jeśli te próby ktoś nazwie żalonymi. W swoim monologu *Mężczyzna* bardzo precyzyjnie nazywa, czemu służą słowa wypowiedziane przez *Kobietę*, ale owa krytyka może być równie dobrze skierowana do Winnie.

„Na szczęście wciąż posiadamy to cudowne narzędzie, jakim jest język – możemy nazywać rzeczy, których już nie ma, wytwarzać to, czego nigdy nie będzie, ruch słów, ruch znaczeń, po co? Żeby się pocieszyć, żeby się wyabstrahować z tu i teraz, gdzie spotyka nas to, co naprawdę realne. Zimna, kamienna twarz świata? Księżyc? Proszę, tym właśnie jest księżyc”⁴⁰.

Taka diagnoza, takie odczytanie intencji, do tego wypowiedzianej wprost i bez ogródek, jest aktem okrutnym, zwłaszcza że śmierć córki jest wciąż niezabliźnioną raną. A jednak jak

³⁹ Gontarski, *Beckett. Przewodnik*, jw. s. 120.

⁴⁰ Scenariusz *Strasznie śmieszne albo okropnie smutne*, F. Apke/M. Konarzewska, s. 22.

i Mężczyzna, tak i Willie podejmują tę grę w słowa, co oznacza, że i w nich tli się jeszcze iskierka nadziei. Słowa zdyskredytowane i słabe tworzą wspólną scenę dramatu, na której nie jesteśmy już sami, nie jesteśmy osamotnieni.

„Wokół mnie i obok mnie znajdują się ludzie, szczególnie ci będący uczestnikami tego samego dramatu, w którym i ja biorę udział. Wbrew rozpowszechnionym poglądom nie widzę ich, nie słyszę, nie dotykam i w ogóle nie spostrzegam. To bowiem, co spostrzegam, jest tylko zewnętrżnością, a nie człowiekiem jako człowiekiem, innym jako innym. Inny człowiek jako człowiek może pojawić się dopiero wtedy, gdy – nie wykluczając całej «zewnętrżności» – stanie przede mną jako uczestnik mojego dramatu. Uczestnictwa w dramacie nie mogę ani widzieć, ani słyszeć – wymaga ono całkiem innego otwarcia niż otwarcie świadomości intencjonalnej. Inny człowiek staje wobec mnie przez jakieś roszczenie, w którego następstwie powstaje we mnie poczucie zobowiązania. Świadomość tego, że drugi jest obecny, dopełnia się jako świadomość roszczenia – roszczenia, które zobowiązuje. Oto do moich uszu dochodzi Twoje pytanie. Jest chwila ciszy, wspólnej terażniejszości. Oczekujesz na odpowiedź. Trzeba dać odpowiedź. To «trzeba» jest istotne. Dzięki niemu i w nim jesteś przy mnie obecny”⁴¹.

Późniejsze dramaty Becketta charakteryzują się redukcją partii mówionych, wypowiedzianych przez protagonistów, aż do ich całkowitego zaniku. Akcja sceniczna ogranicza się do działań ciała w przestrzeni, a jeśli padają słowa, często wypowiedzane są z offu, są rodzajem wewnętrznego monologu postaci lub komentarzem z przeszłości – historią przeżytą w przeszłości, która uzewnętrżnia się głosem pochodzącym z wnętrza głowy, jest gonitwą myśli. Ten zabieg potęguje poczucie obłąd, chaosu, w jakim znajdują się bohaterowie. Są w dorobku Becketta i takie utwory sceniczne, które można nazwać pantomimą, ponieważ pozbawione są już zupełnie słów (czy to w formie monologów, dialogów, czy wypowiedzi spoza sceny). Beckett nazywał je drugorzędnymi i za życia autora rzadko były wystawiane, ponieważ nie otrzymywały zgody na ich wystawienie. Również krytyka literacka nie ceniła ich zbyt wysoko, nazywając je zbyt oczywistymi i prostymi.

„Akt bez słów 1” doczekał się inscenizacji, w której żywy aktor zostaje zastąpiony kukiełką (pokazywany był na festiwalu sztuki animacji w Annecy w 1965 r.). W liście

⁴¹ Filozofia dramatu, J. Tischner, s. 7

do Barneya Rosseta, prywatnie przyjaciela Becketta i jego amerykańskiego wydawcy, pisze, że postać na scenie jest ludzkim mięsem lub kośćmi, któremu nie nadane jest imię. Bohater jest wrzucony w przestrzeń bliźniaczo podobną do przestrzeni, w której umieszczeni są Winnie i Willie ze „Szczęśliwych dni”; nie może z niej uciec, jest poddany beznadziejnej próbie przetrwania w tych surowych warunkach. Beckett buduje absolutną beznadziejność sytuacji, w jakiej znajduje się mężczyzna, pozbawiony nawet możliwości ugaszenia pragnienia (karafka z wodą opuszcza się na wyciągnięcie ręki, „ucieka” w taki sposób, aby nie można było jej uchwycić). Jedynym rozwiązaniem wydaje się być samobójstwo... Siła zewnętrzna jest absolutnym, autorytarnym władcą człowieka.

Równie pesymistyczny wydaje się „Akt bez słów 2” – para postaci przypominających kloszardów, którzy wykonują po obudzeniu przez kłujący ich oścień serię rutynowych czynności, rytuałów (obudzenie, połykanie tabletek, modlitwa, ubieranie się, podgryzanie marchewki i wypluwanie jej). Ma się wrażenie, że odbywa się rodzaj rywalizacji, który z bohaterów wykona te czynności tak, aby Siła zewnętrzna była zadowolona z jakości owych poczynąń. Te usiłowania wydają się nie mieć końca. Przykładem takiej właśnie pantomimy jest również sztuka „Kwadrat”, w której czwórka aktorów porusza się po kwadracie w ściśle określonym schemacie, powtarzalnym i czasowo dokładnie odmierzonym. Jak zwykle u Becketta, wszystkie aspekty wykonywanych ruchów są ściśle zapisaną partyturą. Nie znając twórczości noblisty, można mieć kłopoty z rozczytaniem, jakie jest przesłanie zapisane w tym dramacie, a jednak jest w nim coś hipnotyzującego, zwłaszcza jeśli ma się okazję zobaczenia go w żywym planie. Cztery zakapturzone postacie poruszają się w taki sposób, aby nie doszło między nimi do spotkania; chodząc w tym samym tempie-rytmie, prawie ocierają się o siebie, ale nigdy nie zatrzymują i nie mówią. Chodzenie jest jedynym aspektem ludzkiego działania, bycia, a jednocześnie jest jałowym i bezcelowym.

Wydaje się, że z premedytacją i determinacją Beckett dochodzi do takiego zminimalizowania działań scenicznych lub pokazania ich schematyczności i nawykowej bezmyślności, aby zostawić czytelnika i widza w poczuciu beznadziejności i krańcowej tragiczności jego ziemskiej egzystencji. W sztukach wcześniejszych, gdzie padają jeszcze partie dialogowe lub monologowe, jest jeszcze nadzieja – nie na przyszłość, która sugerowana jest jako wiecznie zapętlaająca się wieczność. Ta nadzieja jest tu i teraz, w doświadczeniu zauważenia twarzy drugiego człowieka, rozpoznania go i próby kontaktu, próby nawiązania dialogu. Słowa przynoszą jeszcze treści, które przynoszą pocieszenie, chwilowe i iluzoryczne,

ale jednak nadzieje. Podobnie jest w spektaklu „Strasznie śmieszne albo okropnie smutne”: dopóki padają słowa, dopóki zmuszają partnera do odpowiedzi, jest nadzieja na wspólną drogę i wspólną przyszłość, nawet jeśli nasze doświadczenia są bolesne i trudne.

4.8. O wspólnej przestrzeni, domu i utracie

Przestrzeń, w której znajdują się bohaterowie obu dramatów, nie jest przestrzenią fundamentalną dla rodziny, mianowicie nie jest przestrzenią domu. Profesor ks. Józef Tischner pisze o tym tak:

„Przestrzenią człowiekowi najbliższą jest dom. Wszystkie drogi człowieka przez świat mierzą się odległością do domu. Widok z okien domu jest pierwszym widokiem człowieka na świat. Człowiek zapytany, skąd przychodzi – wskazuje na dom. Dom jest gniazdem człowieka. (...) Mieć dom znaczy: mieć wokół siebie obszar pierwotnej swojskości. Ściany domu chronią człowieka przed srogością żywiołów i nieprzyjaźnią ludzi. Umożliwiają życie, dojrzewanie. Mieszkając w domu, człowiek może się czuć sobą u siebie. Być sobą u siebie to doświadczać sensownej wolności. (...) Zadomowienie jest owocem kobiecej i męskiej wzajemności. Zakłada ona jako naturę płęć. Kobieta w samotności nie posiada domu. Samotny mężczyzna również nie posiada domu. Mimo to mężczyzna ofiaruje kobiecie dom i kobieta ofiaruje dom mężczyźnie. Na tym polega istota wzajemności, iż człowiek ofiaruje drugiemu to, co w ogóle staje się możliwe dzięki obecności drugiego przy nim. W domu kobieta jest matką, a mężczyzna ojcem. Naturalnym owocem wzajemności jest dziecko. Dziecko zwiędza sens domu. Dom jest przede wszystkim dla dziecka. Dlatego mówimy, że domy bez dzieci są puste. (...) Gdy człowiek traci dom, gdy oddala się od domu – czuje w bólu utraty siłę zadomowienia. Los domu jest częścią jego losu. (...) Gdy w domu pojawi się dziecko, przywiązanie do domu osiąga szczyt. Dziecko jest obietnicą wszelkich obietnic. W tych, którzy budowali dom, budzi się wiara, że oto tu, w tym domu, w tym ogrodzie, przy tej kołysce stała się ich ziemia obiecana”⁴².

Pozwalam sobie na zacytowanie dłuższej wypowiedzi profesora, ponieważ najtrafniej unaocznia ona ów dramat człowieka bez własnego domu – niezależnie, czy ów dom został nam odebrany, czy sami jesteśmy odpowiedzialni za rozbięcie domu, unicestwienie go. Winnie

⁴² *Filozofia dramatu*, ks. Józef Tischner, Znak, Kraków, 2006.

i Willie'mu dom został odebrany, bohaterowie są pozbawieni domu. Tragizm tej sytuacji jest tym bardziej spotęgowany, ponieważ niejasny i niezrozumiały. Nie znamy przewinień, jakich dopuścili się małżonkowie, które usprawiedliwiałyby taką właśnie karę.

Ona i On – małżonkowie, ale też rodzice – zawinili nie tylko wobec siebie, ale przede wszystkim wobec córki, budując dom i nie potrafiąc o niego dbać, pielęgnować go i szanować. Mieli dom, któremu pozwolili się rozpaść, popełnili grzech zaniechania i braku uważności na to, co dzieje się z domem. Byli sfokusowani na siebie, tracąc z oczu, co dzieje się z osobą dla nich najbliższą – córką Marysią. W kontekście samobójczej śmierci Marysi, która odebrała sobie życie właśnie w domu rodzinnym, trudno się dziwić, że dom przestał być domem, a stał się miejscem cmentarnym, domem pogrzebowym czy wręcz grobem. Przebywanie w takim domu wydaje się zbyt bolesne i traumatyczne; w takim kontekście opuszczenie domu może być pierwszym etapem próby dochodzenia do stabilności emocjonalnej i duchowej.

4.9. Rekonstrukcja traumy jako punkt zwrotny – analiza monologów kulminacyjnych

W strukturze dramaturgicznej spektaklu „Strasznie śmieszne” oraz dramatu Becketta odnajdujemy zbieżne schematy konstrukcyjne. W obu przypadkach tragedia – w sensie antycznym – już się dokonała, jest faktem z przeszłości (podobnie jak w większości dzieł Becketta). Od samobójczej śmierci córki, Marysi, minęły co najmniej dwa lata, a być może więcej, co sugeruje dialog bohaterki:

Ona: Słyszysz, słyszałeś? Rok temu też to było i dwa lata temu. Odkąd gramy tę naszą grę.⁴³

Zasadnicza różnica między oboma tekstami ujawnia się w sposobie, w jaki owa przeszłość zostaje przywołana w punkcie kulminacyjnym. W „Strasznie śmieszne” Rodzice decydują się na bezpośrednie, niemal reportażowe odtworzenie momentu śmierci dziecka, co staje się katalizatorem wyjaśnienia ich wzajemnych relacji.

Ona: Dosłownie chwilę jej nie było, no chwilę... podniosłam wzrok, w korytarzu stały te buty, wiesz te takie, myślę: może założyła inne, ale patrzę: kurtka. Marysia, już pięć po ósmej, wołam, idę, idę, po ósmej jest, co ty wyprawiasz, ten cholerny korytarz. Tak,

⁴³ Scenariusz *Strasznie śmieszne albo okropnie smutne*, F. Apke/M. Konarzewska.

uchylone drzwi, (gest) szafa była otwarta. Marysia, do chole... dłonie miała takie zimne, takie, próbowałam dzwonić.

On: Pamiętam, wszystko pamiętam. Mówię Sartre, mówię egzystencjalizm, widzę że dzwonisz, chwila jest intensywna, pamiętam, światło na twarzy jakieś studentki, zadaje mi pytanie, pamiętam... plamę światła na biurku i jak odwracam telefon. I potem jak wchodzi. Przerazenie na ich twarzach, jak mi to powiedzieć, co powiedzieć, potem nic, ciemno i tylko że do ciebie oddzwaniam i nie odbierasz⁴⁴.

Ten moment wspólnego odtworzenia sytuacji granicznej staje się pierwszym aktem realnego zbliżenia, spajającym na nowo ich relację. Po raz pierwszy bohaterowie dają świadectwo najbardziej traumatycznym chwilom swojego życia. Z monologów wyłania się obraz osamotnienia Matki, będącej jedynym naocznym świadkiem śmierci, oraz Mężczyzny, który nosi w sobie ciężar nieobecności w kluczowym momencie. Widz dopiero teraz w pełni uświadamia sobie skalę dramatu – pęknięcie między bohaterami nastąpiło nie tylko z powodu samej śmierci córki, ale również z powodu fizycznego i emocjonalnego oddalenia w chwili tragedii. Bycie osobno w momencie śmierci stało się pierwszym krokiem do rozpadu ich związku.

Wyczuwalna w tych monologach gorączkowość i dążenie do precyzji opisu przywodzi na myśl analogiczny mechanizm w monologu Winnie ze „Szczęśliwych dni”. W obu przypadkach mamy do czynienia z ogromną presją wewnętrzną, by to, co ukryte i przemilczane, zostało wreszcie nazwane. Werbalizacja staje się pierwszym etapem autoterapii.

U Becketta sytuacja jest jednak bardziej złożona. Kulminacja dramatyczna również następuje w końcowej fazie utworu, ale jej treść pozostaje niejednoznaczna, oniryczna i metaforyczna.

Winnie: A, oczywiście, jest jeszcze moja opowieść, gdy nic innego już nie ma. [...] Pewien żywot. (Uśmiech) Długi żywot. (Uśmiech gaśnie). Który zaczął się w łonie, jak to niegdyś bywało. Mildred to łono pamięta. Do śmierci pamiętać je będzie. [...] Obecnie ma już cztery czy pięć lat i dostała właśnie olbrzymią lalkę z wosku. [...] Słońce jeszcze na dobre nie wstało, gdy Milly już była na nogach [...] wślizgnąwszy się do dzieciennego pokoju, zaczęła rozbierać swoją Córunię. (Pauza) Besztając ją przy tym. (Pauza) Wtem

⁴⁴ Scenariusz *Strasznie śmieszne albo okropnie smutne*, F. Apke/M. Konarzewska.

na jej udo... (Długa pauza) Spokojnie, Winnie. (...) Wtem na jej udo wdrapała się myszka i Mildred w przerażeniu rzucając Córunię zaczęła strasznie krzyczeć [...] Za późno. (Pauza. Cicho) Za późno⁴⁵.

Antoni Libera wskazuje, że historia ta może być przetworzoną reminiscencją z dzieciństwa samego Becketta lub opowieścią zasłyszaną od przyjaciółki. Wkładając ją jednak w usta Winnie, autor nadaje jej wymiar osobistej traumy. Monolog ten otwiera pole do interpretacji psychoanalitycznej, sugerując możliwe doświadczenie molestowania seksualnego.

Kluczowy jest tu obraz małej Mildred, która łamiąc zakaz, udaje się do dzieciennego pokoju – przestrzeni, którą intuicyjnie uznaje za bezpieczną, by „odegrać” tam niepokojącą scenę. Rozbieranie lalki połączone z jej „besztaniem” może być nieświadomym powtórzeniem traumy, której dziewczynka sama doświadczyła. Dziecko, nie rozumiejąc sytuacji nadużycia, często internalizuje winę – stąd karcenie lalki. Przerwanie opowieści przez Winnie („Spokojnie, Winnie”) w momencie, gdy „coś” (mysz?) wchodzi na udo dziewczynki, sugeruje, że wspomnienie to jest zbyt bolesne, by mogło zostać w pełni wypowiedziane.

Podobnie niepokojący kontekst pojawia się w pierwszym akcie, we wspomnieniu o wielbnym Carolusie Hunterze:

Winnie: Charlie Hunter! [...] I znowu mu siedzę na kolanach w ogródku za domem [...]. Ach, słodkie wspomnienia!⁴⁶

Libera zauważa, że nazwisko Hunter („łowca”) oraz groteskowa śmierć księdza w wannie mogą stanowić aluzję do jego skłonności pedofilskich. Uśmiech Winnie na to wspomnienie może być mechanizmem obronnym, formą wyparcia. Beckett zdaje się sugerować, że życie bohaterki, rozpoczęte traumą („łono, które Mildred pamięta”), naznaczone jest pęknięciem w sferze seksualności i intymności.

Pytania Winnie o bycie „pociągającą” zyskują w tym świetle nowy wymiar. Jej dbałość o fizyczność, te wszystkie rytualne zabiegi kosmetyczne (piłowanie paznokci, szminkowanie ust, poprawianie toczka), nie są jedynie próbą kokietowania Williego. Są one desperacką walką o podmiotowość, o zachowanie integralności cielesnej w świecie, który dosłownie (kopiec)

⁴⁵ S. Beckett, *Dramaty*, tłum. A. Libera, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995, s. 240.

⁴⁶ Tamże, s. 208.

i metaforycznie (trauma) próbuje ją pochłoniąć. W „Strasznie śmieszne” Kobieta również używa swojej fizyczności (jaskrawy kostium, dbałość o wygląd) jako pancerza. Dla obu bohaterów ciało i dbałość o nie stają się ostatnim bastionem oporu wobec unicestwienia.

Rozdział V. Monolog wewnętrzny i polifonia obecności – synteza procesu

Budowanie monologu wewnętrznego jest to proces, który wydaje się niezwykle tożsamy z konstruowaniem roli aktorskiej, kiedy wszystkie informacje o postaci, konteksty, skojarzenia powstają podczas prób. Tymczasem jednak można określić kluczową różnicę: tak zwany monolog wewnętrzny – to, co wymyka się intelektualnemu procesowi – odbywa się w samotności i izolacji, z dala od teatralnego gwaru. To, co najistotniejsze w budowaniu roli, a może lepiej napisać – w tworzeniu postaci – odbywa się w sytuacji intymnej i wyalienowanej.

Ten stan twórczego osamotnienia przypomina to, co Krystian Lupa w swoich dziennikach (np. w *Podróży do Nizheny*) nazywa budowaniem „pejzażu wewnętrznego”. Dla mnie, jako aktora mierzącego się z taką rolą, monolog wewnętrzny nie jest tylko technicznym podtekstem biegnącym równolegle do słów. Staje się autonomicznym strumieniem życia postaci, o wiele gęstszym niż to, co wypowiedziane na zewnątrz. Lupa pisał o „utopii w stanie spoczynku” zamiera – i mój bohater, trwający w bezruchu, paradoksalnie wykonuje wewnątrz gigantyczną pracę emocjonalną.

Najistotniejszym elementem owego procesu jest zadawanie pytań, nawet jeśli odpowiedzi nie pojawiają się; samą istotą staje się pytanie. Oczywiście zadając pytanie, oczekujemy czy też wymagamy odpowiedzi. W pracy aktorskiej dążymy do uzyskania jak największej liczby odpowiedzi; ich brak tworzy frustrację i lęk. Cała twórczość Becketta oparta jest na nieustannym zadawaniu pytań – pytań fundamentalnych – i tragicznej konstatacji, że satysfakcjonująca odpowiedź jest niemożliwa, „nienazywalna”. Trudno wyobrazić sobie bardziej tragiczną sytuację emocjonalno-intelektualną jak taka, która nie przynosi żadnej odpowiedzi, jest niemal schizofrenicznym, zapętlałym się „wianuszkim” pytań.

Ostatni tekst Becketta pt. „no właśnie co”, zaliczany do jego spuścizny poetyckiej, wydaje się być mocno osadzony w filozofii egzystencjalizmu, kwestionującego, że „coś” może istnieć. Kwestionuje podstawę każdej metafizyki, że istnieje bardziej „coś” niż „nic”. Istnieje tylko pytanie, albo ciąg pytań. Każdy wysiłek ludzkiego myślenia próbującego nazwać, określić kierunek ludzkiej percepcji, jest daremny, skazany na porażkę i bliski obłąd.

Gdzieś tam daleko w dali

jakby we mgle co-

obłąd by w ogóle chcieć się łudzić

że ledwo się widzi gdzieś tam

daleko w dali jakby we mgle co

co

no właśnie co –

no właśnie co⁴⁷

Najtragiczniejsze jest stawianie pytań i niemożność uzyskania odpowiedzi, a być może strach przed uzyskaniem odpowiedzi. W końcowym monologu żony/matki usłyszeć można, co działo się z mężem/ojcem po śmierci córki. Na długie dni zamyka się w pokoju córki, słucha jej muzyki i zupełnie izoluje się od tego, co za drzwiami. Zamyka się także emocjonalnie, nie jest gotowy, by wspólnie przeżywać stratę córki. Nie jest gotowy na żałobę.

Analizując odmienne strategie przetrwania, jakie przyjmują Ona i On, można odnieść się do modelu żałoby autorstwa amerykańskiej psychiatry Elisabeth Kübler-Ross. Według badaczki, okres żałoby można podzielić na pięć etapów, takich jak: „zaprzeczenie”, „gniew”, „targowanie się”, „depresja”, „akceptacja”⁴⁸. Wydaje się, że bohaterowie utknęli w różnych fazach tego procesu, co uniemożliwia im spotkanie. Kobieta, poprzez swoją logoręę i aktywność, zdaje się wciąż walczyć (faza „zaprzeczenia” lub „targowania się?”), podczas gdy Mężczyzna, zapadając się w milczenie, tkwi w fazie „depresji”. Brak synchronizacji w przeżywaniu traumy jest tu główną siłą dramaturgiczną. Jednak ich wspólna obecność na scenie to dramatyczna próba odnalezienia „woli sensu”⁴⁹ w sytuacji granicznej, jaką jest śmierć dziecka.

⁴⁷ S. Beckett, *no właśnie co*, tłum. A. Libera, w: *Kwartalnik Artystyczny* 4 (24) 1999, s. 77.

⁴⁸ Kübler-Ross, E. (2007). *Rozmowy o śmierci i umieraniu*. Poznań: Media Rodzina.

⁴⁹ Wola sensu (niem. *Wille zum Sinn*) to fundamentalne pojęcie logoterapii – nurtu psychoterapii stworzonego przez Viktora Frankla. Frankl podkreślał, że sensu nie można „nadać” życiu arbitralnie – należy go odkryć w obiektywnej rzeczywistości. Wskazał na trzy główne obszary, w których człowiek realizuje swoją wolę sensu: wartości twórcze („to, co dajemy światu”), wartości przeżyciowe („to, co świat daje nam”), wartości postawy

W trakcie pracy nad spektaklem zadawałem reżyserce pytanie, jakie słowa zapisuje na kartce papieru Bohater po pierwszej próbie skoku w przepaść. W odpowiedzi usłyszałem, że być może jest to fragment monologu, który wypowiada mężczyzna w odpowiedzi na monolog kobiety w drugiej części spektaklu. To moment fundamentalny dla granej przeze mnie postaci, jest podglebiem przemiany emocjonalnej, jaka się w nim dokonuje. Ja jednak, zapisując co wieczór słowa na znalezionej w kieszeni kartce, za każdym razem zapisuję te same słowa: „no właśnie to”. Dzieje się to automatycznie i bezwiednie, w tym momencie nigdy nie przychodzą mi inne słowa do głowy.

Wyobrażając sobie Becketta (utożsamiam w tym wypadku autora tekstu z podmiotem lirycznym) piszącego swój tekst, wyobrażam sobie mojego bohatera siedzącego nad biurkiem córki, słuchającego w kółko muzyki, jaką lubiła, zamkniętego w pokoju. Ich sytuacja wewnętrzna jest tożsama, obaj zadają pytania, na które nie można znaleźć odpowiedzi. Życie zredukowało się do jednej tylko czynności umysłowej: zadawania pytań. „Oblęd” – od tego właśnie słowa Beckett zaczyna swój tekst. Nie mogę wyobrazić sobie lepszego słowa na określenie kondycji psychicznej, w jakiej znajduje się mój bohater.

Jeden ze znakomitych specjalistów od terapii mowy i neurologopedii w rozmowie po spektaklu skonstatował, że mój bohater w spektaklu „Strasznie śmieszne...” jest na granicy afazji i apraksji. Podobnie pisze o podmiocie lirycznym Becketta literaturoznawca i tłumacz Michał Kisiel:

„Te ponawiane akty odraczania wypowiedzenia własnych myśli stają się jedyną codziennością afatyka, także tego figuratywnego, czyli podmiotu niezdolnego do mówienia o samym sobie. Podmiotu, który jest nieobecny. Jego kontakt z rzeczywistością zostaje rozdzielony, podobnie jak podzielona została jego tożsamość. Skrępowanie, biorące się z niemożności znalezienia adekwatnego słowa, zastępuje niesamowitość wiecznego odraczania znaczenia. Nie przestaje ono istnieć, stale funkcjonując w werbalnych myślach afatyka”⁵⁰.

(nasze reakcje na nieunikniony tragizm i sytuacje graniczne) - Frankl, V. E. (2009). *Człowiek w poszukiwaniu sensu*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.

⁵⁰ Kisiel Michał "Na początku było słowo a na końcu ciało" : "no właśnie co" Samuela Becketta jako pragnienie uobecnienia W: E. Bartos, M. Kłosiński (red.), "Doświadczać : szkice o twórczości (anty)modernistycznej" Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice 2014, s. 27.

Moja postać w naszym spektaklu także z trudem wypowiada pierwsze słowa, jakby na nowo uczyła się ich używania i rozumienia. Im dłużej i więcej mówi, tym bardziej poprzez słowa właśnie odkrywa swoją prawdziwą tożsamość (nauczyciel akademicki), co więcej, szybko ponownie daje się uwieść słowom, aż do logorei monologu.

Beckett bardzo często używa zapętlenia, sugeruje, że to, co widzimy, będzie się powtarzało. Końcowe słowa utworu Becketta pt. „no właśnie co” (bez znaku interpunkcyjnego) mogą sugerować ponowne otwarcie i zapętlenie. Podskórnie czujemy jednak, że na końcu tego tekstu musi być śmierć. To, co u Becketta jest tylko sugestią, u mężczyzny jest odpowiedzią: „to właśnie To”. Odpowiedź zaprowadza go właśnie nad krawędź przepaści. Teksty Becketta zawsze były dla mnie ważną inspiracją i prowadziły przez kolejne mniejsze i większe role teatralne. Ale po raz pierwszy, grając właśnie „Strasznie śmieszne”, mam głębokie przekonanie, że tekst Becketta „no właśnie co” jest wiodącym monologiem wewnętrznym mojego bohatera.

„Człowiek jest jedyną istotą na świecie, która nie tylko po prostu umiera, ale która wie o tym, że umiera, i dlatego może zająć jakąś postawę wobec śmierci. Człowiek może zamykać oczy na własną śmierć, może śmierci wybiegać naprzeciw, może nadawać jej wybrane znaczenie i może wreszcie dokonywać «metafizycznego rozstrzygnięcia» odnośnie do tego, co go czeka po śmierci. Metafizycznemu rozstrzygnięciu nigdy na ogół nie przysługuje absolutna pewność, stąd, nawet w przypadku przeświadczenia o nieśmiertelności, śmierć człowieka jest pełna tragizmu”⁵¹.

Spoglądając z dystansu na przytoczone rozmowy i cały proces twórczy, uświadamiam sobie, że budowanie roli Mężczyzny w „Strasznie śmieszne...” nie było aktem samotnej kreacji. W paradygmacie autoetnograficznym, który przyjąłem, kluczowe jest rozpoznanie, że moje „ja” sceniczne konstituowało się wyłącznie w relacji do Innego. To, co w mojej rozprawie nazywam „wspólnością”, nie jest jedynie teoretycznym konstruktem, ale organiczną tkanką, utkaną z intuicji moich współrealizatorów, wiedzy naukowej, cienia literackich mistrzów oraz współczesnych kodów kulturowych.

⁵¹ Józef Tischner, Biblioteka Narodowa, *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, 2003. Prolegomena chrześcijańskiej filozofii śmierci, s. 147.

Pierwszym, fundamentalnym kręgiem tej „wspólności” byli moi bezpośredni partnerzy, a każdy z nich otworzył we mnie inną przestrzeń poznawczą.

Spotkanie z Ewą Kaim było dla mnie lekcją zaufania do niepewności. W tradycyjnym, hierarchicznym modelu pracy aktor często oczekuje od reżysera precyzyjnej „mapy drogowej”. Ewa natomiast zaprosiła mnie do podróży we mgle, bez gotowych rozwiązań. Jej zgoda na błądzenie, na wspólne szukanie tonacji między farsą a trenem żałobnym, dała mi przestrzeń na twórcze ryzyko. Dzięki niej zrozumiałem, że w pracy nad traumą nie można niczego „zagrać” czy „pokazać” – można jedynie stworzyć bezpieczny „kontener”, w którym temat w nas wybrzmi. Ewa dała mi przyzwolenie na sceniczną bezradność, która paradoksalnie stała się moją największą siłą.

Z kolei Marta Konarzewska wyposażyła mnie w precyzyjne narzędzia intelektualne do nazwania tego, co do tej pory było jedynie mglistą intuicją. Jej koncepcja „ontologicznych trójkątów” i diagnoza „aktywnego milczenia” pozwoliły mi zrozumieć moją postać na poziomie strukturalnym. To dzięki jej dramaturgicznym cięciom i bezlitosnej analizie języka moje milczenie przestało być pustką, a stało się – jak to trafnie określiła – „głośną ciszą”. Marta nazwała dla mnie „szczelinę” między słowem a doświadczeniem, w której mogłem się rozgościć, uświadamiając mi, że mój bohater nie milczy z braku słów, ale z nadmiaru bolesnej świadomości.

Najbardziej intymny i dotkliwy wymiar tej „wspólności” objawił się jednak w relacji z Dorotą Segdą. Nasze partnerstwo wykroczyło w tym procesie daleko poza rzemiosło. W obliczu jej osobistej tragedii, a także tematu spektaklu, granica między postacią a człowiekiem uległa zatarciu, ale w sposób twórczy i bezpieczny. Dorota stała się dla mnie lustrem. Jej nadekspresja, jej kompulsywna walka o życie poprzez „zagadywanie śmierci”, była paliwem dla mojego wycofania. Nie musiałem „grać” samotności; wystarczyło, że byłem obecny wobec jej scenicznego (i ludzkiego) dramatu. To, co wytworzyło się między nami, to rodzaj porozumienia poza werbalnego, przepływu energii, który sprawia, że w finale spektaklu naprawdę czuję, że „jesteśmy” – nie jako postacie, ale jako ludzie połączeni wspólnym losem.

Przestrzeń fizyczna i dźwiękowa dopełniły ten proces. Betonowa pustynia stworzona przez Mirka Kaczmarka, z jej symbolicznym pęknięciem i strefą „gruzowiska”, wymusiła na mnie określony rodzaj motoryki – ciężkiej, uziemionej, stawiającej fizyczny opór. Z kolei muzyka Łukasza Bzowskiego stała się moim wewnętrznym monologiem. Często to właśnie

jego dźwięki „grały” za mnie, pozwalając mi na minimalizm środków. Łukasz stworzył partyturę, która nie ilustrowała emocji, ale je wyprzedzała, stając się trzecim partnerem w dialogu.

Niezbędnym fundamentem, który pozwolił mi bezpiecznie poruszać się po tych emocjonalnych rejestrach, była współpraca z prof. Maciejem Pileckim. Wprowadził on do naszego procesu perspektywę medyczną, która zadziałała jak artystyczny „pas bezpieczeństwa”. Profesor nazwał i uwiarygodnił mechanizmy obronne naszych bohaterów, diagnozując moją postać w kategoriach „zamrożonej żałoby”. Dzięki temu wiedziałem, że nie gram abstrakcyjnego smutku, lecz konkretny stan kliniczny. Ta wiedza pozwoliła mi na obiektywizację emocji i zachowanie higieny psychicznej w pracy nad tak obciążającym materiałem.

Drugim, „wertykalnym” partnerem w tym procesie stał się Samuel Beckett. Nie był on jedynie literackim patronem, ale matrycą fizycznej obecności. Figura Williego ze Szczęśliwych dni nauczyła mnie „aktywnej redukcji”. Zrozumiałem, że w obliczu ostateczności psychologizm staje się narzędziem trywialnym. Musiałem stać się – wzorem bohaterów Becketta – bytem zredukowanym, egzystującym w cieniu, w swoistym bunkrze milczenia. To beckettowskie „nie mam już nic do powiedzenia” stało się najsilniejszą formą sprzeciwu wobec farsowej rzeczywistości, którą próbuje kreować moja sceniczna Żona.

Trzecim, niezwykle istotnym filarem mojej pracy, były inspiracje płynące z popkultury i historii komedii – postaci Bustera Keatona, Tig Notaro i Ricky’ego Gervaisa. To oni dostarczyli mi współczesnych narzędzi do obsługi tragizmu. Od Keatona pożyczyłem „maskę neutralną” – twarz, która nie zdradza emocji, lecz staje się ekranem, na którym widzę wyświetla własne wzruszenie. Tig Notaro dała mi odwagę do radykalnej szczerości w nazywaniu traumy, co rozbraja lęk i buduje więź. Wreszcie Ricky Gervais pokazał mi, że cynizm może być formą miłości i pancerzem chroniącym przed rozpadem. Mój bohater, podobnie jak Tony z serialu Gervaisa, używa „złej energii” i wycofania, by ocalić resztki swojej integralności.

Te trzy sfery – żywa, głęboka relacja z zespołem (Ewą, Martą, Dorotą, Mirkiem, Łukaszem) wsparta wiedzą kliniczną prof. Pileckiego, duchowa „łączność” z Beckettem i warsztatowe lekcje od mistrzów tragikomedii – złożyły się na moją rolę. Aktor w obliczu traumy nie jest więc samotnym medium, lecz rezonatorem. Moja postać powstała w przestrzeni „pomiędzy” – i to właśnie ta polifonia obecności pozwoliła mi dotknąć istoty „wspólności”, która, jak wierzę, jest jedyną możliwą odpowiedzią na doświadczenie graniczne.

Zakończenie: Nie-teatralne, teatralne

Jednym z najważniejszych i najbardziej znaczących momentów w moim teatralnym życiu był wykład inauguracyjny wygłoszony przez znakomitego reżysera filmowego Krzysztofa Kieślowskiego, którego miałem zaszczyt wysłuchać podczas uroczystości rozpoczęcia roku akademickiego w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. L. Solskiego w Krakowie (obecnie Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego). Był to pierwszy wykład inauguracyjny, jaki usłyszałem w życiu. Jeszcze nie do końca wierzyłem, że mnie – chłopakowi z miasta wojewódzkiego, w którym co prawda uczestniczyłem w wydarzeniach kulturalnych, zwłaszcza teatralnych – udało się dostać właśnie na TĘ uczelnię, w TYM właśnie mieście i z TYMI artystami, mistrzami i pedagogami. Ówczesny rektor, prof. Jerzy Stuhr, zaprosił do wygłoszenia wykładu Krzysztofa Kieślowskiego. Mistrz zaprosił Mistrza. Na początku mojego pobytu w szkole teatralnej nie mogło zdarzyć się nic bardziej ekscytującego, wręcz magicznego. Byłem przekonany, że dowiem się czegoś, co odkryje przede mną tajniki pracy reżysera i scenarzysty; że już od pierwszego momentu mojego pobytu na tak szacownej i renomowanej uczelni zostaną mi objawione arkana współpracy między aktorem a reżyserem. Wykład ten do dzisiaj pozostaje w mojej pamięci niezwykle żywy i aktualny. Jednak dzisiaj, z perspektywy trzydziestu lat w zawodzie, z całą odpowiedzialnością – choć i ze wstydem – muszę stwierdzić, że zupełnie go wtedy nie zrozumiałem.

Krzysztof Kieślowski nie odślaniał przed słuchaczami zawiloci i trudności warsztatowych, z którymi przychodzi borykać się reżyserowi czy aktorowi. Nie analizował swoich filmów, nie opowiadał o męczarniach artysty zmagającego się z tak zwanym artystycznym tworzywem. Kieślowski mówił z pełnym przekonaniem o – jego zdaniem – najważniejszym, najistotniejszym aspekcie twórczości (twórcy, artysty, który w akcie tworzenia spotyka się z drugim człowiekiem). Mówił o Przyjaźni. Oczywiście był to ukłon w stronę Pana Profesora Stuhra, co od początku było jasne. Jak już wspomniałem, nie mogłem wtedy pojąć, dlaczego właśnie o przyjaźni chce opowiadać Kieślowski w tej – być może najważniejszej – chwili dla każdego studenta rozpoczynającego swoją edukacyjną drogę artystyczną, wygłodniałego sugestii, informacji i wskazówek, czym jest i jak uprawiać zawód aktora. Dzisiaj już to rozumiem. Są takie chwile w życiu zawodowym, są takie przedsięwzięcia artystyczne, które nie mogą powstać, jeśli tego pierwiastka ludzko-ludzkiego zabraknie.

Opowiadając w teatrze – zresztą nie tylko w teatrze – o sprawach najintymniejszych i najtrudniejszych, dobrze (a być może jest to warunek konieczny) mieć poczucie, że do osób, z którymi współpracujemy – może w tym wypadku zasadniej jest powiedzieć: z którymi uprawiamy sztukę – możemy mieć pełne zaufanie; że relacje wzajemne będą wypełnione czujnością, uważnością na partnerów i, przede wszystkim, delikatnością.

Oczywistym i fundamentalnym w tym aspekcie wydaje się poczucie uczciwości i szczerości, która przecież czasami nie jest łatwa do przełknięcia, zwłaszcza biorąc pod uwagę (nie ma co ukrywać) nasze aktorskie ego. Daleki jestem dzisiaj od mówienia o zespole aktorskim jako o „rodzinie”. Mam wrażenie, że słowo to bywało nadużywane w dyskursach branżowych – i nie tylko – w ciągu lat mojej drogi zawodowej. Teatr jest miejscem, gdzie jak najlepiej i najsolidniej staram się realizować zadania, jakie powierzają mi współpracownicy i realizatorzy. Dom, rodzina są przystanią, portem, wspólnotą znacznie ważniejszą od teatru, który JEST (lub BYWA) polem artystycznego działania, pełnym uniesień – niekiedy, rzadko, czasami – i niezmiernie mocno angażującym nasze emocje, uczucia oraz siły witalne, lecz pozostaje aż i tylko pracą.

Pewnie, jak to bywa ze znakomitą większością adeptów sztuki aktorskiej, którzy mają szczęście po ukończeniu szkoły dostać się do tak wybitnego zespołu, jakim był i jest zespół Narodowego Starego Teatru, rzuciłem się w pracę z pełnym zaangażowaniem i bez wyznaczania granic emocjonalnych. Czasami – dzisiaj mogę to powiedzieć z perspektywy trzydziestu lat na scenie – bez „pasów bezpieczeństwa”. Stałem się jednak zawsze przestrzegać kanonu etycznego, który wpojono mi w szkole teatralnej. Na zawsze w mojej pamięci pozostanie wykład prof. Krzysztofa Globisza na ostatnim wspólnym spotkaniu mojego roku po premierze spektaklu dyplomowego w jego reżyserii. Na swój własny użytek nadałem temu wystąpieniu tytuł „Kto jest kim w teatrze”. Nie jest to czas i miejsce, by w szczegółach opisywać dokładną treść i znaczenie owego wykładu; dość powiedzieć, że dobitnie, a czasami bardzo bezpośrednio, wytłumaczył nam – jeszcze studentom – czym jest teatr. Nie jako instytucja, miejsce, gdzie co miesiąc pobieramy uposażenie za wykonaną pracę, gdzie od czasu do czasu zdarza się nam zbliżyć do tak zwanej sztuki, gdzie dokarmiamy nasze wygłodniałe aktorskie JA i realizujemy pasje. Pan Profesor w wielu przypadkach potwierdził nasze przeczucia, ale też, być może, uświadomił po raz pierwszy, że teatr to przede wszystkim miejsce SPOTKANIA drugiego człowieka – z jego wrażliwością, delikatnością, ale też chropowatością i problemami, z których nie zdajemy sobie sprawy. To spotkanie jest trudne, dlatego należy do niego przystępować z wielką pokorą, czułością, a nade wszystko uważnością. Szanowny

Panie Profesorze, dziękuję za te słowa. Nie zawsze udawało mi się być wiernym owemu kanonowi...

Jako młody aktor często, nawet z niejaką lubością, używałem sformułowań: „teatr jest moim drugim domem” (myślę, że często był wówczas domem pierwszym), „teatr to rodzina”. Dzisiaj już tak o tym nie myślę, tak tego nie czuję. O wiele bliższe jest mi sformułowanie „zespół”. Nie tylko jako zgrany, sprawny, profesjonalny ensemble aktorski i techniczny (mam pewność, że w wypadku mojego macierzystego Starego Teatru mogę powiedzieć: znakomity zespół), co w sensie artystycznym jest oczywiście niezwykle ważne. Chodzi mi o zespół, który uprawia i kultywuje WSPÓLNOŚĆ. Wspólność rozumianą jako rodzaj nie tylko artystycznej, ale być może przede wszystkim duchowej drogi, jaką przychodzi nam wspólnie przeżywać w trakcie prób i spektakli. Zwłaszcza jeśli temat jest tak bolesny i delikatny, jak samobójcza śmierć własnego dziecka, w dodatku opowiadana w dużej części sprawnie napisanym tekstem komediowym.

Mam wrażenie, że w wypadku spektaklu „Strasznie śmieszne na podstawie okropnie smutne” właśnie owa WSPÓLNOŚĆ umożliwiła pracę z pełną ufnością i pewnością, że mamy wobec siebie otwartość oraz bezwstydną zgodę na błędzenie i popełnianie błędów. Pomysł na pracę o tak trudnej tematyce został, jak już pisałem we wstępie, zaproponowany przez Ewę Kaim, ale ani przez moment nie miałem wrażenia, że jest to (skądinąd zupełnie normalne we współczesnym teatrze) podejście realizowania gotowego konceptu reżysera – jego wizji świata, pomysłu na rolę czy drogi emocjonalnej postaci – przez zespół realizatorów. Jeśli mogę użyć prostej metafory: reżyserka otworzyła drzwi i zaprosiła do pracy wszystkich twórców, również spoza teatru, dokładnie na tych samych zasadach otwartości, higieny pracy i równoważności ich profesji. Pozwolę sobie o tym pisać w mojej pracy, ponieważ z biegiem lat wydaje mi się to szczególnie ważne i godne podkreślenia jako fundament pracy w teatrze, która jest rzeczywistym, WSPÓLNYM, WSPÓLNOTOWYM dochodzeniem do jak najlepszych efektów artystycznych. Cieszę się ogromnie, że dane mi było – i jest – uczestniczyć w tym akcie spotkania, tworzenia, bycia.

BIBLIOGRAFIA

Literatura

1. Apke Fred, *Okropnie smutne* (tyt. oryg. *Furchtbar traurig*), tłum. Marta Klubowicz, [maszynopis / tekst niepublikowany].
2. Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. Eligia Bąkowska, Aletheia, Warszawa 2011.
3. Beckett Samuel, *Dramaty*, przełożył i wstępem opatrzył Antoni Libera, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995.
4. Beckett Samuel, *no właśnie co*, tłum. A. Libera, w: *Kwartalnik Artystyczny* 4 (24) 1999, s. 77-78.
5. Borgdorff Henk, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, Leiden 2012.
1. Borges Jorge Luis, *Widzę się w masce...*, tłum. Adam Komorowski, [w:] „Maski”, nr 1, red. Małgorzata Dziewulska, Warszawa 1993, s. 4-5.
2. Camus, Albert. *Mit Syzyfa*. Tłum. Joanna Guze. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2004.
3. Frankl, Viktor E. *Człowiek w poszukiwaniu sensu*. Tłum. Aleksandra Wolnicka. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2011.
4. Gałczyński Konstanty Ildefons, *Niobe*, [w:] *Dzieła. Poezje*, t. 2, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1979.
5. Gombrowicz Witold, *Dzieła*, t. 5: *Teatr* (zawiera utwór *Ślub*), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986
6. Gontarski Stanley E., *Beckett. Przewodnik*, tłum. Piotr Szymor, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024.
7. Grotowski Jerzy, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek i in., Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa–Wrocław 2012
8. Jung Carl Gustav, *Odpowiedź Hiobowi*, [w:] *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1999.

9. Kędzierski Marek, *Okolice Nienazywalnego: Samuel Beckett A.D. 1949*, „Kwartalnik Literacki”, 1999, nr 4 (24).
10. Kędzierski Marek, *Samuel Beckett*, seria Profile, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
11. Kępiński Antoni, *Melancholia*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1974.
12. Kisiel Michał, *Na początku było słowo a na końcu ciało: "no właśnie co" Samuela Becketta jako pragnienie uobecnienia* W: E. Bartos, M. Kłosiński (red.), „Doświadczając: szkice o twórczości (anty)modernistycznej” Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice 2014, s. 23-37.
13. Kübler-Ross, Elisabeth. *Rozmowy o śmierci i umieraniu*. Tłum. Irena Doleżał-Nowicka. Poznań: Media Rodzina, 1998.
14. Libera Antoni, *Godot i jego cień*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
15. Lupa Krystian, *Utopia w stanie spoczynku*, Wydawnictwo Świat Literacki, Izabelin 2009.
16. Mickiewicz Adam, *Dzieła*, t. 3: *Utwory dramatyczne*, wyd. jubileuszowe, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1998
17. Sartre Jean-Paul, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, tłum. Janusz Pelc, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1998
18. Strehler Giorgio, *Maska jest narzędziem tajemniczym...*, tłum. Józef Opalski, [w:] *Maski*, wybór, opracowanie i redakcja Maria Janion i Stanisław Rosiek, t. 1, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986 (*Transgresje*, 4).
19. Tatarkiewicz Władysław, *O szczęściu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.
20. Tischner Józef, *Filozofia dramatu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
21. Tischner Józef, *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, Biblioteka Narodowa, Wrocław 2003.
22. Tischner Józef, *Przekonać Pana Boga. Z ks. Józefem Tischnerem rozmawiają Dorota Zańko i Jarosław Gowin*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999.

23. Wąchocka Ewa, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.

III. Filmografia i materiały wideo

1. *After Life*, twórca: Ricky Gervais, [serial, Netflix], 2019–2022.
2. *Film*, scen. Samuel Beckett, reż. Alan Schneider, wyk. Buster Keaton, 1965.
3. *Podziemny krąg (Fight Club)*, reż. David Fincher, 1999.
4. *Live*, wyk. Tig Notaro, 2012 [stand-up / film dokumentalny Tig].
5. Filmy Bustera Keatona (m.in. *General*, *Kamerzysta*, *Marynarz słodkich wód*).

IV. Utwory muzyczne (Przestrzeń dźwiękowa)

1. Bach Johann Sebastian, *Fuga c-moll*, BWV 847 (z *Das Wohltemperierte Klavier*, Zeszyt 2).
2. Bernstein Leonard, *West Side Story* (musical).
3. Cave Nick & The Bad Seeds, *Into My Arms*, z albumu: *The Boatman's Call*, 1997.
4. Gainsbourg Serge, Birkin Jane, *Je t'aime... moi non plus*, 1969.
5. Górecki Henryk Mikołaj, *III Symfonia „Symfonia pieśni żałosnych”*, op. 36.
6. Jobim Antônio Carlos, *Tereza My Love*.
7. Lutosławski Witold, *Koncert na orkiestrę*.
8. Pixies, *Where Is My Mind?*, z albumu: *Surfer Rosa*, 1988.
9. Sonifikacja danych NASA (dźwięki Marsa i Księżyca).

V. Wywiady przeprowadzone przez Autora (materiały własne)

1. Rozmowa z Ewą Kaim (reżyserką), przeprowadzona w dniu 2.06.2025r, Kraków.
2. Rozmowa z Martą Konarzewską (dramaturżką), przeprowadzona w dniu 29.06.2025r., online.
3. Rozmowa z Dorotą Segdą (aktorką, partnerką sceniczną), przeprowadzona w dniu 7.04.2025r., Kraków.

4. Rozmowa z Mirosławem Kaczmarkiem (scenografem), przeprowadzona w dniu 23.04.2025r.
5. Rozmowa z Łukaszem Bzowskim (kompozytorem), przeprowadzona w dniu 16.12.2024r., Kraków.

VI. Inne źródła (Wykłady i konsultacje)

1. Globisz Krzysztof, *Kto jest kim w teatrze*, wykład wygłoszony w PWST w Krakowie [ok. 1994 r.].
2. Kieślowski Krzysztof, Wykład inauguracyjny w PWST w Krakowie [ok. 1994 r.].
3. Pilecki Maciej, Konsultacje psychiatryczne realizowane podczas prób do spektaklu *Strasznie śmieszne*.