



**Akademia
Sztuk
Teatralnych**

im. St. Wyspiańskiego
w Krakowie

**Akademia Sztuk Teatralnych
im. Stanisława Wyspiańskiego
w Krakowie**

Wydział Reżyserii i Dramaturgii

mgr Krzysztof Popiołek

Uniwersalizacja opowieści.

**Strategie adaptacyjne i dramaturgiczne stosowane
w budowaniu utworu scenicznego na przykładzie spektaklu
*Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu***

Rozprawa doktorska

napisana pod kierunkiem

dr hab. Olgi Katafiasz

21 grudnia 2023 r.

SPIS TREŚCI

Wstęp – Zuniwersalizować opowieść.....	3
Rozdział I – <i>Character, protagonist, hero</i> . Koncepcje postaci w teatrze. Metoda pracy z aktorem.....	18
Status ontologiczny postaci.....	20
Właściwości postaci.....	20
Stosunek aktora do postaci.....	23
Postaci u Aleksijewicz. Metoda pracy z aktorem.....	28
Postać czy bohater?.....	32
Rozdział II – Bohater zbiorowy jako koncept kultury i wyzwanie dla teatru.....	35
Bohater zbiorowy a chór.....	36
Dramaturgia piosenki.....	39
Funkcja refrenu.....	40
Polifoniczność.....	41
Opowieść rozpisana na takty.....	42
Dramaturgia procesu żałoby.....	42
Rozdział III – Strategie adaptacyjne. Uniwersalizacja w procesie twórczym a praca z tekstem. Substytucje.....	45
Rozdział IV – Strategie dramaturgiczne. Pozatekstowe zabiegi uniwersalizujące. Praca metafory.....	65
Rozdział V – Recepcja spektaklu. Uniwersalność a funkcja katartyczna.....	82
Rozdział VI – Przykłady uniwersalizacji w innych spektaklach.....	107
Zakończenie – Ryzyka i zyski uniwersalizacji	115
Bibliografia	123

WSTĘP

Zuniwersalizować opowieść

Jest trochę przestrzeni pomiędzy wtedy i dzisiaj. Blok miesięcy i lat. Ale *to* atakuje moje ciało. Czuję smród spalenia na twarzy. Gdzieś jest zwirowaty rejon, depozyt leżący odłogiem w moim ciele. Ale atomy mojego ciała przez bezpośrednią styczność z atomami powietrza są połączone, dotykają ruin z jego zagrzebanym ciałem. Koniec mojej skóry, ostatnie atomy mnie, potem styk z powietrzem, potem wiele powietrza, ale na końcu zawsze jest tamta ziemia, z tamtym prochem, z tamtą krwią. Są takie dni, kiedy inaczej wieje wiatr. Stamtąd. Szorstki żużel, którego nie da się wytrzeć z oczu. Sprytnie. Przetarta rogówka. Porysowana soczewka oka. Widzi się inaczej. Chociaż pocierasz to aż jest czerwone. Próbujesz pozbyć się swędzenia. Ale ono jest. Jest już fragmentem ciała. Jak żużel w kolanie po wypadku rowerowym z dzieciństwa. To jest tobą. Węzeł żółtej skóry pozostał w przełyku tygodniami, jeśli się oddychało wtedy powietrzem po wybuchu. Plama popiołu zawieszona nad miastem, jakby ktoś przybił ją do nieba.

Tamto niebo, pamiętam. Nie tak powinno wyglądać niebo z końcem lata. Śmierć przyszła z nieba. Z niebieskiego nieba¹.

W ubiegłych latach odbyłem szereg interesujących rozmów na temat geopolitycznej sytuacji w Europie i jej wpływu na dobór teatralnego repertuaru. W sposób szczególnie zapamiętałem dwa spotkania z Anną Augustynowicz. Podobnych rozmów w tamtym czasie z różnymi rozmówcami było wiele, ale to w czasie jednej z tych zaproponowałem wystawienie na deskach sceny przetłumaczonego własnym wysiłkiem zbioru dramatów *Decade*, który przywoziłem z National Theatre w Londynie. Z okazji dziesiątej rocznicy zamachów na World Trade Center dwudziestu dramatopisarzy brytyjskich i amerykańskich zostało poproszonych o napisanie dwudziestu sztuk nawiązujących do tego wydarzenia. Augustynowicz, początkowo żywo zainteresowana, w trakcie naszych rozmów doszła do przekonania, że czas zamachów

¹ Schama Simon, *Epic* [w:] *Decade*, Adamson Samuel i in., Wydawnictwo Nick Hern Books, Londyn 2011, s. 201. Jeżeli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia w niniejszej pracy są mojego autorstwa.

terrorystycznych w Europie dobiegł końca, temat nie jest już aktualny, a co za tym idzie – przeżywany przez lokalnego odbiorcę. Należało, jej zdaniem, szukać innej opowieści.

Myślałem o tym jeszcze wiele razy, biorąc pod uwagę postępującą sytuację polityczną i nastroje w Europie w kolejnych latach. Dojście do władzy prawicowych populistów w wielu krajach, swego rodzaju brunatnienie Europy, spiski neonazistów przeciwko demokratycznie wybranej władzy w Niemczech, zamachy w Nicei i Berlinie w 2016 roku, pandemia koronawirusa², wreszcie kolejna wojna na kontynencie europejskim, dawno tu nie widziana, tym razem za naszą wschodnią granicą, w Ukrainie. Pierwsze dwie dekady XXI wieku jasno pokazały, że koncept końca historii Fukuyamy³ runął, a autorytarne i mocarstwowe zapędy są i będą częścią nieodmiennej ludzkiej natury, źródłem powszechnego, jednocześnie uniwersalnego i jednostkowego cierpienia. Pisząc te słowa w 2023 roku, nasuwa mi się skojarzenie z tym, co w 2020 roku psychiatra prof. Bogdan de Barbaro nazwał „pandemią nienawiści”.

Rozmowy, które przywołałem, dotyczyły w istocie wyścigu teatru z rzeczywistością. To, co dzieje się w przestrzeni publicznej (i to, co w prywatnej), ma wpływ na recepcję utworu scenicznego, na nastroje osób zasiadających na widowni. Jakkolwiek teatr nie jest instytucją pedagogiczną i nigdy nie miał nią być – od propagowania niedaleko już skądinąd do propagandy – trzeba wskazać na dwa zjawiska, które bezpośrednio dotyczą tematu uniwersalizacji opowieści, aby rozwinięcie tego konceptu było zrozumiałe. Pierwszym z nich jest teatr postrzegany jako narzędzie: sejsmograf, barometr nastrojów społecznych⁴. Teatr jako medium posiada zaskakującą właściwość – krystalizują się w nim opinie, poglądy i odczucia obecne w społeczeństwie. Jest to widoczne zarówno po stronie twórców, a przejawia się w doborze poruszanych tematów, selekcji repertuaru, jak i po stronie widzów w reakcjach na spektakle, atmosferze wypełniającej teatralne foyer, korytarze i widownię. Zarówno pandemia Covid-19, jak i wybuch wojny w Ukrainie uwidoczniły społeczną funkcję i odpowiedzialność teatru, w szczególności za dbanie o ogólnie pojęty dobrostan człowieka, jego zdrowie psychiczne.

² W Polsce w dziedzinie teatru wiąże się ona przede wszystkim z licznymi próbami rozwinięcia koncepcji nowego gatunku teatru online oraz stratą zasłużonych twórców, m. in. prof. Jerzego Limona i Giovanni’ego Castellanos.

³ Fukuyama Francis, *Koniec historii*, tłum. Bieroń Tomasz, Wichrowski Marek, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

⁴ Pojęcia tego użył Paweł Potoroczyn, były dyrektor Instytutu Adama Mickiewicza. W naszej korespondencji pan Paweł Potoroczyn przybliżył, że posłużył się tym określeniem w trakcie wywiadu podczas sezonu kultury polskiej w Niemczech, w regionie Nadrenii – Północnej Westfalii (*Klopsztanga*).

O tyle, o ile kluczowe zadanie twórcy na czas pokoju, pośród wielu innych zadań, można by spróbować określić jako ujawnianie ukrytych demonów, które w przeciwnym razie zapewne zamiecione zostałyby pod dywan⁵, o tyle zadanie twórcy w czasach niepokoїв społecznych, czasach wojny wydaje się polegać na czymś zgoła odmiennym. W moim przekonaniu, popartym wieloma rozmowami zarówno z praktykami teatru, jak i jego odbiorcami, należałoby wskazać szczególnie na konsolidujący charakter teatru, jego funkcję uwspólnotawiającą. To, co oglądamy, ma wpływ na to, jak się czujemy. Jeśli dodamy do tego zewnętrzne czynniki, narzucane przez otaczającą rzeczywistość, w sytuacji walki o przetrwanie w świecie realnym opowieść zmienia swoją funkcję. I nie chodzi bynajmniej o opowieść ku pokrzepieniu serc.

Rozumiem przez to projektowanie pewnej propozycji obrazu świata. Fikcja może ratować rzeczywistość, o czym pisał m. in. Salman Rushdie⁶. Chociaż, oczywiście, nie musi. I trudno się z tym nie zgodzić, jeśli sztukę teatru postrzega się jako narzędzie komunikacji. W końcu dramat drugiego, widok cudzego cierpienia⁷ ma tę zasadniczą funkcję, że odciąża swój własny, pozwala o nim chociaż na chwilę zapomnieć. „Sztuka to surowica, zaszczepli w nas cudze doświadczenie”⁸, zwrócił uwagę jeden z bohaterów Swietłany Aleksijewicz w *Czarnobylskiej modlitwie. Kronice przyszłości*. Zdanie to towarzyszyło mi podczas adaptowania zarówno wspomnianej książki, jak i tytułu *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*. Kieruje ono uwagę w stronę roli teatru w oswajaniu rzeczywistości. Dramat egzystencjalny, który zawsze był osią dramatu scenicznego, uwypukla ideę opowieści jako konstruktu tworzonego przez człowieka w celu jej odbioru przez innego człowieka. To zaś pierwszy przyczynek do rozmów o uniwersalizmie opowieści.

W przywołanym na początku fragmencie dramatu następuje zderzenie jednostki z wielką historią. Żona, bohaterka dramatu ze wspomnianej antologii *Decade*, straciła męża w wyniku zamachu na World Trade Center. Jej doświadczenie życiowe wpisało się w szerszy

⁵ Fiodor Dostojewski w korespondencji z czytelnikami zwracał uwagę, że „wielu ludziom tego tylko potrzeba, aby ich ukołysać do snu”. *Vide*: Smaga Józef, *Fiodor Dostojewski – życie i twórczość*, online, http://niniwa22.cba.pl/smaga_dostojewski.htm, data dostępu: 13 lipca 2023 r.

⁶ Rushdie Salman, *Dzieci północy*, tłum. Kołyszko Anna, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012. W nagrodzonej Bookerem powieści Rushdie posługuje się fikcją jako narzędziem kształtowania i przekształcania rzeczywistości. Kategorię fikcji rozumianej jako możliwość badał również m.in. Umberto Eco. Również John Maxwell Coetzee w zbiorze esejów *Wewnętrzne mechanizmy* wskazuje na punkty przecięcia między biografią i fikcją, kreacją i historią. *Vide*: Łebkowska Anna, *Możliwe światy a teoria literatury* [w:] *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1998.

⁷ *Vide*: Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. Magala Sławomir, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.

⁸ Aleksijewicz Swietłana, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, tłum. Czech Jerzy, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012. W wersji elektronicznej cytowane zdanie znajduje się na stronie 343.

krąg tragicznego doświadczenia pokoleniowego, historii przynależącej do większej grupy ludzi współuczestniczących w nim w sposób pośredni lub bezpośredni. I właśnie to zapośredniczenie w jej przypadku skutkowało w przebiegu historii tym, że konkretny, zindywidualizowany ból wpisany w szersze społeczne doświadczenie stał się możliwy do zniesienia.

W tym widzę sens koncepcji uniwersalizacji opowieści. Jest ona procesem wzmacniania i pogłębiania uniwersalnych znaczeń tekstu adaptowanego. Pojęcie to dotyczy dekodowalności klisz narracyjnych, poddania opowieści zabiegom mającym na celu umożliwienie jej odczytu przez szersze spektrum odbiorców, często pomimo różnic kulturowych, etnicznych, światopoglądowych, itp. Opowieść uniwersalna jest rodzajem opowieści, która wychodzi poza lokalne okoliczności powstania i lokalność zaszyfrowanych w niej treści. Natomiast zawiera w sobie sensory, które wykraczają zasięgiem i siłą rażenia poza terytorium, na którym (i niejednokrotnie dla którego) została stworzona. W wyniku wzmocnienia tych sensory, a także poprzez odwoływanie się do emocji, staje się ona możliwa do odczytu również pod innymi szerokościami geograficznymi. Nierzadko ma na to wpływ wybór tematu opowieści, dotyczący sfery wartości i wartościujących sądów o świecie. Efektem jest wyzwianie w widzach emocjonalnych reakcji, a przez to zaangażowanie ich w opowiadaną historię. „O niewiele więcej w życiu ludzkim chodzi, niż o miłość i śmierć. Niewiele więcej jest w życiu ludzkim”⁹, wspomina w jednym z wywiadów Swietłana Aleksijewicz. Tematy–toposy, takie jak te wspomniane przez pisarkę, odnoszące się do powszechnego doświadczenia egzystencjalnego człowieka niezależnie od tego, czy żyje w Europie, Azji, Afryce czy na kontynencie amerykańskim – to nieodzowne elementy opowieści uniwersalnej. Uniwersalizacja jest więc zabiegiem poddawania lokalnej opowieści adaptacji w taki sposób, żeby zyskała charakter ponadlokalny. Jest ona często procesem dokonywania selekcji treści, akcentowania sensory i doboru klucza interpretacyjnego.

Powodów, dla których można poddać opowieść uniwersalizacji, jest wiele. W złożonej, rozproszonej rzeczywistości widzowie – jej przebudźcowani uczestnicy – na skutek ograniczonej, fragmentarycznej zdolności do recepcji informacji często są zmuszeni do symultanicznego i selektywnego odbioru medialnych przekazów, zawierających sprzeczne interpretacje aktualnych wydarzeń, przez co posiadają różne mapy mentalne. W sytuacji

⁹ Kalz Margarita, Schumann Efim, *Nobel Prize-laureate Svetlana Alexievich in 5 questions*, online, <https://www.dw.com/en/chernobyl-war-and-the-meaning-of-life-nobel-prize-winner-svetlana-alexievich-in-5-questions/a-19103785>, data dostępu: 17 lipca 2023 r. Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia są mojego autorstwa.

politycznie podzielonych społeczeństw, wartość teatru jako przestrzeni uwspólniania doświadczeń jest niezaprzeczalna i niezbędna.

Takich pokoleniowych momentów odczuwania, że „świata jest za dużo”¹⁰, że trzeba go sobie jakoś opowiedzieć, żeby nie popaść w obłąd, że rzeczywistość nagle zgęstniała, uległa przekomponowaniu, przewartościowaniu¹¹, było w historii najnowszej kilka. Doświadczeniem konstytuującym bycie w świecie moich dziadków była II wojna światowa, dla moich rodziców były to wybuch reaktora elektrowni jądrowej w Czarnobylu, wojna na Bałkanach, upadek muru berlińskiego i rozpad Związku Radzieckiego, dla mojego pokolenia – zamachy na World Trade Center, pierwszy transmitowany globalnie spektakl online¹², zaś dla najmłodszego pokolenia będą to z pewnością pandemia koronawirusa oraz wojna w Ukrainie.

Tym, co skłoniło mnie do sięgnięcia po reportaże Swietłany Aleksijewicz, było przede wszystkim poczucie momentu ogromnej niepewności towarzyszącej spotykanym przeze mnie osobom. O odczuciu zbliżającej się katastrofy, która przyniesie wielkie społeczne zmiany, mówili zarówno intelektualiści, w tym Michael Haneke, Etgar Keret, Olga Tokarczuk, Bogdan de Barbaro, jak i widzowie, z którymi rozmawiałem. Nacechowane wielkim niepokojącym zdziwieniem były usłyszane słowa teatrologów i dziennikarzy w Japonii. Wspominali, że w ich odczuciu znów jesteśmy w latach 30–tych XX wieku, że historia zatoczyła koło. Słowa, które znałem z ostatnich lat w Europie, wydawały mi się rzeczą może i zbyt przesadną, naznaczoną piętnem pamięci żyjących jeszcze Ocalałych z Zagłady. Jednak te same słowa usłyszane po drugiej stronie globu zdecydowanie zmuszały do myślenia. Wracam pamięcią do tamtych dni, żeby oddać dość powszechnie odczuwalną atmosferę napięcia i niepokoju, która zdeterminowała wówczas wybór na temat spektaklu reportaży Swietłany Aleksijewicz. Jak opowiadać świat? Jak to robić w XXI wieku? Owa niepewność jutra towarzysząca akceleracji odczuwanego czasu, przyspieszeniu tempa świata, sprowokowała mnie do zadania pytania Oldze Tokarczuk o celność i adekwatność używania tradycyjnej linearnej struktury opowieści¹³ do opisu zmieniającej się gramatyki rzeczywistości. Zapytałem o to, czy znając i posługując się obiema literackimi narracjami – linearną i nielinearną – uważa którąś z nich za przydatniejszą,

¹⁰ Określenie, jakiego użyła Olga Tokarczuk w naszej korespondencji i konwersacji.

¹¹ *Vide*: Lupa Krystian, Maciejewski Łukasz, *Koniec świata wartości*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2017.

¹² *Vide*: Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, op. cit.

¹³ *Vide*: Schütte Oliver, *Sztuka czytania scenariusza*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2015.

odpowiedniejszą do opisu tak dynamicznej i złożonej współczesności. Odpowiedź, którą uzyskałem, stała się potem elementem sztokholmskiego wykładu noblowskiego pisarki.

Należymy dziś do kolejnego pokolenia Europejczyków, którzy żyją w obliczu wielkiej niewiadomej zmiany (pierwsza i druga wojna światowa, upadek muru berlińskiego), ale ta, która nadchodzi wydaje się najbardziej totalną i najbardziej niewiadomą. Nasze dzieci i wnuki będą żyły w zupełnie innym świecie – klimatycznym, ekonomicznym, społecznym. Trudno sobie wyobrazić, na czym będą te zmiany polegały, czy będą apokaliptyczne, czy może – przeciwnie – wydobędą z człowieka nieoczekiwaną kreatywność i wolę przetrwania, i staną się przyczynkiem spełnienia odwiecznego marzenia ludzkości – poprawy świata na lepsze. Nasza bezradność wobec tego, co przed nami, nie bierze się po prostu z lenistwa futurologów, braku wyobraźni czy wiedzy. Chodzi raczej o to, że brakuje nam narzędzi, żeby uruchomić wyobraźnię i zorganizować na nowym poziomie to, co już wiemy o świecie.

Z pewnością olbrzymie znaczenie ma to, jak myślimy o świecie i jak o nim opowiadamy. Coś, co się wydarza, a nie zostaje opowiedziane, przestaje istnieć i znika. Wiedzą o tym bardzo dobrze nie tylko historycy czy duchowni, ale także (a może przede wszystkim) wszelkiej maści politycy i tyrani. Ten, kto ma opowieść – rządzi.

Problem jednak z tym, że nie mamy jeszcze gotowych narracji na przyszłość, brakuje nam języka, brakuje punktów widzenia, metafor, mitologii. Jesteśmy za to świadkami, jak te nieprzystające i anachroniczne próbuje się wpręgnąć do wizji przyszłości, może wychodząc z założenia, że lepsze stare coś niż nowe nic albo próbując w ten sposób poradzić sobie z ograniczeniem własnych horyzontów. Jednym słowem brakuje nam nowych sposobów opowiadania o świecie¹⁴.

Próbując dać odpowiedź refleksjom Olgi Tokarczuk, coraz częściej myślę o hybrydycznych, skażonych, międzygatunkowych rodzajach opowieści, wykraczających poza konwencjonalne struktury narracyjne, które dałyby wyraz coraz silniej pofragmentaryzowanej rzeczywistości¹⁵. Nie chodzi przy tym o mimetyczność sztuki, ale o funkcjonalność w scalaniu

¹⁴ Tokarczuk Olga, *Bezradność narracyjna*, „Nowe Formy Teatru” pod red. Krzysztofa Popiołka, zeszyt pierwszy, Mazowiecki Instytut Kultury, Warszawa 2019, s. 6. Fragment wykładu *Bezradność narracyjna – nowa dolegliwość ludzkości?* wygłoszonego przez Olę Tokarczuk na okoliczność inauguracji mojego autorskiego projektu – całorocznego międzynarodowego festiwalu Nowe Formy Teatru w Mazowieckim Instytucie Kultury w Warszawie. Dwa dni po odczycie Olga Tokarczuk dostała literacką Nagrodę Nobla.

¹⁵ *Vide*: Aronson Linda, *Scenariusz na miarę XXI wieku*, tłum. Kruk Agnieszka, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2019, s. 15. „Musimy być mistrzami w formach linearnych i pionierami

rozbitego, pokawałkowanego obrazu świata, za dużego, żeby w sposób kompleksowy móc go objąć rozumem. Zamiast tego, na czarnym skrawku – scenie teatralnej – można jak w soczewce obiektywu próbować skupić rzeczy, które pozornie wydają się nie mieć związku ze sobą, być niepołączalne. Kawałek po kawałku, proces scalania tego, co na zewnątrz pozostaje rozbite, przypomina obserwację przy pomocy teleskopu lub mikroskopu, aby zauważyć początkowo niewidoczne sieci powiązań, relacji i procesów zachodzących między fragmentami rzeczywistości. Uniwersalizacja znajduje miejsce pośród nich i być może mogłaby pełnić funkcję jednego z narzędzi, o których wspomina Tokarczuk.

Pamiętam odpowiedź na moje pytanie: którą z dróg narracyjnych, linearną czy nielinearną, uważa jako pisarka za bliższą rzeczywistości. Dzisiejszego świata nie da się już opowiedzieć klasycznie – powiedziała Tokarczuk. Naszym zaś zadaniem, zadaniem twórców, jest poszukiwanie takiego spojrzenia i drogi artystycznej, która pozwoliłaby to wszystko objąć, albo przynajmniej oddać nasze wrażenia. (...) Inną ważną inspiracją były słowa Pawła Pawlikowskiego, który powiedział, że nie wie, jak opowiadać dzisiaj świat, dlatego też się od niego odwraca i udaje w przeszłość, bo tam wszystko jest czystsze i jaśniejsze. (...) Jak mówi Susan Sontag, poznanie zaczyna się od nieprzyjmowania świata takim, jakim on jest, wszelka zaś możliwość poznania wynika ze zdolności do powiedzenia „nie” (...), wątpliwości, niepewności. Chciałbym [żeby nowa forma teatru – przyp. aut.] charakteryzowała się dynamiką zmian dzisiejszej rzeczywistości¹⁶, a przy tym żeby nie była konstrukcją hermetyczną, niedostępną dla odbiorcy¹⁷.

Wspominam o tym i będę przywoływał na kartach niniejszej pracy fragmenty odbytych rozmów, wywiadów i wymienionej korespondencji, żeby spróbować oddać drogę intelektualnego rozwoju, która doprowadziła mnie do miejsca, z którego piszę dziś te słowa.

Zacząłem odczuwać silną potrzebę zuniwersalizowania opowieści z powodu chęci porozumiewania się w zglobalizowanym świecie. Zarówno kiedy pracowałem z rosyjskimi aktorami na Łotwie, spierałem się o adaptację opowiadań Iwana Bunina z Michailem Ugarowem i Natalią Vorozhbyt, jak i kiedy byłem członkiem włoskiego think-tanku Teatro

w eksperymentalnych strukturach prowadzenia opowieści. Widzimy, że świat (...) zmienia się i wiemy, że stare mapy na wiele się już nie zdadzą.”

¹⁶ Vide: Kosiński Dariusz, *Teatr, który nadchodzi?*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.

¹⁷ Popiołek Krzysztof (w rozmowie z Tomaszem Domagałą), *W poszukiwaniu utraczonej narracji*, „Tygodnik Powszechny”, 2019, nr 40 (3665), s. 62-63.

Renovazioni, kiedy rozmawiałem z moimi międzynarodowymi studentami – pochodzącymi z terytoriów od Kalifornii po Kazachstan – wreszcie gdy zaprzyjaźniłem się z uciekinierami z Bagdadu i Stambułu czy pracowałem nad *Koncertem dla Pokoju* z twórczyniami i twórcami z Ukrainy – zawsze kompetencje dialogu międzykulturowego, praca metafory i odniesienia kontekstowe ułatwiały budowanie dobrej, konstruktywnej atmosfery współpracy. Uniwersalizacja czyni opowieść dekodowalną dla ludzi pochodzących z odmiennych kręgów kulturowych. Wielokrotnie sprawdziłem, że tematy takie jak odrzucenie, porzucenie, odejście, utrata są wspólnymi elementami różnych kultur. Każdy człowiek bez względu na pochodzenie doświadczy prędzej czy później w swoim życiu cierpienia, przemijania, porażki, błędu, rozpadu struktur rodzinnych czy osłabienia relacji międzyludzkich, narodzin nowego życia lub śmierci starego, niezawinionego cierpienia, winy i kary. Uniwersalne tematy można by jeszcze z powodzeniem wymieniać. Towarzyszą im pewne stany emocjonalne lub zdarzenia je wywołujące, związane z melancholią lub euforią, bezbrzeżnym smutkiem lub nieopisaną radością, są odniesieniem do wspólnoty ludzkiej egzystencji, konkretności istnienia.

W zdaniu „O niewiele więcej chodzi w życiu ludzkim, niż o miłość i o śmierć”, Aleksijewicz zwraca uwagę na tragiczność istnienia. Każda jednostka spotka się prędzej czy później z tym, co ks. prof. Józef Tischner we *Współczesnej filozofii ludzkiego dramatu* wiąże z przemijalnością. „Jednostkowość (...) jest skazana na śmierć”¹⁸. O człowieku zaś jako o jednostce pisze: „rodzi się z bólu i tonie w bólu; stąd się bierze źródło tragizmu”¹⁹, od momentu narodzin po starość. Bycie człowieka w świecie polega na tym, że „został wrzucony w świat, [ale też – przyp. aut.] sam w sobie go nosi”²⁰. Za Heideggerem Tischner owo rozdarcie wynikające z bycia w świecie ujmuje w ten sposób:

Żyjąc, mamy wrażenie, że przyszlśmy na ten świat i w nim żyjemy, ale nie zdajemy sobie sprawy z tego, że my ten świat nosimy w sobie. Możemy sobie zdać sprawę z tego dopiero wtedy, kiedy wyjedziemy za granicę i następuje konflikt między światem zagranicznym a światem własnym (...). Nasze światki łączą się w jeden wspólny świat (...)²¹.

¹⁸ Tischner Józef, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu. Wykłady*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2012, s. 39.

¹⁹ Ibidem, s. 40.

²⁰ Ibidem, s. 175.

²¹ Ibidem.

Wybrałem na przedmiot uniwersalizacji reportaże Swietłany Aleksijewicz, gdyż w bardzo szeroki sposób, przekrojowo obejmują zagadnienie cierpienia i tragizmu życia. Jej teksty są przez to w pewnym sensie encyklopedią jednostkowych przypadków choroby, kochania i umierania, studium niezawinionego cierpienia.

Wspomniana potrzeba porozumiewania i porozumienia nie jest przeze mnie odczuwana tylko na poziomie zawodowym, chociaż jako reżyser teatralny mam w sobie to szczególne pragnienie – być zrozumiałym i rozumianym, komunikatywnym, rozumieć innych. Odczuwam ją może nawet silniej na poziomie egzystencjalnym, jako prywatny uczestnik rzeczywistości, a nie tylko jej obserwator.

Drugie zjawisko, które chciałbym poruszyć, to pewne zagrożenie dotyczące procesu uniwersalizacji opowieści. Może nim być festiwalizacja teatru, o której wspomniał w trakcie wywiadu przeprowadzonego przeze mnie na potrzeby pracy podyplomowej w zakresie dyplomacji kulturalnej Szymon Wróblewski, były wieloletni kurator międzynarodowych projektów w dziedzinie teatru w Instytucie Adama Mickiewicza.

W latach 2013–2014 był taki moment, w którym na „Boską Komedie” przyjeżdżało bardzo dużo zagranicznych dyrektorów teatrów i krytyków, którzy mówili chociażby w kontekście pokazywanych wtedy spektakli Krzysztofa Warlikowskiego czy Grzegorza Jarzyny, że niektóre z nich to dzieci tzw. *festiwalizacji*. Na czym to polega: pojawili się tacy artyści, którzy mają już bardzo mocno wyrobioną markę i zaczynają przygotowywać spektakle, które w zamierzeniu są realizacjami dla festiwalowych publiczności. Festiwale to koprodukują i powstają produkcje, które krążą w obiegu festiwalowym. Mówiło się o tym w takim kontekście, że one pasują wszędzie, bo zaczynają opowiadać o rzeczach, które są ogólnymi problemami i mogą być produkowane w dowolnym miejscu. W tej dyskusji podejmowane było zdanie, że najciekawszym, co pokazują polscy twórcy, jest jednak teatr lokalny, na tyle intensywny i wyjątkowy w swoim doświadczeniu kontaktu czy zderzenia z rzeczywistością, że potrafi dotknąć uniwersalnych tematów. Dwóch największych ambasadorów polskiego teatru na świecie – Tadeusz Kantor i Jerzy Grotowski – tworzyli produkty lokalne. Oni dotykali niesamowitych historii, które przecież wydarzyły się tu. Ci dyrektorzy i krytycy mówili, że mało ich przejmuje Warlikowski, ale bardzo byli zainteresowani wszystkimi produkcjami typu *Courtney Love* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, bo to był teatr stąd. To było użycie historii po to, żeby opowiedzieć o tym, co się dzieje tu.

Innym razem musieliśmy opowiadać ludziom za granicą, o co chodzi ze Smoleńskiem. Oni przychodzili do teatru po to, żeby się czegoś dowiedzieć – o tym, co się wydarzyło lub wydarza. Spektakle, które spełniały tę rolę, były najczęściej najwyżej doceniane. I to jest pułapką dla twórcy: chęć robienia rzeczy dla obiegu europejskiego, żeby się spodobać.

(...) Zadałbym jeszcze inne pytanie: czy osoby, które chodzą do teatru, robią to, żeby dowiedzieć się czegoś nowego o świecie, czy tylko żeby zobaczyć coś, co utwierdzi ich w przekonaniu. Wracając do idei festiwalu, każdy kurator musi odpowiedzieć sobie na pytanie: na ile chce pokazywać to, co wszyscy już dobrze znają, a na ile coś, co może nie do końca jest wygodne, ale stanowi jakieś wyzwanie. Istnieje przecież myślenie: nie zrobić nic, co wybije ludzi z ich strefy komfortu, nie zadawać określonych pytań, nie pokazywać danych problemów.

Ryzykiem festiwalizacji jest taki poziom ogółu, na którym każdy opowiada o wszystkim i nie wiadomo nic. W tym kontekście zaletą Europy, Unii Europejskiej jako zespołu państw, jest to, że każdy ma swoją historię i swoją tożsamość, którą teatr potwierdza. Teatry mają swoją lokalną specyfikę, która potwierdza tożsamość narodową. Czy spojrzymy w stronę Niemiec, czy Ukrainy, czy gdziekolwiek indziej – za każdym razem jest do opowiedzenia indywidualna historia. W tym kontekście można rozpatrywać festiwalizację jako rodzaj zagrożenia, kiedy w momencie przyjscia na festiwal dowiemy się zbioru ogółów, a nie tego, co się właśnie wydarza tu i teraz w konkretnych miejscach. Dla mnie festiwalizacja jest przeciwieństwem sejsmografu²².

Zagrożenie, o którym opowiada Wróblewski, jest niewątpliwą pułapką zabiegu uniwersalizacji. Poprzez dalszą analizę konkretnej opowieści chciałbym w niniejszej pracy udowodnić, że będąc świadomym ograniczeń, można używać lokalności jako dobrego podglebia dla uniwersalizacji i oba pojęcia nie muszą wzajemnie się wykluczać, wchodzić ze sobą w konflikt. Świetnym tego przykładem są właśnie teksty Swietłany Aleksijewicz. Wybuch reaktora elektrowni Czarnobylskiej można potraktować w sposób metaforyczny – jako moment przełomu w życiu jednostki, po którym na świat trzeba patrzeć inaczej niż dotychczas. Takim wybuchem niszczącą dotychczasową konstrukcję podtrzymującą indywidualne istnienie może być rozwód, rozstanie, utrata, śmierć, choroba, migracja – każde zdarzenie będące końcem dotychczasowego modelu życia, w wyniku którego przewartościowaniu musi ulec

²² Popiołek Krzysztof, *Międzynarodowe festiwale teatralne jako narzędzie dyplomacji kulturalnej*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2022, s. 40-42.

dawna siatka pojęciowa. Czarnobylska eksplozja była de facto katastrofą umysłu ludzkiego, a jako taka stymuluje opowieść o sobie do bycia o wiele pojemniejszą znaczeniowo.

Umiejdzynaradawianie teatru wiąże się nie tylko z zagraniczną polityką kulturalną państw – warto nadmienić chociaż rolę międzynarodowych festiwali teatralnych jako narzędzia dyplomacji kulturalnej – ale na postępowanie tego procesu mają również wpływ procesy migracyjne. W Polsce w ostatnim czasie ma to związek z napływem chociażby ludności ukraińskiej, uchodźców wojennych. Widownia teatralna staje się różnorodna już nie tylko na festiwalach, ale także w swojej tkance lokalnej.

Wróblewski wspomina o widzu festiwalowym, widzu międzynarodowym. Jak komunikować się z takim widzem? Jedną z metod może być właśnie uniwersalizacja, poprzez przywoływanie wspólnych wszystkim ludziom etapów doświadczenia egzystencjalnego. To z kolei implikuje kolejne pytanie: czy każda opowieść poddaje się uniwersalizacji? Sądzę, że na pewnym poziomie da się to zrobić z każdą opowieścią. Konstrukcja opowieści zawsze zawiera w sobie tropy odwołujące się do sfery emocjonalnej, wspólnej doświadczeniu człowieka niezależnie od szerokości geograficznej, w której nastąpiła jego socjalizacja. W większości opowieści można znaleźć odwołania do tematów–toposów, a przez umiejętne rozłożenie akcentów, czyli przez przetransponowanie opowieści możliwym jest uczynienie jej nie tylko zrozumiałym, ale i odczuwalnym dla widowni ponadnarodowej. Łatwiejszym jest oczywiście dokonywanie tego zabiegu na współczesnych tekstach kultury niż dziełach historycznych, do których recepcji niewątpliwie wymagane jest posiadanie określonych kompetencji poznawczych, aby móc w pełni zdekodować ich znaczenie. Jednak również narracje tożsamościowe pozostają zrozumiałe, jeśli cechuje je autentyczność przeżyć.

„Uniwersalny” znaczy nie tylko „ogólny”, ale także „powszechny”, „globalny”. Rozpiętość pomiędzy ogólnym a szczególnym, globalnym a lokalnym charakteryzuje twórczość Aleksijewicz i była ostatecznie bodźcem, który przekonał mnie do wykonania zabiegu uniwersalizacji na jej tekstach. Biegunowość, owa dwoistość jej prozy sugerowała liczne tropy godzące doświadczenia jednostkowe z wydarzeniami historycznymi o zasięgu ogólnospołecznym i ponadnarodowym: żywa pamięć katastrofy w Czarnobylu wśród pokolenia moich rodziców, strach przed śmiercią, uświadomienie sobie swojej śmiertelności, lęk przed nieznanym, strachy współczesności dotyczące postępu i atomu, wreszcie otwarcie na kontekst międzynarodowy m.in. poprzez bliźniaczą współczesną katastrofę w Fukushima. Dystans czasowy dzielący początek prac nad spektaklem *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu* od katastrofy czarnobylskiej przekonał mnie, że temat nie zdezaktualizował się,

a w społeczeństwie nadal żywa jest pamięć o smaku dawek wypijanego płynu Lugola. Nie chodziło przy tym tylko o wspomnienia, a raczej o dyskusję wokół sąsiedztwa elektrowni atomowych w Europie, nieszczelności sarkofagów otulających ich reaktory, planów budowy tego typu obiektów w Polsce – przez to niepewność dnia wczorajszego stała się na powrót niepewnością jutra, a strachy współczesności – pojęciem–kluczem. Obawa przed popełnieniem błędu o tragicznych konsekwencjach, poniżenie – również one noszą znamiona przecucia uniwersalnego.

W moich książkach ludzie opowiadają swoje własne, małe historie, a wielka historia zostaje opowiedziana niejako przy okazji. (...) Ale trudno jest dzisiaj dotrzeć do człowieka, ścieżka jest zaśmiecona telewizją i gazetami, przesądami, uprzedzeniami, oszustwami.

Po wojnie my, dzieci, żyliśmy w świecie kobiet, bez mężczyzn. Najbardziej pamiętam to, o czym rozmawiały kobiety: o miłości, nie o śmierci. Opowiadały historie o pożegnaniach i o tym, jak wciąż czekały. Lata minęły, ale one nadal czekały. (...)

Nie chodziło o bohaterów. Nie chodziło o to, że jedna grupa ludzi bohatersko zabija inną grupę ludzi. Pamiętam częsty kobiecy lament: „Po bitwie chodziłaś po polu. Leżeli na plecach... Wszyscy młodzi, tacy przystojni. Leżeli tak, wpatrując się w niebo. Współczułaś im wszystkim, po obu stronach”. To właśnie ta postawa „wszyscy po obu stronach” dała mi wyobrażenie o tym, o czym będzie moja książka (...). Ten człowiek przed chwilą się uśmiechał, palił – a teraz go nie ma. Kobiety najczęściej rozmawiały o znikaniu, o tym, jak szybko wszystko może obrócić się w nicłość. Zarówno człowiek, jak i cały ludzki czas. (...)

„Mój mąż był silnym sportowcem i umierał jako ostatni. Kiedy przyjechałam do Moskwy, powiedzieli mi, że jest w specjalnej izolatce i nikt nie ma wstępu. <<Ale ja go kocham>> – błagałam. <<To już nie jest ten człowiek, którego kochasz, to przedmiot wymagający odkażenia>>. Powtarzałam sobie w kółko to samo: kocham, kocham... Nie opuściłam go, byłam z nim do końca... Kilka miesięcy po jego śmierci urodziłam córeczkę, ale żyła tylko kilka dni. Ona... Byliśmy nią tak podekscytowani, a ja ją zabiłam... Uratowała mnie, sama pochłonęła całe promieniowanie. Była taka malutka... Czy naprawdę można zabić miłością? Dlaczego miłość i śmierć są tak blisko?” (...)

Cierpienie jest naszą stolicą, naszym naturalnym zasobem. (...)

Czy jesteśmy w stanie przeżyć bez wielkich idei?²³

Widziałem potem wielokrotnie na widowni, w czasie odgrywania partytury spektaklu przez aktorów, szczególny rodzaj skupienia. W pewnym momencie musieliśmy wezwać karetkę do osoby, która z powodu emocji straciła przytomność. Okazało się, że bolesne opisy rozpadu biologicznego ciała u Aleksijewicz są sceniczne. W procesie uniwersalizacji w teatrze nie do przecenienia jest praca metafory. Poświęcę jej odrębny rozdział, żeby pokazać, w jaki sposób przy jej użyciu można tworzyć obraz sceniczny umożliwiający identyfikację i empatyzację widza z odgrywającym i odgrywanym.

Niewątpliwie w procesie uniwersalizacji należy wyróżnić dwa etapy: dokonywania gestu adaptacyjnego i podejmowania zabiegów dramaturgicznych. Gest adaptacyjny jest przepisywaniem tekstu literackiego na potrzeby sceny teatralnej. Strategie adaptacyjne stosowane w budowaniu utworu scenicznego polegają na wyborze dzieła adaptowanego, punktu wyjścia i punktu kulminacyjnego adaptacji scenicznej oraz relacji, jaka pomiędzy nimi zachodzi, zidentyfikowaniu narratora tekstu pierwotnego i znalezieniu jego odpowiednika w tekście wtórnym (scenicznym). Zabiegi dramaturgiczne są pracą nad sposobem opowiadania, nad tym, *jak* przebiega opowieść sceniczna: jakie są wybrane punkty węzłowe opowieści, jak pomiędzy nimi przeprowadzić napięcie²⁴, w jaki sposób rozłożyć akcenty znaczeniowe i sensy. Pracę tę Iga Gańczarczyk nazywa morfowaniem²⁵ tekstu, a kolejne jego wersje – apokryficznymi. Krystian Lupa w jednym z wywiadów wspomina o tekście adaptowanym jako o tekście źródłowym, który potrzebuje ingerencji dramaturgicznej przy przeniesieniu na scenę:

Zawsze kibicuję twórcom, którzy próbują szczerze i odważnie mierzyć się z tekstem literackim, a ktokolwiek stawia przed sobą taki cel, musi to robić prywatnie i intymnie. Po swojemu. Wierność tak zwanej „literze tekstu” jest niewiernością wobec energii, która w nim tkwi. Jest lenistwem. (...) Jestem przekonany, że reżyser musi dobudowywać sensy i znaczenia, nie może poprzestać na samym tekście, musi dołożyć do słów życie. (...) w teatrze doskonale znane słowa, zdania i postaci, podane poprawnie i bez zaangażowania, (...) to absolutna

²³ Aleksijewicz Swietłana, *Nobel Lecture*, Svenska Akademien, Kopenhaga 2015, s. 1-19, online, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/lecture/>, data dostępu: 25 maja 2023 r. Jeśli nie wskazano inaczej, wszystkie tłumaczenia są mojego autorstwa.

²⁴ *Vide*: Seger Linda, *Scenariusz dla zaawansowanych*, tłum. Długosz Katarzyna, Wydawnictwo Myśliński, Warszawa 2013.

²⁵ Gańczarczyk Iga, Katafiasz Olga (red.), *Dramaturgia. Przewodnik*, Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego, Kraków 2021, s. 41.

niewierność adaptatora wobec podstawowej prawdy tekstu. Fizjologicznej prawdy świata. (...) Jeżeli widz uzna, że woli przeczytać książkę, niż męczyć się w teatrze na nudnym przedstawieniu, to także będzie to rodzaj zdrady wobec literatury²⁶.

Uniwersalizacja jako zjawisko dotyczące procesu adaptowania opowieści, a więc przekomponowywania opowieści, jej restrukturalizacji, jest naruszeniem integralności utworu pierwotnego i na nim wydobywane są zawarte w tekście sensory i znaczenia, ich selekcja, nadawanie im hierarchii ważności względem podejmowanego tematu. Z pewnością jest to jedno z narzędzi teatru odpowiadające wyzwaniom współczesności w opowiadaniu zajmujących i możliwych do identyfikowania się, współprzeżywania historii.

Sama zaś praca przyjmuje metodę badawczą w postaci studium przypadku i obejmuje analizę procesu powstawania spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu*²⁷, wyprodukowanego przez Ośrodek Teatralny Kana w Szczecinie w 2017 roku, jak i analizę samego utworu. Dla potrzeb pracy przywołam także spektakle: *Jutro będzie dobrze* (festiwal Telpa Daugavpils/Daugavpils Teātris, Łotwa, 2014 rok), *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* (Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, 2015 rok), *Mężczyźni z różowym trójkątem* (Festiwal Sopot Non-Fiction, 2020 rok), *Obrazy uczuć* (Teatr Ludowy w Krakowie, 2022 rok) oraz *Światy możliwe* (Ośrodek Teatralny Kana, 2022 rok). Poruszone w niniejszym wstępie pytania badawcze zostaną rozwinięte w dalszych częściach pracy oraz poszerzone o analizę krytyczną treści zawartych w materiałach dodatkowych (wywiadach, wykładach), towarzyszących spektaklowi na przestrzeni kolejnych lat obecności w repertuarze teatru i na deskach międzynarodowych festiwali. Poruszone zostaną m.in. zagadnienia koncepcji postaci w teatrze, narracji polifonicznej, substytucji jako narzędzia pracy z aktorem, kategorii bohatera zbiorowego i doświadczenia katartycznego. Hipotezę badawczą stanowi zaś przekonanie o użyteczności zabiegu uniwersalizacji w praktyce zawodowej reżysera teatralnego i w komunikowaniu międzynarodowym.

Filozof George Steiner²⁸ opisuje jedną z możliwych przyczyn smutku myśli – nieprzekazywalność jednostkowego doświadczenia wprost. Zwraca przy tym uwagę na

²⁶ Lupa Krystian, *Rozmowy*, „Notatnik Teatralny”, 2009, nr 54-55, s. 185. *Vide*: Popiołek Krzysztof, *Wierność artysty wobec marzenia w procesie twórczym a rzeczywistość prawna i ograniczenia autonomii twórcy*, [w:] „Teatrologia na rozdrożach”, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 147-158.

²⁷ Spektakl powstał na podstawie zbioru reportaży Swietłany Aleksijewicz *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*. *Vide*: Aleksijewicz Swietłana, *Czarnobylska modlitwa...*, op. cit.

²⁸ *Vide*: Steiner George, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, tłum. Kubiński Wojciech, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

zaprośredniczenie jego komunikowania poprzez zmysły i język. Samotność jednostki opiera się według Steinera na tym, że niemożliwym jest bezpośrednio przekazanie z jednego mózgu do drugiego tego, jak w sposób subiektywny odczuwana jest w danej chwili przez osobę rzeczywistość. Skazani jesteśmy na język, który owo doświadczanie redukuje. Stanowi to przyczynę izolacji i osamotnienia, choć w pewnym stopniu może pomniejszyć je uniwersalizacja, jako ta zaspokajająca potrzebę poczucia przynależności.

Jakie wyzwania stoją przed teatrem w trzeciej dekadzie XXI wieku? Wciąż postępujące procesy globalizacyjne, wdrażanie nowych technologii (w tym w zakresie komunikacji i sztucznej inteligencji) – wszystko to implikuje konieczność umiejscowienia swojego głosu pośród opowieści innych.

Tym, co charakteryzuje człowieka wszystkich czasów, jest zmaganie. Rozpoczynając od przytoczenia fragmentu dramatu i zastanawiając się nad dramatycznością istnienia – dramatem jako gatunkiem nad wyraz bliskim doświadczaniu egzystencji – zwrócę uwagę na słowa Jolanty Brach-Czajny, gdyż to w formach dramatycznych uniwersalizacja znajduje przesłankę swojego istnienia:

Dramatyczność pojawia się w stanie przejściowym, jakim jest walka. Wymaga starcia się sił, z których każda ma szansę wygrania. Póki są w równowadze, ich zmaganie jest właśnie dramatyczne. Wystarczy jednak, by któraś wzięła górę, a rozwiązuje się i kończy dramat. Zakłada też dramatyczność skazanie na walkę, powstaje bowiem wówczas dopiero, gdy żadna ze stron nie może się cofnąć ani uchylić²⁹.

Pojęciem przeciwstawnym dla uniwersalizacji jest hermetyczność opowieści. Tak długo jak sztuka będzie dla człowieka narzędziem komunikacji z drugim, tyle czasu lokalne będzie w stanie zmagania z globalnym, uniwersalne z partykularnym, wielokulturowe z narodowym. Zmaganie to prowadzi jednak do nadziei na połączenie ogólnego ze szczególnym, aby uzyskać wgląd w widok cudzego istnienia, a przez to zrozumienie i umiejscowienie swojego położenia na mapie świata. Może przede wszystkim tej mentalnej.

²⁹ Brach-Czajna Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warszawa 2018, s. 84.

ROZDZIAŁ I

Character, protagonist, hero. Koncepcje postaci w teatrze.

Metoda pracy z aktorem

Tak jak w fizyce można opisać cząsteczkę jedynie poprzez jej zachowanie, tak łatwiej opisać personę poprzez to, co czyni. Pokazuje nam to jedynie ogólny zarys postaci, ale zadziwiające, jak wiele już wiemy na jej temat. To prawie tak, jakby nasza wiedza pochodziła z poprzedniego życia. Czasami narzekamy, że zbyt mało dostajemy informacji na temat świata postaci; sporadycznie jednak (i z zaskoczeniem) odkrywamy, jak wiele wiemy o świecie, o którym – mówiąc wprost – nie mamy prawa wiedzieć niczego³⁰.

Pośród wielu innych składowych opowieści szczególne miejsce zajmuje postać, której działanie jest osią i istotą dramatu. Od najwcześniejszych lat konfrontacji z medium, jakim jest teatr, towarzyszyło mi pytanie: czym jest postać? Pojawiało się ono i w widzowskim doświadczaniu spektakli, i podczas formowania scenicznych światów w zawodowym teatrze. O ile odpowiedzi w pierwszym obszarze były mocno intuicyjne, tak w pracy w teatrze nabierały bardziej wyrazistego i konkretnego kształtu. To pytanie z kategorii podstawowych zarówno dla reżysera, jak i aktora domaga się wnikliwej refleksji. Postać jest bowiem jedną ze składowych struktury opowieści, elementem zajmującym centralne miejsce wśród jej części pierwszych. Bez próby sformułowania na nie jednoznacznej odpowiedzi niezwykle trudnym byłoby zrozumienie, czym jest opowieść *per se*. Z tego względu, dla rozważań o morfologii opowieści koncept postaci jest szczególnie ważny.

Czym jest byt określany mianem *postaci scenicznej*? Czy jest to pewien sztucznie wytworzony koncept na zasadzie heteronimów Fernando Pessoa³¹, zmyślenie o tym, jak mogłoby wyglądać życie w alternatywnej formule, wyobrażenie na temat fikcyjnej

³⁰ Donnellan Declan, *Aktor i cel*, tłum. Murczyńska Jadwiga, Noszczyk Iga, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, Kraków 2009, s. 72.

³¹ Pessoa Fernando, *Heteronimy. Utwory wybrane*, tłum. Charchalis Wojciech, Wydawnictwo Lokator, Kraków 2021. Heteronimy są to fikcyjne, zmyślane tożsamości, pełniące funkcję pseudonimu literackiego.

jednostkowej egzystencji, zapis socjologiczny osobowości na podstawie obserwacji realnej osoby, wzór/odwzorowanie roli społecznej?

Jak wskazuje Jean Benedetti w *Sztuce aktora*:

(...) aktorskie pragnienie wcielenia się w postać jest jedynie przedłużeniem zwykłego ludzkiego działania³².

Podczas jednej z naszych rozmów, Marek Sztark – wieloletni dyrektor Opery na Zamku w Szczecinie i dyrektor Międzynarodowego Festiwalu Kontrapunkt – opowiedział mi o swojej interpretacji relacji, jaka jego zdaniem zachodzi na scenie w trakcie wydarzenia teatralnego, zarówno pomiędzy aktorami, jak i między widownią a sceną. Mówił o reakcji na poziomie molekularnym, wyzwaniu energii mającym miejsce w przypadku zderzenia się atomów. Podkreślał, że w wyniku tych emocyjnych, powstałych chemiczno–fizycznych wiązań uwalnia się energia na poziomie atomowym (jak w elektrowni jądrowej) – przy czym jest to energia, która działa napędowo, której nie wolno zmarnować, której potencjał domaga się przetworzenia na kolejne działanie również ze względu na społeczną odpowiedzialność teatru.

Idea biochemicznego, atomowego wiązania ujmuje mnie z dwóch powodów. Po pierwsze, wolna jest od psychologizowania, a przypomina o tym, że proces zachodzący na scenie nie jest wyjęty z praw najbardziej podstawowego poziomu życia. Mówiąc dosadniej, aktor w momencie pojawienia się na scenie nie przestaje być człowiekiem, wchodzi na nią z całym zapleczem, w które wyposażyła go natura. Oddycha, wprawia mięśnie i kości w ruch, odczuwa ból, pragnienie, popędy. Nie jest wolny od fizjologicznej części bycia. Po drugie, to atomy, z których zbudowane jest jego ciało reprezentują pewne wybrane idee dramaturga w przestrzeni scenicznej. To jego ciało jest obecne na scenie i przy pomocy feromonów, zapachów, ciepła – również oddziałuje na widownię. Jest to transakcja wiązana, wymiana zwrotna. Dla pytania *czym jest postać* jest to istotne głównie z uwagi na to, że jest ono tożsame z pytaniem o relację aktora i postaci. Jeżeli zaś fizycznie to aktor stoi na scenie, pytanie należałoby skonkretyzować: *czym jest postać dla aktora?*

³² Benedetti Jean, *Sztuka aktora*, tłum. Kowalcze-Pawlik Anna, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, Kraków 2015, s. 199.

Status ontologiczny postaci

Modele teoretycznych postaci jest wiele i reprezentują one przede wszystkim szkołę aktorstwa. Czym innym będzie zatem postać u Stanisławskiego, czym innym u Czechowa, a jeszcze czym innym u Brechta. Zanim jednak będzie to wspomniane, za pewien punkt wyjścia do rozważań o istocie postaci można traktować definicje postaci literackich, gdyż to postać zapisana na papierze jest pierwszym stadium istnienia postaci dramatu. Wzorce literackie wywarły wpływ także na postmodernistyczne, niedramatyczne sposoby myślenia o teatrze.

Ścisły związek literatury i teatru na przestrzeni dziejów – od dramatu antycznego i tragedii greckiej, a obecnie w przypadkach adaptacji literatury na potrzeby sceniczne – umożliwia analizowanie postaci u jej załączka na kartach scenariusza, czyli w sytuacji wyjściowej, w której poznaje ją aktor. Jak zauważa teoretyk i badacz teatru prof. Jerzy Limon, „postać literacka nie ma fizycznego dostępu do książki, w której została opisana (nie może też zobaczyć swojego czytelnika); podobnie postać w teatrze nie ma fizycznego dostępu do sceny, w której ona sama zostaje ukazana widzom”³³. Jest więc pewną **mentalną strukturą**, jak sugeruje dalej Limon, pozbawioną egzystencji w rzeczywistym świecie. Postać nie jest aktorem, a aktor nie jest postacią. Paradoksalnie, oboje istnieją jednak na scenie w symbiozie – i ten paradoks jest przedmiotowym problemem badawczym. By móc zaistnieć, postać wymaga wykonania inicjacyjnego gestu autora. Cechuje ją fikcyjność – nie jest realną, osobną, autonomicznie funkcjonującą w świecie osobą. Postać ujmowana jest jako zorganizowany, zindywidualizowany zespół cech osobowości (charakter, tożsamość). Na zasadzie podobieństwa do osoby, postać składa się z części uwewnętrznionej (procesów psychicznych) oraz uwidocznionej (zewnętrznego oglądu). W ujęciu funkcjonalnym postać jest z jednej strony narzędziem dla eksplikacji motywów i schematów fabularnych w tkance narracyjnej, z drugiej zaś – uosobioną motywacją dla posuwania akcji naprzód.

Właściwości postaci

Henryk Markiewicz, historyk literatury, przywołuje Arystotelesa, zwracając uwagę na niemożność pasywnego istnienia postaci – powoływana do życia jest w sposób funkcjonalny a nie naśladowczy, dla przeprowadzenia określonych czynności, dla osiągnięcia konkretnego

³³ Limon Jerzy, *Piąty wymiar teatru*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 37.

celu³⁴. W *Wykładach z estetyki* Hegel zwraca uwagę na jeszcze jeden komponent właściwy postaci literackiej: „możliwość wielokierunkowego działania, wchodzenia w różnorakie stosunki oraz możność różnorodnego rozwijania i wyrażania treści swego bogatego, w sobie ukształtowanego życia wewnętrznego”³⁵.

W XIX wieku zaczęło dochodzić do przekształcania i dezintegracji postaci literackich, doprowadzając do redukcji zasobów wiedzy o niej po stronie czytelnika/odbiorcy. Zmiany, wprowadzone m.in. przez Fiodora Dostojewskiego, polegały na nieujawnianiu części informacji o postaci, niedostępnych nawet samemu narratorowi lub głównemu bohaterowi, kiedy indziej na powstałej sprzeczności dotyczącej wiedzy o postaci posiadanej przez kilku narratorów³⁶.

Zasadniczą różnicą między postacią literacką a sceniczną jest autonomia istnienia – postać zapisana w prozie lub dramacie, powołana do istnienia przez autora, istnieje niezależnie od gestu odczytywania go przez odbiorcę, w tym wypadku czytelnika. W zamkniętej, postawionej na półce książce postać została fizycznie zapisana, utrwalona, jej życie nie wydarza się *tu i teraz* w tym znaczeniu, że nie przechadza się w trójwymiarowym świecie przed nami, istnieje jako zorganizowana w wyobraźni fikcja, wyobrażenie osoby – Don Kichot nie przestaje jednak istnieć, nie zawiesza swojego istnienia tylko dlatego, że *nie jest czytany*. Istnieje nawet odstawiony na półkę, gdyż powstał w czasie przeszłym i został utrwalony na papierze.

Co zaś tyczy się Prousta to widzimy, że mimo uporczywych jego wysiłków mających na celu rozbicie na możliwie najdrobniejsze cząsteczki nienamacalnej materii, jaką wydobyl z głębin psychicznych swych postaci, w nadziei, że odkryje w niej bliżej nie określoną, anonimową substancję, będącą wspólnym tworzywem całej ludzkości, wystarczy, ażeby czytelnik zamknął książkę, a po chwili rozproszone cząsteczki zaczynają zbliżać się do siebie jakby pod wpływem nieodpartej siły przyciągania, sklejają się ze sobą tworząc nową składną całość o bardzo wyrazistych konturach, w których wprawne oko czytelnika rozpozna bez trudu

³⁴ Markiewicz Henryk, *Postać literacka i jej badanie*, „Pamiętnik Literacki”, online, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1981-t72-n2-s147-162.pdf, data dostępu: 13 lipca 2023 r., s. 147.

³⁵ Ibidem, s. 148.

³⁶ Ibidem, s. 148-149. „Już jednak w drugiej połowie w. XIX, począwszy od powieści Dostojewskiego w Rosji i tzw. powieści analitycznej we Francji, rozpoczynają się – powiązane z eliminacją narratora wszechwiedzącego – redukcja, relatywizacja, dezintegracja i degradacja postaci powieściowej. (...) Relatywizacja przejawiała się jako niepełna wiarygodność wiedzy o postaci dostępnej narratorowi (...), a także niezgodność informacji pochodzących od kilku narratorów (...). Ku dezintegracji postaci prowadziło łączenie w niej postaw i działań równocześnie czy następczo z sobą sprzecznych lub zaskakujących, niezrozumiałych na gruncie potocznej wiedzy psychologicznej, a nie umotywowanych inaczej przez narratora.”

bogatego światowca zakochanego w kobiecie lekkich obyczajów, słynnego lekarza–karierowicza o niezbyt lotnym umyśle i ciężkim dowcipie, zamożną mieszczkę, której udało się stworzyć „artystyczny salon”, lub wielką damę–snobkę³⁷.

Życie sceniczne postaci musi – co jest istotą teatru jako medium – wydarzać się każdorazowo podczas kolejnych wieczorów w trakcie odgrywania spektaklu przez aktorów. Punktem wyjścia dla analizy postaci dramatycznej³⁸ jest więc obecność aktora i jego stosunek do odgrywanej postaci. Pytanie o to, czym jest postać, zawiera w sobie w gruncie rzeczy pytanie o przyjętą metodę pracy nad rolą.

Stanisławski tworzył postać, poddając świadomemu badaniu „dane okoliczności”, najpierw jako on sam, a następnie stopniowo coraz bardziej wcielając się w rolę. Budulec dla kompozycji postaci pochodził z jego własnych przeżyć.

Zdaniem Czechowa postać (...) jest czystym wytworem wyobraźni, który należy sobie uzmysłowić. Rola nie wyrasta z aktora, to aktor musi w nią wrosnąć, scalając się w jedno z obrazem postaci³⁹.

Postać sceniczna zapośredniczona jest przez aktora, wykonawcę, który *ubiera* na siebie ów zorganizowany zespół cech osobowości dla urzeczywistnienia konkretnego celu przy pomocy określonych, podejmowanych działań. Definicja ma swoje odbicie w angielskich określeniach na słowo postać: *character* rozumiane jako zespół cech osobowości, *hero* jako podejmowanie określonych działań oraz *protagonist* – przypisana rola, funkcja w dramacie zdefiniowana ze względu na wskazany do osiągnięcia cel⁴⁰.

³⁷ Ibidem, s. 150.

³⁸ W tym miejscu *dramat* rozumiem jako tekst przeznaczony do wystawienia na scenie.

³⁹ Benedetti Jean, *Sztuka aktora*, op. cit., s. 198. Warto zauważyć, że na przestrzeni ostatnich dekad skutkiem postmodernistycznego zwrotu i działań performatywnych w teatrze aktor niejednokrotnie nie jest tylko – jak chciał Czechow – wykonawcą, ale wyrasta na współtwórcę postaci. Rola powstaje w wyniku improwizacji na próbach, które towarzyszą pracy dramaturgicznej pisania na scenie. Posługiwałem się tą metodą m.in. przy pracy nad spektaklami *Mężczyźni z różowym trójkątem* (Festiwal Sopot Non-Fiction, 2020 rok) oraz *Obraz/y uczuć* (Teatr Ludowy w Krakowie, 2022 rok). Postać jest wówczas nie tylko wytworem wyobraźni, ale również substytutem własnych doświadczeń, produktem procesów pamięciowych. Pozwala to na wytworzenie interesującego napięcia: postać to już nie ja, ale jeszcze nie ktoś inny.

⁴⁰ Vide: Shepherd-Barr Kirsten, *Dramat współczesny*, tłum. Sosnowska Monika, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.

Stosunek aktora do postaci

Jaka zależność występuje pomiędzy aktorem a postacią? Postać wymaga od aktora w pewnym sensie udostępnienia na czas odgrywania świata przedstawionego swojego ciała: ruchów i drgań mięśni, oddechu wkładanego pomiędzy zapisane zdania, emocjonalności, głosu. Postać sceniczna *ożywa* w ten sposób, że aktor niejako wypożycza na czas trwania świata przedstawionego *kostium* swojego ciała razem z psychiką i intelektem. Rzecz dzieje się jednakowoż dwutorowo, na co zwraca uwagę Jerzy Limon.

Aktorstwo sceniczne ukazuje proces budowania postaci, pozwala dostrzec widzom [jednocześnie – przyp. aut.] realność, jak i kreację fikcji. Człowiek–aktor (jego sprawność warsztatowa) wskazuje na niego samego, ale w większym stopniu na postać, którą sygnalizuje. W odbiorze teatralnym ujmowane są oba te aspekty, dzięki czemu możliwa jest zarówno ocena aktorstwa, jak i przeżycie teatralne⁴¹.

Dalej Limon wskazuje na rozszczepienie teraźniejszości, istnienie dwoistego ontologicznie bytu, jakim jest postać sceniczna, dualizm tego, co pojawia się na scenie, a co za tym idzie: „wykreowanie postaci scenicznej – tworu wyobraźniowego – jako wspólne dzieło aktora i widza prowadzące do przeżycia teatralnego, związanego nie tylko z emocjami, ale i ze strategią odbioru umożliwiającą powstanie mentalnej struktury, jaką jest postać sceniczna”⁴².

Na stadium przejściowe pomiędzy postacią literacką a sceniczną, moment kreowania roli, ucieleśniania postaci wskazuje Krystian Lupa:

W pewnym momencie przestajesz czytać, bo poeta nic więcej ci nie mówi, za to ty masz coraz więcej sobie do powiedzenia. To wszystko teraz zaczyna być lawą, płynną lawą tamtej literackiej, a teraz coraz bardziej twojej postaci... i kiedy tak lewitują myśli wynurzone z książki, z tamtej – literackiej – postaci, to przecież nie jesteś w gruncie rzeczy sobą, bo sobą dosłownie jesteś wtedy, kiedy myślisz o swoich sprawach, swoich relacjach z otaczającymi cię

⁴¹ Piechówka Anna, *Piąty wymiar teatru według Jerzego Limona*, „Ethos”, 2007, nr 77-78, s. 360.

⁴² Ibidem. *Vide*: Limon Jerzy, *Piąty wymiar teatru*, op. cit., s. 275.

ludźmi. (...) nawigujesz po myślanym aktualnie świecie swoim ciałem... a twoje leżące w wannie ciało jest w tej chwili [postacią – przyp. aut.]⁴³.

Związek między aktorem a postacią da się streścić w następującym stwierdzeniu: aktor na scenie **dokonyuje interpretacji** zapisanej postaci⁴⁴, ale może też na powrót stać się prywatną osobą lub ujawnić swój status aktora, w tym sensie przestając odgrywać postać. Aktor może być lub nie być postacią, jednak postać nie zafunkcjonuje bez aktora w świecie scenicznym. Postać istnieje autonomicznie tylko w przestrzeni scenariusza.

W interpretacji postaci jest miejsce na jej kształtowanie, swobodę poszukiwań i wyborów dokonywanych przez aktora:

Dzwoni reżyser i pyta: „Jest w twojej sztuce postać, która mówi: <<Kilka lat byłam w Niemczech>>. Dokładnie o ile lat chodzi?”. (...) Po pierwsze, dramaturg nie wie, „o ile dokładnie lat chodzi”. Sztuka jest fantazją, nie wydarzeniem historycznym. Dramaturg nie zachował żadnych informacji dla siebie, udostępnił czytelnikowi wszystko, co sam wiedział, czyli wszystko, co ma znaczenie dla sztuki. Ta „postać” w ogóle nie była w Niemczech. Nie ma czegoś takiego jak postać, są tylko czarne ślady na białym papierze – kwestie dialogowe.

Prawdziwa osoba, która mówi, że była w Niemczech, mogłaby odpowiedzieć na pytanie: „Jak długo?”. Ty jesteś prawdziwą osobą, ale postać ze sztuki jest tylko szkicem, kilkoma zdaniem na papierze⁴⁵.

Ujęcie koncepcji postaci we współczesnym polskim teatrze na przestrzeni ostatnich lat zależy zasadniczo od przyjętej metody pracy z aktorem i jest sprawą indywidualnego podejścia twórców. Niezwykle skutecznym w praktyce podejściem jest dla mnie sposób pracy Krystiana Lupy, jednego z najwybitniejszych polskich reżyserów teatralnych, który wielokrotnie do nazwania aktora odgrywającego postać zamiennie używał określenia „**rzecznik sprawy**”, gdzie

⁴³ Lupa Krystian, *Utopia. Listy do aktorów*, Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego, Kraków 2022, s. 10-11. Lupa wspomina tutaj o metodzie śniącego ciała.

⁴⁴ Vide: Benedetti Jean, *Sztuka aktora*, op. cit., Kraków 2015. „Rola to nie osoba, którą jesteśmy, a raczej osoba, co do której chcielibyśmy przekonać innych, że to my”, s. 218.

⁴⁵ Mamet David, *Prawda i fałsz*, tłum. Szafrński Tomasz, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice 2014, s. 101. „Aktor nie musi <<stać się>> postacią. Samo to sformułowanie nie ma sensu. Nie ma czegoś takiego jak postać. Są tylko kwestie dialogowe zapisane na kawałku papieru. Aktor musi je powiedzieć. Gdy robi to w sposób prosty, chcąc osiągnąć mniej więcej to, co było założeniem autora, widzowie postrzegają go jako <<iluzję>> postaci na scenie.”, s. 22.

indziej zaś twierdził, że „idea potrzebuje barda”. Aktor to dla Lupy medium i narzędzie badawcze.

Kogo masz grać, kim masz być... kim chcesz być? Kim chcesz być bardziej niż sobą? (Uciec od bycia sobą w postać to namiętność aktora). Wydestylować ją z tekstu autora, z dialogów, z tego, co napisane wokół – ale przede wszystkim z tego, co nienapisane, a co zaczynasz myśleć sobie w wannie... (...) To marzycielskie wyjmowanie duszy z książki i mimowolne samorzutne kontynuowanie jej swoim ciałem jest zawartością (...) postaci⁴⁶.

Nie ma natomiast jednej ścisłej odpowiedzi na pytanie o relacje pomiędzy aktorem a postacią. Na przestrzeni lat spotkałem się z różnymi strategiami artystycznymi aktorów w opanowaniu tej materii.

(...) Praca aktora (...) nie jest działalnością „intelektualną” w ścisłym znaczeniu tego słowa. Należy ją rozumieć jako poszukiwanie, które polega na zadawaniu pytań i mnożeniu wątpliwości. Jest to badanie charakteru postaci, która jest „gdzieś tam” (...) ⁴⁷.

(...) widział mnie w co najmniej dziesięciu przedstawieniach – i to w tak różnych rolach, jak: Joanna w *Świętej Joannie* Shawa, Blanche DuBois w *Tramwaju zwanym pożądaniem* Williamsa, Marta w *Kto się boi Virginii Woolf?* Albeego czy Natalia w *Miesiącu na wsi* Turgieniewa. (...) zapragnął spotkać się ze mną, ponieważ, jak twierdził, dostrzegając, że w każdej z ról jestem zupełnie inna, nie umiał sobie wyobrazić, jaka jestem naprawdę. A przecież kiedy już odkryłam siebie w każdej z tych postaci, na scenie czułam się zawsze sobą – w tych, a nie innych danych okolicznościach – nie zaś nią⁴⁸.

Jedni dystansują się od odgrywanej partytury (postać to nie ja) i podkreślają ten dystans, nakreślając bohatera środkami formalnymi (jak chociażby Brechtowski V-efekt), inni utożsamiają się silnie z postacią, szukając z nim punktów zbieżnych i traktując rzeczywistość

⁴⁶ Lupa Krystian, *Utopia. Listy do aktorów*, op. cit., s. 10.

⁴⁷ Benedetti Jean, *Sztuka aktora*, op. cit., s. 200.

⁴⁸ Hagen Uta, *Szacunek dla aktorstwa*, tłum. Orski Mariusz, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2015, s. 46-47.

w sposób mimetyczny (Czechowowski realizm psychologiczny). Metod i podejść jest wiele, jednak zazwyczaj balansują pomiędzy tymi modelami pracy aktora nad rolą a performatywnym podejściem uczestnika kreującego wydarzenie, gdzie widowisko nie posiada fikcyjnej postaci, a jedynie wykonawcę, uczestnika (w teatrze postdramatycznym).

Szczególnym przypadkiem, w którym na przestrzeni jednego świata przedstawionego spotykały się wyżej wspomniane różne modele w różnej skali i proporcjach, był spektakl *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, który w 2015 roku zrealizowałem w Teatrze im. S. Jaracza w Olsztynie według tekstu Swietłany Aleksijewicz o tym samym tytule. W zespole aktorskim było osiem kobiet w wieku od nieco ponad dwudziestu do nieco ponad osiemdziesięciu lat, od debutantki do seniorki pracującej nad swoim ostatnim tytułem, z różnym bagażem doświadczeń i traum, różnymi wrażliwościami i preferowanymi językami scenicznymi. Pozwoliłem wówczas na to, by nakreśliły postaci za pomocą bliskich sobie języków teatralnych. Praca była o tyle szczególna, że w tematyce wojennej miałem osiemdziesięciokilkulatkę pamiętającą z autopsji Powstanie Warszawskie, gdzie jako sześćoletnia dziewczynka uciekała z mamą z oblężonego miasta i wspominała: „miałam wrażenie, jakby moje plecy rozszerzyły się na całą długość ulicy, tak że gdyby hitlerowiec strzelił, trafiłby prosto w nie”. Na tym wspomnieniu z klucza realizmu magicznego budowaliśmy postać, która przeżyła wojnę, wydaje się pogodzona z przeszłością, ale pod wpływem pytań wracają do niej traumatyczne wspomnienia. Dodatkowo, podczas prób aktorka ta mierzyła się ze starością, podczas powtarzania tekstu wypadł jej ząb, a kiedy przestawała chodzić, płakaliśmy razem w garderobie i rozmawialiśmy długo o jej obawach, o tym, jak fizyczność aktora przekłada się na charakter postaci. Czy mam prawo wyjść na scenę o kulach? Czy to jeszcze będzie ta moja postać? – pytała.

W zespole miałem również matkę samotnie wychowującą dziecko, która w trakcie prób dowiedziała się o nawrocie złośliwego nowotworu (postanowiłem obsadzić ją w roli pielęgniarki wojennej, bardzo zależało jej na tym zależało: „Jeden człowiek umierał i nie wierzył, że umiera. Śpiewał mołdawską piosenkę. Prosił: jeszcze o sekundę, o milimetr dłużej. Kiedy umierali, jak oni patrzyli, jak patrzyli”⁴⁹), czy kobietę wracającą po trzech latach na deski sceniczne po przeszczepie twarzy w konsekwencji poparzenia trzeciego stopnia (zdecydowaliśmy wspólnie, że zagra odtrąconą przez powojenny świat komunistkę, którą definiowały słowa: „W naszej wsi baby aż do śmierci się natrzęsały: kogoś ty urodziła,

⁴⁹ Aleksijewicz Swietłana, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, tłum. Czech Jerzy, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.

dziewuchę czy chłopaka? Epoka uczyniła nas takimi, jakie byliśmy. Zawsze wierzyłam. Ufałam Stalinowi, komunistom. Wierzyłam w komunizm. Wtedy mnie nikt nie zmuszał, ja po prostu wierzyłam. To moje życie, takie było. Ciężko nam się żyło, ale żyłam uczciwie. Po wojnie zamieszkałam w mieszkaniu komunalnym. Wszystkie sąsiadki miały mężów, ubliżały mi. Do garnka dolewały mi octu albo wsypywały soli⁵⁰). Losy bohaterek, silnych kobiet zmagających się z przeszłością, były szczególnie bliskie *tam* i *wtedy* realnym postaciom moich aktorek, ich *herstories*.

To implikuje kolejne zasadnicze pytanie dla przebiegu opowieści, a dotyczy sposobu budowania roli: czy postać ma być tkana na osobowości aktora, czy aktor ma zbliżyć się do charakteru postaci nawet jeśli nie jest on zbieżny z jego własnym przeżyciem? Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna i zależy każdorazowo od materiału, który jest surowcem pracy scenicznej, najczęściej scenariusza/tekstu. Analizując zagadnienie identyfikacji aktora z postacią, Krystian Lupa podczas wykładów w krakowskiej szkole teatralnej zwracał uwagę na to, że aktor w sposób naturalny dąży do obrony swojej postaci.

Użytecznym narzędziem jest dla mnie metoda substytucji, która polega na podstawieniu przez aktora swoich własnych doświadczeń zbliżonych do przeżyć postaci. Jeśli mowa jest przykładowo o śmierci bliskiej osoby, a aktor nie doświadczył takiej straty w swoim życiu, substytucja może polegać na sięgnięciu do takiego wspomnienia z życia aktora, które będzie dotyczyło utraty relacji i uruchomi go emocjonalnie. Zdarzenia nie pokrywają się w ten sposób, że są tożsame, jednak podobieństwo mechanizmów żalu po stracie i procesu żałoby umożliwia aktorowi wiarygodne odczucie emocji towarzyszących temu wydarzeniu, które jest istotnym elementem konstytuującym postać.

Taka metoda pracy możliwa była tylko za zgodą aktorek, przykład pokazuje jednak jak praca z aktorem jest niezwykle delikatną materią, a organizmy aktorskie wrażliwymi, czułymi instrumentami. Sytuacją szczególnie wyjątkową jest taki stan rzeczy, kiedy zarówno aktor wnosi swój pierwiastek do świata przedstawionego, jak i bierze z niego coś dla siebie, dowiaduje się dzięki spektaklowi czegoś nowego o swoim życiu na tym jego etapie, na którym jest obecnie. Każdorazowo, w zależności od materiału nad jakim się pracuje, doboru osób, ich wrażliwości i doświadczeń, należy z uważną optyką dobierać system pracy, gdyż postać jest tworem o charakterze kameleona – będzie ulegała odkształceniom w zależności od tego, na

⁵⁰ Ibidem.

jakiego aktora zostanie nałożona. Dostanie jego wyraz twarzy, barwę głosu, typ poruszania się, atrybuty fizyczności. Relacja aktor–postać nie pozostaje bez wpływu na oba te podmioty.

Postaci u Aleksijewicz. Metoda pracy z aktorem

W przypadku statusu postaci w tekstach Swietłany Aleksijewicz i pracy z materiałem jej tekstów powyższe uwagi mają zasadnicze znaczenie. Postaciami – a mówimy o reportażach – są żyjący ludzie. Aktor staje się wówczas reprezentantem wypowiedzianych *rzeczywiście* słów. To tak, jak gdyby spisać ścieżkę dialogową z wypowiedzianych przez konkretną osobę za jej życia słów i ułożyć z tego kwestie dialogowe do filmu w przełożeniu 1:1. Nie ma fikcji poza tą, która jest nieintencjonalna: rodzajem zmyślenia, dopowiedzenia w procesie wspominania, które to są mechanizmem obronnym wobec zatartej pamięci. Szczególna trudność w instalacji aktorskiej polega właśnie na tym, że aktor staje się wspomnianym *rzecznikiem sprawy* postaci, reprezentantem jej interesu, wkłada niejako swój język i oddech pomiędzy cudze słowa, a nie odgrywa tego człowieka, co byłoby sprzeniewierzeniem się ciężarowi sprawy podejmowanych tematów, imitacją a nie przedstawieniem. To zasadnicza różnica pomiędzy pracą nad materiałem fikcyjnym a takim, w którym postać jest *de facto* nie tyle literacką konstrukcją, co odwzorowaniem, reprezentacją realnej osoby.

Jaką strategię przyjąć w takiej sytuacji? Aleksijewicz mówi: w życiu ludzkim chodzi o niewiele więcej, niż o miłość i śmierć. W oparciu o te słowa pracowałem z aktorami *Gęstości zaludnienia. Historii wybuchu* szczecińskiego Ośrodka Teatralnego Kana. Były to słowa wytrzychy do budowania postaci.

Podjęliśmy temat awarii reaktora jądrowego, a w konsekwencji eksplozji w elektrowni atomowej w Czarnobylu w 1986 roku, pracując z metaforą katastrofy. Dokonywaliśmy substytucji, zadając sobie pytanie o to, kiedy na przestrzeni życia doświadczyliśmy tak ogromnej zmiany podstawowych zasad funkcjonowania (tu posługiwaliśmy się słowem „wybuch”), że rewizji i przewartościowaniu ulegały dotychczasowe twierdzenia, poglądy, przemyślenia o sobie, o świecie, o innych ludziach. Takimi wybuchami okazywały się w trakcie rozmów: rozwód, śmierć rodzica, utrata dziecka, choroba nowotworowa. Końce świata. Na kolejnym etapie prób dopisywaliśmy do książki Aleksijewicz nasze słowa, własne – opisujące te właśnie historie wybuchów w prywatnym życiu. Okazywało się, że przy lekturze dla osób postronnych opowieści te były niewykrywalne, scaliły się z bohaterami autorki. W taki sposób aktorzy mogli lepiej zrozumieć postaci występujące na stronach reportażu, postawić siebie

w ich miejscu, popatrzeć na siebie jako na postaci, przyłożyć własne życiorysy do tych opisywanych przez Swietlanę Aleksijewicz. Dopisali siebie do tamtego świata, weszli w tekst, stali się sami jednymi z bohaterów tekstu – w ten sposób udało nam się rozpiąć horyzont znaczeniowy wobec hasła tragedii i katastrofy. Pomagała pojemność zdań w ich kontekście filozofii egzystencjalnej, a także pewna uniwersalność przekazu w sytuacjach dramatycznych: „Są choroby, których nie da się wyleczyć. Trzeba tylko siedzieć i głaskać po rękach”⁵¹, „Co zostało ze starożytnej Grecji? Mity starożytnej Grecji”⁵², „Siedemdziesiąt lat budowaliśmy komunizm, teraz budujemy kapitalizm. Modliliśmy się do Marksa, teraz do dolara. Pogubiliśmy się w historii”⁵³, „W mieszkaniach zostały akwaria, z rybkami... I komunistyczne plakaty: im promieniowanie nie zaszkodziło”⁵⁴, „Zostawiliśmy w domu chomika, zamkniętego. Daliśmy mu jedzenia na dwa dni, a wyjechaliśmy na zawsze”⁵⁵. Aktorzy do tego stopnia przyswoili sobie te pojemne egzystencjalnie zdania, że powtarzali je w różnych sytuacjach prywatnego życia w czasie miesiący pracy nad spektaklem. Słowa scenariusza stawały się ich słowami. Tak pisałem w tekście do programu teatralnego spektaklu:

Bohaterowie opowieści Aleksijewicz są pogubieni w czasie. Nieustannie porównujący siebie stąd i siebie z kiedyś, pęknięci, niedokładnie poskładani, mają jednak zdolność przenikliwego spojrzenia. Problem w tym, że jest to spojrzenie Orfeusza, spojrzenie wstecz (w tym wypadku w głąb czaszki, w siebie). Ich oczy napotykają na bezwzględny wzrok utraconego czasu – Meduzy, która grozi zamrożeniem.

Moja głowa, ruchy mojej głowy, robią wycieczki – przymierzam do siebie skóry innych ludzi, noszę przez chwilę cudzy kostium, ale nie jako ozdobę. Przymierzam życiorysy, wypowiadam zdania, które być może nigdy by mnie nie spotkały. Których być może nigdy nie przyszłoby mi powiedzieć. Zdania, które nie powstałyby nigdy bez pomocy ciepłego oddechu, który je wypowiadał. Cudzego oddechu. Te słowa miały swoje ciepło. Te słowa już kiedyś miały swój oddech. Wkładam między tamte słowa swoje oddechy, poszerzam swoje życie, poszerzam o cudze powietrze z tamtych słów. Bo może jeszcze czemuś ma posłużyć ich dramat, bo może po coś jeszcze był – świat, który był⁵⁶.

⁵¹ Aleksijewicz Swietłana, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, op. cit.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Tekst własny będący częścią programu teatralnego spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu*. Online: <https://www.kana.art.pl/repertuar/wpis/gestosc-zaludnienia,109>, data dostępu: 17 lipca 2023 r.

Wspominanie, to dziwne dryfowanie po czasach, mechanika pracy pamięci rządzi się swoimi wyjątkowymi sprawami. Pamiętam dwa zdarzenia z mojego życia, które pozwoliły mi zbliżyć się do procesów pamięciowych. W pierwszym mam dziesięć lat, naprzeciw mnie, w starym przetartym fotelu siedzi mój dziewięćdziesięcioletni pradziadek, ułan. Jest 17 września. Pradziadek płacze, wspominając kolejny raz, jak na swoim ukochanym koniu jedzie wraz z pułkiem w kierunku wschodniej granicy, z otwartymi ramionami w kierunku sowieckich żołnierzy, z myślą że oto przybyła odsiecz. W gruncie rzeczy domyślamy się, jak potoczyła się dalej ta historia. Padają strzały, koń jest spłoszony, pradziadek już nigdy go nie zobaczy, następuje dwustukilometrowa tułaczka po lasach i wsiach, walka o przeżycie i podróż powrotna do domu, do miejsca tymczasowego schronienia. Już nigdy nie zobaczy swojego zwierzęcia. Zawsze kiedy pradziadek siedzi w fotelu i zaczyna snuć opowieść, znów jest 17 września. Nieważne, jaki byłby dzień roku, on odbywa tamten dzień powtórnie, kiedy tylko zaczyna opowiadać. Już jedzie konno, inaczej układa się jego ciało przy pomocy pracy pamięci emocjonalnej, już są zamglone oczy, płacze. Jest bardzo intensywna atmosfera, a on rozpięty jest między czasami: siedzi jednocześnie tu i wtedy.

Drugie zdarzenie. Mój dziadek, syn pradziadka, zaczyna po raz kolejny tę samą opowieść o swoim dzieciństwie. Przerywam mu, zwracając uwagę, że zawsze mówi o tym samym, znam to na pamięć. Delikatnie sugeruję zmianę tematu i sygnalizuję swoje znudzenie. Jednak pada intrygująca odpowiedź: wiesz, kiedy siedzę sam w domu i wspominam, nie potrafię przypomnieć sobie niczego nowego. Ale kiedy przychodzisz i mogę mówić na głos, nagle zaczynają mi się przypominać szczegóły, zapachy, dźwięki, pojawia się coś nowego. Coś zaskakującego, czego myślałem że już nie pamiętam. Owo odsłonięcie powoduje, że zupełnie inaczej zaczynam postrzegać monologi dziadka – jako narzędzie do odzyskiwania dostępu do przeszłości. Walka z niemożnością, wewnętrzna praca sprzeciwu wobec procesów pamięciowego wymazywania jest dodatkową osią konfliktu, zmagania, na które zwracam aktorom uwagę.

Na podstawie między innymi tych dwóch wydarzeń wydaje mi się, że jest coś jeszcze wartego zaobserwowania w relacji aktora do cudzej tożsamości, zmyślonej postaci. Wielu aktorów zwraca uwagę, że zaletą wykonywanego przez nich zawodu jest możliwość przeżywania innych scenariuszy życia. Rozumiem to w ten sposób: mogę przeżywać swoje życie w wielu innych wariantach, niż ten, który mi się wydarza jako jedyny w przypadku, gdybym nie uprawiał zawodu aktora. I nie chodzi tu *stricte* o cudze życie, inne życie – jestem jako aktor

nadal biologicznym organizmem o określonym DNA, jednak mogę przepróbować, kim jeszcze mógłbym być, jak mógłbym się inaczej zachowywać, pozwolić sobie na pewną ekstrawagancję w związku z odmiennością ćwiczonych doświadczeń. Chodzi zarówno o ćwiczenia z wyobraźni, jak i o faktyczne wariantowanie swojej osobowości, sprawdzanie, jak mógłbym się inaczej zachowywać, badanie, na jakie odmienności i sposoby bycia mogę sobie jeszcze pozwolić, jak plastyczny jest mój organizm i moja osobowość. Zresztą nawet Stanisławski twierdzi, że nie chodzi o to, żeby aktor zadawał sobie pytanie *kim jestem?* – to pytanie donikąd nie prowadzi, niewielu potrafi odpowiedzieć na to pytanie. Chodzi o zadawanie sobie pytań: *Kim chciałbym się stać? Kim obawiam się stać?*

Stanisławski nigdzie nie wspomina o „utożsamianiu się”, a wręcz przeciwnie, twierdził, że człowiek, który rzeczywiście uważa, że jest kimś innym niż jest, to przypadek patologiczny⁵⁷.

Takie budowanie postaci *przy skórze* aktora, na tkance jego osobowości, stanowi niewątpliwy walor pracy: wzbudza jego osobiste zaangażowanie. Dlatego nazywam niekiedy przestrzeń sceniczną poligonem teatralnym lub placem zabaw – tu, na tym czarnym skrawku podłogi mogę przećwiczyć swoją reakcję na wydarzenia, które za drzwiami teatru, na ulicy mogłyby wyrządzić mi realną krzywdę. Nie okaleczą mnie tutaj, bo nawias doświadczenia teatralnego nie pozwoli im na to.

Aktor, pracując nad rolą, **interpretuje** postać. Dokonuje, wspólnie z reżyserem, wyborów dotyczących postaci. Lady Makbet istnieje w ten sposób/po to, żeby namówić męża do zamordowania Duncana. Nora istnieje w ten sposób, że opowiada o bolesnej przemianie i emancypacji. Wujaszek Wania istnieje po to, żeby dokonała się opowieść o niezrealizowanych pragnieniach i upadku. Jednak sposób, w jaki Lady Makbet kompulsywnie będzie czyścić ręce zdeterminuje to, *jaka* będzie *ta* Lady Makbet. Na tę część fizjologicznego życia postaci zwraca uwagę Lupa:

Zawsze kibicuję twórcom, którzy próbują szczerze i odważnie mierzyć się z tekstem literackim, a ktokolwiek stawia przed sobą taki cel, musi to robić prywatnie i intymnie. Po swojemu. Wierność tak zwanej „literze tekstu” jest niewiernością wobec energii, która w nim

⁵⁷ Benedetti Jean, *Sztuka aktora*, op. cit., s. 194.

tkwi. (...) Jestem przekonany, że reżyser musi dobudowywać sensy i znaczenia, nie może poprzestać na samym tekście, musi dołożyć do słów życie. (...) w teatrze doskonale znane słowa, zdania i postaci, podane poprawnie i bez zaangażowania, (...) to absolutna niewierność adaptatora wobec podstawowej prawdy tekstu. Fizjologicznej prawdy świata⁵⁸.

Różne próby zdefiniowania tworu, jakim jest postać, mają jak widać pewne cechy wspólne. Proponuję zatem przyjęcie na potrzeby niniejszej pracy koncepcji streszczającej powyższe refleksje i dającej się sformułować w następującej definicji: **postaci scenicznej jako możliwości** (alternatywnego doświadczania rzeczywistości, sposobu wyrażania emocji, konstruowania myśli i sądów o świecie, doświadczania egzystencji w alternatywnym wariacie, w trybie warunkowym, do sprawdzenia, co jeszcze mogłoby się wydarzyć). Stania się nie tyle *kimś innym*, co *inną możliwością siebie*, z inną strukturą myślową i ruchową, na określony czas i w określonej przestrzeni, w określonych warunkach i na określonych przyjętych zasadach.

Postać czy bohater?

(...) w ciągu dwóch godzin na scenie można ukazać nie tylko całe życie jednostki, ale i los człowieczy w ogóle⁵⁹.

Każda istota ludzka jest bohaterem dramatu⁶⁰.

W języku polskim zamiennie stosuje się przy opisie osób dramatu czy jednostek występujących w literaturze terminy: „postać” i „bohater”, traktując je jak synonimy. Warto jednak nadmienić, że słowo „bohater”⁶¹ posiada konotacje z heroizmem czy pierwszoplanowością, obarczone jest ideą męstwa, ofiarności, dlatego by uniknąć niezamierzonego kontekstu, zwykle zastępuje się je słowem „postać”.

⁵⁸ Lupa Krystian, *Rozmowy*, op. cit., s. 185.

⁵⁹ Limon Jerzy, *Piąty wymiar teatru*, op. cit.

⁶⁰ Fromm Erich, *O sztuce słuchania*, tłum. Saciuk Robert, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

⁶¹ *Vide*: Bal Mieke, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, red. i tłum. Krajewska Ewa, Kraskowska Ewa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 134-135.

Rzeczywistość drugiej dekady XXI wieku nauczyła nas ostrożniej używać figury bohatera. Ciekawą rozmowę dotyczącą bohatera i jego współczesnego znaczenia na przykładzie bohatera filmowego zdarzyło mi się prowadzić w Centrum Nauki Kopernik pod koniec 2020 roku. Profesor Barbara Giza zwracała uwagę na różnicę w definiowaniu kategorii bohatera, wynikającą z rozróżnienia między dramatem rzeczywistym, egzystencjalnym (człowiek jako aktor na scenie świata, scenie życia) a dramatem jako gatunkiem literackim.

Krzysztof Popiolek: W trakcie naszej rozmowy pojawiła taka kategoria, jaką jest bohater. I przyznam się Państwu szczerze, że rzeczywistość ostatnimi czasy wybija mnie ze strefy komfortu myślenia o konstrukcji opowieści wobec dynamicznie zmieniającej się gramatyki dzisiejszego świata. Ostrożniej podchodzę do słowa bohater. Zauważyłem, że w dzisiejszych opowieściach często nie ma protagonisty – nie ma tego rodzaju postaci, której bym kibicował i z którą bym się utożsamiał. Bo osoby, te postaci, nie walczą o żadną pozytywną ideę, o żadną nową propozycję świata. Nie ma też antagonisty – jest nim jakiś system, jakiś rodzaj wyabstrahowanej rzeczywistości – trudno walczyć z takim przeciwnikiem. Na czym wówczas miałby polegać konflikt? Zastanawiam się w ciągu ostatnich miesięcy, kiedy wielu ludzi biło brawo służbie medycznej i próbowano znaleźć jakiegoś bohatera dzisiejszej rzeczywistości, w dzisiejszym świecie, ale ten nadany bohater mówił: nie, ja nie chcę być bohaterem, jestem zmęczony. Zastanawiam się, czy dzisiejsza rzeczywistość – czy ona w ogóle mieści w sobie takie pojęcie, jakim jest bohater? Czy my potrzebujemy bohaterów?

Barbara Giza, filmoznawczyni: Tutaj włącza mi się kategoria bohatera przede wszystkim filmowego. Jeżeli o takiej kategorii myślimy, to nasz bohater – bohater filmu „Siódmy kontynent” Michaela Haneke – bohaterem nie jest. W tym sensie, że bohater filmowy z zasady jest postacią, która działa. Ma jakiś postawiony przez autora opowieści cel, tym celem jest zmiana, przejście od punktu A do punktu B, walka o coś. Generalnie, dokonanie jakiejś dużej przemiany. I w tym sensie nasz bohater tym bohaterem nie jest. Chyba, że pomyślimy, że jego przeciwnikiem jest cała jego rzeczywistość, cały świat który go otacza, i jedyną rzeczą, którą on może zrobić i którą w końcu rzeczywiście robi – podejmuje jakąś aktywność – jest wyzerowanie się, wyłączenie z tego świata. Zaprzeczenie swojemu istnieniu. Czyli zniszczenie wszystkiego, co wiąże się z fizycznością, wszelkich świadectw, wszelkich śladów po sobie – aż w końcu samounicestwienie. Gdybyśmy tak myśleli, to byłby jakiś w nawias ujęty, ale jednak bohater – filmowy. Natomiast myślenie o bohaterze w znaczeniu społecznym, tak jak chcieliśmy widzieć służbę zdrowia, czy szukaliśmy takich bohaterów... Był moment, kiedy za takiego bohatera również był postrzegany ówczesny minister zdrowia. Ale to były chyba tylko chwilowe uniesienia wynikające z niepewności, z tego że w sytuacji kiedy nie wiadomo było

do końca co robić, szukano jakiejś instancji, jakiegoś punktu constans, nie zmiennej, a pewnej stałej. Nadziei, że jest ktoś, coś, grupa, osoba, cokolwiek, co przyniesie ulgę, co przyniesie rozwiązanie tej dziwnej sytuacji, co nas uratuje. Natomiast dziś chyba już tak rozumianego społecznie bohatera nie ma, a przynajmniej ja go nie widzę.

Bogdan de Barbaro, psychiatra: Jeśli mowa o naszych czasach, to ja bym odróżnił od bohatera autorytet, którego brak – bo autorytet rozumiem w ten sposób, że to jest ktoś taki mądry, który powie którą drogą iść. I przez pewien czas, zwłaszcza w PRL-u, miałem poczucie, że takim autorytetem był Kościół. Teraz dla mnie Kościół nie jest, niestety, autorytetem. Bardzo nad tym boję. Ale jeżeli chodzi o bohaterów, to myślę o bohaterach dnia codziennego, którzy pracują w szpitalach, są na pierwszej linii frontu, ryzykują poważną chorobę, ale w ten sposób układana jest przez nich samych, wewnętrznie, hierarchia wartości. Uznają, że mają pracować do utraty tchu na rzecz tych, którzy cierpią, chorują, umierają. To jest dla mnie taki bohater nie z filmu o bohaterach, tylko bohater dnia codziennego. I w takich jestem gotów bardziej wierzyć⁶².

Tym ostrożniej podchodzę do kategorii bohatera, im bardziej zaskakująca staje się rzeczywistość. Jeszcze niedawno Olga Tokarczuk wspominała o anachronizmie pojęć „naród” i „patriotyzm”, o pewnym wyczerpaniu epoki nacjonalizmów. Kiedy jednak wybuchła wojna w Ukrainie – w dużej mierze konflikt konwencjonalny, o którym szerokie gremia specjalistów w dziedzinie wojskowości wypowiadały się, że ten rodzaj konfliktu w XXI wieku w Europie już nie nastąpi (inwazja lądowa z czołgami i piechotą, charakterystyczna dla wojen światowych XX wieku, na masową skalę) – *niewyobrażalne*, niemożliwe stało się możliwym, wbrew wszelkim przewidywaniom. Chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że gramatyka opowieści jest ściśle powiązana z gramatyką rzeczywistości. Jeśli zmiana ulega jedno, zmiana musi ulec i drugie. Jeśli rzeczywistość jest fragmentaryczna, wydarzająca się symultanicznie, rozproszona w swojej strukturze, również opowieść o niej, próbująca oddać jej charakter będzie w swojej formie nielinearna, polifoniczna, hybrydyczna. W pewnym sensie opowieść będzie skażona swoją epoką.

⁶² Wydarzenie zamknięcia Festiwalu Przemiany – Rok Zero, Centrum Nauki Kopernik, Warszawa 2020, online, <https://youtu.be/GsBkxN3N6kY>, data dostępu: 18 lipca 2023 r.

ROZDZIAŁ II

Bohater zbiorowy jako koncept kultury i wyzwanie dla teatru

Chciałbym dotknąć istoty tekstu *Czarnobylskiej modlitwy. Kroniki przyszłości* Swietłany Aleksijewicz, na którym oparłem spektakl, będący przedmiotem tej rozprawy. Doskonale pamiętam wrażenia z pierwszej lektury. Losy kolejnych zindywidualizowanych bohaterów, które autorka rejestrowała na dyktafon przez kilkanaście lat, przy przeczuciu kart książki zlewały się w jedną opowiadającą głowę. Wydawało mi się, że czytam tak naprawdę o kimś jednym, że narrator jest jeden mimo mnogości optyk. Powtarzalność pewnych mechanizmów uniwersalnego doświadczenia jednostki w obliczu katastrofy powodowała, że imiona i nazwiska kolejnych osób zacierały się, pozostawały bez znaczenia. Czytałem o portrecie społeczności rozczarowanej życiem, społeczeństwie oszukany przez władzę, a jednocześnie bezradnym, bezsilnym w obliczu wybuchu czarnobylskiego – katastrofy *de facto* ludzkiego umysłu.

Ujawnił się bohater zbiorowy, choć może właściwszym słowem byłoby tu: zsumował się z pojedynczych, zindywidualizowanych bohaterów. Czym jest zatem bohater zbiorowy? Jak sama nazwa wskazuje, mowa o zbiorowości. Sugeruje to jedną z ważniejszych cech takiego bohatera, jaką jest reprezentatywność. Bohater zbiorowy reprezentuje pewną zbiorowość, niezależnie od tego, czy jest nim protestujący tłum, zatem zbiorowość upolityczniona, czy świadomie zorganizowana masa zgromadzenia, założmy widowni w teatrze czy w kinie. Bohater zbiorowy może być, w zależności od przyjętych kryteriów, portretem pokolenia, mieszkańców jakiegoś miasteczka, członków organizacji lub narodu albo jak w przypadku bohatera Swietłany Aleksijewicz – reprezentacją ofiar doświadczonych przez kataklizm.

Wspominając twórczość białoruskiej noblistki, często używa się określeń dotyczących struktury książki: polifoniczność i chóralność. W nawiązaniu do formy dzieła, wróć do tych zagadnień w dalszej części pracy. Teraz chciałbym skupić się na różnicy między bohaterem zbiorowym a chórem, co dla teatru jest kwestią zasadniczą. Pozwoli to uściślić definicję bohatera zbiorowego poprzez to, czym on nie jest, przez negację.

Bohater zbiorowy a chór

Należy rozróżnić chór jako podmiot w muzyce i chór jako podmiot w teatrze. Chór w muzyce jest podmiotem zunifikowanym, co do zasady pozbawionym cech indywidualnych wypowiedzi jego uczestników. W kompozycji dzieła muzycznego chór śpiewa zazwyczaj *unisono*, czyli jednogłośnie to samo. Jest zasadniczo pewnym osobowościowym monolitem, choć zdarzają się pewne wyjątki, dotyczące chociażby przykładów opery, kiedy to poszczególni uczestnicy chóru niejako wyłamują się z ogółu i wyśpiewują poszczególne kwestie⁶³.

Zagadnienie chóru w teatrze to niewątpliwie temat na osobną pracę. W tym konkretnym przypadku zaś chór rozumiany jest jako grupa osób wypowiadających się zbiorowo przy pomocy mowy lub śpiewu. Najczęściej otwiera i zamyka dramat, stanowi element komentarza narracyjnego, potęguje lub uspokaja napięcie. Akcentuje wspólnotowość, uniwersalność działań, wynosi tragedię na poziom ponadindywidualny.

Bohater zbiorowy jest zespołem poszczególnych postaci. Może być, jak wspomniałem, tłumem, jednak na przykładzie reportaży Swietłany Aleksijewicz możemy zaobserwować również osobliwą budowę bohatera zbiorowego jako zbiorowości złożonej ze zindywidualizowanych postaci, posiadających dominującą, szczególną cechę wspólną. W przypadku *Czarnobylskiej modlitwy* jest to zogniskowanie życia wokół katastrofy. Wszystkie rozmowy, jakie Aleksijewicz przeprowadziła z mieszkańcami Prypeci, zogniskowane są wokół trzech odsłon, trzech aktów tragedii: życia przed wybuchem elektrowni, momentu wybuchu i życia po, ewakuacji, konsekwencji zdrowotnych, próby zrozumienia tego, co się wydarzyło. Zauważenie tego mechanizmu ułatwiło pracę przy adaptacji scenicznej tekstu.

Osoby składające się na bohatera zbiorowego w twórczości Swietłany Aleksijewicz nie są pozbawione własnej podmiotowości. Od bohaterów indywidualnych różni ich jednak procentowy udział osobistego dramatu w całości opowieści. Wszyscy wydają się drugoplanowi względem historii, losu. Pojedyncze doświadczenie nie wyczerpuje opowieści, jest jedynie

⁶³ *Parlare* – wł. „mówiąc”; zapis muzyczny, według którego członek chóru wykrzykuje lub wyśpiewuje *solo* daną kwestię. Ma on wówczas zaznaczoną wyodrębnioną partię dla siebie, a jego część pokrywa się z partią chóru. Chór w muzyce ze swojej natury jest multiosobowy, ma współbrzmieć, współgrać. W przypadku zapisu *recitativo* – recytatywu, deklamacyjnej formy wokalne przypominającej mowę – chór wykonuje dość chaotyczną improwizację słowną. I w tym przypadku jednak chodzi o pewien efekt zbiorowy, tu konkretnie o efekt szumu. Podobnie *con abbandono* – wł. „niedbale”, „swobodnie”. Jest to uwaga interpretacyjna, według której poszczególni chórzyści wypowiadają się jednocześnie indywidualnie, jednak chodzi o zbiorowy efekt rozłamu wewnątrz chóru, kłótni. *Vide*: Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979.

wycinkiem szerszej narracji. Dopiero zaszeregowanie go w ciągu doświadczeń pozostałych osób biorących udział w tragedii dopełnia obraz, pozwala na zrozumienie funkcji pojedynczej składowej względem reszty historii. Ulokowanie detalu w kompozycji całości daje wgląd w skalę katastrofy.

Nie odindywidualizowuje to przy tym ludzi będących częścią Aleksijewiczowskiego świata. Autorka na co innego kładzie punkt ciężkości, interesuje ją szersze spektrum wydarzenia, będącego pokoleniowym doświadczeniem wspólnotowym, podobnie jak przedtem II wojna światowa czy później zamachy na World Trade Center. Jeden bohater to byłoby za mało, żeby opowiedzieć tę historię. Chór natomiast byłby konstrukcją niewystarczającą do opowiedzenia wielości perspektyw, mechanizmów obronnych, reakcji intelektualnych w próbie objaśnienia sobie tego, czego jest się uczestnikiem – wybuchu nuklearnego. Nie da się sprowadzić doświadczania egzystencjalnego katastrofy do roli wspólnego, pomnikowego oświadczenia, a takim ryzykiem być może byłoby skonstruowanie bohatera – chóru. W portrecie zbiorowości, która jest wewnątrznie zróżnicowana, Aleksijewicz oddaje złożoność tak spektakularnego dziejowego zdarzenia, wraz z jego stroną komunistyczną i relacją jednostka–władza, biologiczną, psychologiczną (próbami racjonalizacji).

Bohater zbiorowy pojawił się stosunkowo późno, w literaturze XIX-wiecznej, wraz z powstaniem klasy robotniczej i zjawiskiem strajków zbiorowych. Wiek XX zdawał się potwierdzić i umocować tego bohatera poprzez umasowienie samej sztuki. Sztuka masowa – nie tylko sztuka dla mas, ale w ramach reakcji zwrotnej również zapotrzebowanie mas na swojego przedstawiciela, reprezentanta⁶⁴. Wiek XXI i zjawisko sztuki inkluzywnej, egalitarnej, postulaty równego, szerokiego dostępu do dóbr kultury usankcjonowały status bohatera zbiorowego, zdawać by się mogło w prawdziwie demokratycznym duchu. Jednocześnie bohater zbiorowy zaczął być coraz silniej wewnątrznie zróżnicowany, żeby oddać charakter przekroju społecznego: zaczął reprezentować również mniejszości⁶⁵, którym odmawiano głosu⁶⁶. Widać to szczególnie w polityce obsadowej dotyczącej seriali lub zachodnich musicali. Koncentruje się ona coraz częściej wokół troski o transparentny dostęp do kultury pomijanych dotąd grup społecznych, jednak troska ta może być postrzegana na Zachodzie również jako

⁶⁴ Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

⁶⁵ *TheirStories*, online, <https://www.wildernessfestival.com/experiences/arts/theirstories-michelle-manetti-in-conversation/>, data dostępu: 10 grudnia 2023 r. „TheirStories to międzypokoleniowa platforma (...) stworzona w celu badania (...) różnorodnych narracji i historii tętniącej życiem społeczności LGBT+ w Wielkiej Brytanii”.

⁶⁶ *Vide*: Lukić Darko, *Wstęp do teatru stosowanego. Do kogo należy teatr?*, tłum. Abrasowicz Gabriela, Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego, Kraków 2021.

nieformalna próba zadośćuczynienia po epoce kolonializmu. Warto w tym przypadku wspomnieć chociażby kontrowersyjną dyskusję o osobie afroamerykańskiej w roli Małej Syrenki⁶⁷ na wielkim ekranie. Realizowanie prawa do reprezentacji skutkuje natomiast bogactwem różnorodności perspektyw opowiadanych historii, zmapowaniem dodatkowych, nierozpoznanych dotąd w otoczeniu narracji⁶⁸.

Troska o to, żeby w opowieści każdy miał swojego bohatera, z którym będzie w stanie się utożsamić, może mieć miejscami motywację polityczną w sensie obranej strategii komunikacyjnej. Przez badania dotyczące widowni, świadomość producentów i osób/korporacji inwestujących finanse w konkretny scenariusz, zyskuje się szansę wpływu na potencjalną widownię, również by scalać zróżnicowane społeczeństwo. Multiplikacja głosów ma zwiększyć reprezentatywność, ale również dotrzeć do większego grona odbiorców, a zatem wracamy do zagadnienia kultury masowej.

Chór jest przykładem rodzaju bohatera zbiorowego, ale definicja bohatera zbiorowego nie sprowadza się wyłącznie do roli chóru, chór nie wyczerpuje tej definicji. Być może stąd decyzja o polifoniczności formy, do której jeszcze wrócę. Polifoniczności rozumianej jako wielogłosowość, nie unisono. Jest to jedna z okoliczności, która z pewnością uniwersalizuje opowieść w przekazie. Ostatecznie przecież nawet pojedynczy bohaterowie są ciekawsi, gdy są wewnętrznie sprzeczni, powikłani, pełni komplikacji, niejednowymiarowi. Słowem: nie monofoniczni. Jednogłosowość bywa monotonią. Natomiast rzeczywistość nie podlega zero–jedynkowemu wartościowaniu, życie ludzkie tonie w powikłaniach i sprzecznościach. Swietłana Aleksijewicz zdaje się to świetnie wychwytywać z gramatyki rzeczywistości. Jej bohaterowie, mimo że podjęli konkretne decyzje, pozostają pełni wątpliwości, mają w sobie wiele głosów.

Bohater zbiorowy stanowi wyzwanie dla teatru przede wszystkim pod dwoma względami: logistycznym i konstrukcyjnym. Wielość postaci oznacza zwiększone nakłady budżetowe na produkcję i eksploatację spektaklu. Nie wszystkie teatry mogą sobie na to pozwolić, nawet jeśli dysponują odpowiednią przestrzenią. Pomijając oczywiste względy, również dramaturgicznie o wiele trudniej jest sprawnie poprowadzić równoległe, równoważne, przeplatające się historie, jeśli zdecydujemy się na zaburzenie podziału na postacie pierwszo–

⁶⁷ Vide: Breuer Rayna, Hitz Julia, *Sto lat Disneya. Od oskarżeń o rasizm do różnorodności*, Deutsche Welle, online, [https://www.dw.com/pl/sto-lat-disneya-od-oskarżeń-o-rasizm-do-różnorodności/a-64751510](https://www.dw.com/pl/sto-lat-disneya-od-oskarzeń-o-rasizm-do-różnorodności/a-64751510), data dostępu: 10 grudnia 2023 r.

⁶⁸ Vide: *Equity, Diversity and Inclusion*, University of Bristol, online, <https://www.bristol.ac.uk/inclusion/learning--development/their-stories/>, data dostępu: 10 grudnia 2023 r.

i drugoplanowe. Postanowiłem jednak podjąć to wyzwanie, próbując w strukturze spektaklu znaleźć odbicie dla budowy utworu muzycznego, w którym istnieje chór złożony z samych solistów.

Dramaturgia piosenki

Od czasu, kiedy pracowałem z Michałem Zadara i Barbarą Wysocką nad *Chopinem bez fortepianu*⁶⁹, przygotowując partyturę orkiestrową dla Jacka Kasprzyka, lubię myśleć o spektaklu i jego strukturze jak o budowie i kompozycji dzieła muzycznego. Moje zadanie polegało na usuwaniu partii fortepianu z egzemplarza partytury dyrygenckiej dwóch koncertów chopinowskich (e–moll i f–moll) i zastąpieniu ich partiami monologowymi, przy czym poszczególnym zgłoskom i sylabom należało przypisać długość trwania w czasie odpowiednich wartości nutowych. Taką samą pracę należało wykonać w stosunku do wyciągów fortepianowych – substytutu tekstu dla aktorki.

Zauważyłem potem, przebywając na Akademii Filmowej w Wiedniu, że podobnie jak dyrygenci nad analizą utworu (w tym wypadku tekstu) pracuje Michael Haneke – rozkłada poszczególne, następujące po sobie kartki scenariusza jedna obok drugiej, na stole, w taki sposób, żeby mieć całościowe spojrzenie z *lotu ptaka* na wybrany fragment, sekwencję zdarzeń. Pochylony nad tak przygotowanym stanowiskiem dopytywał studentów, co następowało bezpośrednio przed i bezpośrednio po analizowanym zdarzeniu, wypowiedzianej kwestii, a następnie pytał: gdzie stoi kamera? Zabierał studentów do miejsca, w którym stała potencjalna, wyobrażona kamera, aby stamtąd spojrzeć na miejsce akcji. W ten sposób, płynnie przechodziło się od tekstu do przestrzeni.

Praca dyrygenta nad partyturami orkiestrowymi czy wyciągami fortepianowymi wygląda podobnie jak analiza scenariusza: linie poszczególnych instrumentów dają wyobrażenie o tym, jak w połączeniu brzmieć będzie cała symfonia czy koncert fortepianowy. Ścieżki dialogowe, rytm zdań, gęstość zapisanego tekstu, pauzy – dają obraz dynamiki spektaklu. Tak jak pomiędzy partiami skrzypiec czy instrumentów dętych blaszanych tworzą się napięcia (w muzyce również występuje kontrapunkt), jedne sekcje instrumentów przejmują rolę prowadzenia motywu przewodniego, wymieniają się z pozostałymi sekcjami tematami muzycznymi, tak partytura spektaklu składa się z wielu warstw i dynamicznej wymiany

⁶⁹ *Chopin bez fortepianu*, reż. Zadura Michał, Centrala Warszawa, Kraków, premiera: 23 marca 2013 r.

zachodzącej pomiędzy dialogami, monologami, didaskaliami czy partiami chóralnymi zapisanymi na kartach scenariusza. Podział na akty i sceny, antrakty lub jego brak, długości pauz (*fermata*), budowanie i podtrzymywanie napięcia (*crescendo*, *diminuendo*), charakter tonu (*piano/forte*, *mezzo piano*, *forte fortissimo*), brzmienia, długości (*staccato*, *legato*), intensyfikacja – w ramach kompozycji, rytmiki czy kształcenia słuchu znajduje się wiele narzędzi pożytecznych dla teatru.

Pomysł na konstrukcję spektaklu znalazłem podczas lektury reportażu *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*. Moją uwagę zwrócił jeden krótki fragment:

Ostatni dzień lata, jutro wybuchnie wojna. Mamy po szesnaście lat. Idziemy tańczyć⁷⁰.

Pomyślałem wtedy, czytając to, o zdaniu Krystiana Lupy, które przypomniało mi się z czasów szkolnych: „Różnica pomiędzy człowiekiem a aktorem jest taka, że człowiek dąży do szczęścia, aktor dąży do nieszczęścia”⁷¹. Spodobał mi się bardzo pomysł *leitmotivu* muzycznego opowieści. Wielu wspomnieniom towarzyszy przecież ulubiona piosenka lub utwór lejący wtedy, w danej chwili jako tło dla tego co się przydarzyło. Jak już przytaczałem na początku pracy, Swietłana Aleksijewicz mówi, że „w życiu ludzkim chodzi o niewiele więcej, niż o miłość i o śmierć”⁷². I że niewiele więcej jest tematów w życiu ludzkim czy w literaturze. Oba znajdują liczną reprezentację w muzyce. Nieszczęśliwa miłość czy miłość romantyczna znajduje ukojenie w piosenkach, śmierci towarzyszą śpiewy.

Funkcja refrenu

Pomyślałem, że chciałbym, żeby widz wychodzący z teatru miał w głowie konkretny temat muzyczny, dzięki któremu będzie powracał do samej opowieści. Że będzie to rodzaj

⁷⁰ Aleksijewicz Swietłana, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, op. cit.

⁷¹ Notatki własne sporządzone w czasie asystentury w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. L. Solskiego (obecnie Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego) w Krakowie przy spektaklu dyplomowym studentów IV roku Wydziału Aktorskiego *Pływalnia* w reż. Krystiana Lupy na podstawie tekstu *Krąg personalny 3:1* Larsa Noréna. Premiera: 12 kwietnia 2013 r.

⁷² Kuruvilla Elizabeth, *Svetlana Alexievich: A History of the Soul*, online, <https://www.livemint.com/Leisure/GznB9e1h8vHmt64iGgoIvO/Svetlana-Alexievich-A-history-of-the-soul.html>, data dostępu: 17 lipca 2023 r. Jeżeli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia są mojego autorstwa.

konia trojańskiego, który zostanie wprowadzony niejako mimochodem do umysłów i pamięci widzów, a ci, nucąc melodię, będą niejako skazani na wspomnienie samej opowieści.

Z drugiej strony owo: „jutro wybuchnie wojna, idziemy tańczyć” jest rodzajem celebrowania siebie, świętowania życia, swojego uczestnictwa, bycia w świecie. Ta emanacja energii, powracająca w spektaklu w refrenie, miała być kontrapunktem dla energii tekstu, pełnego okrucieństwa, opisów biologicznego rozpadu ciała. Aktorzy tańcząc, podobnie jak bohaterowie Aleksijewicz, opowiadają się tym samym po stronie życia, ale w miarę upływu kolejnych refrenów taniec staje się jedynie narzędziem dla zapomnienia. Zatrącenie się we frenetycznym tańcu jest mechanizmem ucieczkowym, mechanizmem obronnym. Końcowo, w wielkim zmęczeniu, staje się komentarzem po wypowiedzianej historii – tańcem na grobach swojej utraconej przeszłości, straconej młodości. Kiedy nie ma się już sił, ale dalej się tańczy, motyw ten nabiera znaczenia *danse macabre*.

Celebrowanie, świętowanie życia w obliczu nadchodzącej tragedii stanowi istotę napięcia dramatycznego, taniec przeciwko skandalowi śmierci pełni zaś rolę kontrapunktu w ciemniejącej historii napromieniowanych, rozpadających się ludzkich ciał po wybuchu.

Polifoniczność

Polifoniczność tekstów Swietłany Aleksijewicz narzuca formalne myślenie o konstrukcji jej tekstów. I właśnie ta polifoniczność została podkreślona i uwypuklona przeze mnie w adaptacji scenicznej *Czarnobylskiej modlitwy*, stanowiąc punkt wyjścia do myślenia o spektaklu.

Wymuszała wsłuchiwanie się w brzmienie, rytmikę i dynamikę poszczególnych zdań, a także ich rezonowanie ze sobą w ramach bliskiego położenia, sąsiedztwa. Partytura tekstu ulegała licznym przekształceniom, a metodą weryfikacji ostatecznego kształtu zdań było nasłuchiwanie. Tekst literacki oddzielał się od tekstu scenicznego. Zupełnie inaczej brzmiał w głowie na etapie pisania, zupełnie inaczej układał się w wypowiedzających go ustach.

Warstwa dźwiękowa tekstu w przypadku narracji polifonicznej jest ekstremalnie ważna z uwagi na potencjalny chaos, mogący wkraść się w wielogłosowość. Dlatego w pewnym momencie praca nad tekstem nie była już możliwa bez udziału aktorów. Na bieżąco trzeba było reagować na zdania w postaci dźwiękowej wydawanej przez organizmy aktorskie. Adaptacja

polegała zaś bardziej na komponowaniu faktury dźwiękowej, kiedy już zdania ułożone zostały w bloki tematyczne.

Opowieść rozpisana na takty

Na spektakl składają się cztery elementy: prolog, części będące odpowiednikami kolejnych strof, powracający refren oraz epilog. Prolog i epilog spinają spektakl klamrą kompozycyjną. Refreny dynamizują narrację, kolejne zwrotki natomiast rozbudowują fabułę i posuwają akcję ku finałowi.

Wspomniane bloki tematyczne dotyczyły wstępnego etapu pracy nad tekstem, polegającego na selekcji materiału ze względu na temat. Różne zdania, a czasem większe całości trafiały do zbiorów ułożonych ze względu na znaczenie. Osobno układałem te, które dotyczyły młodości, miłości, choroby, śmierci, zwierząt, ewakuacji, itd. Pomogło to zbudować dramaturgię całości spektaklu. Nie tyle wyodrębnić, co uwidocznic dopasowanie pojedynczych losów do zbiorowego doświadczenia. Ciąg układał się w etapy reakcji na katastrofę czarnobylskiej elektrowni i skalę zniszczenia: w przededniu, w godzinie wybuchu, pierwszych dniach, aż po lata po tragedii i to, co działo się ze skażonym reaktorem pod betonową kopułą osłaniającą – tzw. sarkofagiem ochronnym. Osoby dramatu wskazywały na decyzje władz i próby zatajenia skali tragedii, zorganizowaną akcję gaszenia pożaru bez przygotowania na promieniowanie, akcję przesiedleńczą, relację ze skażonym i zostawionym światem przyrody, aż po próbę zracjonalizowania swojego cierpienia, samozagłady.

Kolejne sceny–zwrotki spektaklu odwołują się do emocyjności związanej z etapami procesu żałoby: szoku, wyparcia/zaprzeczenia, smutku i akceptacji.

Dramaturgia procesu żałoby

Powód, dla którego sięgnąłem po tę książkę (oprócz niezwykle ciekawej konstrukcji), był bardzo prosty i dotyczył jednej z rzeczy pierwszych: przyczyny zajmowania się teatrem *per se*. Obok tego, że oglądając cudzy dramat mogę na chwilę zapomnieć o swoim własnym, obok teatru rozumianego jako narzędzie poznania i osvajania rzeczywistości, najważniejszym motywem, dla którego *robię* teatr jest wzruszenie, poruszenie, przeżywanie czystych emocji. Wybicie z letargu. W życiu realnym bardzo rzadko zdarzają się niczym niezakłócone momenty odczuwania. Ludzie skrywają się ze swoim płaczem, kiedy rodzi im się dziecko lub kiedy się

rozwodzą. Teatr pełni rolę zbiorowego, społecznego katalizatora emocji, jednocześnie dając czas i przestrzeń na uwspólnienie, uwspólnotowienie przeżywania i przeżycia. W teatrze można skonfrontować się z tym, co się czuje. A przede wszystkim – poczuć.

Szukając kolejnego tematu, materiału na spektakl natrafiłem na *Czarnobylską modlitwę*. Od razu uderzyły mnie opisy umierania, rozkładu tkanek, narządów, rozpadu ciała. Zacząłem zastanawiać się, w jaki sposób *widzialność* takiego tekstu znalazłaby przełożenie na język teatru. Pytanie z gatunku pytań fundamentalnych: „w jaki sposób pokazać ducha ojca Hamleta w teatrze?”. Bo to w gruncie rzeczy pytanie o to, co pokazywać i czy pokazywać.

Moja dziewczynka... Kiedy dorośnie, zapyta mnie: „Dlaczego jestem inna?”. Kiedy się urodziła... To nie było dziecko. Żywy woreczek – zaszyty ze wszystkich stron, ani jednej szparki, tylko oczka otwarte. W historii choroby napisali: „Dziewczynka z licznymi wadami wrodzonymi: aplazją odbytu, aplazją pochwy, aplazją lewej nerki”... Tak to brzmi w języku nauki, a w zwykłym: ani pupki, ani cipki, jedna nerka... Bardzo ją kocham. Nigdy już nie urodzę. Jak mamy kochać się po czymś takim? Jestem lekarzem. Już nie pracuję w zawodzie.

Wyrosło na nim coś czarnego. Gdzieś się podział podbródek, zniknęła szyja, język wypchnęło mu z ust. Pękały naczynia, zaczęły się krwotoki. „O – znowu krew!”. Z szyi, z policzków, z uszu... Na wszystkie strony... Przynoszę zimną wodę, robię okłady – nie pomaga. Coś okropnego. Zaraz cała poduszka będzie zalana... Przynoszę z łazienki miednicę, podstawiam... Strużki krwi uderzają o dno... Jakby... kap, kap... Ten dźwięk... Po nocach słyszę go do teraz... Szukam ręką... Gdzie on jest? Jego poduszka, jego zapach... Gdzie on jest? Nie wszystko umiem przekazać, nie wszystko da się powiedzieć. Nie rozumiem, jak przeżyłam. Wieczorem przychodzi do mnie córka: „Mamo, odrobiłam wszystkie lekcje”. Wtedy sobie przypominam, że mam dzieci. A on – gdzie jest? „Mamo, guzik mi się urwał. Przyszyj mi”. Zamykam oczy. A tak nie chciał umierać. Patrzył przez okno i patrzył... Umierał długo... Cały rok. Nie mogliśmy się rozstać⁷³.

Jednym z naczelných tematów *Czarnobylskiej modlitwy* jest utrata. Do takich powtarzalnych mechanizmów ludzkiego doświadczenia należy związana z nią praca żałoby. Naprowadziły mnie na nią opisy biologicznego rozpadu ciała. Jej etapy przebiegają następująco:

⁷³ Fragment scenariusza spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu*, Ośrodek Teatralny Kana, Szczecin, 2017.

1) zaprzeczenie, 2) gniew, 3) targowanie się, 4) depresja, 5) akceptacja⁷⁴. Nałożyłem je na główne motywy opowieści o katastrofie czarnobylskiej elektrowni, kolejno: 1) opis życia w świecie na dzień przed wybuchem, wybuch, wrażenie nierealności („Nie wiedziałam, że śmierć może być taka piękna”), szok i niedowierzanie; 2) wypieranie złych wiadomości, żarty na temat tego co się stało, nie przyjmowanie komunikatów, silny niepokój; 3) próba odroczenia ewakuacji; 4) pragnienie znalezienia winnych, których można by obarczyć odpowiedzialnością za tragedię; 5) towarzyszenie w powolnym umieraniu bliskich na chorobę popromienną („Leżę w szpitalu i myślę: gdzie mam płakać, w toalecie? Tam przecież kolejka, tam wszyscy płaczą”), próba odroczenia ich śmierci, poszukiwanie niekonwencjonalnych sposobów leczenia, wreszcie bezsilne godzenie się ze stratą.

Spektakl, będący w zasadzie zbiorowym procesem żałoby, oplakiwaniem okrucieństwa biologii i kruchości naszych ciał, kończy się specyficznie rozumianą akceptacją. W jednej z ostatnich minut spektaklu głos zabierają dzieci, które przymierzają wyobrażenie o katastrofie do swojego świata. Okazuje się, że słowo *katastrofa* jest skalowalne. „Katastrofa jest kiedy klocki się rozwalają”, mówi kilkulatka. „Nie mogę [odpowiedzieć na to pytanie – przyp. aut.], bo to jest bardzo długa odpowiedź”, wieńczy elokwentnie swoją wypowiedź dziewczynka. Pytanie brzmiało: „co to jest katastrofa”?

To jeden z niewielu momentów ulgi w spektaklu, ale umieszczony w kluczowym miejscu stanowi narzędzie redukcji napięcia⁷⁵. Jest wentylem, momentem katartycznym⁷⁶, przynoszącym widzom pocieszenie z niespodziewanej strony: nie wszystkie życia są skazane na zagładę, unicestwienie nie jest procesem bezustannym, a nawet jeśli następna katastrofa nadciągnie (a z pewnością nadciągnie), są jeszcze w tym świecie dzieci, niczym nieskażone nowe życie. Ono zawsze daje nadzieję na restart. Jest się czego trzymać, żeby nie popaść w rozpacz, i to niezależnie od szerokości geograficznej czy epoki. Uniwersalizacja.

⁷⁴ Vide: Franczak Anja, *Doświadczenie żałoby - jak o nim mówić?*, Instytut Dobrej Śmierci, online, https://instytutdobrejsmierci.pl/william_worden/, data dostępu: 11 grudnia 2023 r.

⁷⁵ Vide: Seger Linda, *Doskonalenie dobrego scenariusza*, tłum. Długosz Katarzyna, Wydawnictwo Myśliński, Warszawa 2012.

⁷⁶ Rozwinięcie tego tematu ma miejsce w rozdziale o uniwersalizacji w kontekście recepcji spektaklu.

ROZDZIAŁ III

Strategie adaptacyjne.

Uniwersalizacja w procesie twórczym. Substytucje

Punktem wyjścia do stworzenia przestrzeni tematycznej spektaklu będą eseje: *O chorowaniu* Virginii Woolf z 1925 roku oraz *Choroba jako metafora* Susan Sontag z 1978 roku. Celem jest znalezienie dla chorego jako ofiary cierpienia języka alternatywnego wobec technicznego języka medycyny. Jest to często język hermetyczny, nieprzystępny, obcy osobie, którą opisuje, nie pozwalający na wyrażenie doświadczenia bólu, co utrudnia procesy zdrowienia i spowalnia wychodzenie z traumy.

Bodźcem do poszukiwań jest wzrost zachorowalności na liczne nowotwory w ostatnich latach w społeczeństwach europejskich. Kiedy choruje ciało, choruje także wyobraźnia. Lęk przed nieuleczalną chorobą przynosi olbrzymie spustoszenie nie tylko w organizmie, ale także w psychice. Kiedy skala zachorowań jest masowa, pojawia się obawa o schorowaną wyobraźnię zbiorową. Nasuwa to pytanie na temat kształtu i języka opowieści o takiej zbiorowości.

Stan choroby może wynikać nie tylko z bodźców biologicznych. Może być konsekwencją ciągłego znerwicowania, trwania w poczuciu zagrożenia generowanego przez niepokoje społeczne. Coraz trudniejsza sytuacja geopolityczna, płonące lasy amazońskie, terroryzm europejski, gęstniejąca atmosfera na arenie międzynarodowej – niszczący wpływ długotrwałego stresu jest doskonałym podglebieniem dla fatalnej kondycji psychicznej człowieka XXI wieku. W czym szukać pocieszenia i źródła siły? Jakich opowieści nam dzisiaj trzeba?⁷⁷

W 2016 roku, przystępując do pracy nad spektaklem, w ten sposób wyznaczyłem i zdefiniowałem cel procesu twórczego. Proce twórczy trwał – z przerwami – kilka miesięcy

⁷⁷ Fragment eksplicacji złożonej w teatrze przed przystąpieniem do pracy nad spektaklem *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu*, Ośrodek Teatralny Kana, 2015.

i został zwieńczony premierą w czerwcu 2017 roku. Ostateczny kształt spektaklu nie był jednak linearnym przedłużeniem wyobrażenia o kształcie spektaklu z początkowego etapu pracy.

Wraz z zespołem aktorskim i realizatorami rozpoczynaliśmy współpracę, decydując się na tekst dramatyczny⁷⁸. Powstawał dramat o emerytowanym, schorowanym lekarzu, który w geście protestu odmawia opuszczenia budynku mieszkalnego przeznaczonego z powodu złego stanu do rozbiórki. Opowieść o chorobie lekarza była jednocześnie opowieścią o rozpadzie tkanki społecznej niszczonej przez patodeveloperów, zaniku więzi między dawnymi mieszkańcami. Protest przedłużał się latami, mężczyzna zajmował pustostan, w którym urządził w okupacyjnych warunkach swoje życie. Architekci nowego osiedla rozważali wysadzenie w powietrze protestującego razem z jego ideą protestu i cierpieniem.

Praca nad tekstem początkowo odbywała się przy udziale dramaturga. Po pewnym czasie aktorzy zaczęli dzielić się wątpliwościami. Nie chcieli odgrywać fikcyjnych postaci. Czuli potrzebę pełniejszego zaangażowania się w opowieść. Chcieli całym zespołem być od początku spektaklu do samego końca na scenie, bez schodzenia do garderoby, bez przerw. Postanowiłem uważnie przestudiować tego przyczynę⁷⁹. Co takiego sprawiło, że nie chcieli zapośredniczenia swojej scenicznej obecności poprzez odgrywaną postać? Czy miało to jakikolwiek związek z kryzysem reprezentacji w sztuce?

Mówili wówczas o bardzo intensywnym doświadczaniu rzeczywistości, nawiązując do coraz silniej odczuwanego niepokoju, uczucia które współdzielili, przeżywali kolektywnie. Na różnych poziomach *byli zaniepokojeni*. Chcieli mówić o intensyfikacji i powszechności tego zjawiska. O poczuciu zagrożenia. Nie czuć w tym jednak było rezygnacji, wyczerpania, wręcz przeciwnie. Chcieli podzielić się tym, jak palące problemy współczesności – procesy globalizacji, trudności związane z adaptowaniem się do tempa rozwoju technologicznego,

⁷⁸ Mowa o tekście *Światłolubność* (w innym wariantcie *Fotosynteza*) Damiana Dąbka, opartym na prawdziwej historii wyburzenia osiedla Red Road Flats w Glasgow w 2012 roku. 7 marca 2010 roku trzyosobowa rodzina Serykhów w geście protestu popełniła samobójstwo, wyskakując z okien jednego z wieżowców.

⁷⁹ Sebastian Duda, teolog, ekspert Laboratorium Nowych Epifanii (przestrzeni warsztatowej Festiwalu Nowe Epifanie) podczas jednej z wielu naszych rozmów podzielił się ze mną następującym spostrzeżeniem: aktorzy należą do pewnej szczególnej grupy ludzi, posiadających osobowość mediumiczną z uwagi na charakter wykonywanej pracy. Przez długi czas operując na własnej wrażliwości, posiadają intensywnie rozbudzoną sferę emocjonalno-uczuciową i posługują się intuicją jako narzędziem. Mogą nie zawsze potrafić sprecyzować dane czucie czy przeczucie na poziomie intelektualnym, jednak ich rozbudowana, rozedrgana wrażliwość, intuicyjność umożliwia im intensywniejszy niż u wielu ludzi odbiór bodźców na poziomie podświadomym, pozaintelektualnym, wrażliwym, skojarzeniowym.

modyfikacja w sposobach komunikacji międzyludzkiej czy zalew informacji z każdego zakątka świata – są przez nich *doświadczane*. Nie chcieli *przedstawić*⁸⁰.

Zgłaszali potrzebę, żeby opowieść ich *dotyczyła*. Był to czas, kiedy zaczynały się kolejne wielkie migracje, co albo wzmagало syndrom oblężonej twierdzy, albo wymuszało przemianę: etniczną, mentalną i kulturową. „Jest takie przysłowie: Europa to stary kontynent, w którym starzy ludzie żyją w starych domach starymi ideami”⁸¹ – na kartach książki *Jest życie po końcu świata* przypominała Joanna Kos-Krauze. Aktorzy szukali dla siebie opowieści, która pomogłaby im zlokalizować się pośród wielu innych pojawiających się nowych narracji. Odbierałem to jako sygnalizowanie potrzeby zmiany gramatyki opowieści wobec zmieniającej się gramatyki rzeczywistości. Potrzebie przemyslenia nieprzystawalności, anachroniczności niektórych narzędzi, jakimi posługujemy się do opisu tak dynamicznie zmieniającego się świata.

Sprowokowali mnie w ten sposób do sięgnięcia po książkę–szczepionkę na pomrujące w Europie dawne demony, które cały czas gdzieś tu przecież były, chociaż uśpione. Jaki tekst, jaka optyka, jaka opowieść wzmogłaby w nas siły oporu, zdolne do tego, żeby przeciwstawić się wydarzającym się rzeczywistym okropnościom (zamachy terrorystyczne, kryzysy uchodźcze, katastrofa klimatyczna)? Jaki tekst transferowałby nasze doświadczenie na język uniwersalny, rozpoznawalny dla drugiego, jaki tekst aktywizowałby w nas pokłady empatii? Byłem akurat po lekturze *Czarnobylskiej modlitwy* Swietłany Aleksijewicz, która we wstępie pisze o „sztuce jako surowicy, zdolnej zaszczerpić w nas cudze doświadczenie”.

W tamtym czasie miałem już doświadczenie pracy z literaturą białoruskiej noblistki. Również w przypadku zbioru reportaży *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, dwa lata wcześniej, stanąłem przed równie interesującym wyzwaniem. Po kilku pierwszych próbach i poznaniu zespołu zorientowałem się, że jedna z aktorek jako mała dziewczynka przeżyła wojnę, co odcisnęło trwały ślad na jej pamięci. Miało to ogromne znaczenie w kontekście tematu podejmowanego przez adaptowaną książkę: u niej substytucja przy lekturze tekstu dokonywała się niejako automatycznie, co w pozostałych słuchających prowokowało mechanizmy

⁸⁰ W tym kontekście warto zwrócić uwagę na liczne dyskusje, jakie towarzyszą rozwojowi sztuce nowych mediów (VR, AR, XR, metawersum), dotyczące rozróżnienia między *performance* (przedstawianie, wykonanie) a *experience* (doświadczenie). Co symptomatyczne, nie wymienia się przy tym *compassion* (współ-czucia, współodczuwania). *Vide: Does Performance Art Need To Be Experienced Live?*, Tate Modern Gallery, online, https://www.youtube.com/watch?v=-5ObKMT27_0, data dostępu: 11 października 2023 r.

⁸¹ Kos-Krauze Joanna, *Jest życie po końcu świata*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2017, s. 30.

utożsamienia. Część aktorek traktowała ją, również przez różnicę wieku, jak mamę lub babcię, kobietę silną, wzmocnioną trudnym doświadczeniem. Zmieniało to napięcia w relacjach, a w konsekwencji sugerowało zmianę założeń wyjściowych. W kilka dni przepisałem cały scenariusz, decydując się na uczynienie z niej głównej bohaterki. Jej postać i ona powtarzały to samo: przeżyłam. Ich historia rymowała się. Decyzja ta przyczyniła się do uwiarygodnienia czołowej postaci, uruchomiła procesy empatyzacji po stronie partnerów scenicznych i widowni. Przełożyło się to na niezwykle pozytywny odbiór spektaklu. Opowieść, która powstała na Białorusi, została uniwersalizowana. Oczywiście, bliskość geograficzna i wspólnota wojennej traumy miały znaczenie. Wojna, podobnie jak Czarnobyl, *dotyczyła* ich, w szerokim zakresie odnosząc się do całego spektrum doświadczeń egzystencjalnych.

Również sytuacja w Szczecinie wymagała podjęcia kluczowej decyzji. Zaufałem intuicji aktorów, **zmieniając tekst** na korespondujący z ich potrzebami. W takich momentach pracy zawodowej jest się narażonym na szczególne ryzyko. Praca w teatrze jest pracą zbiorową. Jestem przekonany, że jeśli nie zbuduje się zespołu lub straci jego zaangażowanie w opowieść – a są to elementy nie mniej ważne, jak przygotowanie merytoryczne do pracy – ryzykuje się powodzeniem całego przedsięwzięcia.

Decydując się na zmianę tekstu, zachowałem główną ideę spektaklu, dotyczącą choroby i pytania o to, ile jest w stanie znieść człowiek. Zrezygnowałem z obecności dramaturga, przejmując pracę nad tekstem. Wpłynęło to na bliskość mojej komunikacji z aktorami: tekst stał się medium, zaczęliśmy porozumiewać się także za jego pośrednictwem.

Samemu będąc pod silnym emocjonalnie wpływem lektury *Czarnobylskiej modlitwy*, zacząłem przynosić na próby jej zdania, akapity, fragmenty monologów. Nie chciałem na tym etapie pracy pozostawić aktorów w sytuacji samotnej konfrontacji z trzystustronicową książką, blokiem suchego tekstu. Zamiast tego wplatałem treść utworu Aleksijewicz pomiędzy nasze rozmowy. Dzięki temu mogłem sprawdzić temperaturę emocjonalnej reakcji. Co znaczące, niektórych fragmentów nie byli w stanie doczytywać do końca. Przeżywali tekst⁸². Prosiłem

⁸² Aktorzy długo uodparniali się na ładunek emocjonalny tekstu. Kiedy osłuchali się z materiałem, reagowali mechanizmami obronnymi, znieczuleniem, wyparciem, dużą ilością śmiechu. Z punktu widzenia procesu twórczego ważne było, żeby nie przyzwyczaili się do okropieństw zawartych w tekście. Niektóre partie tekstu nigdy nie przestały na aktorów oddziaływać w sposób intensywnie emocjonalny, nawet po pięciu latach grania spektaklu. Co jakiś czas reagowali ponownie na to, co wydawać by się mogło przestawali stopniowo słyszeć. Ich uważność wyostrzała się, zwłaszcza po dołączeniu widowni, która słyszała tekst po raz pierwszy. Widownia słuchała tekstu przez aktorów, aktorzy przez widownię. Powstawała swego rodzaju pętla, odbiór tekstu ulegał podwójnemu zwrotnemu zapośredniczeniu.

Tekst został przeze mnie zbudowany w taki sposób, że nie zawierał w zasadzie kwestii dialogowych czy partii monologicznych, ale kierowany był jako chóralna opowieść, zbiór pojedynczych powiązanych tematycznie kwestii

o odnoszenie go do swoich doświadczeń. Tworzyliśmy przedpole dla uniwersalizacji, otwieraliśmy tekst i jego znaczenia.

W tym celu postanowiłem wykorzystać zmodyfikowaną metodę pisania automatycznego, zamieniając je na mówienie automatyczne. Aktorzy ruszali z dyktafonem w ręce w ponad godzinne spaceru po scenie lub po parku, przez cały czas pozostając w ruchu i nie przerywając odpowiadania na zadane tematy, nieustannie monologując. Pozwalało to na osiągnięcie stanu zmęczenia, w którym opadały blokady, zanikały odruchy autocenzorskie. Spacerowali, wypowiadając swoje niepokoje. Precyzując je. W części spacerów towarzyszyłem im, czasem ingerowałem, stymulowałem, wpływałem na kierunek toku myślenia. Wypowiedzi były rejestrowane. Kolejne rundy były pogłębianiem monologów. Czasem posługiwałem się deprywacją sensoryczną, zostawiając ich samych w ciemnej przestrzeni sceny wyłącznie z własnym głosem. Innym razem narzędziem był dialog. W dalszej części pracy zacząłem porozumiewać się z nimi pisemnie, metodą pocztówkową. Dostawali *pocztówki ze świata przedstawionego* wraz z zadaniami do zrealizowania na danej próbie.

Przemyślałem treść *Czarnobylskiej modlitwy* w formie kolejnych zadań, dawkowałem ją. Wychodząc od pytania: „po co ci to twoje aktorstwo?”, starałem się już na tym etapie wprowadzać połączenie dwóch porządków: teatralnego i nieteatralnego, tak istotnego balansu w przypadku adaptowania reportażu Swietłany Aleksijewicz i tak zasadniczego dla procesu uniwersalizacji tej opowieści. Na tym polegało pierwsze zadanie: zuniwersalizować treść książki dla aktorów, żeby na dalszym etapie móc zuniwersalizować przekaz sceniczny dla widzów.

Zaczęła powstawać intrygująca mikstura zdań: „Kochała mnie za grozę moich przeżyć”, „Nie bój się już, to przecież było wtedy”, „Kochałam go za jego smutek”, „Czy te ręce już nigdy nie będą czyste?”, „Nie wiedziałem, że jestem taki silny”, „Nie wiedziałam, że śmierć może być taka piękna”, „Płakała w nocy, ale nie jej płacz mnie zbudził”, „Płakałam w nocy, ale nie mój płacz go zbudził”, „I znowu trzeba będzie coś stracić, coś zostawić, czemuś

w przestrzeń pomiędzy aktorów a widownię. Był stawiany jako sprawa w przestrzeni wspólnej, naprzeciw widowni. Nie był rozgrywany pomiędzy aktorami (z wyjątkiem jednego momentu), nie był też zagrywany wprost do widza jako próba wymuszenia na nim zajęcia stanowiska czy przekonania go do czegośkolwiek. Główny bohater był postacią czasu rzeczywistego, pozostali wywołani funkcjonowali zaś jako głosy w jego pamięci, duchy, byli jego wspomnieniem. Założenie statusu widowni dla aktorów było podobne – zbiegowisko, zgromadzenie niemych świadków cudzego dramatu. Charakter i powód tego seansu pamięci natomiast był po części rocznicą, po części sądem z publicznością, ale bez ławników i sędziów, codziennie rozgrywanym dramatem głównego bohatera, którego dręczy przeszłość i brak jej rozliczenia. Dramatem bohatera, który daje dostęp innym do swojego doświadczenia w celu znalezienia ulgi w cierpieniu, który chce się nim podzielić, bo nie jest w stanie dźwigać go dalej sam.

pozwoić odejść”, „Nikt nie wyjeżdżał stąd na zawsze”. Następnie zdania te, w większości pochodzące z *Czarnobylskiej modlitwy* lub tekstów kultury zbieżnych tematycznie, aktorzy obudowywali swoimi własnymi historiami, przeżyciami, doświadczeniami. Następnie zwiększałem reprezentację zdań Aleksijewicz. Oni zaś obudowywali je swoją historią, a w ten sposób następowało absorbowanie: wiązali się z nimi, oswajali, przejmowali, zaczęli traktować jak własne.

Destylowałem tekst, porcjaowałem go, wszczałem w świadomość aktorów powoli – nie jako zbryloną książkę. Towarzyszyłem im w lekturze, której tokiem mogłem zarządzać. Wprowadziłem w ten sposób temat, nie wychodząc od dystansującej sytuacji czytelnik–tekst, a próbując znaleźć ekwiwalent gestu narracyjnego samej Swietłany Aleksijewicz: wyjścia od sytuacji wywiadu. Przejąłem metodę pracy autorki, zacząłem zadawać podobne pytania swoim aktorom. Okazało się to skutecznym i istotnym narzędziem uniwersalizacji w szukaniu odpowiedzi na pytanie o Czarnobyl rozumiany jako katastrofę umysłu. Po jakim wydarzeniu – które można by nazwać *wybuchem* – w twoim życiu nastąpiło przewartościowanie, zmiana posiadanego światopoglądu?

Katastrofa w Czarnobylu została potraktowana przeze mnie jako metafora, jako punkt wyjścia do opowieści zarówno o sile jednostki, jak i o powodach stawania się współodczuwającym z innymi. O tym, ile może znieść człowiek i co poszerza jego horyzont myślowy. Wychodząc od wydarzenia historycznego, stopniowo powiększałem pojemność znaczeniową słowa *katastrofa*. Również o strachy dotyczące przyszłości. Znalazło to odzwierciedlenie w monologu otwierającym spektakl.

Każdej nocy próbuję zrozumieć, jak pojemny jest człowiek. W ciągu jednego stulecia zmieściło się w nim Auschwitz, Czarnobyl i 11 września. Czy to nie za dużo jak na jedno pokolenie? A teraz Europa znowu brunatnieje. Trzeba o tym mówić głośno. Długo nie mogłem znaleźć odpowiednich słów, żeby opisać to, co czuję. U Tolstoja jest takie zdanie: „Myślał, że po wojnie on i cały świat zmienią się na zawsze”. Nic. Nic się nie zmieniło⁸³.

Aktorzy nie chcieli odgrywać fikcyjnych postaci, postanowiłem więc dopisać ich do zbioru reportaży Swietłany Aleksijewicz, traktując ich jako postaci, tworząc z nich postaci.

⁸³ Fragment scenariusza spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu*, Ośrodek Teatralny Kana, Szczecin, 2017.

Jednocześnie dbałem od początku o zacieranie granicy między rzeczywistością a światem przedstawionym. Tematem wyjściowym było hasło: „zdarzył mi się Czarnobyl”. Zależało mi na wciągnięciu aktorów do świata opowieści między innymi poprzez pozyskanie materiału tekstowego na bazie ich wspomnień i przemyślenie części ich wypowiedzi pomiędzy zdania *Czarnobylskiej modlitwy*. W ten sposób znaleźli się na terytorium Aleksijewicz, zostali dopisani do książki. Byli więc już nie tylko aktorami, ale też postaciami rzeczywistymi, świadkami epoki. Nie mówili w cudzym imieniu. Byli Polakami pijącymi wtedy płyn Lugola. Pamiętali katastrofę w Czarnobylu. Pamiętali dzień, w którym dowiedzieli się o wybuchu reaktora. Pamiętali reakcje, panikę. Mieli osobisty punkt zaczepienia w historii. Zostali podstępem zaangażowani w opowieść.

Przemycone doświadczenia aktorów znalazły się w scenariuszu. Przełożyło się to na ich obecność sceniczną i skutkowało zwiększeniem siły przekazu, jego uwiarygodnieniem, wewnętrznym umotywowaniem. Ich historie były nie do odróżnienia od historii Aleksijewiczowskich. Dzięki temu zabiegowi nie musieli *reprezentować* bohaterów świata autorki, ale prezentowali temat, który ich dotyczył, ponownie *doświadcza*li wspomnień. Odnosiły się do tego słowa otwierające spektakl.

Dużo czytam. Mama zawsze uczyła mnie, żeby żyć według książek. Mówiła: sztuka to surowica, zaszczepli w nas cudze doświadczenie.

Przypomina mi się Beckett: one rodzą okraciem na grobach – przez chwilę światło, a potem ciemność. Urodził się i to go zgubiło. Koniec jest już początku, a jednak brnie się dalej. Koniec, skończone, skończyło się, kończy się już, to chyba się już kończy. Ziarnko do ziarnka, po jednym, aż nagle, któregoś dnia jest stos, mały stos, niemożliwy stos. Koniec. Skończyło się... U Szekspira coś takiego: Długie, potulnie przecierpiane życie. Albo to: Daliśmy z siebie światu przedstawienie. Balzac.

Pamiętam, co czytałem w książkach, pamiętam to, o czym opowiadali inni, ale swoje życie zapominam. Coś mi się stało z pamięcią... Wiele przeczytałem. I wiem jedno: na to, co przeżyłem, nie ma nigdzie słów. Potrzebny jest nowy język. Potrzebne są moje słowa, własne⁸⁴.

⁸⁴ Ibidem.

Uniwersalizowałem prywatne wypowiedzi, odnosząc się do literatury. W gruncie rzeczy zależało nam na opowieści o Czarnobylu, na adaptacji literatury, która tak silnie emocjonalnie na nas oddziaływała, na uzyskaniu wglądu, dostępu do historii, a nie tworzeniu nowego tekstu. Wiedziałem, że w dalszej kolejności ich słowa muszę schować, zakamufłować, podstawić pod zdania z książki. To, co stawało się fragmentami scenariusza, wybierałem w taki sposób, żeby możliwa była wtórna uniwersalizacja: zachowując możliwość utożsamienia, podstawienia doświadczenia widzów pod wypowiedzi aktorskie. Nie wszystko, co powiedzieli i napisali aktorzy, miało bezpośrednie przełożenie na kształt finalnego egzemplarza scenariusza. Stanowiło to w istocie niewielki procent tekstu, zaledwie pojedyncze zdania, jednak znalazła się tam reprezentacja ich doświadczeń. Na etapie prób tekst pisany został przez nich *przeżyty*. Dzięki przedłużaniu zdań Aleksijewicz o własne słowa doskonale wiedzieli o czym mówią, w imieniu czego się wypowiadają. Wykonywali pewien rodzaj pracy translatorskiej: tłumaczyli tekst obcy na język własnej wrażliwości. Praca z aktorem i praca nad tekstem były ze sobą od początku nierozłącznie splecione. Stawali się częścią tej opowieści już na poziomie tekstu.

Spośród wypowiedzianych przez aktorów zdań wybierałem te, które wpisywały się w kontekst *Czarnobylskiej modlitwy*, wycinałem je i ponownie dawałem aktorom do rozpisania wokół nich skojarzeń, mapy myśli, dłuższych wypowiedzi. Dzień za dniem, próba za próbą włączałem dyktafon, dawałem im go do ręki, wypuszczałem w ruch i zadawałem mówienie automatyczne, nieprzerwanie godzina po godzinie. Następnie odsłuchiwałem materiał. W pewien sposób pomagało mi to mieć chociaż częściowy wgląd w ich myślenie. Przy tym pozwalało pracować indywidualnie z każdym z aktorów, mając pewność, że wszyscy podążają w tym samym, wyznaczonym kierunku. Wybrane materiały odsłuchiwaliśmy, odczytywaliśmy i analizowaliśmy wspólnie. Uniwersalizacja – w tym wypadku rozumiana jako uwspólnianie doświadczeń – następowała też między nami.

Dla zobrazowania wyводу zacytuję fragmenty aktorskich monologów:

Jestem taka zmęczona. Chcę spać. 99, 98, 97, 96... Cholerne myśli. Dlaczego znowu ryczysz? Przestań już. Przestań! Nie umiem. Łzy same lecą. Jesteś taka słaba. Nad niczym nie umiesz zapanować. Znowu spuchną mi oczy. Boże, jaka jestem zmęczona. Przestań mamrotać. Nie chcę tego słuchać. Co mam? Twoje plecy, spuszczone wzrok, milczenie, brak jakiegokolwiek reakcji. To właśnie mam. Próbujesz coś zmienić? Jak ty niczego nie rozumiesz. Umiałbyś? Nie, nie, nie. Za późno, już jest za późno. Nie chcę tego. Nie chcę tego słuchać. La la la la la la. Zostaw mnie. Nie zniosę dłużej twojej obrzydliwej obecności. Nie chce cię już znać. Brzydzisz

mnie. Brzydzi mnie twoja obcość, zapach, to jak na mnie patrzysz, jak chodzisz. Idź sobie do tej piwnicy. Chce mi się krzyżeć. Nie bój się już, to przecież było wtedy. Jutro znowu wszystko się skończy. Czego mi nie powiedział? Cisza, cicho! Zgaśnij już, zgaśnij. Czuję się taka samotna. A czego ty się spodziewałaś? Dla nikogo nie jesteś ważna, nikomu nie jesteś potrzebna. Zrozum to wreszcie. Pęknie mi serce ze smutku. Nie wytrzymam. Nie mam siły. To ty mi zabrałaś całą siłę. Nawet nie próbuj mnie dotykać! Niedobrze mi. Nic już nie chcę. Chcę nie czuć, już nic nie czuć. Chcę spać⁸⁵.

Z tego wybierałem przykładowo fragment: „Nie bój się już, to przecież było wtedy. Jutro znowu wszystko się skończy. Czego mi nie powiedział? Cisza, cicho! Zgaśnij już, zgaśnij” i nawigowałem aktora w dalszą podróż po tych konkretnych zdaniach. Naprowadzałem go nie tyle na pogłębioną analizę, co przypomnienie sobie, wejście w ten moment przeżycia, któremu towarzyszyły konkretne, dane słowa. W rezultacie otrzymywałem dalszy fragment:

Samotna noc. Gęsta ciemność. Bezradny krzyk o pomoc. Nie ma po co krzyżeć, bo nikogo nie ma. Drzwi zamknięte od środka. Paniczny lęk przed utratą świadomości. NIE BÓJ SIĘ JUŻ, przecież to znasz, to spotkało cię już nie raz. TO PRZECIEŻ JUŻ BYŁO WTEDY. Jednak za każdym razem boję się. Niech już będzie rano. Wiem, że JUTRO ZNOWU WSZYSTKO SIĘ SKOŃCZY. Ból nie mija. Paraliż. Lęk przed oddychaniem. Co robić? Myśleć o czymś innym. A jeśli już nie zdążę? Ciągłe boli nie do wytrzymania. Jak to zagłuszyć? Myśleć o czymś innym. CZEGO MI NIE POWIEDZIAŁ. CISZA, CICHO! Ciężko złapać oddech. To minie. Musi. Szybciej. Niech już się stanie. ZGAŚNIJ JUŻ, ZGAŚNIJ. Chcę już zasnąć. Chcę spać. Nie czuć. Już nic nie czuć.

Znowu. Nie. Nie chcę. Zawsze wiem, że to właśnie dzisiaj. To znowu się dzieje. Ale mi gorąco w policzki. Nogi mi się trzęsą. Tak mi wstyd. Chcę zniknąć. Chciałabym, żeby skończył się świat. Teraz. Nie płakać, nie teraz. Nie chcę, żeby widzieli. On już tam jest. Jest w domu. W jakim jest nastroju? Czy jest sam? Bardzo się boję. Może śpi. Serce mi zaraz wyskoczy. Muszę być bardzo cicho. Może się uda. Śpi. Muszę się gdzieś schować, szybko. Przeczekać. Cholera. Usłyszał mnie. Budzi się. Co robić? Tak strasznie się boję. Dlaczego mi to robisz? Czuję ten przeszywający lęk w każdej komórce mojego ciała. Nie rób mi krzywdy. Nie chcę się bać. Nie chcę tu być. Chcę stąd wyjść. Uciec, jak najdalej. Jestem w pułapce. Nie mam dokąd uciec. Idzie tu. To najgorszy z ciągu tych dni. Idzie tu. Nie mogę się ruszyć. Ruszcie się nogi, proszę, szybko, teraz. Uciekać. Nienawidzę twojej twarzy. Zostaw mnie. Zostaw. Nie rób mi

⁸⁵ Archiwum własne. Fragment improwizowanego monologu aktorskiego towarzyszącego pracy nad spektaklem *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu*, Ośrodek Teatralny Kana, Szczecin, 2017.

krzywdy. Przecież nic nie zrobiłam. To boli. Mamo gdzie jesteś? Mamo! Nigdy nie zrobię tego moim dzieciom. Drugi raz bym już tego nie przeżyła⁸⁶.

Kolejny przykład:

Właściwie, jakby tak spojrzeć wstecz, odkąd pamiętam zawsze byłem jakiś taki pechowy. Zawsze coś wisiało nade mną. Wieczne jakieś wypadki, zmartwienia, problemy i te nieustające narzekania matki. Słyszę je nawet dziś. I jeszcze strzępy jakichś wrażeń, odczuć: gładki, ciepły, miękki, dotyk, woda, wózek, niebo, słońce, zapach, błogość, strach, jedzenie. A potem już tylko ten dzień. Wtedy nie wiedziałem, że mogę umrzeć. Prawdziwy wybuch nastąpił 9 czerwca 1983 r. Zwyczajny dzień i nagle coś poszło nie tak. Ból. Prerażający ból. Może to przez Czarnobyl, a raczej *Czernobyl*, jak się mówiło w moich stronach.

Co oni robią? Co się ze mną dzieje? Gdzie ja jestem? Jest mi źle, jest mi bardzo źle. Nic ci nie będzie... Co tak wyje? Jesteś w karetce. A teraz? W karetce. A teraz? Jeszcze w karetce. A teraz... I dalej nic. Pusto. Nie pamiętam. Dziura. Odpoczywaj, ktoś mówi, odpoczywaj. Odpoczywam, śpię. Ile czasu minęło? Nie wiem, nie mam pojęcia. Dlaczego nie wiem? Nie muszę wiedzieć? Trochę mi lepiej, ale te kraty. Kraty w oknach. Jakiś inny chłopiec na sali. Ma blond włosy, patrzy, rozmawiamy. Co tobie się stało? A co tobie się stało? Bolało cię? A czy cię bolało? Jutro przyjdzie do mnie babcia, wiesz. Moja babcia. Na pewno tu przyjdzie i mnie pogłaszcze po głowie.

Wirusowe zapalenie opon mózgowych. Tak napisali w karcie choroby i książeczce zdrowia dziecka. Mówili: *pokleszczowe*. A tam żadnego kleszcza nie było. Wystarczy nie zadawać pytań. Wystarczy nie drażnić. Zapomnieć. Żyć dalej. I być wdzięcznym. O co Państwu chodzi? Po co te wątpliwości? Przecież syn żyje, to chyba najważniejsze... A to przez nich tam byłem. Trafiłem tam przez zakażenie, przez lekarski błąd, zaniedbanie, brud. Postanowili wyciąć mi migdał. Brudne ręce, przyrządy, powietrze. Potem musieli poprawiać po kolegach, chronić się nawzajem, zabezpieczać, okłamywać innych.

Żyję. Wciąż żyję. Nieważne, jak długo już. Zawsze mam problem ze swoją rocznicą urodzin. Myślę, że to przez mój Czarnobyl. Mam dziecko, rodzinę. Skończyłem studia nawet. A mówili, że będzie mi bardzo ciężko w nauce. Moja córka ma teraz trzy lata. Kiedyś jej o tym

⁸⁶ Ibidem.

opowiem. Jeszcze nie zrozumie. Nie musi rozumieć. Nie chcę, żeby rozumiała teraz. To ja wtedy musiałem⁸⁷.

Z całości materiału zaledwie kilka zdań (nazywałem je „kotwicami” – miały za zadanie zaangażować aktorów w opowieść) zostało ostatecznie włączonych do partytury scenariusza, w stosunku około 95:5%. Zyskiwałem jednak pewność, że stoi za nimi potężny horyzont skojarzeniowy, który generuje zaangażowanie emocjonalne.

Dzięki tym zadaniom powstały przejmujące, istotne fragmenty scenariusza:

Jutro przyjdzie do mnie babcia, wiesz. Moja babcia. Babcia... Na pewno przyjdzie i mnie pogłuszcze po głowie... Może wystarczy... Wystarczy. Nie drażyc. Zapomnieć. Życ dalej.

Przyjadę tam. Jeszcze tam przyjadę. Ale TAM mnie już nie będzie. To będzie ktoś inny. Jak dawno to było? Dawno. Bardzo dawno. Może jeszcze kiedyś pocuję się gdzieś jak w domu.

Nie mogę się ruszyć. Drugi raz bym już tego nie przeżyła. Nie bój się już, to przecież było wtedy. – Ale jutro, jutro. Co z jutrem? Jutro? Znowu wszystko się skończy. Cisza, cicho! Zgaśnij już, zgaśnij. Nic już nie chcę. Chcę zasnąć. Chcę spać. Nie czuć. Już nic nie czuć⁸⁸.

Za tymi zdaniami stoją konkretne zdarzenia z życia konkretnych osób. Ale dzięki temu, że reprezentują tematy–toposy (stan zagrożenia, zadawanie krzywdy, bycie zranionym, popełnienie błędu) i wyrażają wobec nich silny ładunek emocjonalny – frustrację, rezygnację, rozczarowanie – możliwe jest podstawienie pod nie na zasadzie podobieństwa innych konkretnych sytuacji innych konkretnych ludzi.

Przy takim modelu pracy konieczne było stworzenie bezpiecznych warunków pracy, które zakładały uniemożliwienie zdekodowania, do kogo należy wypowiedź i jakie konkretnie doświadczenie za nim stoi. Anonimizacja wypowiedzi wpisywała się w założenia

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Fragment scenariusza spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu*, Ośrodek Teatralny Kana, Szczecin, 2017.

uniwersalizacji – trzeba w taki sposób opowiedzieć czyjaś historię, żeby pozbawić ją zbytniej detaliczności⁸⁹.

Z uwagi na ochronę dóbr osobistych aktorów (przepisy RODO) oraz przez wzgląd na zaufanie, jakim obdarzyli mnie w procesie twórczym, co do zasady nie będę podawał w niniejszej pracy ich imion i nazwisk. Szacunek dla współpracowników i etyka pracy w teatrze to bez wątpienia najważniejsze powody. Sądzę jednak, że w równej mierze pomoże to również skupić się na odsłonięciu w pracy nad rolą mechanizmów niezależnych od charakteru i doświadczenia historii życia konkretnych ludzi, a będących przecież pewnym zjawiskiem uniwersalnym dotyczącym procesów występujących i powtarzających się w teatrze.

W pracy z aktorem, posługując się metodą substytucji, podstawialiśmy te doświadczenia pod wybrane figury postaci, reprezentujące pewne uniwersalne motywy. Bezradna lekarka odmawiająca udzielenia pomocy zniekształconym pod wpływem promieniowania noworodkom (czy można to nazwać jeszcze ciałem?), która będąc świeżo po studiach dopiero złożyła przysięgę Hipokratesa. Okłamywany fizyk jądrowy, zarządzający reaktorem, zmuszany przez terror władzy do bezmyślnego ryzykowania i dalszego okłamywania innych ludzi, którego wiedza runęła wraz z gmachem elektrowni. Niezrozumiały, niewidzialny wróg – promieniowanie, brawura („Hitlera pokonaliśmy, promieni nie pokonamy?”) i niewyobrażalna skala tragedii („Trzeciego dnia chmura wisiała nad Afryką, Chinami”). Przemoc wobec zwierząt („Chciały wejść do autobusu, uciekać razem z nami. Żołnierze kopali je po oczach, po łagodnych oczach”), ewakuacja, porzucenie, zmiana miejsca zamieszkania („Ludzie pisali na domach swoje nazwiska. Na belkach, na płocie, na asfalcie. Na wszystkim”), emigracji, uchodźstwa („Babcia pokłoniła się domowi. Obeszła jabłonie i każdej się pokłoniła. A dziadek zdjął czapkę, kiedy wychodziliśmy”). Bezradność, zniszczenie przez zaniedbanie – motywy powracały i dawały się zrymować z nieczarnobylskimi doświadczeniami. Mechanizmy traumy i etapy pracy żałoby są u wszystkich takie same, niezależnie od powodu cierpienia czy rodzaju śmierci. Tak jak niemożność wymazania pamięci, zapomnienia, bycie skazanym na posiadanie trudnych wspomnień („To było i wtedy, trzydzieści lat temu, i teraz, każdego dnia mi się wydarza. Teraz... Zawsze jest ze mną”⁹⁰).

⁸⁹ Podobną ochroną otoczyłem moich aktorów przy okazji realizacji spektaklu festiwalowego *Mężczyźni z różowym trójkątem*. Rozwinięcie tego tematu znajduje się w rozdziale o uniwersalizacji w innych spektaklach.

⁹⁰ Fragmenty scenariusza spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu*, Ośrodek Teatralny Kana, Szczecin, 2017. Vide: Aleksijewicz Swietłana, *Czarnobylska modlitwa...*, op. cit.

Jeszcze jednym etapem uniwersalizacji – a więc odblokowania dostępu do – przeżyć zapisanych przez Aleksijewicz było danie aktorom możliwości wyboru zdań spośród tekstu *Czarnobylskiej modlitwy*, które w sposób szczególny ich poruszały. Stanowiło to część pierwszego etapu pracy nad adaptacją. Następnie spośród wybranych fragmentów budowałem spójne osobowości sceniczne. I tak aktorka, którą w trakcie lektury książki poruszyły zdania „Długo nic nie mówiłam, ale kiedyś zaczęłam opowiadać nieznanym. Po co? Bo to straszne być sama” miała wpływ na to, że to właśnie jej bytowi scenicznemu zostaną one przypisane. Niekiedy zdarzałem ze sobą kontrastujące wybory aktorów, co w sposób naturalny budowało relacje, stwarzało napięcia między postaciami: „Miałam życie... Życie minęło. A na drugie – nie mam już siły... Jestem po tym wszystkim jakoś źle poskładana, nic nie pasuje” oraz „Byłam szczęśliwa! Byłam. Niczego bym nie zmieniła”.

Aktorzy stawali się depozytariuszami kolejnych zdań w świecie scenicznym: „Tyle lat chodzę sprawdzić: czy wiosną znowu wyrosną rumianki?”, „Nie mogę bać się powietrza... Boję się człowieka, który kupuje karabin”, „My tak ciągle gdzieś między epoką kamienną a epoką atomu”, „To nie jest ta sama Ziemia co za czasów Kolumba”. Wybrane przez aktorów w sposób emocjonalno–intuicyjny spośród całości tekstu *Czarnobylskiej modlitwy*, zostały następnie zaadaptowane przeze mnie na scenę finałową. Aktorzy gromadzili tekst, omawialiśmy ich wybory, dysponowałem całą biblioteką ich motywacji – znacznie szerszą niż końcowy wybór – po to, abym następnie mógł zostać sam z materiałem, wyselekcjonować go i ułożyć w logiczną z punktu widzenia dramaturgicznego strukturę.

Kolejnym zabiegiem podjętym przeze mnie w celu uzyskania zaangażowania emocjonalnego zespołu aktorskiego w pracę było powielenie, zwielokrotnienie gestu adaptacyjnego. Prosiłem aktorów o przeprowadzenie szeregu wywiadów z osobami spoza teatru (początkowo znajomych, następnie nieznanymi), w różnym wieku, różnych płci i różnych zawodów, pod pretekstem gromadzenia materiału literackiego.

Dzięki temu mimowolnie wchodzili w rolę białoruskiej noblistki. Jednocześnie odwracałem sytuację mojej pracy z nimi, teraz to oni zadawali te same pytania innym, dzięki czemu mogli przejrzeć swoje odpowiedzi w żywym dialogu ze swoją późniejszą widownią. W ten sposób zacierałem granicę między tekstem i kontekstem, między teatrem i nie–teatrem. Zaczynali mówić zdaniami ze scenariusza, traktując je jako swoje własne. Funkcjonowali już nie jako wyłącznie aktorzy w teatrze, ale zaczęli poruszać się jako dalsze *Swietłany Aleksijewicz* po terytorium rzeczywistym, pozateatralnym. Dzięki temu staliśmy się wspólnie przedłużeniem

Czarnobylskiej modlitwy. Zabieg ten pozwolił też na zbudowanie wspólnoty, porozumienia wokół tematu spektaklu, który stał się naszą wspólną sprawą.

Powielenie pytań zadawanych przez Swietłanę Aleksijewicz swoim rozmówcom pozwoliłoby dopisać kolejny rozdział do *Czarnobylskiej modlitwy*. Aktorzy, przeprowadzając wywiady z mieszkańcami Szczecina i okolic, sami stosowali uniwersalizację: musieli na początku rozmowy w taki sposób przedstawić cel spotkania i temat spektaklu, żeby pozyskać rozmówcę, zachęcić go do wejścia w tryb zwierzenia. Opowiadali o historii, w której biorą udział, pozyskując dla niej kolejne osoby w taki sposób, aby było to dla nich zrozumiałe, możliwe do utożsamienia się, aby zaktywizować w nich sferę emocjonalną i w konsekwencji umożliwić pojawienie się pragnienia stania się częścią tej samej opowieści.

Główny bohater spektaklu też rejestrował swój głos przy pomocy dyktafonu, jak bohater *Ostatniej taśmy Krappa*⁹¹.

Dlaczego nagrywam? Po co? Mama mówiła, że trzeba pomóc pisarzom i naukowcom – swoim życiem i śmiercią. Żeby mogli zrozumieć życie. Chciałbym zrozumieć. Każdej nocy śni mi się mój dom. Trudno jest wspominać, ale nie wspominać – to jeszcze trudniejsze⁹².

Wszyscy, zarówno aktorzy jak i osoby nie-aktorskie, odpowiadali na trzy kategorie pytań: 1) Na co czekasz? Na co czekamy jako ludzkość? 2) Czy zdarzyła ci się kiedykolwiek w życiu katastrofa? 3) Co zrobisz, jeśli jutro wybuchnie wojna? Pytania te odnosiły się do wszystkich trzech wymiarów czasu, odpowiednio: teraźniejszości, przeszłości i przyszłości. Miały dać wgląd w doświadczenie egzystencjalne, lęki i marzenia. Po niedługim czasie dysponowałem materiałem dziesiątków godzin nagrań. Co istotne, nagrywaliśmy nie obraz, ale sam dźwięk. Był to celowy zabieg. Dyktafon w przeciwieństwie do kamery otwiera pole działania wyobraźni. Wymaga do-wyobrażenia, przypisania interpretacji do głosu ludzkiego, dopisania do niego wszelkich pozostałych okoliczności, zaczynając od wyglądu mówiącego, jego wieku, nastawienia. Uruchamia to empatyczność, wymaga wmyślenia się w drugiego, w cudze istnienie. Przez to staje się użytecznym narzędziem w zbliżaniu się do ludzi zapisanych

⁹¹ Beckett Samuel, *Ostatnia taśma*, w: *no właśnie co*, tłum. Libera Antoni, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 141.

⁹² Fragment scenariusza spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu*, Ośrodek Teatralny Kana, Szczecin, 2017.

przez Aleksijewicz. Osoby wysłuchiwane przez aktorów nie różniły się niczym w sięganiu do swoich zasobów, stymulowaniu procesów pamięciowych, autoanalizie od rozmówców pisarki (która również używała w tym celu jedynie dyktafonu, kartki papieru i długopisu).

Rezultatem tego działania był przejmujący epilog spektaklu, złożony ze współczesnych wypowiedzi widzów. Niejako efektem ubocznym tego zabiegu było pozyskanie części osób nie partycypujących w teatrze, zachęcenie ich do przyjscia – pokazanie, że ich doświadczenie też jest reprezentowane, że teatr może odwoływać się do ich doświadczenia egzystencjalnego. Stali się oni częścią spektaklu, częścią opowieści, ich głos został wysłuchany i przedstawiony. Było to kolejnym z procesów uniwersalizacji. Moim zadaniem było w dużej mierze, oprócz pracy koncepcyjnej, selekcjonowanie i obróbka literacka dostarczanego materiału.

Oto wybrane fragmenty tych widzowskich wypowiedzi, które stały się częścią finałowej sceny spektaklu:

Na co czekam? Nie wiem na co czekam. Na podróż dookoła świata. Już chyba na nic więcej nie mogę czekać. Poza tym... No chyba, że na miłość wielką.

Chyba chciałabym odpowiedzieć, że na nic, aczkolwiek pewnie na coś czekam. A czym to jest – to chyba wolałabym nie wiedzieć.

Jak dziś czuję się na świecie? Chyba najlepszym określeniem byłoby, że czuję się zagubiony, wepchnięty między ludzi, którzy używają słowa „musisz”. Czuję się źle, bo nienawiść i skrajny nacjonalizm są bezkarnie propagowane tu i teraz w Polsce, w drugim dziesięcioleciu XXI wieku.

A jeśli jutro wybuchnie wojna, to zapakuję moje dzieci i uciekamy stąd.

Nie wiem. Nie wiem, co zrobić. Myślę o tym czasami, bo jakoś mam poczucie, że to jest gdzieś tam z tyłu głowy.

Wojna już trwa. Na pewno myślałbym o ucieczce, ale też mocno bym się nad nią zastanawiał, bo nie chciałbym przeżyć tego i być traktowany jak ci, którzy dziś przed wojną już uciekają. Chętnie bym usłyszał lamenty oburzenia z powodu właśnie takiego traktowania tych, którzy dzisiaj najgłośniejszymi obcych przepędzają.

Ja czuję się takim lokalnym patriotą i myślę, że na pewno w pierwszej kolejności bym zastanowił się, co mogę zrobić, żeby się przyczynić do obrony naszego kraju. Gdzie by mnie wysłali, tam bym się dobrze odnalazł. Polska to dobry naród, jest o co walczyć i wcześniej czy później i tak wygramy.

Gdybym został, mam nadzieję, że powstałby jakiś zdrowy patriotyzm, bo ta wartość dziś jest używana w bardzo pejoratywnym znaczeniu.

Czy przeżyłam jakiś wybuch? Myślę, że jednym z takich wybuchów, które w życiu miałam, to był mój rozwód. To była duża rewolucja w moim życiu. Zwłaszcza, że mieliśmy dzieci.

Czego się boję? Utraty bliskich. Tego, że ktoś lub coś mi tych bliskich odbierze. To, że jakiś debil z kijem czy w rozpędzonym samochodzie odbierze mi bliską osobę, że zabierze mi fragment rzeczywistości, a ja będę bezsilny wobec tego wszystkiego, to jest chyba dla mnie najgorszą wizją katastrofy.

Dramat to jest... coś, co... Co... Co to jest dramat? Jakby to najprościej powiedzieć...

Moja choroba, która myślę że przewartościowała całe moje życie. Boję się powrotu swojej choroby. Choroba nowotworowa. Boję się choroby nowotworowej. Boję się utraty najbliższych i boję się wojny. Boję się tego, że coś się skończy. Nie będę widziała, jak dorastają moje dzieci. To wszystko może mnie ominąć. I boję się, że w takiej sytuacji nie dam sobie rady. Chciałabym wtedy tylko po prostu wziąć tabletkę i... nie wiedzieć, co się będzie dalej działo.

Że coś przegapię. Tak myślę. Tego się boję.

Bombardowanie. Panicznie boję się tego odgłosu. Myślę, że ma to coś wspólnego z dzieciństwem i z tym, jak dużo mówiło się o wojnie. I że mamy tutaj niedaleko bazę lotniczą samolotów wojskowych. Także jak się pojawiają u nas nad wzgórzami, to serce od razu podchodzi mi do gardła.

Na co czekamy jako ludzie? Na następną ewolucję. Co zrobię, jeśli jutro wybuchnie wojna? Pojadę do Francji z moją mamą, tatą i psem. Pierwsza katastrofa, jaka przychodzi mi do głowy, która mogłaby się jutro wydarzyć tu: mojego psa serce przestanie bić.

Ja znam ludzi, którzy powiedzieli mi, że chcą iść na wojnę. Boję się raka i mam lęk wysokości.

Czekam na babcię. Czekam na tatę, czekam na mamę. Czekam też na dziadka. Ludzie czekają na autobus i na samochód i na tramwaj, i cukierki, i czekolady. I pieniądze. Nie mogę, bo to jest bardzo długa odpowiedź. Katastrofa jest kiedy klocki się rozwalają. Kiedy chłopiec wypadł z pociąga. Boję się psa, który gryzie. Gryzie ludzi.

Ja znam ludzi, którzy powiedzieli mi, że chcą iść na wojnę.

Ja znam ludzi, którzy powiedzieli mi, że chcą iść na wojnę.

Ja znam ludzi, którzy powiedzieli mi, że chcą iść na wojnę.

Ja znam ludzi, którzy powiedzieli mi, że chcą iść na wojnę.

Ja znam ludzi, którzy powiedzieli mi, że chcą iść na wojnę⁹³.

Kiedy czytam je dzisiaj, nie sposób nie myśleć o tym, co wydarzyło się w kolejnych latach: o pandemii koronawirusa, kryzysie na granicy polsko-białoruskiej, wojnie w Ukrainie, kolejnej wojnie na Bliskim Wschodzie, terrorze w Izraelu i katastrofie humanitarnej

⁹³ Zapis finałowego nagrania – fragment scenariusza spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu*, Ośrodek Teatralny Kana, Szczecin, 2017.

w Palestynie. Przychodzi mi na myśl pojęcie *Zeitgeist*⁹⁴, ukute przez niemieckiego filozofa Georga Hegla, odnoszące się do klimatu intelektualnego i kulturalnego epoki. W pewien sposób fragment ten jest mapą, która daje obraz przyczyn niepokojów w tej części Europy w czasie, w którym powstawał. Nazywam go sondą – w nawiązaniu do sondowania rzeczywistości. Szeroka reprezentacja płciowa, wiekowa i zawodowa rozmówców stanowi element uniwersalizacji opowieści.

W świecie spektaklu kodowaliśmy także przeciwieństwa uniwersalizacji – nasze sekrety, które wzmagały w nas emocjonalne zaangażowanie. Były nim bliskie osoby (część z nich na przestrzeni lat spektaklu odeszła, pozostały z nami w spektaklu ich głosy), które ukryliśmy pośród wielu innych wypowiedzi. Jest wśród nich wypowiedź mamy jednego z aktorów, dziecka innego z nich, mojej mamy. Podczas podróży do Japonii dogrywalimy wypowiedzi Japończyków, poszerzając końcówkę spektaklu, zapraszając ich, żeby stali się częścią tej historii i udzielili swoich odpowiedzi na podstawie bliźniaczego doświadczenia – katastrofy w Fukushima. (Do tego wątku powrócę przy okazji omawiania recepcji spektaklu w Japonii.) W ten sposób pośród zapisanych głosów znalazła się również mama Yumeko Kawamoto, naszej tłumaczki, która również zmarła, ale cyfrowy zapis jej głosu został z nami. Niedawno w naszej prywatnej korespondencji opisywała, jak cenne dla niej stało się to nagranie, a przez to jak osobisty jest dla niej spektakl. Inne tego typu ukryte elementy to fotografia ślubna rodziców jednego z aktorów, sweter poprzedniego zmarłego dyrektora teatru, z którym aktorzy byli zaprzyjaźnieni: relikty bezpowrotnie minionego, utraconego świata. Nie były to losowe przedmioty – wpisywały się w założenia scenograficzne dotyczące przestrzeni. Nasyciliśmy przestrzeń znaczeniami, które nawet jeśli nie są do odczytania przez szeroką rzeszę widzów, to przekładają się jakoś przekazu aktorskiego. Zadomawiają aktorów w świecie spektaklu, powodują, że jest im dziwnie znajomy.

Aktorów mobilizowało do realizacji tych zadań pytanie zasadnicze: o powód uporu Swietłany Aleksijewicz, która latami spotykała się z setkami osób, poświęcając godziny własnego życia na wsłuchiwanie się w ból. Owo pytanie: *dlaczego?*, *po co?*, tak bliskie teatrowi, prowadziło do następującego wniosku: cudzy dramat odciąga uwagę od mojego własnego. Prowadząc aktorów, nawiązywałem m.in. do wywiadu, który przeprowadziłem

⁹⁴ Vide: *Dictionary of Psychology*, American Psychological Association, online, <https://dictionary.apa.org/zeitgeist>, data dostępu: 10 grudnia 2023 r.

z Michaeliem Haneke na Akademii Filmowej w Wiedniu. W kwietniu 2016 roku poruszyliśmy to zagadnienie, a rok później miałem okazję sprawdzić w praktyce sposób jego działania.

KP: Nawiązując do sztuk dramatycznych, zwraca Pan uwagę na cel, którym jest: „odsłonięcie, ujawnienie konfliktów z samego środka naszego istnienia – o czym wiedzieli już starożytni Grecy”. Po co nam cudzy dramat? Żeby przygotować się na swój własny? Dlaczego potrzebujemy widoku cudzego cierpienia?

MH: Bo to może dawać nowy ogląd. Swoim własnym cierpieniem jestem przytłoczony, duszę się nim. Tymczasem gdy śledzę losy kogoś innego – jako widz w teatrze czy kinie – może mi to ewentualnie pomóc w przezwyciężaniu moich własnych problemów. To jest sama istota wszystkich sztuk dramatycznych od samego początku ich istnienia⁹⁵.

Pokazuje to kolejny aspekt uniwersalizacji: odwołanie do uniwersalnego mechanizmu. Uzewnętrznienie smutku może pełnić funkcję remedium na egzystencjalny ból. Samemu będąc w procesie terapii psychoanalitycznej jako pacjent, wielokrotnie słyszałem od swojego terapeuty prowadzącego, że pierwszym sposobem na umniejszenie cierpienia jest otwarcie ust, akt mowy – współdzielenie traumy z kimś innym niż ja sam, z kimś drugim. Ponadto wydzielenie problemu poza obręb własnej głowy, zwerbalizowanie myśli pomaga uzyskać właściwą perspektywę, dystans do przedmiotowej sprawy.

Uniwersalizacja w tym konkretnym procesie twórczym według moich obserwacji w komunikacji z aktorami opierała się na współposiadaniu sprawczości. Aktorzy mieli realny wpływ na kształt pewnych elementów spektaklu, co skutkowało poczuciem większej wspólnotowej odpowiedzialności za całokształt procesu, większego zaangażowania (również emocjonalnego). Wymiana jednostkowych doświadczeń była opatrzona dyskusją i próbą zauważenia mechanizmów podobieństwa pomiędzy tymi doświadczeniami.

Ważnym aspektem uniwersalizacji było także dzielenie się informacjami *jak to doświadczenie jest przeżywane?* W kolejnych latach badałem to zagadnienie m.in. w rozmowie z psychiatrą, prof. Bogdanem de Barbaro.

⁹⁵ Fragment nieopublikowanego wywiadu przeprowadzonego przeze mnie z Michaeliem Haneke na Akademii Filmowej w Wiedniu, archiwum własne, 2016.

KP: W jaki sposób komunikować się o katastrofie i w katastrofie?

BB: Myślę, że bardzo ważne jest, żeby komunikacja o katastrofie zawierała język, który jest słyszalny i rozumiany przez rozmówcę. W zależności od tego, czy dziecko ma trzy, trzynaście czy trzydzieści trzy lata – będziemy rozmawiać z nim w takim języku, by być pewnym, że znaczenia są uwspólnione. Wtedy nie tylko komunikujemy, ale odbieramy informację, jak to jest przeżyte. (...) Dialog w sytuacji dramatycznej nie powinien zawierać tylko wymiany informacji, ale także wymianę zwierzeń: jak to przeżywam, jakie tu jest miejsce na moje wczucie się w przeżycia drugiego? [Nieodzowna jest – przyp. aut.] wymiana dająca poczucie bezpieczeństwa. To znaczy na ile komunikacja jest dwukierunkowa, na ile uwzględnia tę drugą osobę⁹⁶.

Komunikowanie z aktorami nie polega na wchodzeniu w przestrzeń spekulacji psychologicznych, ale na wymianie przeżyć, współdzielenia odczuwania świata. Wymaga to zachowania szczególnych warunków pracy, na które wszyscy muszą wstępnie wyrazić zgodę, która w każdym momencie dalszej pracy może zostać swobodnie wycofana. Bagaż doświadczeń, historia życia traktowane są tu jako zasoby, do których może zaistnieć konieczność sięgnięcia (zwłaszcza w procesie substytucji).

Uniwersalizacja wymagała od nas systematycznego wychodzenia na poziom pozateatralny i komentowania pracy ciała aktorskiego z perspektywy pracy pamięci aktora jako osoby. Wymagało to zaangażowania na poziomie uczestnika rzeczywistości, a nie jedynie jej biernego obserwatora. Podstawą uniwersalizacji były procesy empatyzacji.

W części zadań brałem czynny udział wraz z aktorami, żeby pogłębić doświadczenie wspólnotowe. Umożliwiło mi to poznanie od wewnątrz dynamiki realizacji tych zadań, co przekładało się na jakość omówień i sprawniejsze koordynowanie całości procesu twórczego.

Równolegle do prowadzenia zadań aktorskich trwała moja praca adaptacyjna. Budowałem scenariusz częściowo w oparciu o rezultat działań aktorskich, ale znaczna część pracy przebiegała niezależnie i była wyborem wątków, postaci, tematów oraz przepisywaniem ich pod kątem partytury działań scenicznych.

Włączenie aktorów do procesu twórczego jako jego uczestników już na etapie pracy nad tekstem z pewnością skutkowało zwiększonym zaangażowaniem. Dzięki temu, że praca

⁹⁶ *Wydarzenie zamknięcia Festiwalu Przemiany – Rok Zero*, Centrum Nauki Kopernik, op. cit.

z aktorem trwała od samego początku, swobodniej czuli się na scenie – w gruncie rzeczy zamazana została granica między sceną i nie-sceną. Aktorzy mieli poczucie bycia na scenie w przestrzeni miejskiej w trakcie wywiadów, a indywidualny kontakt z widzami spowodował, że spektakl zaczął się o wiele wcześniej, w sposób naturalny weszli potem na scenę teatralną, z opracowanym wewnątrz materiałem.

Dopuszczenie w pewnym stopniu aktorów do procesu adaptowania tekstu z pewnością dało im również szczególny wgląd w gramatykę języka ludzi doświadczonych przez katastrofę czarnobylską, w ich konstrukcję psychiczną. Umożliwiło im także osvajanie, „adoptowanie” poszczególnych zdań, którymi zaczęli posługiwać się w prywatnym życiu, szczególnie w momentach trudnych, intensywnych doświadczeń, w których brakowało im własnego języka. Towarzyszenie aktorom w tym procesie mi z kolei pozwoliło poznać ich wrażliwość, sposób myślenia i artykułowania myśli, obserwować ich naturalną ekspresję, spojrzeć na nich jak na postaci zapisane przez Aleksijewicz – jako osoby przeżywające swoje bycie w świecie. Następnie musiałem znaleźć drogę do przepisania tych doświadczeń na obraz świata przedstawionego, posługując się znakami scenicznymi i pracą metafory.

ROZDZIAŁ IV

Strategie dramaturgiczne.

Pozatekstowe zabiegi uniwersalizujące. Praca metafory

(...) to fikcja a nie rzeczywistość sprawia, że zastanawiamy się nad tym, co widzimy. (...) teatr może obudzić w widzu czujność, wyostrzyć jego spojrzenie, sprawić, by stało się bardziej przenikliwe⁹⁷.

W tej części chciałbym zająć się analizą formalnych zabiegów, które kontrapunktują emocjonalność i psychologię postaci. Spektakl *Gęstość zaludnienia* jest kombinacją psychologii i nałożenia na to mechanicznej formy, która odpowiada bezosobowemu systemowi opresyjnej władzy i jej machinacjom, ale też stanowi nawiązanie do bezwzględnej, zubożniającej natury świata przyrody i jej praw. W założeniu ma to pełnić funkcję przeciwwagi dla psychologizacji. Zabiegi formalne równoważą psychologię, nadając rytm spektaklowi, popychając fabułę do przodu, nie pozwalając na przesadę, patos i kliwość.

Na kolejnych stronach chciałbym odnieść się do pozatekstowych elementów opowieści, które realizują strategię uniwersalizacji: warstwy wizualnej i audialnej, w tym scen–obrazów, scenografii, kostiumów, ścieżki dźwiękowej i projekcji wideo. Omówię pokrótce przestrzenie dramatu. Są one sumą następujących składowych, zaczynając od metaforycznych obrazów (chmury, szkieletu pomieszczenia, pękniętej ściany, krawędzi dywanu, sceny pakowania, gestu topienia w akwariu, zjazdu lampy skanera, otwarcia drzwi teatru na świat zewnętrzny i zeskoku głównej postaci z rampy). W dalszej kolejności uwagę poświęcę biologicznym wideoprojekcjom (bakteriom, rentgenowskim prześwietleniom, obrazom USG, materiałem medycznym z podania kontrastu), ścieżce dźwiękowej (nie z epoki), formalnym działaniami fizycznym nie wynikającym z psychologii postaci, przełamującym ją (drgawkom ciała i ich wpływowi na załamanie głosu, elementom ruchowym) oraz kostiumom (spatynowanym, przetartym kombinezonom, maskom na głowę z naroślami).

⁹⁷ Semenowicz Dorota, *Garcia. Resztki świata*, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków 2014, s. 7-8.

Kiedy pracowałem nad *Gęstością zaludnienia*, intensywnie zadawałem sobie pytanie o to, jakiej opowieści sam potrzebuję na etapie życia, w którym jestem i z kim chciałbym się skomunikować. Zależało mi na tym, żeby opowieść była zrozumiała dla jak najszerszego profilu widowni bez względu na wiek, tożsamość płciową, wykonywany zawód, przynależność etniczną, narodowościową, itd. Zastanawiałem się czy taka opowieść w ogóle jest możliwa. Myślałem o świętych tekstach, o baśniach – o historiach, które oswajają lęk wobec skandalu śmierci, obojętności materii nieożywionej, niezrozumiałego okrucieństwa fizycznego świata, brutalnych praw biologii, niebezpiecznych zjawisk świata przyrody.

Myślałem o zogniskowaniu widowni wokół opowieści, która miała pełnić funkcję uwspólnotawiającą, spajającą a nie antagonizującą. Która pomagałaby oswajać strachy współczesności. Wiele razy zadawałem sobie pytanie: czy opowieść może nie stracić swojego lokalnego charakteru, ale pozostawać możliwa do odczytania dla innej społeczności? Pomocne okazało się zauważenie okoliczności mojego spotkania z aktorami. Byłem od nich młodszy, byłem mężczyzną, podczas gdy część zespołu stanowiły aktorki, mieli inne (świato)poglądy od mojego. Te drobne różnice stały się podstawą wiary w to, że możemy sobie opowiadać świat, w którym uczestniczymy, pomimo różnych optyk, jakie posiadamy.

Pracowałem nad tym spektaklem również ze świadomością faktu, że na europejskich widowniach zasiada wielu przybyszów z innych stron świata⁹⁸. W czasie ruchów, przemieszczeń, procesów migracyjnych na niespotykaną dotąd skalę – dla twórców (nie tylko teatru) powstaje szczególne wyzwanie komunikacyjne. Nie zależało mi na unifikacji opowieści, zatarciu śladów jej lokalnego charakteru. Z drugiej strony, nie chciałem opowieści umiędzynaradawiać w sensie wyprowadzania jej na taki poziom ogólności, że przestałaby dotyczyć konkretnych ludzi i ich tutejszych spraw. Szukałem szczerego wzruszenia w sobie, a przy tym chciałem wzmóc wewnętrzne poruszenie w aktorach i wokół niego zgromadzić widzów.

Kiedy myślałem o porozumiewaniu i szukaniu porozumienia, sytuacja polityczna w moim kraju była już na tyle intensywna, gęsta (wybór tytułu był bardzo świadomym zabiegiem), społeczeństwo tak podzielone, interesy poszczególnych grup na tyle przeciwstawiane sobie – że w gruncie rzeczy budowanie komunikatu do wewnątrz krajowych

⁹⁸ *Vide*: Działek Jarosław, *Geografia sztuki. Struktury przestrzenne zjawisk i procesów artystycznych*, Instytut Geografii i Gospodarki Przestrzennej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 29. „Środowisko społeczne, w którym teatr jest zakorzeniony, może mieć wpływ na jego działalność np. przez odpowiedni dobór repertuaru. Wraz z przemianami demograficznymi zachodzącymi w otoczeniu teatru niezbędne może okazać się dostosowanie programu do zmieniających się oczekiwań potencjalnej publiczności”.

widowni przypominało komunikację z różnymi nacjami. Stwarzało pułapkę mówienia w języku zrozumiałym dla jednych, ale niezrozumiałym dla drugich.

Szukając gramatyki opowieści, postanowiłem odwoływać się do wrażliwości ludzi, którzy stawiają w centrum swojej uwagi znak zapytania lub wielokropek, nie wykrzyknik. Przekonywanie przekonanych nigdy nie miało dla mnie sensu i nie uważałem tego za cel mojego teatru.

Szukałem języka scenicznego, który funkcjonalnie odpowiadałby powszechności rozumienia języka angielskiego w komunikacji wielokulturowej, ale w obrębie sfery wyrażania uczuć. Komunikowanie międzynarodowe opierać się musi na inkluzywnym systemie znaków. Teatr zna takie znaki. Narzędziem szczególnie użytecznym dla mnie w procesie uniwersalizacji była **praca metafor**.

Zbiór reportaży Aleksijewicz, przesycony opisami biologicznego rozpadu ciał, stanowił pułapkę inscenizacyjną. Zdawałem sobie sprawę z tego, że każde bezpośrednie naszkicowanie treści tekstu byłoby nieznośną ilustracją pomniejszającą zasób tego, co mogłoby w przeciwnym razie zostać wyobrażone. Istotne było oddanie pola wyobraźni i wsłuchanie się w rytm oraz fakturę zdań, brzmienie oddechu zmęczonego ciała – stworzenie warunków scenicznych, które mógłbym określić jako poszerzenie pola dla wyobraźni, żeby nie zasłonić najważniejszego – faktycznego doświadczenia, stojącego za tymi słowami. Scenariusz z Aleksijewicz brzmiał jak nekrologowa lista dialogowa, słowa nabrzmiały pod ciężarem życia. W pewnych momentach właściwsze i efektywniejsze było zastosowanie zasady *decorum*, rozumianej w tym przypadku jako odgrywanie nie wprost, a poprzez budowanie skojarzeń, znaków i symboli.

Budowałem spektakl na uniwersalnych sytuacjach obrazowych, działaniach. Sceną otwierającą była scena wyprowadzki, pakowania kartonów przez mężczyznę o siwych włosach. W przestrzeni dokonywała się redukcja, wizualne czyszczenie. Z zasobu nagromadzonych przedmiotów pozostało jedynie akwarium na środku pustego pomieszczenia. Akcja działa się w dużym kubiku o kształcie sześcianu – szkielecie pokoju pozbawionego ścian, symbolicznym domu głównego bohatera. Jego centralnym elementem było akwarium z wodą i roślinami, bez rybek. Początkowo zagracone, zawałone osobistymi rzeczami pomieszczenie stopniowo, w wyniku działań bohatera i systematycznego, bezemocjonalnego zabierania kolejnych rzeczy ulegało oczyszczeniu. Następnie aktor głośno rozwijał taśmę klejącą, przedzierał ją zębami i szczelnie opakowywał kartony. W tle grała muzyka wydobywająca się ze starego radia. Kiedy włożył radio do jednego z kartonów i przykrył pozostałymi przedmiotami, muzyka dobiegała

nadal, ale jakby z oddali, przytłumiona, dźwięk z trudem przebijał się i docierał spod sterty rzeczy. Finalnie aktor spakował cały dobytek do kartonów, które wyprowadził poza widoczne pole gry.

Chyba każdy człowiek w ciągu swojego życia doświadcza wyprowadzki. Koniec etapu życia, pakowanie dobytku, selekcjonowanie tego, co istotne i warte zabrania, oddzielanie od tego, co przeznaczone na zniszczenie, tracenie rzeczy, przebywanie pomiędzy kartonami, a wreszcie wśród pustych ścian jest w warstwie symbolicznej nauką odchodzenia, przygotowywaniem się do ostatecznej redukcji⁹⁹ – śmierci. Ostatnie spojrzenie przez okna przed opuszczeniem miejsca, na które odtąd będzie można spojrzeć już tylko z zewnątrz. Pożegnalne omiatanie wzrokiem miejsc, z którymi czuje się emocjonalną więź. Echo odbijające się od pustych ścian. Pakowanie swoich ubrań i książek, naczyń i pamiątek, przenoszenie centrum życiowych interesów z jednego miejsca w inne albo czyszczenie mieszkania po zmarłych – za każdym razem jest to definitywny koniec. I właśnie ta bliskość śmierci, konieczność godzenia się z utratą dostępu do pewnego miejsca, odchodzenie jest elementem dekodowalnym pomimo jednostkowych różnic. Strata reprezentowana przez scenę pakowania kartonów i czyszczenia przestrzeni była obrazową metaforą, odwołującą się do doświadczeń widzowskich w sposób pozatekstowy. Działanie będące istotną częścią życia człowieka – od Casablanki po Tel Awiw, od Marrakeszu po Kioto – było możliwe do zidentyfikowania się, utożsamienia przez ludzi wielu kultur. Scena ta miała charakter metafory bezdyskusyjnej śmiertelności, kruchości życia, nieuchronności przemijania.

Czarny szkielet, stelaż pomieszczenia, które bohater czyścił z przedmiotów – symbolizowało cały jego dotychczasowy świat, jego domostwo, jego schronienie, które teraz po kataklizmie musiał opuścić. Rusztowanie posiadało tylko fragment tylnej ściany – skrawek dywanu, przecięty nieregularnie. Widoczna krawędź dywanu z linią przecięcia przypominała swoją nieregularnością majaczące na horyzoncie szczyty gór. To też było istotne – nie precyzyjnie przecięty a urwany dywan wspinał się po rusztowaniu imitującym ściany pokoju jak martwa roślina. Tylko ta jedna urwana ściana była widoczna. Powieleniem linii – krawędzi jego pokoiku – były białe taśmy rozpięte po krawędziach sceny, zaznaczające trójwymiarowość przestrzeni. Zakreślały granice, zarysowywały zbiornik sceny. Rzutowaliśmy kubaturę pokoiku głównego bohatera w większej skali na całe pomieszczenie sceny, ale skalowanie miało miejsce

⁹⁹ *Vide*: Popiołek Krzysztof, *Każdego dnia będzie tylko gorzej, aż nastąpi koniec. Mechanizmy redukcji jako strategia dramaturgiczna w „Siódmym kontynencie” i „Miłości” Michaela Haneke*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, Kraków 2015.

też w drugą stronę – pośrodku pokoju stało akwarium. Mechanika przestrzeni przypominała radzieckie matryoszki, system luster: epicentrum przestrzeni dramatu był pokój głównego bohatera, jego lustrem w większej skali była scena z białymi taśmami ją oplatającymi, zarysowującymi kontury wycinka rzeczywistości, większej całości. W mikroskali lustrem dla pokoju głównego bohatera było akwarium, zredukowana reprezentacja świata. Dzięki temu jego pokój mógł kojarzyć się z terrarium. Przybliżenie i oddalenie, jak pod mikroskopem i przed obiektywem teleskopu.

Pod koniec sekwencji pierwszych scen postać głównego bohatera opuszcza kubik, patrzy na niego z oddalenia, a następnie podchodzi do drzwi wyjściowych budynku teatru, umieszczonych w ścianie na horyzoncie. Naciska klamkę, jednak nie otwiera drzwi. Wraca do wnętrza pokoju, podchodzi do akwarium, przybliży twarz do tafli wody i delikatnie zdmuchuje z jej powierzchni drobinki kurzu. W następnej chwili zamachuje się i ciska głową w tafle wody, rozchlapując ją dookoła. Widzimy, jak próbuje się utopić. Woda przelewa się przez krawędzie akwarium, rozlewa się z charakterystycznym chlustem po dywanie. Przez szklaną szybę widać twarz bohatera wstrzymującego oddech pod wodą. Trwa to, jest przeciągane, jakby aktor czekał, aż skończy mu się powietrze. Przytrzymuje w niepewności widownię oczekującą na rozwój dalszych wydarzeń. Światło gaśnie, z offu zaczyna się monolog tej samej postaci (nie usłyszeliśmy dotąd ze sceny jej rzeczywistego głosu), a wszystkiemu towarzyszy teraz projekcja nagrania z katastrofy w Fukushima, gdzie nadciągające zza horyzontu wielkie spiętrzone fale zmywają w następnych minutach z powierzchni ziemi całe miasto. Rejestracja odbywa się w czasie rzeczywistym, a miasto zmiecione zostaje w czasie trwania kilkuminutowego monologu. Video nie jest zmontowane, to *mastershot* wykonany przez jedną z ofiar japońskiego tsunami, uwięzioną na dachu budynku. Tsunami zostało wywołane eksplozją reaktora elektrowni jądrowej w Fukushima. Głos z offu jest spokojny, wypowiada się z perspektywy trzydziestu lat po katastrofie, obraz zaś transmitowany jest z chwili katastrofy. Niewyraźne, rozmyte kadry, chaos i panika w sposobie filmowania zestawione ze zubożoną narracją sprawiają wrażenie dziwnie nierealnych, poetyckich. Prezentują stan zagrożenia, odwołujący się do pierwotnych lęków człowieka wobec gwałtownych, wzburzonych sił natury, lęku przed wielką wodą. To bardzo powszechny, uniwersalny lęk, dlatego używam tego obrazu jako narzędzia uniwersalizacji, odwołując się do wspólnych strachów osób zasiadających na widowni. Wzmaga go dynamika wykonanego nagrania, sytuacja uwięzienia osoby nagrywającej.

Jednocześnie przyciemnione światło i migoczący ekran wypełniony falami przelewającymi się przez kadr, przez nabrzeże, wprowadza nas w atmosferę kina. Narracja z offu jest senna. Wzbudza to dziwne napięcie – czy narrator jest pogodzony? Dlaczego nie podejmuje walki? Czy operator kamery to on? Po chwili rozumiemy, że ten widok to odwołanie do obrazu pamięci. Aktor uderzający swoją głową w tafłę wody z akwarium spowodował rozlanie się jej nie tylko w przestrzeni fizycznej, ale poprzez montaż scen wzburzenie wody jest połączone z jej niespokojnym stanem na filmie. Możemy traktować go jako pejzaż wewnętrzny, wspomnienie. Pamięć o katastrofie prześladowuje go, na moment mamy w nią wgląd, jest jak przedśmiertny strzał myśli, zajrzenie w głowę topiącego się. Trauma nie daje o sobie zapomnieć. Gest topienia również jest odwołaniem się do uniwersalnego poczucia: bezsilności, braku sprawczości, rozpacz. Widownia obserwuje biernie wydarzający się gest autoprzemocy, co dodatkowo wzbudza w niej samej napięcie. Uniwersalizacja ma w tym miejscu również za zadanie wzmocnić procesy identyfikacyjne, utożsamianie się widzów ze zmaganiem nieoddychającej postaci po to, by kibicując jej w przetrwaniu utrzymywali zaangażowanie w opowieść. Z drugiej strony, próba utopienia się w akwarium – choć zaskakująca – jest przy tym śmieszna, groteskowa, tragicomiczna. Napięcie rozprężnięte jest pomiędzy próbami identyfikacji z człowiekiem w fatalnym położeniu a mechanizmami dystansacyjnymi spowodowanymi dziwnością, nienaturalnością sytuacji.

Nad wszystkim wisi chmura. W zasadzie należałoby powiedzieć: zawisła. Chmura nad reaktora, która – jak mówią postaci – czwartego dnia po wybuchu wisiała już nad Afryką, Chinami. Zawisła również nad światem głównego bohatera.

Odwołanie do świata natury i praw fizyki było kluczowe w procesie uniwersalizacji opowieści. Zjawiska pogodowe dotyczą absolutnie wszystkich ludzi. Chyba nie ma człowieka, który nie zastanawiałby się, jaka jutro będzie pogoda. Wielu ogląda jej prognozy w krajach na wszystkich kontynentach świata. Podobnie określenia odwołujące się do pogody ducha wspólne są dla licznych kultur – wyrażenia takie znajdziemy w cywilizacji łacińskiej wśród angielskich idiomów (*to be happy as a cloud* oznacza *cieszyć się jak dziecko*; *every cloud has a silver lining* znaczy *nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło*) czy polskich przysłów (*chodzić z głową w chmurach*, *wiszą nad kimś czarne chmury*, *mieć minę jak chmura gradowa*, *z dużej chmury mały deszcz*). Zwroty wykorzystujące figurę chmury obecne są we wszystkich cywilizacjach, w tym wśród mądrości ludowych w świecie afrykańskim (*tańcząc twarzą do słońca, obróć się plecami do chmur*; *podczas burzy szukaj schronienia pod drzewem, a nie pod chmurami*; *latawiec na niebie nie żywi się chmurami*), azjatyckim (*nie ma deszczu bez chmur*;

ptak w klatce śni o chmurach) i arabskim (szczekanie psów nie będzie przeszkadzać chmurom; obietnica jest chmurą, spełnieniem jest deszcz, a najlepszą chmurą jest ta obietnica, która została udowodniona przez deszcz)¹⁰⁰. Figura chmury odwołuje się zatem w wielu kulturach do nastroju i nastrojowości lub siły wyższej.

Chmura jest nie tylko zwiastunem nadchodzącego zagrożenia – deszczu czy burzy – ale także symbolizuje zmianę, reprezentuje siły powietrza, przy pomocy wiatru jest obiektem przemieszczającym się ponad ludzkimi głowami i granicami krajów. W świecie religii i wierzeń chmury pełniły od zawsze funkcję przesłony. Spowijały Olimp, osłaniały Mahometa przed słońcem, w *Starym Testamencie* – w świecie prawosławnym i judaizmie – obłok był zaś symbolem obecności Boga. Z kolei *Pismo Święte Nowego Testamentu*, święta księga chrześcijan, opowiada o wniebowstąpieniu Chrystusa słowami: „uniósł się w ich obecności w górę i obłok zabrał Go im sprzed oczu”¹⁰¹ (w innym tłumaczeniu: „chmura podjęła Go i został zabrany”¹⁰²). Chmury kojarzone były od zawsze z siłami boskimi, przynależały do nieprzeniknionej, nieosiągalnej sfery *fatum*. Pokazuje to jak wielowątkowo, w zależności od lokalnego kontekstu kulturowego, odczytywany będzie znak sceniczny w postaci chmury. Zwiększa jej pojemność znaczeniową jako znaku scenicznego, metafory budowanej obrazem.

Na znaczenie emblematu (przedmiotu o funkcji symbolicznej) ma również wpływ czas świata przedstawionego i czas recepcji opowieści. Dawniej poszczególne rodzaje chmur były wykorzystywane jako znaki nawigacyjne, m.in. w żeglarstwie. We współczesnym świecie zyskały nowe znaczenie dzięki postępowi technologicznemu. Szeroko rozpoznawalnym międzynarodowo terminem *chmura danych* określany jest zbiór informacji cyfrowych. Mówi się o nich, że są zapisane w *chmurze* w świecie wirtualnym, do której dostęp możliwy jest w każdej chwili. Jest to zatem rodzaj wirtualnej pamięci. Chmura jest w tym wypadku zbiorem, siecią informacji, tworem o charakterze niemal encyklopedycznym, odwołaniem do zjawiska rozprzestrzeniania się, rozrostu, ogromu możliwych scenariuszy.

W omawianym spektaklu figura chmury jako obiekt scenograficzny¹⁰³ zawieszony nad głowami postaci odwołuje się do pasma zakresu znaczeniowego dekodowalnego pod różnymi szerokościami geograficznymi. Uniwersalizacja polega w tym przypadku na budowaniu

¹⁰⁰ Vide: *The List of Proverbs*, online, <https://www.listofproverbs.com/keywords/cloud/>, data dostępu: 11 grudnia 2023 r. Tłumaczenie własne.

¹⁰¹ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. Zespół Biblistów Polskich, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2003, online, <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=378>, data dostępu: 11 grudnia 2023 r.

¹⁰² Vide: *Komentarz biblijny*, Duszpasterstwo Środowisk Twórczych, online https://www.dst.waw.pl/komentarz_biblijny/wniebowstapienie-panskie/, data dostępu: 11 grudnia 2023 r.

¹⁰³ Scenografia w spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu* jest autorstwa Anny Wołoszczuk.

podwójnego znaczenia: w szerokim kontekście klimatycznym (warunków pogodowych, zjawisk atmosferycznych zrozumiałych dla każdej istoty ludzkiej, odczuwanych jako nadzieja na życiodajną wodę lub zagrożenie) oraz wąskim, indywidualnym, metaforycznym (ciężaru, który zawisł nad głową bohatera, wyrazu jego pogody ducha). Rozprzestrzeniająca się chmura promieniotwórcza dotyczyła nie tylko państwa, w którym wydarzyła się katastrofa i krajów bezpośrednio z nim sąsiadujących. Stanowiła wyzwanie o charakterze globalnym przede wszystkim ze względu na błyskawiczne rozprzestrzenianie się chmury radioaktywnej, a wynikające z tego zagrożenie biologiczne było wspólnym doświadczeniem narodów i państw na wszystkich kontynentach. Również sama niewidzialność zagrożenia i nieprzystawalność, anachroniczność posiadanych narzędzi do skali problemu („Hitlera pokonaliśmy, promieni nie pokonamy?”, „Z łopataą na atom”, „My tak zawsze – z krzyżem albo z karabinem, przez całą historię”, „Przetrwały komunistyczne plakaty: szczęście dla całej ludzkości! Im promieniowanie nie zaszkodziło”¹⁰⁴) budowały wspólnotę strachu wobec możliwości powtórzenia się podobnej tragedii w przyszłości. Skutkowało to nie tylko nieufnością względem energii jądrowej, ale wobec samej nauki i było wyraźnym kryzysem rozwoju technologicznego, co w epoce nieustannego postępu jest zagrożeniem niezwykle aktualnym. Dlatego katastrofa czarnobylska odczytana została przeze mnie jako katastrofa umysłu ludzkiego. Tego rodzaju przesunięcie akcentu przekazu z historycznego na metaforyczny jest również elementem strategii uniwersalizacji tematu.

Typ chmury, sam fakt, że jest zgęstniała, skłębiona, sugeruje konkretne stadium rozwojowe zjawiska, w tym wypadku tuż przed oberwaniem. Chmury zbierają się nad bohaterem, zasłaniają słońce, a i on sam nie jest pogodny, *chmurzy się*, jest *pochmurny*, *zachmurzony* (w sensie nastroju). Zawisła nad nim i nie zmienia miejsca – jest znakiem nadchodzącej burzy, zwiastunem nieszczęścia, ale daje się odczytać również jako nawiązanie do bardzo pierwotnej siły, fatum. Jej nawarstwienie, spiętrzenie przypomina klębiące się myśli – tę figurę znamy chociażby z kreskówek, elementu popkultury (kultury masowej), gdzie chmury dają nam wgląd do zawartość czyjejś głowy, obrazują jego wnętrze. W trakcie spektaklu chmura przebarwia się pod wpływem świecenia, rozbłyskając. Na początku spektaklu swoją lekkością, unoszeniem się w powietrzu prowokuje do zamyślenia, rozmarzenia. Kiedy jednak błyska, staje się wizualnie cięższa, ciemnieje. Jako światło scenograficzne skupia widownię wpatrzoną w zmieniające się natężenie światła, hipnotyzuje.

¹⁰⁴ Fragmenty scenariusza spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu*, Ośrodek Teatralny Kana, Szczecin, 2017.

W *Gęstości zaludnienia* chmura na pierwszym poziomie odnosiła się do czarnobylskiego promieniowania i stanu psychicznego bohatera, jednak otwierała dodatkowe tropy interpretacyjne. Dla procesu uniwersalizacji opowieści istotnym jest odwoływanie się do szeroko rozpoznawalnych i zrozumiałych wielokulturowo znaków, symboli.

Odczytywana jako piętro wewnętrznego krajobrazu, w świecie realizmu psychologicznego jest zaburzeniem, elementem z porządku realizmu magicznego. W trakcie grań spektaklu w różnych lokacjach festiwalowych badałem, w jaki sposób zmienia się znaczenie znaku na przykładzie chmury poprzez zawieszanie jej na różnych wysokościach. Nisko zawieszona nad samym kubikiem, przytłaczała. Oderwana, unosząca się wysoko pod sufitem, majestatyczna, stanowiła element odwołujący się do rzeczywistości pozaziemskiej. Opadła nisko przy podłodze wbrew prawom fizyki, grawitacji, podkreślała nierealność, ciężar, przypominała bardziej sztuczną osobliwość, wynik ingerencji chemicznej niż naturalne zjawisko przyrodnicze. Zawsze funkcjonowała jednak jako środek poetycki, kontrpunkt wobec prozy tekstu reportażowego. Budowanie napięcia na polu rozpiętości dramatycznej między pięknem świata natury i jednoczesną brutalnością praw przyrody również wpisuje się w strategię uniwersalizacji.

Chmura rozpala się, świeci, błyska w tych momentach, kiedy odzywają się głosy z przeszłości i dotykają sedna sprawy, niezagojonej rany, nieuśmierzonego bólu: umierania i śmierci jego żony. Prowokują procesy pamięciowe głównego bohatera, spychają go ku tematowi niezawinionego cierpienia i skandalu śmierci, zatracaniu się w nieustannym wspomnianiu. On zaś powtarza, że chce opowiadać o miłości, nie o śmierci, jednak „nie wspominać – to jeszcze trudniejsze”¹⁰⁵.

Teatr jest sztuką dramatyczną, a esencją dramatu jest konflikt. Przyjąłem metodę szukania kontrpunktu we wszystkich elementach spektaklu po to, aby wzbudzać i utrzymywać napięcie. Dla humanistycznej, głęboko ludzkiej narracji opartej na emocjach i psychologii szukałem kontry dramaturgicznej w formie spektaklu, jej automatyzmie, powtarzalności. Realizm psychologiczny zestawiałem z magicznym. Psychologizm prowadzenia aktora zderzałem ze środkami formalnymi. W romantycznej, miłosnej opowieści szukałem groźby utraty, lęku przed śmiercią. Na poziomie tekstu w realistycznej, dokumentalnej prozie szukałem poetyckości zdań, budowania metafor. Wzbudzałem napięcie wewnętrzne w widzu poprzez zestawianie ze sobą rzeczy kontrastujących, gdyż konflikt jest kolejnym środkiem

¹⁰⁵ Ibidem.

uniwersalizującym opowieść. Pełna napięć opowieść potrafi dać wyraz dramatycznemu doświadczeniu egzystencjalnemu.

Celowym zabiegiem jest również frenetyzm. To nagromadzenie środków budzących poczucie grozy. Prowadzi do zwielokrotnienia napięcia odczuwanego po stronie widza. Katastrofa ludzkiego umysłu oparta jest na poczuciu bezsilności, utracie poczucia sprawczości, doświadczeniu ze wszech miar uniwersalnym. Bezradność wybrzmiewa wielokrotnie ze sceny: „Rozpad uranu... rozpad toru... Przestałem rozumieć, co to jest czas”, „Zmienia się powietrze, skład genetyczny, krajobraz, a cząstki będą żyły – tysiące lat”, „Co zostało ze starożytnej Grecji? Mity starożytnej Grecji”, „Tamci bogowie byli weseli, nasi się nie śmieją, nasi są męczennikami”¹⁰⁶. Poprzez odwołania do wspólnego rdzenia kulturowego w postaci przeszłości, a wcześniej także do wybitnych, szeroko rozpoznawalnych tekstów kultury – dzieł Becketta, Shakespeare’a, Tolstoja, Balzaca – powstawało pewne uniwersum znaczeniowe, nawiązujące do powszechnie znanych utworów i wydarzeń. Fikcja mieszała się z rzeczywistością, dystansowała od rzeczywistych okropieństw po to, żeby umożliwić zaobserwowanie, skupić i przedstawić to, co w przeciwnym razie pozostałoby rozproszone, niepowiązane, niezauważone. Rozpuszczone w rzeczywistości. Posługiwanie się zaś powszechnie znanymi tekstami i faktami stworzyło wspólnotę odniesień – kolejne narzędzie uniwersalizacji.

A kiedy przychodzi aktorom zagrać chorobę popromienną, używają formalnych środków wyrazu, drgawek i drgań ciała. Aparat mowy w wyniku tego ulega zaburzeniu, zniekształceniu. I w zasadzie niejednoznaczne okazuje się to, czy konwulsje te są wyrazem choroby fizycznej, czy natręctw i psychicznego zranienia, zablokowania, ucieczki, wyparcia tematu ewakuacji, który im towarzyszy. Słowa są niewyraźne, urywane, ich zasób kończy się, okazuje się niewystarczający. A kiedy brakuje języka na opisanie swoich uczuć – usiłują tańczyć, wykonują gwałtowne ruchy – z każdą strofą i z każdym refrenem spektaklu w sposób coraz intensywniejszy. Rzucają się w taniec, żeby odpędzić od siebie śmiertelne znieruchomienie, zeszywnienie. Posługiwałem się elementami teatru fizycznego, żeby zderzyć ze sobą opisy rozpadającego się ludzkiego ciała z obrazami jego wytrzymałości. Zmęczenie, wysiłek fizyczny, kapiący z aktorów pot, ich głośne oddechy – to środki angażujące emocjonalnie, apelujące do widzowskiej wrażliwości i empatii, a przy tym odwołujące się do biologii człowieka, śmiertelności, kruchości organizmu ludzkiego.

¹⁰⁶ Ibidem.

Uniwersalizacja opowieści polegała więc w znacznej części na wyczytaniu z *Czarnobylskiej modlitwy* Aleksijewicz uniwersalnych tropów odnoszących się do kolejnych etapów życia człowieka i najpowszechniejszych doświadczeń ludzkich oraz wzmocnieniu lub rozwinięciu ich poprzez działania sceniczne (a w przypadku biologii – również poprzez odwołanie do warstwy wizualnej, zbudowanie obrazów wideo¹⁰⁷ bakterii, skanów RTG i USG, o których będzie mowa w toku dalszego wywodu).

Oddalanie od siebie śmierci, walka o to, żeby zasłona śmierci przedwcześnie nie opadła, owo „jeszcze o sekundę, o milimetr dłużej”, „i tak się nie chce umierać – nie, to jeszcze nie teraz”¹⁰⁸ – są kolejnym przejawem uniwersalnego doświadczenia egzystencjalnego człowieka, niezależnie od wszelkich podziałów. Nagromadzenie tego typu uniwersaliów buduje uniwersalistyczny poziom opowieści, umożliwia jej odczytanie przez różnorodne widownie. Daje dostęp do historii – intelektualny i emocjonalny – dla szerszego spektrum widzów.

Chmura i akwarium, stojąca woda, znieruchomiłe powietrze, brak wiatru – nawiązują do sytuacji utknięcia głównego bohatera w traumie przeszłości. Rozlewająca się woda, której ubywa, szkielet pomieszczenia–domu (czarny, jakby wypalony) – to wszystko atrybuty uniwersalizacji tej konkretnej opowieści, odnoszące się do procesu uwikłania we wspomnienia, wytracania energii życiowej na próbę ratowania czegoś, co umarło. Życie już dawno toczy się gdzie indziej, podczas gdy główny bohater żyje na grobach. Tak naprawdę wewnętrznie nigdy nie dał się ewakuować z miejsca zagrożenia, utknął, pozostał na gruzach dawnego świata. Nie pogodził się ze stratą. Emocjonalny stosunek do porażki, przemijania, wreszcie do zmarłych – wspólny jest gatunkowi ludzkiemu. „Ludzie płaczą, a w nocy po kryjomu wykopują bliskich”, „Idę na grób mamy, wzięłam do woreczka ziemię – wybacz, że cię zostawiamy”¹⁰⁹ – odwołanie do żywiołów i krainy zmarłych w spektaklu jest również nawiązaniem do bezsilności jednostki wobec wielkiej historii i procesów zmian dziejowych. Jednocześnie to wszystko budowane jest poprzez metaforę obrazu, podczas gdy tekst nazywa rzeczywistość wprost.

W ostatniej scenie spektaklu główny bohater otwiera drzwi teatru na świat zewnętrzny. Wpuszcza powietrze. Widzimy prawdziwe drzewo, słyszymy samochody, karetkę, gwar ludzi, szum wiatru. W zależności od pory roku na scenę wpada chłód albo rozlewa się przyjemne ciepło. Postać wychodzi na rampę scenograficzną na zewnątrz budynku i skacze. Znika nam z pola widzenia. Zostajemy sami z rzeczywistością wlewającą się przy pomocy odgłosów,

¹⁰⁷ Opracowanie materiałów wideo w spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu* jest mojego autorstwa.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem.

światła i zapachów na scenę. Atmosfera wieczornego dnia, jego powietrze wypełnia teatr. Gest ten łączy świat fikcji ze światem realnym, ale powoduje też działanie dwukierunkowe – świat opowieści wpływa do świata zewnętrznego. Mówi o tym, że te dwa porządki są ze sobą nierozzerwalnie splecione. Że teraz trzeba będzie wyjść z teatru, opuścić widownię, ale wyjście to nie jest końcem opowieści. Uniwersalizuje ją na kolejnym poziomie.

Grając spektakl poza siedzibą teatru, na festiwalach, przepisywałem ten gest pod konkretne lokacje, dzięki czemu uniwersalizacja odbywała się również poprzez dostosowywanie, adaptację opowieści do lokalnych przestrzeni, wpisywanie jej w kontekst miejsca. Bohater zniknął na przykład wyskakując z okna, otwierając z hukiem żelazną kurtynę w bocznej kieszeni sceny czy wychodząc w stronę rozświetlonych dalszych pomieszczeń za sceną. Dzięki temu sposób przekazu realizowany był przy pomocy miejsc znanych lokalnym widowniom, używał znajomych kodów przestrzennych. Opowieść wypełniała ich przestrzenie, a śmierć korzystała z ich drzwi.

W ostatniej scenie aktorzy podchodzą do akwarium, zdejmują przepocone kostiumy i obmywają się wodą z akwarium w geście oczyszczenia. Następnie ma miejsce klamra kompozycyjna, powtórzenie pierwszej sceny z ponowioną próbą topienia się przez głównego bohatera. Tym razem jest ona mniej zaskakująca, ale dłuższa i gwałtowniejsza. W tym samym czasie postaci – głosy w maskach na głowie sadzają swoje nagie, lśniące od potu ciała naprzeciw widowni. Ich maski to przezroczyste kominiarki z naroślami. Przypominają kształtem mniejsze chmurki, jakby części, fragmenty wiszącej centralnej chmury. Są odwołaniem do choroby popromiennej i symbolizują fizyczne zmiany będące wynikiem zmian chorobowych widocznych na ciele. Odkształcenia nawiązują do guzów mózgu. Wyglądają zupełnie jakby przeszli przez chmurę i jej kawałki osadziły się na ich twarzach (metafora przejścia, drogi, przemiany). Po raz kolejny realizm przyjmuje postać magicznego. Epatowanie okrucieństwem wobec tekstu tak przesyconego obrazami rozpadu ciała byłoby tautologiczne, ilustracyjne. Choroba jako metafora to kolejny z elementów przyjętej strategii uniwersalizacji.

Kostiumy¹¹⁰ aktorów również nawiązują do motywu drogi. Kombinezony są znoszone, przetarte, ubrudzone, postrzępione, zapyłone, oblane farbą, dziurawe. Body jednej z aktorek ma rozpiętą dolną część, jakby wypadła jej macica. Wychodzą z nich elementy poprute, włókniste, wyglądające jak ludzka skóra w powiększeniu. Starość, zużycie, zniszczenie – odwołują się do kondycji fizycznej, stanu organizmu człowieka po przejściach, jego osłabienia,

¹¹⁰ Kostiumy w spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu* są autorstwa Piotra Popiołka.

wyczerpania, wyniszczenia, wycieńczenia. Widać, że seans pamięci odbywa się nie tylko tego wieczoru. Temat przetworzenia kostiumów w oparciu o motyw człowieka po przejściach, ubrudzonego drogą – wplata się w misternie rozbudowaną, kompleksową sieć uniwersalnych znaków (rodzaj multiwersum), zwiększającą pojemność znaczeniową opowieści.

Ważnym i nieoczywistym elementem strategii uniwersalizacji w pracy nad *Gęstością zaludnienia* była ścieżka dźwiękowa¹¹¹. Przy jej budowaniu użyłem dwóch mechanizmów uniwersalizujących: pierwszym było posłużenie się znanym, nostalgicznym tematem muzycznym (*Midnight, stars and you*¹¹², Al Bowly i Ray Noble, 1934 r.), drugim – używanie muzyki współczesnej widzowi, nie z epoki w której dzieje się akcja świata przedstawionego.

Orkiestrowe nagranie ballady jest nośnikiem silnego ładunku emocjonalnego, odwoływaniem się do sentymentu. Posługując się nagraniem zarejestrowanym na płycie winylowej, której brzmienie jest wyjątkowe, naznaczone czasem (trzeszcząca, zatarta płyta, zużyta wielością odtworzeń), zależało mi na podprogowym, pozaintelektualnym wzbudzeniu w widzach tęsknoty za minioną przeszłością. Motyw łatwo zapadał w pamięć. Został użyty od razu na początku spektaklu, a potem powracał w toku dalszej akcji. Wielokrotne powroty miały umożliwić zbudowanie skojarzenia widzów treści opowieści z pozytywnym brzmieniem utworu. Ścieżka dźwiękowa poprzez oddziaływanie nie na sferę intelektu, a zmysłów, potrafi zauroczyć widownię, sprawić, że będą nucili melodię jeszcze długo po wyjściu z teatru i w ten sposób skojarzą spektakl z dobrymi uczuciami. Jeśli taką ścieżkę dźwiękową potraktujemy jako *leitmotiv* głównego bohatera, towarzyszący głównemu wątkowi, wzmocnimy pozytywne uczucia okazywane przez widownię protagonistie – nawet bez świadomości tego procesu po stronie widza.

Takie podprogowe oddziaływanie możliwe jest również poprzez budowanie kontrapunktu za pomocą wielowarstwowego nakładania na siebie ścieżek dźwiękowych. Na przykład stara piosenka (której starość definiuje jakość nagrania oraz czas powstania utworu, reprezentowany gatunek muzyczny) może zostać nałożona lub zestawiona ze ścieżką współczesną (skojarzoną przykładowo z antagonistą), a temat wolny z dynamicznym. W omawianym spektaklu stara piosenka została skojarzona z protagonistą jako utwór czasu jego młodości. Będąc dawnym przebojem filmowym, wykonywana w hollywoodzkim stylu – symbolizowała wyidealizowaną przeszłość. Przedwojenny foxtrot został skontrastowany ze

¹¹¹ Opracowanie muzyczne w spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu* jest mojego autorstwa.

¹¹² Utwór z lat trzydziestych dwudziestego wieku został użyty w filmie *Lśnienie*.

współczesnym brzmieniem piosenki *Iron sky* w wykonaniu Paolo Nutiniego z 2014 roku, z występującym w utworze fragmentem monologu Charliego Chaplina z filmu *Dyktator*. Druga melodia, przypisana komplikacjom głównego wątku, rozbrzmiewała w szczególnym momencie dążenia przez postaci ze wspomnień protagonisty do autonomii, do *zabrania głosu, odzyskania głosu*. Towarzyszyła rozdrapywaniu przez nie ran z przeszłości, ich antagonizowaniu się w dalszej części historii wobec głównego bohatera. Zestawienie tych dwóch ścieżek budowało dodatkowe piętro napięcia czasowej. I działało jako skuteczny środek uniwersalizacji – poprzez odwołanie do starego, dobrze znanego motywu, przyjemnej i łatwo zapamiętywalnej melodii, a jednocześnie przywołanie piosenki współczesnej z porządku rzeczywistości widzów, którzy mogli przefiltrować emocjonalność przez muzykę bliską ich pokoleniu, wzbudzającą gatunkowe asocjacje. Warstwę muzyczną dopełniała polka, a o jej sile wyrazu stanowiła zrytmizowana, żywiołowa interpretacja orkiestry Kieleckiego Taboru Domu Tańca. Zarejestrowana w trakcie rzeczywistej potańcówki razem z odgłosami tła, charakteryzowała się niezwykłą charyzmą wykonania i dynamiką, porywała z miejsc do tańca. Używana w trakcie refrenów – zalewała głośnością, balansowała na górnej granicy progu słyszalności. Jako muzyka tradycyjna, ludowa, pochodziła ze świata sprzed katastrofy z 1986 roku i taką rzeczywistość reprezentowała – beztroską, przedapokaliptyczną.

Tropy muzyczne wyprowadziłem z jednego ze zdań zapisanych przez Swietlanę Aleksijewicz, już wcześniej zacytowanego: „Lato, ostatni dzień pokoju. Wieczorem jesteśmy na tańcach. Mamy po szesnaście lat”. Nazajutrz wybucha wojna, przerywając bezpowrotnie młodość. Wyobrażałem sobie, jak ostatniego dnia lata, ostatniego dnia młodości chłopcy i dziewczęta w świecie przed wojną próbują wytańczyć się, do upadłego. Opowiadają się po stronie życia, nie śmierci. Żeby oddać to odczucie, wprowadzałem początkowo muzykę z oddali, jakby dobiegała z innej wsi – idąc tropem wyobraźni filmowej za obrazem tańców w przeszłości. Trzy wsie dalej, trzy stodoły dalej – muzyka miała dobiegać z oddali. Zwiększając poziom głośności, widz miał mieć odczucie, jakby przybliżał się do miejsca, skąd dochodzi muzyka, a wreszcie jakby wchodził do sali tanecznej, na parkiet.

Wyobrażałem sobie akcję w sposób filmowy¹¹³ i w takim charakterze muzyka miała budować narrację, oddawać charakter działań: bohater–przybysz słyszy muzykę z oddali, podąża za nią, słyszy ją coraz wyraźniej, aż wreszcie ta wybucha, kiedy otwarte zostają drzwi. Ścieżka dźwiękowa zakomponowana w ten sposób pod wyobrażony obraz filmowy została

¹¹³ Vide: Panov Mitko, *Visual Storytelling*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2014.

następnie zestawiona z teatralną, rzeczywistą akcją sceniczną. Dzięki takiemu zabiegowi, poprzez odwołanie się do uniwersalnego języka muzyki, budując atmosferę przestrzeni dźwiękowej i stwarzając warunki do tańca, wprowadzałem muzykę jako piątą postać, piątego bohatera. Nie pełniła funkcji ilustracyjnej, a narracyjną. Oszczędne prowadzenie działań aktorskich oraz posługiwanie się metaforą, skrótami i znakami scenicznymi, zestawione z rozbudowaną warstwą dźwiękową, sugestywną, emocjonującą muzyką – wszystko to angażowało i stymulowało wyobraźnię na kilku poziomach. Zagęszczenie atmosfery poprzez muzykę nasuwało skojarzenia, sugerowało obrazy dopełniające akcję sceniczną, rozbudowując ją. Balansując między atmosferą oddalenia a atmosferą rozgorączkowania, muzyka budowała kontrapunkt między zdystansowaniem a zaangażowaniem, między byciem daleko od zdarzeń a byciem w epicentrum, w samym środku akcji. To musiała być muzyka poruszająca, porywająca do tańca. Taka, przy której widownia zapragnie dołączyć do aktorów na scenie, odwołująca się do nawyków ruchowych człowieka nabywanych w procesie socjalizacji i zdolności odczuwania przez niego rytmu. Sięgająca do uniwersalnej potrzeby wyrażania emocji poprzez ruch, taniec.

Ścieżka dźwiękowa spektaklu budowana była w nawiązaniu do epoki, w której dzieje się akcja, a także za pomocą muzyki współczesnej widzowi. Podczas gdy stare przeboje, towarzyszące głównemu bohaterowi, przypominały mu o czasach dawnej młodości, minionej świetności, wspomagały narrację idealizującą świat sprzed katastrofy (operując przy tym na sentymencie), muzyka nie z epoki stanowiła kontrapunkt, narzędzie uniwersalizacji. Posługiwanie się gatunkami muzycznymi zrozumiałymi dla współczesnych odbiorców pomagało budować atmosferę, w której część widzów ma szansę na uruchomienie emocjonalnych asocjacji powiązanych ze znaną piosenką, tematem muzycznym, melodią. Jeśli widzowie słyszą znany im utwór, istnieje szansa, że posiadają również psychiczną więź z nim chociażby poprzez fakt, że słuchali go w konkretnej sytuacji życiowej i kojarzy im się ona z jakąś osobą, z przeżywanymi wówczas emocjami (wtórnie je wywołuje) – zabieg ten na poziomie indywidualnego odbioru służy więc przywołaniu wspomnienia.

Muzyka nie z epoki świata przedstawianego, scenicznego, a ze świata widowni odwołuje się jednak nie tylko do indywidualnych skojarzeń, ale także do doświadczenia wspólnotowego, pokoleniowego, i w tym sensie uniwersalizuje przekaz opowieści. Jeśli dany utwór kojarzy się większości osób z doświadczeniem tańca, posłużenie się nim może pomóc wywołać atmosferę pragnienia zabawy, powrotu na parkiet, melancholii z powodu czasu, który upłynął od tamtego momentu. W tym sensie utwór muzyczny pełni funkcję nośnika pamięci,

zapisu emocjonalnego. Nawet jeśli wywołane skojarzenia wśród ogółu widzów będą niejednorodne, to nastąpi pewnego rodzaju wzmożenie zaangażowania psychiki, które spowoduje łatwiejszy dostęp do ich wrażliwości dla przekazu opowieści.

Precyzyjne użycie ścieżki dźwiękowej na przykład poprzez przypisanie konkretnym postaciom adekwatnych *leitmotivów* muzycznych, oddających ich charakter lub stan emocjonalny, może pozwolić na poziomie pozaintelektualnym utożsamić się z nimi widzowi, poczuć to, co one. W ten sposób, poprzez przypisanie nostalgicznego tematu muzycznego głównemu bohaterowi, można w sposób podświadomy budować sympatię widza względem protagonisty. Widz, który odczuwa tęsknotę postaci za minionym czasem, ponieważ wyraża ona również w jakimś stopniu jego doświadczenie żalu z powodu straty, zidentyfikuje się z nią i będzie jej kibicował.

Z kolei na poziomie wideoprojektacji uniwersalizacja w *Gęstości zaludnienia* budowana była poprzez odwoływanie się do biologii człowieka, jego organizmu, narządów, do świata medycyny, wreszcie – do anomalii procesów chorobowych i skandalu śmierci. Na dwóch ekranach projekcyjnych wyświetlane były te same obrazy bakterii, komórek rozrodczych podczas procesu zapłodnienia, obrazy ultrasonograficzne, badania rentgenowskiego czy rezonansu z kontrastem. Po obu stronach sceny wyświetlana była identyczna treść wizualna, jednak zabieg zwielokrotnienia nawiązywał do badania wzroku – prowokował widza do szukania różnic i podobieństw na obu ekranach, zmuszał do weryfikowania obu obrazów względem siebie, zadawania sobie pytań: czy dobrze widzę, czy nic nie zostało pominięte, czy patrzę uważnie?

W kulminacyjnym momencie spektaklu pomiędzy widzami a aktorami spod sufitu zjeżdżał wielki laser, przecinający scenę na całej jej szerokości i opadał tuż nad głowę głównego bohatera. Towarzyszył temu dźwięk sygnału wysyłanego przez sonar łodzi podwodnej, dźwięk z dna morza. On również pełnił funkcję symboliczną, wskazywał na zejście na samo dno – zarówno rozpaczy, jak i pamięci. Kiedy laser przypominający wielki skaner zatrzymał się, powstało złudzenie obniżonego stropu. Aktorzy kończyli wówczas najintensywniejszy moment ćwiczeń fizycznych, towarzyszący drastycznym opisom zachowania ludzkiego ciała po otrzymaniu wielkich dawek promieniowania radioaktywnego. Nie mogli złapać tchu, byli spoceni. Krople potu za każdym razem, podczas każdego spektaklu kapały z głowy jednego z aktorów tuż przed pierwszym rzędem widowni. Sonar sugerował, że są na dnie zbiornika wodnego. Na dnie wielkiego akwarium, pod wielką laboratoryjną lampą, poddawani naciskowi opadającej lampy badawczej, jak na polimerowej płytce pod

mikroskopem. Z tą różnicą, że sami sobie byli badaczami i przedmiotami badań. Nie było nikogo innego w tym wielkim laboratorium świata, kto rozumiałby siły i procesy, jakim są poddawani.

Wszystkie wspomniane zabiegi, mające na celu uniwersalizację opowieści, służyły próbie skomunikowania się każdorazowo z odbiorcami spektaklu zarówno Polsce, jak i za granicą. Rezultaty opisuję w kolejnym rozdziale.

ROZDZIAŁ V

Recepcja spektaklu.

Uniwersalność a funkcja katartyczna

Omawiając zagadnienie uniwersalizacji, nie sposób nie odwołać się do zapisów odbioru spektaklu przez widownię i krytykę. *Gęstość zaludnienia* jest spektaklem chętnie zapraszającym na zagraniczne międzynarodowe festiwale teatralne. Została zaprezentowana między innymi w Japonii (X-Cai Theatre, Tokio)¹¹⁴, we Włoszech (Spazio Teatro No'hma, Mediolan)¹¹⁵, w Czechach (The Kutná Hora Performing Arts Festival DFKH / Divadelní festival Kutná Hora)¹¹⁶ oraz w Niemczech (Schloss Broellin e.V.)¹¹⁷. Pokazywana była online w językach białoruskim i ukraińskim w Europie Wschodniej dla tamtejszych społeczności. Otrzymała także zaproszenie na Arabski Międzynarodowy Festiwal Teatralny¹¹⁸ w Bagdadzie (Irak).

Na tydzień przed wylotem doszło jednak do zamachu terrorystycznego na irackiego premiera w strefie międzynarodowej, gdzie odbywał się festiwal i gdzie mieliśmy przebywać. Natomiast niedługo przed planowanym wyjazdem na lotnisko w Berlinie dwójka aktorów zachorowała na Covid-19. Mimo że podróż na Bliski Wschód nie doszła dotychczas do skutku, zaproszenie było ponawiane. Jednak sytuacja geopolityczna w tamtym regionie świata w momencie pisania przez mnie niniejszej rozprawy nadal nie pozwala na bezpieczną podróż. W kontekście uniwersalizacji opowieści warte odnotowania jest natomiast zainteresowanie przedstawicieli muzułmańskiego świata kultury teatrem europejskim. W takich przypadkach teatr pełni również funkcję swoistej *ambasady*, staje się w pewien sposób rzecznikiem kręgu

¹¹⁴ Informacje na temat pokazów spektaklu na stronie organizatora, online, <http://www.theaterx.jp/19/190927-190929p.php>, data dostępu: 9 grudnia 2023 r. oraz na stronie Instytutu Polskiego w Tokio, online, <https://instytutpolski.pl/tokyo/シアター・カナ『人口密度』/>, data dostępu: 9 grudnia 2023 r.

¹¹⁵ Informacje na temat pokazu i nagrody dla spektaklu na stronie organizatora, online, <https://www.nohma.org/assets/files/Presentation-InternationalPrizeXIV-EN.pdf>, data dostępu: 9 grudnia 2023 r. oraz w mediach, online, <https://www.milano-teatri.it/teatro-nohna-density-population/>, data dostępu: 9 grudnia 2023 r.

¹¹⁶ Informacje na temat pokazu spektaklu na stronie organizatora, online, <https://www.divadlox10.cz/en/dfkh-programme/gstoc-zaludnienia-the-population-density-pl-dfkh>, data dostępu: 9 grudnia 2023 r.

¹¹⁷ Informacje o pokazie spektaklu na stronach organizatora, online, <https://broellin.de/30-jahre>, <https://www.broellin.de/media/Programm.pdf>, data dostępu: 9 grudnia 2023 r.

¹¹⁸ Dokumentacja i zaproszenie znajdują się w archiwum Ośrodka Teatralnego Kana w Szczecinie.

kulturowego, z którego pochodzi, nośnikiem świata wartości, a instytucja festiwalu to przestrzeń ich poznawania, negocjowania i wymiany.

W 2019 roku spektakl został nagrodzony podczas TopOffFestival w Tychach nagrodą publiczności¹¹⁹ (finansowaną przez Marszałka Województwa Śląskiego) za najlepszą reżyserię. W 2021 roku w Mediolanie *Gęstość zaludnienia* otrzymała Grand Prix¹²⁰ XII edycji Międzynarodowej Nagrody *Il Teatro Nudo* [Teatr Nagi – przyp. aut.] im. Teresy Pomodoro. Sam festiwal miał charakter nie tylko międzynarodowy, ale również międzykontynentalny, a w finale nagrody znalazły się między innymi teatry z Grecji, Hong Kongu, Iranu, Kambodży, Meksyku, Korei Południowej, Szwajcarii, Tajwanu, Słowenii, Francji, Wielkiej Brytanii, Uzbekistanu, Japonii i Włoch. Nagrodę wręczał Prezydent Mediolanu, a Wysokim Patronatem objął ją Prezydent Republiki Włoch. Jury eksperckie składało się z wybitnych osób świata teatru. Byli wśród nich: Lev Dodin, Stathis Livathinos, Enzo Moscato, Lluís Pasqual, Tadashi Suzuki, Fadhel Jaïbi, Gábor Tompa, Oskaras Koršunovas, Muriel Mayette Holtz, Peter Stein. W uzasadnieniu nagrody napisano:

Za niezwykłą siłę opowieści, która wychodząc od bezprecedensowej katastrofy, staje się apokalipsą ludzkiej duszy i zbiorowej pamięci, przekształcając scenę i widownię w katartyczne miejsca, w których przeszłość powraca, a człowiek odnajduje się na nowo dzięki sugestywnej sile tańca i poezji¹²¹.

Niewątpliwie katartyczna funkcja opowieści stanowi element centralny w polu zainteresowania strategii uniwersalizacji. Ideałem w procesie nadawania historii uniwersalnego charakteru pomocne jest, odwołując się za *Słownikiem Języka Polskiego do Poetyki*¹²² Arystotelesa, wzbudzanie „stanu polegającego na wyzwoleniu się od uczuć strachu i litości dzięki intensywnemu przeżyciu przez widza tragedii ukazującej heroizm ludzki”¹²³. Ma ono na celu zasadniczo rozładowanie silnych uczuć w wyniku głębokiego przeżycia oraz usuwanie towarzyszącego im napięcia emocjonalnego. Uzasadnienie nagrody jest poświadczeniem

¹¹⁹ Werdykt na stronie organizatora, online, <https://teatrmaly.tychy.pl/topofffestival/>, data dostępu: 9 grudnia 2023 r.

¹²⁰ Ceremonia wręczenia nagrody w Mediolanie wraz z fragmentem spektaklu i moją przemową w materiale wideo organizatora, online, <https://www.youtube.com/watch?v=FFvPeBG9irg>, data dostępu: 9 grudnia 2023 r.

¹²¹ Werdykt jury wraz z nagrodą znajdują się w archiwum Teatru Kana. Tłumaczenie własne.

¹²² *Vide*: Arystoteles, *Poetyka*, tłum. Podbielski Henryk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

¹²³ *Słownik Języka Polskiego*, online, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/katartyczny.html>, data dostępu: 30 listopada 2023 r.

znaczenia wspomnianego procesu w komunikowaniu międzynarodowym spektaklu. Do tego zjawiska odwoływali się także krytycy w recenzjach teatralnych.

Reżyser „bada kondycję świata i psychiki człowieka po wybuchu, człowieka przygniecionego ciężarem trudnej przeszłości, funkcjonującego w chmurze obrazów i zdań, które przylepiły się do niego w trakcie drogi i które przyniósł ze sobą aż do: teraz, tutaj”. Te wybuchy to także te małe, prywatne, niezauważalne, ale przecież subiektywnie ogromne katastrofy każdego z nas. Formalnie to zbiór niezwykle osobistych monologów ofiar Czarnobyla. Świetnie udało się je połączyć w rytmiczną melodię, z przemyślanymi klamrami w postaci gestów czy powtórzeń. Bardzo dobrym pomysłem było wprowadzenie zapętlonej sceny żywiołowego tańca, który nie tylko rytmizował spektakl, ale pełnił także funkcję potrzebnej pauzy, a być może, z uwagi na ciężar opowieści, pewnego katharsis, nie tylko dla postaci, ale i dla widzów. (...) Propozycja młodego reżysera nie powtarza już ogranych scenicznych zabiegów przynależnych do modnego ostatnimi czasy „teatru reportażu”, lecz przydaje mu nową, świeżą i wyrazistą formę. Spektakl bardzo smutny, ale też mocno oczyszczający (katharsis nie tylko w scenie tańca)¹²⁴.

Na uniwersalizujący charakter formy spektaklu zwracali uwagę także inni:

...ruch pojawia się wtedy, kiedy postaci już mówić nie mogą, tak jakby odkrywały, że nie ma takich słów, którymi można by swoje doświadczenie opisać. Ten szaleńczy, indywidualny taniec jest bardzo fizyczny, wyczerpujący, jakby postaci swoim wycieńczeniem chciały odreagować to, co przywołują słowa (...) Ten ich zatraceni taniec robi naprawdę wstrząsające wrażenie, może dlatego, że potoki słów – mądrych, słusznych, strasznych, które nas zalewają – równocześnie uodparniają nas na to, co przekazują? Aktorzy Kany pokazują desperację i rozpacz ucieleśnioną, może dlatego docierającą do widza w bardziej bezpośredni sposób (...) Można powiedzieć, że spektakl Kany to typowy przykład teatru zaangażowanego „w sprawę”. Jest równocześnie dowodem na to, że przedstawienia napominające, ostrzegające mogą być źródłem widzowskiego namysłu nad światem. Tak stać się może jednak tylko wtedy, gdy, tak jak w przypadku Kany, znajdzie się dla tego odpowiednią formę artystyczną; kiedy widać, że podstawą dla przedstawienia nie jest modne zainteresowanie aktualnością, ale jakaś

¹²⁴ Źródlewski Daniel, *Napromieniowani*, „Prestiż”, online, <https://prestizszczecin.pl/magazyn/106/kultura/napromieniowani>, data dostępu: 30 listopada 2023 r.

rzeczywista potrzeba podzielenia się swoją wizją świata. Nawet jeśli nie jest ona zbyt optymistyczna, a okresy (s)pokoju jawią się w niej jako „drobne rysy w ciągłej katastrofie”, więc hopla, póki żyjemy i póki mamy siłę zaśpiewać: I will survive!¹²⁵

Autorka podkreślała metapoziom odczytywania opowieści, równoległość oglądania świata scenicznego i wewnętrznej projekcji strumienia świadomości odbiorcy. Wskazywała na przenikanie się wielkiej historii i jednostkowego doświadczenia rzeczywistości. Odpowiednio pojemny i emocjonalnie uruchamiający temat umożliwia przeglądanie się w utworze: „Są takie momenty w dziejach świata, które łączą się z prywatnymi historiami ludzi, jacy bezpośrednio w nich nie uczestniczyli. Pamiętamy, co robiliśmy, kiedy zastrzelono Johna Lennona, kiedy dowiedzieliśmy się o awarii w Czarnobylu, kiedy samoloty terrorystów uderzyły w Twin Tower... W dzień, kiedy władze Polski nie mogły dłużej ukrywać, że w <<bratniej republice>> doszło do wybuchu w elektrowni atomowej, moja koleżanka z klasy wyprawiała urodziny. Spotkaliśmy się u niej w domu i okazało się, że wszyscy: faceci, dziewczyny – łącznie z jubilatką – jesteśmy ubrani całkiem na biało. Nie potrafię odtworzyć po tylu latach, dlaczego ja zdecydowałam się założyć ubrania właśnie w tym kolorze, w którym w takim nagromadzeniu normalnie nie chodziłam. Czyżby kierowało mną i nami wszystkimi jakieś irracjonalne przekonanie, że biel nas uprzedzi o zagrożeniu? Że na niej łatwiej zobaczymy opad radioaktywny, który pod postacią żółtej chmury wędrował nad Europą?”¹²⁶ Wskazuje to na niebagatelne znaczenie wyboru tematu opowieści dla procesu jej uniwersalizowania.

Kolejny recenzent zwracał uwagę na kompozycję spektaklu i budowanie napięcia poprzez zbalansowanie okrucieństwa tekstu i fizycznego zmęczenia. Budowanie wspólnej płaszczyzny odniesienia odbywało się poprzez odwołania do uniwersalnych motywów cierpienia ciała, bólu, zmęczenia. Widzowie patrzący biernie¹²⁷ na mordercze zmagania

¹²⁵ Ostrowska Joanna, *Hopla, żyjemy!*, online, <https://teatralny.pl/recenzje/hopla-zyjemy,2015.html>, data dostępu: 30 listopada 2023 r.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Uniwersalizacja ma w tym aspekcie jeszcze jedno, dodatkowe piętro. Przywoływany już na kartach tej rozprawy austriacki reżyser filmowy Michael Haneke w jednym z wywiadów na pytanie o sens i dyskomfort spoglądania przez widzów na fizyczną torturę umęczonych postaci, odpowiadał: „Kontakt ze sztuką współczesną nie polega na czerpaniu z niej przyjemności. Specjalizuje się w tym popkultura, oferująca łatwe pocieszenie. Jestem przekonany, że konfrontacja z tym, co wytrąca z równowagi, przed czym chce się uciec, ma sens i swoją wagę. A nawet przynosi w końcu ulgę, bo uświadamia, że nie tylko my się boimy, cierpimy w samotności i przeżywamy coś wyjątkowo bolesnego. Dzięki temu rodzi się poczucie głębszej wspólnoty, solidarności w klęsce i wstydzie”. W wyniku takiego działania buduje się rodzaj porozumienia między aktorami a widownią na zasadzie wspólnoty upokorzonych, zmęczonych przeciwnościami, trudem istnienia. *Vide*: Wróblewski Janusz, *Wciąż się buntuję. Rozmowa z Michaeliem Haneke*, „Polityka”, online, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/>

aktorów, skonfrontowani z własnym bezruchem wobec widoku cudzego cierpienia, zmęczenia z jednej strony odczuwali początkowo niewygodę, ale po pewnym czasie oswajali się i rozumieli motywację psychologiczną działań – intensywne ćwiczenia fizyczne były środkiem ucieczki przed pamięcią, miały na celu uśmierzenie bólu, zapomnienie, odwrócenie uwagi, odreagowanie. Jednocześnie unaoczniały, uwidoczniały niewidzialną pracę umysłową wynikającą z nieustannego rozpamiętywania, procesów żałoby. W tej bezradności patrzenia i równoczesnym zrozumieniu dla motywów z pozoru irracjonalnego działania budowała się wspólnota pomiędzy widownią i aktorami. Wydaje się, że każdy w ciągu swojego życia osiąga moment wyczerpania, przesylenia dramatycznością egzystencji. Odzwierciedlenie tego przecucia znalazło się również w samym tytule interpretacji: *Zona jest wszędzie*.

Jak teatralnie opracować, zainscenizować, a później mądrze, pięknie, godnie zagrać arcydzieło literatury faktu, porażającą i traumatyczną *Czarnobyłską modlitwę* białoruskiej noblistki Swietłany Aleksijewicz? Co czynić na scenie, by to unikalne świadectwo straszliwej egzystencjalnej próby, jakiej poddane zostały setki tysięcy obywaterek i obywateli sowieckiej Ukrainy i Białorusi, doszło do widzów w formie rzetelnego, godnie przeżytego aktu, potwierdzającego marzenie–życzenie pewnego mędrca, że świat powinien być „miejscem prawdy”? (A teatr to przecież także nasz świat tu i teraz, tyle że artystycznie uporządkowany.) Teatr Kana ma na to środki, jego twórcy mają za sobą szereg istotnych scenicznych doświadczeń, które sprzyjają spełnieniu tego marzenia. Czarnobyłskie opowieści, starannie ułożone przez reżysera Krzysztofa Popiołka w rwaną, nieregularną narracyjną kompozycję na cztery głosy, wybrzmiewają właśnie tak strasznie i porażająco, jak trzeba, w akompaniamencie różnorodnego muzycznego tła i filmowych obrazów rzucanych na płaszczyzny dwóch ekranów na tylnej ścianie. Ożywczym przerywnikiem dla tego kasandrycznego czterogłosu są powracające natrętnie, kilkakrotnie powtarzane sekwencje frenetycznego, wyczerpującego, niepowstrzymanego tańca, który jest jakby zbawiennym objawem ozywczol–lecniczej płaśawicy przewyciężającej choćby na moment nieuchronną traumę. (...) Tak oto „kroniki przyszłości” otarły się o nasz jeszcze bezpieczny, lecz coraz bardziej niestabilny, pełen narastających lęków świat. Wydarzyło się to tu i teraz, za sprawą dających nam świadectwo,

1531805,1,rozmowa-z-michaelem-haneke.read, data dostępu: 30 listopada 2023 r. *Vide*: Wróblewski Janusz, *Reżyserzy*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2013.

a także fragment swego życia ludzi – jak to czasem bywa w teatrze, który jest przecież żywą częścią naszego świata. A ten, na szczęście, czasem jeszcze może być „miejscem prawdy”¹²⁸.

W tekstach krytycznych powstających wokół spektaklu zwracano uwagę także na reprezentatywność zbiorowego bohatera oraz metaforyczne ujęcie tematu katastrofy, które pomogło zorganizować wyobraźnię odbiorcy nie tylko na dosłownym, realistycznym poziomie, ale umożliwiło przełożenie opowieści na język symboli, który dla uniwersalności warstwy znaczeniowej utworu ma istotne znaczenie.

Przedstawienie autorstwa Krzysztofa Popiołka – reżysera i autora adaptacji – nawiązuje, zgodnie zresztą z charakterem sceny, do dobrych tradycji teatru alternatywnego, w którym ważne problemy społeczne i polityczne zyskiwały formę żywej, otwartej inscenizacji ze zbiorowym bohaterem i gorącym, aktualnym przesłaniem. Taka też jest Gęstość zaludnienia – intensywny, pełen ruchu i emocji, a zarazem zdyscyplinowany formalnie spektakl, w którym głosy jednostek łączą się w swego rodzaju chór. Chór ofiar, lecz i świadków katastrofy w Czarnobylu: można by rzec: dziedziców tej wyjątkowej tragedii. Ta zbiorowa opowieść nie jest jednak ograniczona jej doświadczeniem. Przeciwnie, Popiołek i jego zespół – czwórka aktorów Kany: Bibiana Chimiak, Karolina Sabat, Dariusz Mikuła, Piotr Starzyński – opowiada nam o doświadczeniu wykraczającym ponad katastrofę elektrowni atomowej na Ukrainie. Doświadczeniu katastrofy jako takiej, wpisanej w najnowszą historię naszej cywilizacji – wojnami, kataklizmami przyrody (będącymi skądinąd efektami działań człowieka) – i wiszącym nad nią widmem zagłady. Jak ta chmura po wybuchu zawieszona w spektaklu nad sceną...¹²⁹

Owo wykroczenie ponad sferę faktograficzną, poza zapis historycznego doświadczenia katastrofy uniwersalizowało opowieść również w wyniku przesunięcia akcentu z opisu zagrożenia o charakterze globalnym w kierunku pokazania indywidualnych konsekwencji jego oddziaływania, wpływu na życie poszczególnych jednostek. Ten reportażowy gest literacki został utrzymany i wzmocniony na poziomie spektaklu, zwielokrotniony, rozszerzony o kolejne osoby¹³⁰.

¹²⁸ Tyszka Juliusz, *Zona jest wszędzie*, „nietak!t”, online, <http://www.nietak-t.pl/zona-jest-wszedzie/>, data dostępu: 30 listopada 2023 r.

¹²⁹ Liskowacki Artur Daniel, *Martwe akwarium*, „Kurier Szczeciński”, 2017, nr 193.

¹³⁰ Rozwinąłem ten wątek zarówno w rozdziale trzecim, jak i w dalszej części niniejszego rozdziału.

Gdyby zawiesić na chwilę poziom historycznego kontekstu odczytania opowieści i zasłonić fakty dotyczące katastrofy elektrowni atomowej w Czarnobylu, pozostałby zapis cienia przeszłości odkładającego się na bieżącym doświadczaniu rzeczywistości przez konkretnych ludzi. Jest to jeden z motywów–toposów najbardziej uniwersalnych w historii kultury: ponoszenie konsekwencji błędu popełnionego w przeszłości, zmaganie z bagażem przeszłości, dźwiganie jej ciężaru, niemożność uwolnienia się od minionego czasu, ponoszenie skutków przeszłych działań w teraźniejszości.

Uniwersalizacja dokonuje się również poprzez transakcentację, przesunięcie sensu pojęć *tragedia* i *dramat* z dramatu rozumianego jako rodzaj literacki i tragedii pojmowanej jako gatunek utworu dramatycznego na zapis indywidualnego cierpienia. „Dramat to jest... Dramat to...”¹³¹ – jedna z osób próbuje uchwycić definicję tego słowa w finale spektaklu. Następnie pyta samą siebie: „**Co to jest dramat? Jak to najprościej powiedzieć...**”¹³² Jednak zawiesza głos i ostatecznie rezygnuje z ogólnej definicji na rzecz opisu doświadczenia swojej choroby nowotworowej. Na znaczeniową transkrypcję pojęć *tragedia* i *dramat* zwrócono uwagę również w tekście Nowej Siły Krytycznej.

„Niechlujne” kostiumy przyciągają uwagę dopracowanymi detalami, które zdają się prowadzić równoległą dramaturgiczną narrację o noszących je postaciach. Ktoś wciąż ma na sobie kaptur, ktoś podarty mundur, ktoś niedbale i w pośpiechu założone body. Niby zwykłe ciuchy, a jednak podsuwają widzom intrygujące pytania. Dramaturgię spektaklu współtworzą również rozwiązania przestrzenne. (...) To spektakl sekwencyjny i kłamrowy, konsekwentnie składający się z powtórzeń i zapętleń. Mają one uwarunkowanie i kontekst w opowieści kolejnych postaci, które powracają do „kiedyś”, a i owo „kiedyś” nieustannie zagarnia ich teraźniejszość. Porzucone domy, zmarli w wyniku choroby popromiennej bliscy, utracone życia – to widma stale obecne w rzeczywistości bohaterów Aleksijewicz i Popiołka, zakłócające ich czasoprzestrzeń. (...) Bohaterowie nie potrafią sobie poradzić w rzeczywistości po wybuchu, tkwią w stanie zawieszenia. Na scenie jest ich czwórka (brawa dla zdolnego zespołu Kany), w rzeczywistości było ich tysiące. A gdyby jako „wybuch” potraktować każdą tragedię, która się wydarzyła lub dzieje na świecie? Takich traum będziemy mieli miliardy – nawet, jeśli wybuchem miałyby być nieoczekiwana śmierć ukochanego psa. Reżyser w ramach pracy nad spektaklem zapytał szczecinian, na co czekają, co zrobią, jeśli wybuchnie wojna, czy czego się

¹³¹ Wypowiedź widzowska, która jest częścią warstwy audialnej – ścieżki dźwiękowej spektaklu. Fragment scenariusza spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu*, Ośrodek Teatralny Kana, Szczecin, 2017.

¹³² Ibidem.

boją. Po zaprezentowaniu nagrań odpowiedzi zostawił widza z własnymi przemyśleniami – albo ich brakiem, bo jak można przewidzieć, co się zrobi, gdy nagle wybuchnie ci świat?¹³³

Na kolejny tematyczny aspekt uniwersalizacji zwrócono uwagę w tekście opublikowanym w miesięczniku „Teatr”. Omówiono w nim wątek zagubienia postaci, nieprzystawalności ich zachowań względem nowej, nieznannej dotychczas sytuacji. Doświadczenie niemożności adaptacji do zmieniających się warunków jest również motywem uniwersalnym.

„Znam ludzi, którzy mówią, że chcą iść na wojnę” – tak definiuje swój strach kilkuletnie dziecko w spektaklu *Gęstość zaludnienia* Teatru Kana zaprezentowanym podczas tegorocznej edycji festiwalu „Kontrapunkt” w Szczecinie. Oparte na reportażu *Czarnobylska modlitwa* Swietłany Aleksijewicz przedstawienie w reżyserii Krzysztofa Popiołka jest rozbitą na głosy opowieścią czworga mieszkańców Czarnobyla. To historia ludzi, którzy przeżyli śmierć bliskich, asystowanie przy agonii dzieci, ewakuację, opuszczenie swoich domów i z dzisiejszej perspektywy mówią, że konstytuuje ich lęk, który, zgodnie z definicją psychologiczną, jest nieracjonalnym strachem. W tym przypadku strachem przed czymś, czego nie rozumieją. „Wojna powinna pachnieć dymem” – powie jedna z bohaterek. Jej zagubienie najmocniej widać właśnie w próbie estetyzacji swojej historii przy pomocy opisów doświadczeń wojennych. Ale w przypadku awarii elektrowni jądrowej nie jest to możliwe. To ludzie z podobnymi doświadczeniami, jednak z nieprzystającymi już do okoliczności sposobami tworzenia narracji. (...) Skąd się biorą nasze strachy i lęki? Przede wszystkim z tego, że zostają one tabuizowane, przykryte chęcią zabawy i posiadania. Bohaterowie *Gęstości zaludnienia* tańczą w rytm dyskotekowej muzyki, chcąc zagłuszyć to, co mają do powiedzenia, a czego powiedzieć nie potrafią¹³⁴.

W innym miejscu zwrócono z kolei uwagę na jedyną dialogową scenę spektaklu. Jeśli proces uniwersalizacji rozumiemy jako dbałość o komunikatywność wypowiedzi scenicznej, dostrajanie parametrów opowieści pod kątem szerokiego odbioru, wówczas wartym odnotowania jest wątek potrzeby rozmowy międzyludzkiej. Dialog pomaga uniwersalizować spektakl w tym sensie, że poprzez sytuację rozmowy zaspokajają potrzebę interakcji

¹³³ Kasperska Klaudia, *Co zrobisz, gdy nagle wybuchnie ci świat?*, Nowa Siła Krytyczna, online, <https://e-teatr.pl/co-zrobisz-gdy-nagle-wybuchnie-ci-swiat-a238572>, data dostępu: 30 listopada 2023 r.

¹³⁴ Stangret Paweł, *Tak daleko, tak blisko*, „Teatr”, 2018, nr 9, s. 73-74.

społecznych, socjalizacji, komunikacji, porozumiewania się wprost, wspólną dla człowieka, gatunku ludzkiego.

Jedną z najciekawszych scen w spektaklu Krzysztofa Popiołka jest ta, w której bohaterowie, wycięci z literatury Swietłany Aleksijewicz, kłócą się o istotę postępu. Można by tę awanturę sprowadzić do antynomii – postęp kontra ludzkie straty. Pojawia się to, co w teatrze najpiękniejsze: ludzkie spotkanie, emocje. Jako widz czuję, że to pytanie jest ważne, że sam nie umiem na nie odpowiedzieć, pojawia się jakieś uwieranie, jakiś kamyczek w bucie, który pozbawia komfortu¹³⁵.

Poruszając zagadnienie wpływu sytuacji dialogicznej na proces uniwersalizacji opowieści chciałbym zwrócić szczególną uwagę na rolę spotkań z widownią i budowania kontekstualnych wydarzeń wokół spektaklu, które poszerzają spektrum komunikowania przekazu. Przede wszystkim wierzę mocno w to, że twórca teatru wypowiada się przede wszystkim poprzez kreowane utwory sceniczne. Jego wypowiedzią jest w pierwszej kolejności wypowiedź sceniczna. Zawsze kiedy jednak mam taką możliwość, biorę udział w spotkaniach z widownią. Dają mi one możliwość wysłuchania, w jaki sposób wypowiedź ta została odebrana, jakie wywołała skutki. Z jednej strony umożliwia to nieustanną pracę nad precyzją komunikatów, z drugiej pozwala na utrzymanie bezpośredniego kontaktu z odbiorcami, jest szansą dla drugiej strony na przyłączenie się do opowieści poprzez zabranie publicznie głosu. W ten sposób powstaje kolejne piętro uniwersalizacji – widzowie mają szansę wyrazić swój stosunek do przedstawionej historii, skomentować ją, wypowiedzieć na głos to, czego doświadczyli. W tym momencie filtrują świat przedstawiony przez własną wrażliwość. Świat spektaklu wraz z twórcami wychodzi poza ramy sceny, widzowie w aktywny sposób dołączają, włączają się w wydarzenie. Spotkania widzów i aktorów przyczyniają się do zamazywania granicy między fikcją sceny a rzeczywistością widzowską.

Drugą zaletą spotkań z widownią jest niewątpliwie szansa otrzymania informacji zwrotnej na temat recepcji dzieła, co dla uniwersalizacji jest sprawą niezwykle istotną: jak opowieść została odebrana, czy jest zrozumiała, na ile została intelektualnie zrozumiana, czy zadziałała na poziomie zaangażowania emocjonalnego?

¹³⁵ Domagała Tomasz, *W cieniu katastrofy*, oficjalny dziennik Festiwalu Konfrontacje Teatralne w Lublinie, online, <https://e-teatr.pl/w-cieniu-katastrofy-a276117>, data dostępu: 4 grudnia 2023 r.

Skuteczność zabiegów uniwersalizujących opowieść można sprawdzić w szczególnie sposób w kontekście międzynarodowym, na przykładzie widowni zagranicznej, a zwłaszcza dwóch odległych sobie kultur (europejskiej i azjatyckiej) poza miejscem, w którym powstał spektakl. Posłużę się w tym celu fragmentami stenogramów ze spotkań z widownią po prezentacji *Gęstości zaludnienia* w Teatrze X-Cai w Tokio (Japonia) na przełomie września i października 2019 roku, w ramach świętowania obchodów dwusetnej rocznicy nawiązania polsko-japońskich stosunków dyplomatycznych.

Mężczyzna 1¹³⁶: Jestem pod ogromnym wrażeniem tego, co zobaczyłem, wzruszyłem się. Ja sam pomagałem na miejscu w Fukushimie po tej katastrofie. Widziałem, co się działo. To jest bardzo trudny temat do poruszenia. Jestem pod ogromnym wrażeniem, że wyraziliście to, czego nie da się zobaczyć. Powietrze, atom. Dzisiaj znowu poczułem to, co wtedy: że musi w ludziach nastąpić radykalna zmiana, natychmiast¹³⁷.

Mężczyzna 2: Po tym, jak wydarzyła się katastrofa w Czarnobylu, w 1995 roku doświadczyliśmy trzęsienia ziemi w Kobe¹³⁸. Zadzwoiła moja rodzina, żeby powiedzieć, że nasz dom został zniszczony. Pojechałem tam zobaczyć zgliszcza. Taką samą potrzebę odczułem, kiedy tsunami uderzyło w reaktory w Fukushimie¹³⁹: pojechać i zobaczyć na własne oczy. Nie uwierzyłbym. Czytałem artykuły, zbierałem je, żeby zrozumieć, co się właściwie stało. Sam też napisałem wtedy tekst: o zwłokach dziewczyny bez ręki i nogi, unoszących się w zatoce nieopodal¹⁴⁰.

Kobieta 1: W scenie, w której aktorzy mieli założone na głowę maski, wykonane z rajstop oblepionych pianką, i siedli naprzeciw widowni, to było dla mnie jak zadanie pytania: czy to widzicie? Czy możecie na to patrzeć? Czy możecie zmierzyć się z tym obrazem? Czy

¹³⁶ W przypadku transkrypcji głosów z widowni, w celu zapewnienia anonimowości osobom wypowiadającym się, nie przywołuję danych osobowych mówców. W transkrypcjach staram się zachować styl wypowiedzi. Wszystkie transkrypcje w tym rozdziale pochodzą z własnego archiwum prywatnego i zostały wykonane przeze mnie na podstawie nagrań wykonanych podczas spotkań z widownią po prezentacjach *Gęstości zaludnienia* w Teatrze X-Cai w Tokio we wrześniu i październiku 2019 roku.

¹³⁷ Tłumaczenie własne z języka angielskiego.

¹³⁸ Jeden z najsilniejszych i najtragiczniejszych kataklizmów w historii Japonii. *Vide*: Pletcher Kenneth, *Kōbe Earthquake Of 1995*, online, <https://www.britannica.com/event/Kobe-earthquake-of-1995>, data dostępu: 3 grudnia 2023 r.

¹³⁹ Trzęsienie ziemi, tsunami i awaria elektrowni jądrowej w Fukushimie w 2011 r. *Vide*: Pletcher Kenneth, Rafferty John, *Japan Earthquake And Tsunami Of 2011*, online, <https://www.britannica.com/event/Japan-earthquake-and-tsunami-of-2011>, data dostępu: 3 grudnia 2023 r.

¹⁴⁰ Tłumaczenie własne z języka angielskiego.

jesteśmy w stanie znieść widok komórek rakowych, nie wypierając tego obrazu i faktu, że jest to nieodłączną częścią życia tak wielu ludzi?¹⁴¹

Mężczyzna 3: Co się teraz dzieje w Fukushima? To moje miasto rodzinne. Jesteśmy osiem i pół roku po kataklizmie. Dzieci, które wtedy chodziły do szkoły, mają już prawa wyborcze. Ale nie rozumieją, co się właściwie wtedy stało. Edukatorzy w szkole mają problem z tym, jak przekazywać dzieciom tego rodzaju tragedie, jak o nich opowiadać. Bardzo bym chciał, żeby dzieci zobaczyły taki spektakl, jak ten dzisiejszy. Uważam, że nowe pokolenie musi wiedzieć o błędach przeszłości, musi być ich świadome. Tysiące ludzi zginęły, dziesiątki tysięcy osób zostało ewakuowanych w wyniku tragedii, ale to nie są znane fakty w pozostałych regionach Japonii. Informacje są kontrolowane przez rząd. W takiej sytuacji to na twórcach spoczywa odpowiedzialność mówienia faktów. Może patrzenie na rzeczywistość wprost może coś zmienić¹⁴².

Kobieta 2: Podzielę się tym, co pomyślałam w trakcie słuchania wywiadów z Japończykami, które dodaliście do spektaklu. Są zrozumiałe, mam podobne odczucia. Przyszłość, wojna, nieszczęście, katastrofa – też się tego boję. Ale to, co pokazaliście, jest o wiele bardziej naglące, pilniejsze niż strach kreowany przez mój okres starości. Często myślałam, że mogłabym umrzeć zanim się zestarzeję. Oglądanie tego przedstawienia było trudne, depresyjne, bolesne. Ale może właśnie te negatywne uczucia wyzwolą we mnie energię. W przeciwnym razie, nie dając sobie możliwości ich odczuwania, będę zachowywać się jakby nie było rzeczy trudnych. Zapominanie o tym, co sprawia ból, jest przecież łatwiejsze. To ważne, że są takie spektakle¹⁴³.

Ostatnia z przytoczonych wypowiedzi wspomina zabieg uniwersalizujący, na jaki zdecydowałem się w wyniku prezentacji spektaklu na innym kontynencie, ponad osiem i pół tysiąca kilometrów od miejsca powstania, sceny macierzystej. Zależało mi, żeby odnieść się do kontekstu miejsca, w którym pokazuje się przedstawienie. Do finału spektaklu, w którym wypowiadają się mieszkańcy Szczecina, dodałem nagrane i przetłumaczone już w Azji wypowiedzi mieszkańców Tokio, dotyczące tych samych pytań: Na co czekasz? Co czujesz? Jak się czujesz dzisiaj w świecie? Na co czekamy jako ludzkość? Co to jest katastrofa? Czy zdarzył ci się w życiu jakiś wybuch? Co zrobisz, jeśli jutro wybuchnie wojna? Zestawienie odpowiedzi na tak pojemne pytania dotyczące doświadczania egzystencji, sfery emocji i uczuć,

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Ibidem.

z pewnością pomogło opowieści stać się bardziej komunikatywną, zrozumiałą. Od razu widoczne stały się punkty stykowe myślenia niezależnie od szerokości geograficznej i kręgu kulturowego, co niewątpliwie zbudowało poczucie wspólnoty i dało dostęp widowni japońskiej do opowieści. Tamtejsi widzowie poczuli, że historia jest skierowana również do nich, że uwzględni ich jako swoich odbiorców. Nie bez znaczenia był fakt, że to, co mamy do powiedzenia jako twórcy, bezpośrednio ich dotyczy, że zabieramy głos we wspólnej sprawie. Oparcie przekazu na relacji podobieństwa naszego i ich doświadczenia radzenia sobie w sytuacjach kryzysowych, mimetyczność prezentowanej treści – był to jeden z kluczowych elementów strategii uniwersalizacji.

W przyszłości? Chcę mieć pracę, chcę się ożenić.

Chciałabym miejsca dla siebie. Do tej pory nie mogłam znaleźć takiego miejsca.

Czekam na spokój w życiu. Bo mam już 72 lata.

Na pewność siebie.

Martwię się, że może nie będę dobrze zarabiał. Zastanawiam się, czy w ogóle coś dostanę na emeryturze. Nie umiem za bardzo zapewnić sobie dobrych warunków finansowych, więc będę musiał się pilnować.

Boję się, że kiedyś nikogo nie będzie wokół mnie.

Boję się zmian na naszej planecie. Brudne plastiki w morzu, które niszczą życie innych istot... Jak będzie wyglądała Ziemia za dwadzieścia, trzydzieści lat? Martwi mnie to.

Jem to, co chcę, bywam, gdzie chcę, czuję się szczęśliwa.

Mam nadzieję, że to się nie stanie, ale boję się wojny, jakiegokolwiek walki między ludźmi.

Chcę wierzyć w to, że kiedyś będzie w końcu wesoło, szczęśliwie.

Czekam na koniec życia. To nas wszystkich czeka.

Na co czekają ludzie? Myślę, że wielu czeka po cichu na koniec świata, koniec życia tej planety. Kiedyś nie będzie takiego świata, w jakim teraz żyjemy. Niektórym przyniesie to ulgę.

Katastrofą było to, że ktoś ukradł mi torbę z ważnymi dokumentami. Straciłam wszystko i wtedy pomyślałam, że to dla mnie ogromna katastrofa.

Katastrofa kojarzy mi z trzęsieniem ziemi, tsunami. Boję się ich, ale jednocześnie czekam chyba na nie, bo nudno mi jest w życiu.

Kiedy wyleje się coś na podłogę. To jest dla mnie katastrofa.

Wszystko, czego nie da się przewidzieć.

Drugi poród. Znowu wszystko było bolesne. Ale jak zobaczyłam śliczne dziecko, od razu wszystko mi przeszło. Wszystko, co bolesne, już zapomniałam.

Wybuch kojarzy mi się ze słowami Taro Okamoto, japońskiego artysty: „Sztuka to wybuch”.

Miałem różne wybuchy, ale małe. Za każdym razem było mi smutno, miałem bardzo trudne chwile. Zawsze wszystko rozwiązał czas, ale to dlatego, że było wsparcie od ludzi wokół, zwłaszcza rodziny.

Nigdy go nie miałam, dlatego boję się, że kiedyś coś we mnie wybuchnie.

Kiedy dzieje się coś złego, zwykle ludzie nie są tego świadomi. W historii zawsze tak było. Wojna nie wybuchnie, ona już jest obecna cały czas.

Jeśli w końcu będzie koniec, nic nie zrobimy. Ale chcę być z rodziną w takiej sytuacji.

Trzeba się starać tylko, żeby nie umierać. Uciekniemy z rodziną gdzieś indziej, do innego kraju.

Codziennie rano myślę o tym, co dzisiaj będę robił. W ostatni dzień przed wojną pewnie będzie tak samo.

Jeśli kiedyś to mnie będzie dotyczyć, myślę, że nic nie będę mogła zrobić. Chcę spędzić ten ostatni moment z najbliższymi¹⁴⁴.

Dostępność przekazu (która była w tamtych warunkach niewątpliwie efektem podjętych zabiegów uniwersalizacji) wyrażała się również w informacjach zwrotnych poprzez pojawiające się po stronie widzów emocje. W Tokio wywiązywały się długie rozmowy zespołu aktorskiego z widownią, która zadawała liczne, wnikliwie, dociekliwe pytania oraz inicjowała wiele wątków. Było to dość zaskakujące, biorąc pod uwagę fakt, że społeczeństwo japońskie charakteryzuje się emocjonalną powściągliwością, zachowawczością. Temat katastrofy w Fukushima i życia w poczuciu nieustannego zagrożenia¹⁴⁵ katastrofami naturalnymi (trzęsieniami ziemi, tsunami) pokazuje, jak bardzo opowieści przepracowujące traumy społeczne są tam pożądane. Będąc również uczestnikiem tych spotkań, na potrzeby wywodu skupię się na wypowiedziach widowni.

Kobieta 3: Odczułam bardzo wyraźnie wrażliwości wszystkich na scenie. Ale się popłakałam! Od początku do końca, cały czas płakałam. Jaki głupi jest człowiek! Nie lubię go. Nie lubię tego świata. Wyraziliście mój smutek. Jesteście tacy młodzi... Pani Ueda¹⁴⁶ bardzo

¹⁴⁴ Zapis finałowego nagrania, część japońska – fragment scenariusza spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu*, Ośrodek Teatralny Kana, Szczecin, wersja z 2019 r. Tłumaczenie z języka japońskiego autorstwa Yumeko Kawamoto, redakcja własna. Wariant japoński nagrania zawierał również przytaczane w rozdziale trzecim wypowiedzi polskie.

¹⁴⁵ Niemal na każdym kroku w Japonii można było doświadczyć stanu permanentnego zagrożenia: począwszy od schodzenia w powietrzu do lądowania właśnie nad Fukushima, przez wszechobecne instrukcje i wskazówki na temat ewakuacji w przypadku wystąpienia trzęsienia ziemi, alarm przeciwpożarowy, który miał miejsce w czasie próby w budynku teatru, aż po masową ilość megafonów – system wczesnego ostrzegania przed tsunami. Wszystko to wzbudzało i podtrzymywało stan zagrożenia i było dość nieoczywistym elementem wpisującym się w uniwersalne zadanie sztuk dramatycznych: zarządzanie napięciem (wzniecanie, utrzymywanie i eskalowanie).

¹⁴⁶ Misake Ueda, dyrektorka X-Cai Theatre w Tokio (Japonia).

kocha inteligencję Polaków. Zawsze mnie zaprasza na wydarzenia. Pomyślałam: dlaczego nie urodziłam się jako Polka? (*do aktorki*) Przepraszam, że przez moje słowa ty teraz płaczesz. Ja jestem już stara, mam ponad osiemdziesiąt lat. Jak była wojna, byłam dzieckiem. Włosi, Niemcy, Japończycy – wszystko pamiętam. Byłam głodna cały czas, nie było jedzenia w ogóle. Mimo tego... teraz wszyscy mówią o pieniądzach. A ja płaczę cały czas. Winni są zawsze dorośli, przez nich dzieci płaczą. Dlatego my jako starsze pokolenie musimy się starać, żeby dzieci nie płakały. To był błąd. Atom to był błąd. I przez to mamy Fukushima. Gdy tuż po tej katastrofie były takie informacje nieprawdziwe, że musimy się ewakuować gdzieś daleko, że zaraz będą tu promienie, ten wpływ... Ja już jestem stara i nie mogę się ewakuować. Wtedy siedziałam pod oknem, z kotem, ze swoim jedynym synem i rozmawialiśmy: ach, to było życie. Więc tak wygląda życie. Czyli już nas nie będzie. I wtedy przypomniała mi się tragedia w Hiroshimie, jak byłam mała. Wtedy doświadczyłam śmierci. Dlatego dla mnie te napisy, te słowa: „już chcę spać, nic nie czuć”, to mnie uderzyło bardzo mocno. Nie będzie jutra. Co z jutrem? Teraz się spotykamy, pokazaliście świetny spektakl, dziękuję bardzo. Okrucieństwo człowieka, to było czuć bardzo mocno. Nie wiadomo, co będzie jutro. Dzisiaj piłam herbatę i w tej herbacie była biedronka. Ostatnio w ogóle nie widziałam zwierząt. Nawet żaby. Dlatego wylałam wodę, bo czułam, że życie tej biedronki jest zagrożone. Pomyślałam: skąd się tu wzięła? Kiedy ostatni raz widziałam w Tokio biedronkę? Jakie ma znaczenie życie! Mamy życie, żyjemy nadal. Nie trzeba tego zmieniać. Bardzo mocno to było czuć. Dziękuję za mocny, bezpośredni przekaz. (*do aktorek*) Będę się starała, żebyście już nie płakały¹⁴⁷.

Piotr Starzyński¹⁴⁸, aktor: Albo ma pani polskie geny, albo moja babcia pochodzi z Japonii. Coś czuję, że jakbyśmy posiedzieli tu dzisiaj dłużej, to byśmy ze sobą zaczęli tańczyć i śpiewać.

Kobieta 3: Jestem Polką!¹⁴⁹

Istnieje zbieżność celów pomiędzy uniwersalizacją opowieści a funkcją katartyczną spektaklu. Tym, co w znacznym stopniu stanowiło o uniwersalności odbioru przekazu, niezależnie od narodowości odbiorców (widać to było zarówno w Japonii, jak i we Włoszech, Niemczech, Czechach czy podczas prezentacji dla społeczności Ukraińców i Białorusinów), było w sposób szczególny doświadczenie *katharsis*, wzbudzenie emocji po to, żeby zostały przez widzów przeżyte, a w ten sposób umożliwienie im uwolnienia się od nich. Była to jednak

¹⁴⁷ Tłumaczenie z języka japońskiego autorstwa Yumeko Kawamoto, redakcja własna.

¹⁴⁸ W tym rozdziale zdecydowałam się na wymienienie z imienia i nazwiska aktorek i aktorów ze względu na szacunek dla ich pracy oraz istotny wkład w kształt spektaklu.

¹⁴⁹ Ibidem.

korzyść obustronna, uczciwa wymiana, a jeśli do niej doszło, to właśnie dzięki tak wielu elementom uniwersalizującym spektakl. Dla aktorów rozmowy tokijskie stanowiły unikatowy moment spotkania bohaterów bliźniaczej katastrofy, uzyskanie rzadkiego wglądu w osobiste motywacje osób podobnych do tych z kart reportażu Swietłany Aleksijewicz.

Karolina Sabat, aktorka: *łamiącym się głosem* Przepraszam bardzo za te emocje, ale po tym spektaklu jesteśmy jeszcze długo roztrzęsieni. Trochę tak jest z naszymi życiami ludzkimi, że żyjemy i czasami coś na nas narasta, w naszych sercach i głowach. Robimy złe rzeczy, spotykają nas złe rzeczy. W Polsce mówi się, że nie ma co płakać nad rozlanym mlekiem. Moja postać rozlewa mleko. Tak sobie myślę, że może czasem warto jest rozlać je do końca. Wtedy można zacząć sprzątać. Część naszych postaci wciąż ma nadzieję, część już ją straciła, ale życie jeszcze się nie kończy. Wracają zatańczyć jeszcze raz, bo w dalszym ciągu chcą coś przeżyć.

Dariusz Mikuła, aktor: Jak widzicie, wciąż bardzo przeżywamy emocje¹⁵⁰, mimo że spektakl już się skończył. To wynika z tego, że jest on bardzo osobisty, pracowaliśmy na tematach własnych katastrof, które zdarzały się każdemu z nas. W pierwszej scenie, w małym pokoiku, w którym zgromadzone są rzeczy należące do umarłych osób, dużo z tych rzeczy należało do założyciela Teatru Kana Zygmunta Duczyńskiego. Ta scena jest dla mnie pewną formą pożegnania się z moim przyjacielem i szefem. I takich osobistych elementów jest wiele w tym spektaklu, stąd też takie mocne emocje.

Piotr Starzyński, aktor: Pełnimy niewdzięczną funkcję: opowiadamy o ludzkim nieszczęściu, a często nie możemy się spotkać z własną stratą. Mam wrażenie, że ten spektakl opowiada nie tylko o tych ludziach, ale też troszkę o nas samych i dlatego jest tak dobrą platformą do komunikacji z publicznością. Darek może się pożegnać ze swoim przyjacielem, a bezimienne ofiary, którym nikt nie pali światła na grobach, zyskują w końcu głos.

Jednostkowy wymiar katastrof, o którym wspominał Dariusz Mikuła, był zestawiony z globalnym charakterem tragedii. Globalnym również w skali życia pojedynczego człowieka, w znaczeniu perspektywy wewnętrznej. Spektakl, tworzący przedpole rozmowy, w celu

¹⁵⁰ Podczas prób, kiedy dla analizy postaci lub tematu konieczne było rozpatrzenie studium konkretnego przypadku, posługiwałem się osobistymi albo znanymi mi przykładami (bez ujawniania danych osobowych), stwarzając w ten sposób dla aktorów bezpieczną przestrzeń pracy. Wówczas mogli oni przejrzeć w tym materiale swoje własne doświadczenia bez konieczności ujawniania rzeczy, o których nie chcieli mówić. Było to ważnym elementem higieny pracy.

wzbudzenia napięcia operował na ekstremach, balansował pomiędzy minimum i maksimum środków aktorskich.

Osobistość wypowiedzi aktorów, a także – na poziomie spektaklu – szczerłość intencji, powściągliwość i minimalizm ekspresji scenicznej, liminalność przestrzeni, autentyczność przeżyć zapisanych w tekście – wszystko to powodowało, że widownie zarówno w Polsce, jak i za granicą chętnie włączały się do rozmowy w trybie zwierzenia.

Znajdowało to przełożenie na słyszalne reakcje widowni w czasie spotkań. Przesłuchując nagrania i tworząc zapis transkrypcji, ważnym do uchwycenia w temacie uniwersalizacji opowieści wydał mi się żywiłowy, zbiorowy odzew ze strony widzów.

Widz: Chciałbym zapytać o ostatnią scenę spektaklu, w której pojawiają się maski. Czy to pokazuje ciało człowieka, który już zmarł? Czy przekaz jest taki: chociaż w taki sposób, ale dalej trzeba żyć. Czy to już koniec i niczego nie będzie, czy – tak, musimy żyć dalej?

Krzysztof Popiołek (dalej jako „KP”): Jeżeli chodzi o pana pytanie, nie chciałbym na nie odpowiadać. Wydaje mi się, że dawanie przestrzeni wolności interpretacji jest szalenie ważne. Ja mam swoją odpowiedź i jest ona pesymistyczna. Jednak każda forma podpowiedzi zawęzi pole interpretacji i nastawi odbiór na ten jeden jedyny komunikat. Wydaje mi się cenne, że prawdopodobnie każdy z państwa ma w głowie na ten temat swoją intuicję, własną.

Na widowni chóralne westchnienie zawodu.

Moderatorka: Pan rozumie, że nie chcesz na to pytanie odpowiedzieć, ale wszyscy oczekiwali odpowiedzi.

Widz: Oczywiście, to jest wypowiedź bardzo osobista, jednak skoro rozmawiamy, pytam o to jakie znaczenie ma ta scena dla was: dla reżysera, dla aktorów. Po prostu jestem ciekawy, co wy na ten temat sądzicie.

KP: Dobrze, odpowiem. Dla mnie oni od początku są martwi. Ta trójka, poza głównym bohaterem. To są ludzie, którzy już swoje życie przeżyli, bez względu na to, czy było ono w pełni przeżyte, czy przedwcześnie skończone, przerwane – są wspomnieniem ludzi, którzy byli dla niego ważni. Oczywiście, że trzeba żyć z tym dalej, nieść na plecach. Wszystko, co się wydarzyło, stało się na zawsze częścią naszej historii. Jest nieodwracalne. Wtedy konflikt

polega na pogodzeniu się z tym, kim się stałem, zaakceptowaniu że to, co się stało, jest już częścią mojego doświadczenia. Może dlatego postaci uważają, że jak najwięcej trzeba tańczyć i śpiewać, żeby zdążyć. Nawet z tą maską na głowie. Nie jestem w stanie jej zdjąć, nikt nie jest. I nikt mi z tym nie pomoże. To jest fizycznie, genetycznie zapisane w naszych ciałach. Stało się częścią kodu genetycznego. Na poziomie informacji cała nasza przeszłość jest zapisana w strukturze naszych komórek. Nie da się temu zaprzeczyć. Pytanie, czy to spojrzenie wstecz będzie spojrzeniem zamrażającym, zamieniającym nas w kamień jak spojrzenie Meduzy w greckiej mitologii, powodującym, że nieustannie będziemy nurzać się we własnej przeszłości, przez co nie będziemy żyć tych swoich żyć i nic nas już nie czeka, bo wszystko na co czekaliśmy już nas spotkało i nie mamy nowych celów. Czy może jednak zdecydujemy się zrewidować swoją przeszłość, weźmiemy z niej przydatne narzędzia na przyszłość i pójdziemy dalej.

Piotr Starzyński, aktor: W Japonii, w Tokio, tak blisko Fukushima, otwiera się przed nami wiele dodatkowych sensów. Obok tych, które założyliśmy konstrukcyjnie z reżyserem i konsekwentnie je realizujemy. Ten spektakl nie wróci stąd takim samym.

Bibianna Chimiak, aktorka: Nie potrafię powiedzieć, że to jest rzecz o jednym. Koniec rzeczywiście jest dla mnie bardzo o śmierci, ale nie zamyka mnie na tylko pesymistyczną, jedyną odpowiedź na pytanie, czy uda im się wrócić do życia, czy też nie.

„Urodziłam się pod ziemią i to moje pierwsze wspomnienie z życia”, powiedziała inna osoba z widowni, wspominając moment swoich narodzin w schronie. Zauważyłem, że dzieląc się z nami osobistymi przeżyciami i emocjonalnym stosunkiem do zaprezentowanej treści oraz formy spektaklu, widzowie oczekują od nas podobnego gestu szczerości, otwartości. I właśnie w tym trybie najpełniej ujawniała się skuteczność dokonanej uniwersalizacji opowieści z Europy Środkowowschodniej. Uniwersalizacja może zostać uznana za skuteczną chociażby wówczas, kiedy sceniczna historia powstająca w Polsce spotyka się z zainteresowaniem i ze zrozumieniem zarówno w europejskim Mediolanie, jak i azjatyckim Tokio.

Wielokrotnie zauważałem, że wspólnym elementem łączącym różne widownie podczas odbioru *Gęstości zaludnienia* jest strach – że katastrofa nuklearna się powtórzy (w Japonii) lub wydarzy się również w innym miejscu (wobec wielości elektrowni jądrowych w Europie). Metapoziom posługiwania się pojęciem katastrofy działał inkluzywnie: włączał do grona odbiorców nie tylko osoby zainteresowane katastrofą czarnobyłską czy tragedią Fukushima, ale interesował szersze spektrum widzów, ludzi świadomych zagrożeń, zaniepokojonych o swój los, mieszkańców planety.

Szczególnie intensywne przeżywanie emocjonalne następowało po obu stronach, kiedy temat dotyczył zarówno nadawcy, jak i adresata. Powstawało wówczas wzajemne zrozumienie, zaangażowanie w sprawę, wspólnota doświadczeń (dotychczasowych katastrof, które się wydarzyły) i interesów (uniknięcie kolejnych). Wymienianie się konstruktywnymi sposobami odbudowywania psychiki po kryzysie spajało tak różne wiekowo i narodowościowo widowie.

Istotnym z punktu widzenia uniwersalizacji elementem było zagadnienie tłumaczenia treści spektaklu bezpośrednio na język japoński w postaci napisów. Oprócz trudności spowodowanych odmienną gramatyką, niezwykle ważne było omięcie pewnej blokady mentalnej. Przypominała ona współczesną wersję zasady *decorum*, a wynikała z ogólnie przyjętej w Japonii, dość specyficznej dla Europejczyków etykiety zachowań. Wyczuwalny był wśród naszych japońskich partnerów pewien opór w tłumaczeniu kwestii zawierających okrutne opisy. Gdyby nie udało nam się przekonać japońskiej strony, że tak istotne jest dosłowne tłumaczenie również opisów biologicznego rozpadu ciał, konsekwencji promieniowania, chorób, nie opowiedzielibyśmy tej samej historii, co w Polsce. Uniwersalizacja musiała zmierzyć się z uwewnętrzną cenzurą prewencyjną, wynikającą z różnic w katalogach wartości, wyznawanych w kulturach twórców i adresatów spektaklu. Do tego dochodziła specyficzna zasada obowiązująca w teatrze, który był miejscem prezentacji.

Misake Ueda (dyrektorka Teatru X–Cai w Tokio): Zwykle w naszym teatrze, zapraszając spektakle z zagranicy, nie pokazujemy ich z napisami. Dlaczego mamy takie założenie? Pewnego razu byłam w Łodzi, czyniąc starania, żeby wypożyczyć jeden z obrazów Witkacego. Właściciele zgodzili się, ale pod pewnym warunkiem. Regułą jest, że dzieło prezentuje się razem z informacjami o jego autorze: jakie ten człowiek miał życie, czego dokonał, jakie ma inne dzieła. W tamtym przypadku poproszono mnie, żeby pokazać obraz, nie dodając obok niego żadnych informacji. Mocno to zapamiętałam, wciąż o tym myślę. Stało się to dla mnie jako obcokrajowca istotnym doświadczeniem: poznawać rzeczywistość nie przy pomocy słów. Słowa nie są jedynym źródłem rozumienia. Skupiając się na nich, pomija się tak wiele innych rzeczy. Niemniej bardzo się cieszę, że udało nam się pokazać wasz spektakl z napisami. W tym przypadku słowa były ważne.

KP: Próbować wmyśleć się w cudze istnienie¹⁵¹ wszystkimi zmysłami – bardzo przemawia do mnie idea, którą pani przedstawiła. Jednak zabiegaliśmy o napisy, ponieważ

¹⁵¹ Vide: Ngozi Adichie Chimamanda, *El peligro de la historia única / The Danger of a Single Story*, Wydawnictwo Literatura Random House, Barcelona 2018, s. 23. „Zawsze czułam, że niemożliwe jest właściwe wmyślenie się

w przypadku tragedii takich jak te w Czarnobylu i w Fukushima nazywanie rzeczywistości wprost jest zarówno dla świadków, jak i ofiar bardzo ważne. Wydaje mi się czymś niezwykle istotnym, że ten spektakl komentuje współczesność i nazywa rzeczy po imieniu, bezpośrednio. W mojej ocenie jest to dzisiaj bardzo potrzebne: nie ukrywać, nie krążyć dookoła, a wypowiadać się w jasny i zwięzły sposób. Odkłamywać rzeczywistość, prostować niedomówienia. Dawać głos ofiarom.

Dariusz Mikula (dyrektor Teatru Kana w Szczecinie, aktor): Łatwiej jest rozumieć teatr i aktorów mówiących w obcym języku, kiedy mamy do czynienia z konkretnym napisanym dramatem, z którym widzowie mogą się dużo wcześniej zapoznać. My, robiąc adaptację, posługiwaliśmy się dopisywanymi fragmentami tekstów własnych. Właśnie dlatego bez możliwości przeprowadzenia tłumaczenia treści na język japoński i wyświetlenia napisów podczas spektaklu powstałaby dosyć duża komplikacja w komunikacji.

Szczęśliwie, do obu rzeczy udało się przekonać japońskich partnerów i spektakl został pokazany z zachowaniem oryginalnej struktury oraz z napisami wyświetlanymi w jego trakcie dla widowni. Ze względów logistycznych w Japonii powstała wierna replika scenografii. Spowodowało to, że zespół techniczny Teatru X–Cai zaangażował się bezpośrednio niejako w część procesu produkcyjnego spektaklu. W wielu momentach podczas montażu i prób porozumiewaliśmy się z japońskim zespołem za pomocą elektronicznego urządzenia PockeTalk, narzędzia translatorskiego przypominającego krótkofalówkę. Wprowadzony głosowo komunikat w języku wyjściowym zostawał zwrotnie wygłoszony przez generator mowy w języku docelowym. Pozwalało to na utworzenie w ramach komunikacji atmosfery wspólnej zabawy, rodzaju gry. Pozyskanie przychylności gospodarzy i zaangażowanie ich w sprawę podejmowaną przez spektakl zdecydowanie ma wpływ na to, w jaki sposób komunikują oni spektakl miejscowym widzom, co ma również znaczenie dla samego jego odbioru. Pomimo posługiwania się tłumaczem mowy (kiedy nie było w pobliżu właściwego tłumacza) i uniwersalną komunikacją niewerbalną¹⁵², potrafiliśmy odtworzyć razem

w miejsce lub osobę, nie angażując się we wszystkie historie dotyczące tego miejsca lub tej osoby”. Tłumaczenie własne.

¹⁵² Jeśli mowa o uniwersalności porozumiewania się, było to dla mnie istotnym doświadczeniem podczas pracy nad spektaklem *Jutro będzie dobrze* na Łotwie (na festiwalu międzynarodowym Telpa Daugavpils, 2014), gdzie odsunąłem od udziału w próbach tłumacza z języka angielskiego, który nie posługiwał się nomenklaturą teatralną. Tłumaczenie komplikowało rozumienie, zamiast je usprawniać. Mimo mojej nieznamomości języka rosyjskiego, zdecydowałem się na komunikację bezpośrednią z aktorami rosyjskojęzycznymi, używając bardzo podstawowego języka polskiego, korzystając z pomocy translatorskiej osoby pochodzącej z Polonii łotewskiej oraz z podobieństwa języków polskiego i rosyjskiego. Skutkowało to niezwykłym zrozumieniem ze strony aktorów,

scenografię, którą wiernie skopiowano. Było to niezwykle doświadczenie włączania osób z innej kultury w tak intymną część stwarzania dzieła. Uniwersalizacja powoduje, że teatr ma potencjał podobnego rodzaju translatorskiej nakładki względem rzeczywistości.

Natomiast w kieszeni bocznej sceny pozostał umieszczony ołtarz szintoistyczny dla boga tego teatru, który przypominał o istotnych różnicach kulturowych. Uniwersalizowanie opowieści napotyka wiele trudnych do przewidzenia przeszkód. Potrzebny jest do tego również pewien zmysł dyplomatyczny, empatia, wycucie, zrozumienie dla sztuki kompromisu, wyzbycie się soczewki kolonizatora, szacunek dla teatru–gospodarza¹⁵³. Niezwykła uprzejmość, z której słyną Japończycy, może zostać łatwo nadużyta. Dla Europejczyków trudna do oceny pozostaje granica, której nie warto przekraczać, jeśli nie chce się zniszczyć otrzymanego kredytu zaufania, dobrych relacji. Japończycy, nawet jeśli prośby sprawiają im dyskomfort, starają się je spełnić i nie dać po sobie poznać popełnionej niestosowności. Jest to niewątpliwie etyczna strona zagadnienia uniwersalizacji¹⁵⁴, która sama w sobie nie jest działaniem propagandowym ani nie powinna nigdy pochodzić z porządku myślenia postkolonialnego. O ryzykach związanych z uniwersalizacją wspomnę w zakończeniu pracy.

Na spotkaniach z widownią w Tokio, które przywołałem, obecny był również dziennikarz, który widział zarówno sam spektakl, jak i uczestniczył w rozmowach z widzami. Rozmawialiśmy potem w ramach przeprowadzanego przez niego wywiadu do lokalnego periodyku¹⁵⁵. Wywiad ten jest przykładem próby budowania komunikacji poprzez odwoływanie się do uniwersum wspólnych symboli. Jednocześnie jest przejawem uniwersalizacji opowieści o spektaklu, wokół niego, uniwersalizacji kontekstu.

ogromną starannością w precyzji formułowanych zadań aktorskich i stworzeniem przestrzeni wzajemnej uważności na siebie.

¹⁵³ Vide: Meyer Erin, *The Culture Map: Decoding How People Think, Lead and Get Things Done Across Cultures*, Wydawnictwo Perseus Books, Nowy Jork 2016.

¹⁵⁴ Przed takim wyzwaniem stanęliśmy przy okazji zaproszenia do Bagdadu (Irak). Pomimo niesfinalizowanego wyjazdu, co opisywałem na początku tego rozdziału, trwały intensywne negocjacje i przygotowania do udziału w festiwalu na Bliskim Wschodzie. Wówczas kłopotem była scena, w której następuje zmiana kostiumów. Szczególnie aktorki w bieliźnie sprawiały kłopot organizatorom festiwalu, muzułmanom. Pojawiały się intensywne nalegania na zmianę tej sceny. Sprawę komplikował fakt, że na widowni teatralnej w Iraku mieli pojawić się imamowie, przedstawiciele świata islamu. W tamtym przypadku, rozumiejąc do jakiego odbiorcy kierowany będzie komunikat, zaakceptowałem potrzebę modyfikacji sceny wynikającej z różnic kulturowych. Alternatywą było nie pokazanie opowieści z Europy na Bliskim Wschodzie, co podważyłoby wysiłki na rzecz uniwersalizacji. Na szali zysków i strat ważniejsza była dla mnie chęć dotarcia do tamtejszego widza.

¹⁵⁵ Celowo nie podaję tytułu ani danych osobowych dziennikarza. Obiecałem mu anonimowość z powodu, który opisuję w toku dalszego wywodu.

Osoba przeprowadzająca wywiad: Czułem ogromną energię podczas tego spektaklu. Widać, że patrzycie na rzeczywistość, obserwujecie ją. Bardzo mocno to czuć. Dlaczego chciałeś zrobić spektakl na ten temat?¹⁵⁶

(...) Chciałbym zapytać: jak sądzisz, jako polski artysta, co jest największym problemem twojego kraju? Co jest największym strachem Polaków? Będąc twórcą, jak myślisz, jakie są rozwiązania dla tych problemów, które obecnie macie w Polsce? Z tego co odczuwałem podczas oglądania waszego przedstawienia: żyć dalej, iść do przodu, myśleć o przyszłości. To jest bardzo ważny przekaz tego spektaklu¹⁵⁷.

Mojego rozmówcę interesowały tematy uniwersalne: motywacji wyboru tekstu, powodu powstania spektaklu, diagnozy współczesnej rzeczywistości z perspektywy przybysza. Chciałbym zwrócić uwagę, że w rozmowie posługiwaliśmy się sensami przekładalnymi nie tylko na realia azjatyckie, ale hasłami dekodowalnymi dla obu stron, takimi między innymi jak: zamach terrorystyczny (doходило do nich i w Europie, i w Tokio), strach związany z przemocą, atmosfera zagrożenia (w rzeczywistości japońskiej związana silnie z możliwością wystąpienia w każdej chwili zjawisk tsunami lub trzęsienia ziemi).

W wyniku powyższej uniwersalizacji komunikacji, w rozmowie otworzył się osobisty rejestr. Sytuacja wywiadu zamieniła się w rozmowę angażującą w równym stopniu prowadzącego. Pojawiły się tematy związane z polityką, władzą i jej odpowiedzialnością – wspólne z uwagi na uniwersalne mechanizmy nimi rządzące, zrozumiałe pomimo różnic kulturowych. Warto zwrócić uwagę na filtry, które ujawniły się w trakcie tej wymiany myśli po spektaklu, a które w zasadniczy sposób rzutują na kształt odbioru przekazu.

¹⁵⁶ Przytaczam moją odpowiedź na to pytanie jako zapis powodu wyboru tematu analizowanego spektaklu (*Gęstości zaludnienia*): „Urodziłem się po katastrofie czarnobylskiej i nie mogę pamiętać tego zagrożenia. Jednak jako dziecko trafiłem do Londynu w czasie zamachów terrorystycznych i trzykrotnie ewakuowano mnie pod bronią ostrą. Pamiętam ten strach i energię oblężonej twierdzy, antyterrorystów, wojsko na ulicach. Potem byłem na Łotwie, na festiwalu teatralnym, tuż po tym jak Rosja zabrała Krym Ukrainie. W krajach bałtyckich bano się, że lada dzień wojna wybuchnie także na ich terytoriach. Ten strach miał coś wspólnego z atmosferą wokół Czarnobyla – ogromny wpływ wielkiej historii na życie jednostki. Kiedy podejmowaliśmy decyzję o wyborze tematu spektaklu, w Berlinie doszło do zamachu terrorystycznego na jarmark bożonarodzeniowy. To bardzo blisko Szczecina. Odczuwaliśmy niepokój i potrzebowaliśmy go rozbroić. Tekst Aleksijewicz ułatwił nam zrozumienie stanu zagrożenia, w którym się znaleźliśmy. Zbudował między nami poczucie wspólnoty, bardzo zbliżyliśmy się do siebie. To wielki przywilej robienia teatru i jego ogromna moc – nie musieć stawiać czoła demonom w pojedynkę”. Na podstawie transkrypcji nagrania z archiwum prywatnego.

¹⁵⁷ Archiwum prywatne. Tłumaczenie z języka japońskiego autorstwa Yumeko Kawamoto, redakcja własna.

Osoba prowadząca wywiad: Słyszałem, że było takie wydarzenie w Polsce, na którym świętowano urodziny Hitlera. To przerażające, że komuś z młodego, nowego pokolenia, które ma przyszłość, przyszło do głowy w sposób świadomy powtórzyć coś, co jest uważane za jeden z największych błędów przeszłości.

Kilka tygodni temu prowadziłem wywiad z jednym z japońskich pisarzy, Johem Sasaki¹⁵⁸. Bardzo dużo czytał o historii naszego kraju. Doszedł do wniosku, że dzisiejsza sytuacja jest bardzo podobna do tej z lat 30–tych XX wieku. Stwierdził, że już nie możemy tego powstrzymać. Już jest za późno. Dojdzie do wybuchu. Tak pięknie wygląda ten kraj, jest taki spokój, cisza. Ale ten pisarz mówi: jest za późno, to już się dzieje. Przed II wojną światową to sami Niemcy wybrali rozwiązania, które doprowadziły do rzeczy strasznych. I Hitler miał wtedy poparcie społeczne, siłę polityczną. Miał wszystko. Rząd japoński chce teraz zmienić konstytucję. Słyszałem, że rząd polski również. Bardzo możliwe, że wszystko, do czego przywykliśmy, zaraz się zmieni. Ludzie nie znają swojej historii i mogą zbyt łatwo zgodzić się na zbyt wiele.

(...) Moim ulubionym filmem jest *Godzilla*. Na samym końcu pojawia się zdanie: Japonia to kraj, który się nieustannie rozpada i odbudowuje. Na samym końcu wszystko jest zniszczone i już nic nie ma. Co robić? Wtedy jedna osoba mówi: ale odbudujemy to wszystko. Co będzie, to będzie, i tak musimy żyć. Tego chciałbym więcej w tym spektaklu. Afirmacji życia.

Daje to przykładowy wgląd w zasoby wiedzy, jakimi dysponuje druga strona, wpływające na kształt odbioru. Pozwala zrozumieć, w oparciu o jakie czynniki dokonywało się w tym konkretnym przypadku rozczytywanie utworu, przez jakie filtry mentalne osoba oglądała spektakl. Uświadamia też, jak istotne są zabiegi uniwersalizujące opowieść, żeby mogła ona zostać właściwie odebrana, a sensy precyzyjnie oddane (w sposób zgodny z intencjami opowiadającego). I jak komunikatywność w teatrze jest istotną kompetencją, zarówno twórczą, jak i widzowską.

Pod koniec wywiadu rozmówca uprzytomnił sobie własną szczerłość i dodał zmieszany: „Muszę uważać, bo gdyby to nagranie zostało upublicznione, trafiłbym do więzienia”. Następnie pochylił się w stronę mikrofonu i wypowiedział wprost do niego słowa: „Bardzo proszę o zaznaczenie, że to wyłącznie moja opinia, która nie reprezentuje poglądów

¹⁵⁸ Vide: Sasaki Joh (佐々木 譲), oficjalna strona pisarza, online, <http://www.sasakijo.com/english/profile.html>, data dostępu: 10 grudnia 2023 r.

Japończyków”. Prosząc o zapis cyfrowy naszej rozmowy, zapewniłem go jednocześnie o zanonimizowaniu wypowiedzi w używanych przeze mnie materiałach, pozostawiając dane personalne do własnej wiadomości. Ten przykład zaangażowania rozmówcy, jego decyzji co do otwartości wydaje się dobrze pokazywać, w jakim stopniu uniwersalizacja opowieści w przypadku *Gęstości zaludnienia* okazała się efektywna.

Zwracałem na to uwagę studentom polonistyki podczas wykładu opartego o doświadczenie pracy z tekstem w teatrze, który miałem przyjemność wygłosić na Tokyo University of Foreign Studies¹⁵⁹. Nosił tytuł *Literatura jako schron na czasy kryzysu*. Studenci widzieli spektakl, a sam wykład był elementem próby zuniwersalizowania kontekstu jego powstania: przetłumaczenia tropów¹⁶⁰ wynikających ze środkowoeuropejskiego pochodzenia tekstu scenariusza oraz wyzwń dotyczących samego procesu jego adaptowania, dostrajania do warunków międzynarodowego pokazu.

Od tysiącleci opowiadanie historii jest dla człowieka jednym ze sposobów nawigowania po rzeczywistości. Fragmentaryczność współczesności, jej nieuporządkowanie, chaos informacyjny, kryzys duchowości – konstruowaniu opowieści zostały rzucone poważne wyzwania. Skutkiem jest opisywany przez wielu kryzys wyobraźni¹⁶¹. Trudno odnaleźć się wśród wielości opinii, wariantów interpretacyjnych świata, natłoku komunikacyjnego.

W tym świetle niezwykle interesująca jest twórczość polskiej pisarki Olgi Tokarczuk. W swojej twórczości próbowała obu typów narracji: linearnej i nielinearnej. *Bieguni* są przykładem drugiego typu. Sama Tokarczuk taką narrację nazywa konstelacyjną. Wiele pojedynczych fragmentów, elementów, modułów tej książki opowiada inną historię w obrębie tego samego tematu. Każdy z jej akapitów odnosi się do innej mikro-opowieści, dzięki czemu razem tworzą mapę, chmurę, sieć sąsiadujących ze sobą pól tematycznych. Taki formalny

¹⁵⁹ Miało to miejsce również podczas wspomnianego wyjazdu do Japonii.

¹⁶⁰ Wykład, który odbył się na zaproszenie pani Grażyny Ishikawy z Katedry Polonistyki TUFSS, zaczynały słowa George’a Steinera, amerykańskiego filozofa: „Dwudziestowieczna zapaść człowieczeństwa ma znaki szczególne. Nie spowodowali jej ani jeźdźcy z dalekich stepów, ani barbarzyńcy u bram. Narodowy socjalizm, faszyzm, stalinizm (...) są rodzimego chowu, wyrastają w centrach cywilizacji bogatej w narzędzia administracyjne i społeczne, są owocami edukacji, postępu naukowego i humanizacji świata – czy to w duchu chrześcijaństwa, czy oświecenia. (...) Katastrofa, która przetoczyła się przez cywilizację europejską (...), była szczególna. Unieważniła dawne zdobycze”. Natomiast teraźniejszość nazywa Steiner „epoką przejścia do nowych map, do nowych sposobów opowieści (...). Gdy zarzucimy sieci w tonie, jakież potwory dobędziemy?”. *Vide*: Steiner George, *Gramatyki tworzenia*, tłum. Łoziński Jerzy, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2004, s. 9-17. Historyczne doświadczenie totalitaryzmów jest bliskie zarówno Polakom, jak i Japończykom. Pomogło zbudować punkt wyjścia dla wywodu – podglebie dla wzajemnego komunikowania w postaci spuścizny społecznych traum, faktu zmagania się człowieka ze swoją historią.

¹⁶¹ *Vide*: Dudkiewicz Ignacy i in., *Kryzys wyobraźni*, „Kontakt”, 2019, nr 40.

eksperyment z kompozycją całości przypomina marzenie Waltera Benjamina o stworzeniu książki złożonej wyłącznie z cytatów, które w nowym ułożeniu, sąsiadując ze sobą, tworzą dla siebie zupełnie odmienny kontekst od dotychczasowego, generują dodatkowe – obok pierwotnych – znaczenia. Z konstelacyjnych prób literackich warto wspomnieć jeszcze chociażby *Pierścienie Saturna* W.G. Sebald. Mam przekonanie, że tytuły te pokazują w sposób symptomatyczny, jak fragmentaryczna rzeczywistość może znaleźć materialny zapis, odbicie w dziele sztuki, stając się mapą poruszania po niej.

Odnoszę się do literatury, ale to, o czym mówię, znajduje swoje przełożenie również na teatr. Widzieliście państwo spektakl oparty na reportażu białoruskiej noblistki Swietłany Aleksijewicz, który działa na zasadzie podobnej mapy, operując na wielości równoprawnych widzeń, na wycinkach rzeczywistości. Zarówno książka, jak i spektakl są próbą uzyskania panoramicznego spojrzenia, wglądu w odmienne perspektywy. A jeśli reportażowość, faktograficzność tekstu was nie odstraszyła, to zapewne w dużej mierze z powodu wykonanej w spektaklu pracy wzmacniania uniwersalności sensów.

(...) Aleksijewicz przedstawiła postulat sztuki rozumianej jako szczepionka, jako surowica, która jest zdolna zaszcześcić w nas cudze doświadczenie. Z kolei reżyser teatralny i filmowy Michael Haneke, przez wielu nazywany mędrcem kina, pyta, czy sztuka powinna mieć jakąkolwiek powinność. Stwierdza, że „każda forma sztuki jest próbą komunikacji”. A jeśli nią nie jest, „w przeciwnym razie staje się tylko masturbacją”. Przy tym „jest soczewką, w której odbijają się odczucia ludzi”¹⁶². (...) Może ta właśnie funkcja powoduje, że spotkaliśmy się zarówno intelektualnie, jak i emocjonalnie pomimo pochodzenia z dwóch odmiennych kręgów kulturowych, dwóch różnych cywilizacji, azjatyckiej i europejskiej. A jeśli mogliśmy się spotkać i porozumieć, to znaczy, że wielu przed nami wykonało ogromną pracę uwspólniania znaczeń między naszymi kulturami. Zostaliśmy wyposażeni w przystawalne względem siebie kawałki map mentalnych. Czego chcieć więcej od sztuki?¹⁶³

Na koniec tego wykładu przytoczyłem słowa izraelskiego filozofa i historyka Yuwała Noaha Harariego: „rzeczą być może najważniejszą jest to, że sztuczna inteligencja i biotechnologia dają ludzkości zdolność zmieniania życia i projektowania go na nowo. (...) Żyjemy w czasach zamętu, kiedy runęły dawne narracje, a w ich miejsce nie powstała jak dotąd

¹⁶² Z drugiej strony „sztuka jest też rozrywką. Każda forma sztuki jest rozerwaniem/zatraceniem. Powstaje tylko pytanie, na jakim poziomie odbiorca ma się rozerwać, zostać rozerwany”. Fragmenty niepublikowanego wywiadu, który przeprowadziłem z Michałem Haneke w Wiedniu w 2016 roku, archiwum prywatne.

¹⁶³ Zapis treści wykładu przywołałem na podstawie materiałów pisemnych z archiwum prywatnego.

żadna nowa”¹⁶⁴. Zestawiłem je z wypowiedzią amerykańskiego filozofa George’a Steinera: „Wkrótce zdolny do reprodukcji materiał genetyczny zostanie wytworzony w laboratorium (...), co [może – przyp. aut.] przesądzić o **zmianie języka w gramatyce twórczości**”¹⁶⁵.

I może to jest właściwa puenta dla tego rozdziału. Aby móc znaleźć rozwiązania na problemy, przed którymi stanęły współczesne społeczeństwa, na czele z kryzysem ekologicznym, wobec globalnej ich skali – potrzebna jest konsolidacja, uwspólnianie myślenia, tworzenie konotacji, kreowanie przestrzeni umożliwiających swobodną wymianę myśli. Teatr w procesie uniwersalizacji może być przydatnym narzędziem porozumiewania się w obliczu wspólnych wyzwań. Tak jak ważna jest więziotwórcza, uwspólnotowiąjąca funkcja teatru lokalnego, tak równie ważna pozostaje jego rola globalnego przekaznika, transmitera¹⁶⁶ w obiegu myśli, stwarzającego wspólnoty znaczeń.

¹⁶⁴ Harari Yuval Noah, *21 lekcji na XXI wiek*, tłum. Romanek Michał, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 13.

¹⁶⁵ Steiner George, *Gramatyki tworzenia*, op. cit.

¹⁶⁶ Twórcy teatralni wykonujący wolne zawody (w tym reżyserzy), stale podróżujący między miastami i teatrami, regularnie zmieniający miejsca pobytu są przede mną postrzegani jako pełniący funkcję transmiterów w żywym organizmie społecznym – przenoszą idee, przekazują myśli, są ogniwami w łańcuchu transmisji koncepcji, w obiegu poglądów, refleksji, też pomiędzy lokalnymi społecznościami. Organicyzm jest to pogląd filozoficzny zakładający, że społeczeństwo rozwija się jak żywy organizm, w którym instytucje są częściami, od których wzajemnej współpracy zależy jego sprawne funkcjonowanie. *Vide: Encyklopedia PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, online, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/organicyzm;3951661.html>, data dostępu: 11 grudnia 2023 r. W ujęciu geografii teatru „relacja teatrów z otoczeniem społecznym, z publicznością teatralną” działa również w drugą stronę: „miejsce, w którym odbywają się przedstawienia, nieuchronnie wpływa na wykonanie i interpretację produkcji w nich realizowanych”. Działek Jarosław, *Geografia sztuki...*, op. cit., s. 29.

ROZDZIAŁ VI

Przykłady uniwersalizacji w innych spektaklach

Analizowane w niniejszej rozprawie strategie adaptacyjne i dramaturgiczne uniwersalizacji opowieści wykorzystywałem także w innych swoich spektaklach, jak chociażby: *Jutro będzie dobrze*¹⁶⁷, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*¹⁶⁸, *Mężczyźni z różowym trójkątem*¹⁶⁹, *Obraz/y uczuć*¹⁷⁰ czy *Światy możliwe*¹⁷¹.

W przypadku pierwszego ze wspomnianych spektakli, stworzonego na podstawie opowiadania *W Paryżu* Iwana Bunina¹⁷², uniwersalizacja polegała między innymi na zaadaptowaniu historycznego wątku miłosnego do współczesnych realiów poprzez zaakcentowanie ponadczasowych tropów fabularnych. Opowiedziana została historia o rozpadzie małżeństwa z długoletnim stażem. Główny problem – temat bezpłodności – przedstawiłem przy użyciu metafory. Kobieca postać próbowała wyhodować rośliny w licznych pojemnikach z ziemią, rozmieszczonych wzdłuż ścian mieszkania. Zasiewała nasiona, czekając aż wyrosną. Wpatrywała jakichkolwiek oznak nowego życia, które jednak nie pojawiało się.

Elementy tragiczne przeplecione zostały humorystycznymi. Częste nieporozumienia prowadziły w konsekwencji do sceny kulminacyjnej – parodiowania siebie nawzajem przez bohaterów. Zamiast romantycznej kolacji z okazji rocznicy ślubu zostali tego wieczoru w domu. Ona ubrała się ładnie, w strój wieczorowy (spodziewała się wyjścia), jednak musiała narzucić na plecy sweter, żeby nie zmarznąć. Jego ubranie było niezobowiązujące – wygodny dres. Jedli dłońmi mięso kurczaka, obgryzając kości w wyziębionej kuchni. Towarzyszyły temu

¹⁶⁷ *Jutro będzie dobrze* (*Защпа быдем хорово*), reżyseria własna, Międzynarodowy Festiwal Teatralny Telpa Daugavpils i Daugavpils Teātris, Dyneburg (Łotwa), premiera: 27 sierpnia 2014 r.

¹⁶⁸ *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, reżyseria własna, Teatr im. Stefana Jaracza, Olsztyn, premiera: 28 lutego 2015 r.

¹⁶⁹ *Mężczyźni z różowym trójkątem*, reżyseria własna, Festiwal Sopot Non-Fiction, Sopot, premiera: 28 sierpnia 2020 r.

¹⁷⁰ *Obraz/y uczuć*, reżyseria własna, Teatr Ludowy i Festiwal Nowe Epifanie, Kraków, premiera: 14 stycznia 2022 r. Jako spektakl gościnny pokazywany w TR Warszawa.

¹⁷¹ *Światy możliwe*, reżyseria własna, Ośrodek Teatralny Kana, Szczecin, premiera: 17 września 2022 r.

¹⁷² Bunin Iwan, *Ciemne aleje i inne opowiadania*, tłum. Leśniewska Maria, Pollak Seweryn i in., Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1980.

docinki („Wyglądasz jak człowiek pierwotny”). W efekcie absurdalności sytuacji po raz ostatni połączył ich wspólny śmiech. Przywołał on wspomnienie, scenę retrospekcji pierwszej randki. W duchu realizmu magicznego następowało przeniesienie się w miejscu i czasie: z kuchni własnego domu do ciemnej sali starego kina, kiedy mieli po dwadzieścia lat. Oglądając niemy film *Światła wielkiego miasta*¹⁷³ Charliego Chaplina, chłopak próbował zaimponować swojej przyszłej żonie łamaną angielszczyzną. Robił to nieudolnie i naiwnie, nie potrafił wyrazić wprost swoich uczuć – niemożność werbalizacji pragnień była jego cechą charakterystyczną pomimo upływu lat. Po tej scenie następował powrót do kuchni, gdzie pięćdziesięcioletni bohaterowie patrzyli sobie długo w oczy, a echo dawnego wspólnego śmiechu powoli gasło. Decyzja zapadła między słowami.

Przeskok czasowy między początkiem a końcem związku, zestawienie momentu zainicjowania relacji z momentem pożegnania potęgowało napięcie dramatyczne. Bohaterowie byli samotni, zmęczeni sobą i rutyną dnia codziennego, skazani na wspólną obecność, której nie mogli znieść. Siedzieli przy zbyt dużym stole – jak gdyby rodzina, którą planowali, nigdy nie powstała. Samo pożegnanie było niedługie, bezradne: mężczyzna poprawiał nietknięte, czyste sztucce przy talerzu swojej żony, jakby robił to w stosunku do dziecka, a nie dorosłej, dojrzałej kobiety. W ten sposób chciał po raz ostatni okazać jej namiastkę troski, odrobinę czułości. Na koniec opuszczał pomieszczenie, a ona zostawała sama przy niedokończonym, stygnącym posiłku.

Uniwersalność znaczeń uzyskana została poprzez odwołanie do kodów zrozumiałych dla międzynarodowych odbiorców: niewerbalnych sposobów okazywania uczuć, próby posługiwania się językiem obcym, cytatu z historii kina, obrazów metaforycznych.

Epizody Charliego Chaplina dowcipnie korespondowały z duetem aktorskim naładowanym napięciem i powściągliwymi emocjami. To była energia, która w pełni wciągnęła mnie jako widza w rutynę miłości i nienawiści codziennego życia dwójki ludzi. Bohaterowie opowieści siedzą przy stole w jadalni i niczym w ping-pongu rzucają frazami, pytaniami, komentarzami czy jadowitymi ripostami. Wewnętrzne życie uczuciowe toczy się gdzieś na krawędzi¹⁷⁴.

¹⁷³ Niemy, czarno-biały film w reżyserii Charlesa Chaplina z 1931 r.

¹⁷⁴ Jonīte Dita, *Veca telpa – jauna elpa*, online, <https://www.kroders.lv/recenzijas/523>, data dostępu: 10 grudnia 2023 r.

W przypadku kolejnego spektaklu (*Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*) uniwersalizacja polegała między innymi na doborze obsadowym reprezentatywnym dla jak największej liczby grup wiekowych. Bohaterkami historii były rosyjskie kobiety, które przeżyły drugą wojnę światową, doświadczyły jej traum. Osiem aktorek uosabiało przekrój pokoleń: najmłodsza miała dwadzieścia kilka lat, najstarsza ponad osiemdziesiąt. Zależało mi na pokazaniu – często stojących ze sobą w sprzeczności – osobistych postaw i wyborów życiowych bohaterek, co pozwoliło na przeprowadzenie opowieści nie tylko ze względu i według kategorii płci. Uniwersalizacja polegała na akcentowaniu pozapłciowych aspektów opowieści zamiast skupianiu się na odrębności płciowej. Wraz z przebiegiem spektaklu znaczenie zyskiwała osobowość i indywidualna historia, nie płeć. Z jednej strony feministyczna, kobieca perspektywa, często pomijana przez historię, została utrzymana i podkreślona. Z drugiej strony nie była to wyłącznie wypowiedź o kobietach, tworzona przez kobiety i dla kobiet, dzięki czemu stała się inkluzywna, możliwa do utożsamienia się przez szerokie spektrum osób o pozostałych tożsamościach seksualnych. Jednocześnie stanowiła głos w sprawie równouprawnienia, równego traktowania bez względu na płeć.

Kolejnym zabiegiem uniwersalizującym była uniformizacja na poziomie kostiumu. Każda z postaci miała do opowiedzenia silnie zindywidualizowaną własną historię, jednak chóralność – a był to również tekst Swietłany Aleksijewicz – podkreślona została poprzez unifikację kostiumów. Fabularna opowieść o spotkaniu młodej Swietłany z jedną ze swoich starszych bohaterek, która miała miejsce w warstwie scenariusza spektaklu, wzbogacona została o materializujące się głosy z przeszłości, powracające we wspomnieniach seniorki. Wszystkie postaci przywoływane przez pamięć głównej bohaterki ubrane były w takie same jak ona kostiumy (wyróżniały ją jedynie dłuższe spodnie), uniformy sytuujące się wizualnie pomiędzy mundurem żołnierskim a garsonką. Ich nierealny status wspomnienia pokazany został również poprzez swego rodzaju zawieszanie się akcji, w czasie których to momentów postaci jednocześnie w tym samym rytmie wykonywały zwyczajne codzienne czynności. Rozciąganie w czasie i zwielokrotnianie chociażby gestów towarzyszących jedzeniu uniwersalizowało ich różnorodne postawy życiowe i odmienne perypetie, nawiązując do

gatunkowej przynależności, biologiczności człowieka, fizjologii organizmu tożsamej dla wszystkich ludzi¹⁷⁵.

Na uniwersalizujących gestach zbudowany został także spektakl *Obraz/y uczuć*, którego przedmiotem zainteresowania był przepis prawa kryminalizujący obrazę uczuć religijnych oraz zagadnienie powierzchowności praktyk religijnych, kryzysu duchowości młodego pokolenia Polaków, a także ich stosunek do instytucji kościoła katolickiego, utrata zaufania. Spektakl powstał w oparciu o doświadczenia osobiste aktorów, przeprowadzone społeczne wywiady i dopisane fragmenty autorstwa Weroniki Murek. Różnorodność postaw (między innymi wobec zjawiska masowych apostazji) znajdowała momenty wspólnego mianownika chociażby podczas sceny rekonstrukcji mszy świętej, skróconej i zintensyfikowanej do kilku minut, w trakcie której uniwersalizująco działała względem postaci odtwarzana partytura ruchowa, doskonale rozpoznawalna dla widzów licznie znających ją z autopsji. Wykonywanie gestów religijnych poza kościołem odsłaniało jednocześnie pustkę rytuału pozbawionego sakralnej przestrzeni i motywacji, wiary, przekonania uczestników, którzy stracili zaufanie do instytucji.

Spektakl *Popiołka* i *Murek* może odsyłać do *Frljicia* – i to nie jego znanych u nas spektakli z Polski czy Niemiec, operujących mocnymi profanacyjnymi gestami, a raczej tych z ojczystych Bałkanów, gdzie dużo wydarza się w muzyce, choreografii, ciele. To właśnie ciało jest u *Murek* i *Popiołka* w centrum wielu scen – puszczają oko do widza, rekonstruując na scenie wystawianie języka do komunii, przyklęknięcie w niepoprawny liturgicznie sposób (te wszystkie przysiady, półprzyklęknięcia, opieranie się o ławkę).

Problem z przekroczeniem niewypowiedzianej i nienazwanej normy bardzo dojmująco pokazany jest w jednej ze scen – gdy aktorzy próbują coś o Kościele powiedzieć, skrytykować, a może i zniuansować – przytłacza ich monumentalna i piękna przecież muzyka kościelnych organów¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Vide: Segarra Marta, *Humanimals*, Wydawnictwo Galaxia Gutenberg, Barcelona 2022, s. 11-13. Autorka opisuje unifikujące gatunkowo, zwierzęce pochodzenie człowieka i wskazuje na uniwersalny poziom wspólnotowości biologicznej wszystkich istot ludzkich: “W każdym z kolejnych rozdziałów ściśle rozróżnienie między człowiekiem i zwierzęciem słabnie, aż się zaciera, pokazując, jak dalece obie kategorie splatają się w jedną tkankę życia. To właśnie próbuje odzwierciedlić złożone słowo <<humanitarny>>”. Tłumaczenie własne.

¹⁷⁶ Mrozek Witold, *Polska po Kościele. W ten weekend wydarzyło się w teatrze coś bardzo ważnego*, „Gazeta Wyborcza”, online, <https://wyborcza.pl/7,75410,28007397,polska-po-kosciele-dwa-wazne-spektakle-w-jednym-weekend.html>, data dostępu: 7 grudnia 2023 r. Vide: „Krzysztofa Popiołka, reżysera przedstawienia *Obraz/y uczuć* Murek, znam z ciekawej adaptacji *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* Swietłany Aleksijewicz, powstałej w 2015 w teatrze w Olsztynie. (...) Czy polski teatr zauważy (...) *Obraz/y uczuć*? Nie wiem, bo polski teatr lubi odwołania do wielkiej tradycji romantycznej, wielkie nazwiska, wielkie spektakle – a nie kameralne formy, błyskotliwe rozpoznania czy przenikliwe diagnozy. Wiem jednak, że w ten weekend wydarzyło się w polskim teatrze coś

Podobny charakter autentyczności scenicznej wypowiedzi uzyskałem w festiwalowym spektaklu *Mężczyźni z różowym trójkątem*. Opowiedziałem z aktorami o jakości życia i poziomie bezpieczeństwa osób homoseksualnych w dzisiejszej Polsce. Osobiste doświadczenia, zebrane w oparciu o wypowiedzi reprezentatywnej dla środowiska LGBT+ grupy osób, przeplotłem narracją Heinza Hegera, więźnia nazistowskiego obozu koncentracyjnego, zesłanego do obozu za bycie homoseksualnym mężczyzną. Uniwersalizacja polegała na poszerzeniu kontekstu współczesnych wydarzeń o ich przeszłe odpowiedniki, przeplataniu opowieści o obecnej rzeczywistości – grozą przeszłości, groźbą powtórzenia się historii. Nałożenie na siebie opowieści przeszłej i teraźniejszej było jak zadanie pytania o podobieństwa między tymi sytuacjami. Zestawienie, połączenie wydarzeń ze współczesnej Polski z historycznym podłożem dyskryminacji w Europie, pokazanie korzeni nienawiści wobec wszelkiej odmienności było działaniem zwrotnie uniwersalizującym opowieść w tym sensie, że zarówno historyczne świadectwo austriackiego geja zyskało zrozumiały współczesny kontekst, jak i obecne historie zostały wzmocnione o wymiar powracających niechlubnych toposów nienawiści, pogardy i przemocy w kole historii. Josef Kohout napisał swoje świadectwo ocalałego z Holocaustu pod pseudonimem Heinz Heger w wieku pięćdziesięciu lat, z kolei aktorzy to dwudziestokilku– i trzydziestolatkowie. Uniwersalność gestu adaptacyjnego polegała na zestawieniu osób w różnym wieku i różnych narodowości, borykających się z dramatem nieakceptowanej inności.

Zabiegiem najsilniej uniwersalizującym tę opowieść było pokazanie na scenie męskiej czułości przy wykorzystaniu figury tańca (w tym tańca weselnego i towarzyskiego). Homoseksualni mężczyźni, obejmując się i wykonując taniec w parze, posługiwali się sposobem okazywania sobie bliskości, czułości i wyrażania uczuć praktykowanym przez osoby heteroseksualne, społecznie zrozumiałym. Dodatkowo, pozostawienie trzeciego aktora bez pary, wykonującego swój taniec samotnie, jako singiel, odwoływało się do doświadczenia osób, które o takiej bliskości marzą, co samo w sobie poszerzało katalog adresatów. W przeciwieństwie do pozostałej dwójki aktorów nie był on profesjonalnym tancerzem, nie wykonywał choreografii, układu tanecznego, a własny amatorski taniec w postaci zestawu powszechnie odtwarzalnych gestów, prostych, swobodnych ruchów. Taka ekspresja mogłaby

bardzo ważnego, ciekawego i wartego uwagi.” Kwestia wpływu widoczności spektakli na uniwersalizację zawartych w nich opowieści ma niebagatelne znaczenie dla przedmiotowej sprawy. Powrócę do tego zagadnienia w ostatniej części pracy.

być sposobem na wyrażenie emocji z pewnością przez wielu widzów. Skontrastowanie tych dwóch cielesnych sposobów wyrażania siebie wzmacniało uniwersalność przekazu i stanowiło kolejne piętro uniwersalizacji.

Z kolei w spektaklu *Światy możliwe*, wykorzystując globalną sytuację pandemii i wybuch wojny w Ukrainie oraz czyniąc narratorem algorytm sztucznej inteligencji, zbudowałem **uniwersum spektakli** Teatru Kana. Spotykałem postaci z różnych aktualnie granych w teatrze przedstawień (zestawiałem ze sobą równoległe przebiegi aktorskie ról z odrębnych spektakli i komponowałem je na nowo), wznawiałem sceny ze spektaklu Zygmunta Duceńskiego (założyciela Kany), w których aktor wracał do monologów i partytury ruchowej sprzed czterdziestu lat, zmieniałem sceny własnej *Gęstości zaludnienia* i pokazywałem ich alternatywne rozwinięcia i zakończenia – wszystko to w celu poszerzenia możliwości opowiedzenia historii w ramach jednego spektaklu, linkowania ze sobą światów scenicznych, modulowania opowieści, wariantowania jej, wracania do dawnych spektakli i wprowadzania zmian, badania innych możliwych przebiegów i zakończeń scen. Uniwersalizacja na metateatralnym poziomie.

Tym, co przyczyniło się w znacznym stopniu do uniwersalizacji tego spektaklu, było posłużenie się tekstami zebranych na potrzeby dwudziestoczęterogodzinnego *Koncertu dla Pokoju*¹⁷⁷, spontanicznej inicjatywy solidarnościowej środowisk kultury w Polsce z imigrantami wojennymi z Ukrainy, który miałem zaszczyt reżyserować w Kościele Pokoju w Świdnicy. Osią koncertu uczyniłem pozyskiwany przez kilka tygodni z mojej inicjatywy materiał tekstowy – zwierzenia osób z wielu państw na temat tego, jak przeżywany jest przez nich wybuch wojny w Europie, w Ukrainie.

Dostałem mnóstwo zapisów wypowiedzi mieszkańców: Gdyni, Bełchatowa, Radzyna Podlaskiego, Bytomia, Wrocławia, Kolonii Łobudzice, Kostrzyna nad Odrą, Warszawy, Kobióra, Częstochowy, Krakowa, Rudy Śląskiej, Starego Sącza, Łodzi, Gorlic, Złocieńca, Szczecina, Ostrowca Świętokrzyskiego, Ełku, Bałdowa, Kielc, Łęczycy, Zduńskiej Woli, Pionków, Świdnicy, Drożejowic, Brzeszczy, Wolina, Starachowic, Lublina, Radomia, Olsztyna, Oświęcimia, Siedlec, Świnoujścia, i wielu, wielu innych miejscowości, a także: Norymbergi, Tbilisi, Tokio, Mariupola, Dniepru, obwodu odeskiego, Kijowa, Charkowa,

¹⁷⁷ *Razem dla Pokoju. Instytucje kultury wobec wojny*, reżyseria własna, Stowarzyszenie Animatorów Forum Kraków oraz Świdnicki Ośrodek Kultury, Kościół Pokoju, Świdnica, premiera: 7-8 maja 2022 r. *Vide*: <https://e-teatr.pl/swidnica-koncert-razem-dla-pokoju-instytucje-kultury-wobec-wojny-25038>, data dostępu: 10 grudnia 2023 r.

Połtawy, Toronto. Teksty przysłali ludzie tak różni, poczynając od sześciolatniego Józia, po Wandę, lat siedemdziesiąt pięć, i Zofię, lat osiemdziesiąt pięć. Od alpinisty przemysłowego, przez pielęgniarkę, chemika, rzecznika patentowego, nauczycielkę wychowania przedszkolnego, prawnika, technologa żywności, ceramikę, po emerytowaną choreografkę.

Spektakl *Światy możliwe* próbował odpowiedzieć na pytania: o czym opowiadać w czasie wojny? Jaka jest różnica między funkcją twórców w społeczeństwie w czasie pokoju i w czasie wojny?

Dasha, uczennica z Dniepru, lat siedemnaście, pisała:

Moja historia wojny... To historia zniszczenia. Wydział uniwersytetu, na którym marzyłam studiować, został zniszczony. Zniszczona ścieżka życia, którą chciałam iść. A teraz znowu nie wiem, jak chodzić. Zniszczona, a raczej bardzo wstrząśnięta wiara. We wszystko. W ludzi, w sens, w życie. Chociaż, paradoksalnie, w tym samym czasie pojawiła się wiara, że jeśli jeszcze tu jestem, to znaczy, że coś mogę. To chyba główna i jedyna rzecz, jaką dała wojna. Moja historia wojny jest historią całkowitego, kapitalnego zniszczenia. Wszystkie przekonania, wartości, plany, nadzieje, znaczenia, wyobrażenia o świecie, o ludziach, o sobie. Bardzo, bardzo mała część tego, co dawało mi siłę wcześniej, pozostała ze mną. A teraz – żmudna, delikatna praca odzyskiwania siły, wyciągania bólu i nienawiści. Moja historia wojny jest formowaniem się niezniszczalnej siły życia pomimo całkowitego bólu.

Olena, filozofka, też z Dniepru, lat pięćdziesiąt jeden, wspominała:

Jak człowiek staje się potworem? Jak przestać wychowywać poczwary?

Andrei, czterdziestoletni dramaturg, uciekinier z Mińska przebywający na uchodźstwie w Tbilisi, dodawał:

Na Ukrainie już zapuszczają korzenie nowe platany. Nikt nie miał umrzeć tej wiosny. Powinny być imprezy i szkolne dzwonki. Ludzie mieli jeść grilla, chodzić w koszulkach, a nie spadać na ziemię. Wszyscy trochę zmarliśmy 24 lutego, niezależnie od narodowości i poglądów.

Bez względu na to, jakie to trudne, czy jesteś w Kijowie, Moskwie czy Erewaniu, trzymajmy się wszystkiego, co jest, aby nie spaść na samo dno tego zbiorowego grobu. Musimy się ratować, bo mamy tak wiele do zrobienia. Ile jeszcze będzie, jak dobrze, wyobraź sobie.

Bez względu na to, skąd pochodzą komplikacje oraz przechodzący przez nie bohaterowie i jak bardzo kategorie dramatyczności i tragiczności potrafią być emocjonalnie dotkliwe, wartością uniwersalizacji opowieści jest próba łączenia tego, co nie jest ze sobą w sposób dostateczny skomunikowane. Tworzenie połączeń pomiędzy odległymi od siebie rzeczywistościami zamiast separowania ich, a zatem rozbrajanie potencjalnych konfliktów wynikających z wzajemnego niezrozumienia to jeszcze jeden powód, dla którego w moim przekonaniu uniwersalizowanie opowieści ma swój głęboki sens.

Im dłużej zajmuję się tematem uniwersalizacji, tym silniej odnoszę wrażenie, że tworzone przeze mnie spektakle są powiązаныmi ze sobą elementami większej opowieści, pojemniejszej całości. Stąd pomysł na stworzenie uniwersum spektaklowego, struktury sieci połączeń, nawiązań, odniesień między kolejnymi przedstawieniami. W końcu, za *Słownikiem Języka Polskiego*, jedno ze znaczeń definicji słowa „uniwersalny” brzmi: „obejmujący całość”¹⁷⁸.

¹⁷⁸*Słownik Języka Polskiego*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, online, <https://sjp.pwn.pl/sjp/uniwersalny;2579197.html>, data dostępu: 8 grudnia 2023 r.

ZAKOŃCZENIE

Ryzyka i zyski uniwersalizacji

W toku wywodu, na kolejnych stronach tej rozprawy opisywałem, na czym polega koncepcja uniwersalizacji opowieści oraz objaśniałem związane z nią strategie adaptacyjne i dramaturgiczne na przykładzie spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu* w mojej reżyserii. Analizowałem motywacje i powody, dla jakich można chcieć zuniwersalizować opowieść. Wspominałem o obranej przeze mnie metodzie pracy z aktorem, którą uważam za efektywną w przedmiotowym temacie. Podawałem przykłady symbolicznych gestów i znaków scenicznych używanych przeze mnie w toku przeprowadzania zabiegu wydobycia z opowieści lub nadania jej uniwersalnych znaczeń. Podkreślałem wagę substytucji jako narzędzia prowadzenia aktora. Zwracałem uwagę na rolę pamięci zbiorowej, wyobraźni masowej, intertekstualności odniesień. Omówiłem koncepcję bohatera zbiorowego w kulturze i wyzwanie, jakie stanowi on dla teatru. Przytaczałem i analizowałem przykłady dotyczące pracy metafory oraz zaznaczałem jej istotną rolę w uniwersalizowaniu opowieści. Zwracałem uwagę na zbieżność celów procesu uniwersalizacji z funkcją katartyczną teatru. Poświęciłem uwagę również wątkowi recepcji spektaklu jako rodzajowi miary skuteczności uniwersalizacji. Wreszcie, wskazałem zastosowanie konkretnych narzędzi uniwersalizacji na przykładzie innych swoich spektakli.

Chciałbym wspomnieć jeszcze o ryzykach, jakie nieuchronnie towarzyszą podejmowaniu takiego działania w stosunku do opowieści. Przeciwnością uniwersalizacji jest generalizacja. Mogłoby się wydawać, że to pojęcia bliskoznaczne. Uniwersalizacja nie ma jednak na celu uogólniania. Wyprowadzanie tematu na poziom ogólności poprzez rezygnację z jego uszczegółowienia, zmniejszanie szczegółowości lub redukcję lokalnego charakteru opowieści jest przeciwnie skuteczne względem tego, co rozumiem jako cel nadrzędny uniwersalizacji opowieści. A jest nim uczynienie opowieści zrozumiałą dla drugiego, wyposażenie jej w kody znaczeniowe możliwe do zdekodowania przez możliwie szerokie spektrum potencjalnych odbiorców. Efektem takiego działania ma być umożliwienie zrozumienia czyjejs optyki, uzyskanie wglądu w cudzą sytuację bez utraty cech stanowiących

o unikatowości danej opowieści. Pod pojęciem generalizacji rozumiem zaś projektowanie wniosków wysnutych z pojedynczych zjawisk na szerszy ich zbiór, w wyniku czego następuje wygenerowanie ogólnej prawdy, zasady, reguły, normy, które to działanie nie jest jednoznaczne z charakteryzowanym powyżej. Co pokazuje, że próba zastosowania analogii między generalizacją a uniwersalizacją jest niewątpliwie nadużyciem. Słowa „ogólny” i „uniwersalny”, choć wydają się bliskoznaczne, nie są tożsame. Jeśli uniwersalna opowieść jest w pewnym sensie ogólna to znaczy, że jest skierowana do ogółu, niekoniecznie zaś, że została uogólniona.

Na drugim biegunie ryzyka znajduje się fasadowość posługiwania się narzędziami uniwersalizacji w celu realizacji swojego interesu, partykularnego przekazu, ukrywając go pod pozorem uniwersalnego znaczenia. Należy być szczególnie wrażliwym na to, aby nie narzucać własnej narracji pod płaszczykiem uniwersalizacji, zwłaszcza w kontekście działań międzynarodowych.

Na koniec warto podkreślić jeszcze inne aspekty dotyczące uniwersalizacji. Istnieje wiele czynników pozaspektaklowych, mających wpływ na to, w jakim stopniu opowieść ulegnie uniwersalizacji. W tym zakresie wymienić należy chociażby opowieść kontekstualną wokół spektaklu, w tym marketingową. Na recepcję treści opowieści można wpływać poprzez uniwersalizację kontekstową. Generuje ona dodatkowe sensory, rodzaj filtra, przez który widzowi komunikowany jest spektakl na samym początku procesu odbioru, na podstawie którego widz tworzy pewne wyobrażenie na temat tego, co zobaczy, jeszcze zanim zasiądzie na widowni. Do tego dochodzi tak zwana widoczność spektaklu w danym środowisku teatralnym (zasięgi wzmacniane przez pokazy festiwalowe czy fakt, że opowieść jest nagradzana na zagranicznych festiwalach, a więc przyjęta w odbiorze przez szersze, międzynarodowe grono osób).

Działania uniwersalizujące można zatem rozpatrywać jako te o charakterze zinternalizowanym lub zeksternalizowanym względem opowieści zawartej w spektaklu. W niniejszej rozprawie zajmowałem się uniwersalizacją opowieści wewnątrz spektaklu, ale trzeba pamiętać, że istnieje także aspekt uniwersalizacji zewnętrznej, kontekstowej, polegającej na budowaniu tła odbioru dla historii zawartej spektaklu.

Zasadnym wydaje się pytanie o to, czy możemy mówić o uniwersalizacji wtórnej w przypadku transkrypcji kulturowej spektaklu z realiów ukraińskich na polskie, a następnie dostosowanie w komunikowaniu międzynarodowym do warunków japońskich. Jest to pytanie o stopień uniwersalności znaczeń: w obrębie danej kultury, na styku dwóch różnych kultur czy ponadkulturowo. *Dla kogo uniwersalna ma być opowieść? Jak bardzo uniwersalna?*

Jakkolwiek w przypadku *Gęstości zaludnienia* od początku założyłem zbudowanie opowieści dotyczącej możliwie najszerszego spektrum odbiorców, tak sam gest dodania japońskiej końcówki spektaklu dla celów prezentacji w tym kraju nie jest zaprzeczeniem punktu wyjścia, a jedynie jego kontynuacją. Gest ten nie polegał na dostosowaniu spektaklu do odbioru na potrzeby wyłącznie społeczeństwa japońskiego, nie był elementem dialogu międzykulturowego (rodzajem deskryptywnej translacji czy kompromisu między odrębnymi znaczeniami funkcjonującymi w obrębie kultur polskiej i japońskiej), był natomiast wyrazem dbałości o możliwość ponadczasowego i ponadnarodowego¹⁷⁹ odczytania utworu. Uniwersalizm¹⁸⁰ jest dążeniem do objęcia przekazem wszystkich ludzi, bez względu na narodowość, dążeniem do tworzenia powszechnie rozpoznawalnych znaczeń. Nie tyle poprzez objaśnianie hermetycznych sensów, co wzmacnianie tych o potencjale uniwersalnym.

Uniwersalizacja nie stoi jednak w sprzeczności z lokalnym charakterem opowieści. Pomaga natomiast wpisać własną wyjątkową narrację w chór tak wielu pozostałych. Lokalność opowieści jest wielką wartością teatru z uwagi na możliwość zrozumienia, z czym mierzą się dane społeczności, jakie mają marzenia i cierpienia. Właśnie dlatego tak fascynujące jest dla mnie przeglądanie repertuarów teatrów w Rijadzie, Kairze czy Barcelonie. W erze globalizacji, Internetu i komunikacji cyfrowej, pracy zdalnej oraz wydarzeń online – w każdej sekundzie lokalna opowieść może znaleźć swojego odbiorcę z drugiego końca świata po drugiej stronie ekranu. Praktycznie nieograniczone możliwości podróżowania po światowych zasobach danych, możliwość uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych na innym kontynencie bez wychodzenia z domu, a także coraz liczniejsze pojawianie się przybyszów na europejskich widowniach – wszystko to staje się dodatkową motywacją do zuniwersalizowania swojego przekazu. W świecie Zachodu jest na to pojęcie: *attracting new audiences*¹⁸¹ (pozyskiwanie nowych widowni).

¹⁷⁹ Vide: Detje Robin, *Castorf. Prowokacja dla zasady*, tłum. Borowski Mateusz, Sugiera Małgorzata, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków 2013, s. 7-8. W przewrotny sposób o roli teatru po zniknięciu państwa (na przykładzie NRD) pisała Anna R. Burzyńska, zwracając uwagę na jego ujawniający się wówczas pozapaństwowy, uniwersalny charakter poprzez przyrównanie go do motywów działania postaci szekspirowskich: „(...) co pozostaje, gdy znika państwo? (...) czasami pozostaje teatr, który zmuszony jest przyjąć funkcję akuszera <<nowego>> i grabarza <<starego>>. (...) Gdy w finale *Hamleta* Szekspir zabija wszystkich głównych bohaterów, zostawia przy życiu dwóch Grabarzy – ktoś przecież musi pochować umarłych (...). *Tam wszyscy wariaci* – mówią o świecie poza cmentarzem, komentując polityczne rozgrywki i konflikty międzyludzkie”.

¹⁸⁰ *Słownik Języka Polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, online, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/universalizm.html>, data dostępu: 8 grudnia 2023 r.

¹⁸¹ *Attracting New Audiences To The Theatre*, BBC, online, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p01wbdrk>, data dostępu: 8 grudnia 2023 r. Nagranie pokazuje, jak różne tematy przemawiają do różnych odbiorców, ale poruszenie ich w ramach jednego utworu można zaangażować w opowieść różnej grupy odbiorców. Wyjaśnia również, w jaki sposób przy pomocy współczesnych wątków genetyki i klonowania lub tematu ponownego uczenia się korzystania ze swojego ciała przez ofiary udarów można pozyskać dla teatru nowych odbiorców.

Zastanawiając się nad powodami uniwersalizowania opowieści, myślę o dotarciu z komunikatem do odbiorców w konkretnych sytuacjach. Przykładowo, analizuję sytuację ludzi, którzy lubią piosenkę *The Winner Takes It All* zespołu ABBA, ale nie znają języka angielskiego. Uderzające, że ludzie nie posługujący się językiem angielskim nie mają dostępu do treści tej piosenki, a jednak mogą odczuwać podczas słuchania utworu przygnębienie dzięki uniwersalnemu językowi muzyki i podstawowej umiejętności człowieka rozróżniania melodii wesołych od smutnych. Jednak owo odczucie smutku jest dość mgliste, dalekie. Przy braku napisów w teatrze również jest się w stanie odebrać dzieło sceniczne na podobnym poziomie bardzo ogólnego wrażenia. Uniwersalizacja to jednak nie tylko translacja¹⁸², ale również akcentacja dekodowalnych wątków, znaków, motywów, symboli. Powoduje, że smutek melodii staje się zrozumieniem perspektywy kobiety patrzącej na życie dawnego ukochanego z kimś innym, jak w przypadku wspomnianej piosenki. Umożliwia pełne, precyzyjne odczytanie utworu, przez co demokratyzuje uczestniczenie w kulturze na prawach równego odbioru. Uwspólniając znaczenia, czyni z obcego – swojego.

Przykładem użycia uniwersalnego języka symboli i gestów w europejskim teatrze jest *Pasja św. Mateusza* Bacha w reżyserii Romeo Castellucciego¹⁸³. W tej rzeczownikowej narracji przedmiotów, w kolejnych scenach–obrazach pojawiają się następujące figury: starożytne popiersie, odlew ludzkiej ręki przeżarty amoniakiem i kanister z substancją, ludzka czaszka, pusta lodówka z jedną butelką szampana, walka zawodników wrestlingu w strojach koloru czerwonego i niebieskiego, ścięte drzewo (któremu na oczach widzów opiłowuje się wszystkie gałęzie), przewrócony autobus, składanie ludzkiego ciała do futurystycznego sarkofagu, pranie prześcieradła ze śladami krwi, na którym urodził się noworodek, rozwijanie drutu kolczastego oddzielającego widownię od sceny oraz podłączanie jego symbolicznego fragmentu w pojemniku z wodą do prądu. Kolejne sceny zapoczątkowane są przez krótkie wzmianki tekstowe, nadające historii o męce i cierpieniu współczesny kontekst, uniwersalizują ją. W scenie zatytułowanej *Gwóźdź* na oczach widzów pobierana jest krew od aktora grającego

¹⁸² Vide: Kjeldsen Kirk, *Lost (and Found) in Translation*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2020.

¹⁸³ *La Passione*, reż. Castellucci Romeo, Staatsoper Hamburg, online, https://www.youtube.com/watch?v=uoLvufnj_VU, data dostępu: 8 grudnia 2023 r. Vide: Semenowicz Dorota, *To nie jest obraz. Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio*, Wydawnictwo Korporacja Ha!art i Fundacja Malta, Poznań-Kraków 2013, s. 6-7. „W reżyserowanych przez Romea Castellucciego spektaklach (...) narzędziem budowania nowego świata jest przede wszystkim obraz. Mamy w nich do czynienia z klasyczną kompozycją tworzoną w obrębie ramy scenicznej, oglądaną przez usadowionego naprzeciwgle widza – ten układ przestrzenny przypomina pozycję widza przed obrazem malarskim. Przstrzeń, gra kolorów i form oraz sceny aktorskie budowane są plastycznie, a aktorzy przemawiają do widza na poziomie wizualnych znaczeń. (...) Obraz w teatrze Romea Castellucciego nie jest jednak tylko narzędziem budowania scenicznego języka, ale również przedmiotem filozoficznej (...) refleksji.”

Jezusa i obserwujemy proces chemicznej ekstrakcji z niej żelaza. Towarzyszy temu następujący opis: „Ludzkie ciało zawiera od trzech do czterech gramów żelaza, co odpowiada trzem gwoździom. Żelazo zawarte we krwi jest niezbędne do dostarczania do niej tlenu. Jest składnikiem hemoglobiny, białka znajdującego się w czerwonych krwinkach. Elektroforeza krwi jest techniką laboratoryjną, która umożliwia analizę i ekstrakcję hemoglobiny. Odwirowana i przeanalizowana próbka krwi została pobrana od Philippe Sly’a, reprezentującego postać Jezusa”¹⁸⁴. Następnie słupek żelaza wyekstrahowany na oczach widzów z krwi aktora zawisa w plastikowej torebce pośrodku sceny. W scenie ukrzyżowania natomiast kolejni statyści podchodzą do drążka zawieszonoego na jednym ze sztankietów, podciągają się i próbują jak najdłużej utrzymać, wisząc w powietrzu. Na ekranie podawane są ich dane w postaci wzrostu i wagi. Opatrzono zostało to opisem: „Waga ukrzyżowanych osób jest przyczyną ich śmierci przez uduszenie. Ciśnienie spowodowane nadmiernym rozciągnięciem klatki piersiowej powoduje trudności w oddychaniu z powodu braku powietrza w płucach. Utrata dopływu tlenu do krwi i skurcze kończyn powodują nadmierne zakwaszenie dróg oddechowych, a w rezultacie zatrzymanie akcji serca. Ofiara pozostaje przytomna aż do śmierci. Statyści starają się jak najdłużej wytrzymać ciężar własnego ciała”¹⁸⁵.

Wspomniane figury odwołują się do projekcji najpierwotniejszych ludzkich lęków i potrzeb: poczucia bezpieczeństwa i zagrożenia, radości oczekiwania na narodziny oraz strachu przed śmiercią, walki, porzucenia, upływu czasu. Uniwersalizują w ten sposób historię sprzed dwóch tysięcy lat, czyniąc ją zrozumiałą, możliwą do odczytania przez osoby pochodzące spoza kręgu cywilizacji chrześcijańskiej.

Jest to tylko jeden z licznych współczesnych przykładów prób uniwersalizacji. Studiując teksty kuratorskie największych międzynarodowych festiwali teatralnych, a także analizując ich repertuary można obserwować sposoby umiędzynaradawiania opowieści. Owo wyjście poza pojedynczy spektakl, szersze spojrzenie na repertuar jako zestaw, zbiór opowieści oraz wnioski wynikające z takiego zestawienia umożliwiają uzupełnienie swoich fragmentów map mentalnych o te kawałki, które są w posiadaniu innych ludzi.

Na uniwersalność przekazu *Gęstości zaludnienia* miały wpływ czytelne, zrozumiałe psychologicznie motywy działania głównego bohatera. Jego przemianę najlepiej opisują dwie wypowiedziane przez niego kwestie – otwierająca i zamykająca kulminacyjną scenę spektaklu:

¹⁸⁴ Ibidem, tłumaczenie własne.

¹⁸⁵ Ibidem, tłumaczenie własne.

Powinienem opisywać ją jak obcą... Jej męki... Żona – przyszła do mnie. Nie wytrzymała: „Lepiej, żebym umarła. Żebyś nie patrzył”. Wystarczy. Dosyć¹⁸⁶.

Może nie zawsze trzeba wszystko rozumieć. To nie jest ważne. Ważne jest, żeby zapamiętać. A to – zawsze przede mną¹⁸⁷.

Cała rozpiętość dramatyczna opowieści została zbudowana na żalu po stracie, pomiędzy wyparciem i ucieczką a poddaniem zmagania z tym, na co nie ma się wpływu i ostateczną akceptacją nowego porządku rzeczy. Do wyrazistej przemiany głównego bohatera przyczynił się chór pozostałych relacji, w których mógł on się przejrzeć. Ich obecność umożliwiła mu porzucenie myślenia o własnej krzywdzie jako wyłącznej, jedynej opowieści o sobie i swoim doświadczeniu.

Zawsze czułam, że niemożliwe jest właściwe wmyślenie się w miejsce lub osobę, nie angażując się we wszystkie historie dotyczące tego miejsca lub tej osoby¹⁸⁸.

(...) Wszystkie [przeżyte – przyp. aut.] historie sprawiają, że jestem tym, kim jestem. Upieranie się tylko przy tych z nich, które były negatywne, spłaszczyłoby moje doświadczenie i przeoczyłoby wiele innych historii, które mnie ukształtowały. Pojedyncza historia tworzy stereotypy. Problem ze stereotypami nie polega na tym, że są nieprawdziwe, ale na tym, że są niekompletne. Sprawiają, że jedna historia staje się jedyną¹⁸⁹.

W taki sposób potrzebę polifoniczności narracji opisuje w swoim esej *Niebezpieczeństwo pojedynczej historii* nigeryjsko–amerykańska pisarka Chimamanda Ngozi Adichie¹⁹⁰. Ten szczególnie ważny atrybut zuniwersalizowanej opowieści – jej wielowątkowość, wewnętrzne zróżnicowanie optyk – pozwala uniknąć jednowersyjności na

¹⁸⁶ Fragment scenariusza spektaklu *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu*, Ośrodek Teatralny Kana, Szczecin, 2017.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ngozi Adichie Chimamanda, *El peligro de la historia única / The Danger of a Single Story*, Wydawnictwo Literatura Random House, Barcelona 2018, s. 23. Tłumaczenie własne.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 22.

¹⁹⁰ Esej ten, pośród wielu innych tytułów, przywożem z podróży do Hiszpanii (Andaluzja, Katalonia) i Maroka w 2023 roku. Odwiedziłem wówczas między innymi Institut del Teatre de Barcelona. Był to jeden z wielu wyjazdów zagranicznych, które staram się odbywać w ramach studiowania zarówno zagadnienia uniwersalizacji na potrzeby mojej działalności teatralnej, jak i w ramach samorozwoju w celu poznawania różnorodności kultur świata.

rzecz kompleksowości. Rzeczywistość tonie w powikłaniach i sprzecznościach, nie jest monolitem. Dlatego tak ważne dla dokonanej przeze mnie uniwersalizacji było pokazanie w ramach jednej opowieści wielości perspektyw, obrotowość historii (w znaczeniu zwrotności narracyjnej, zdolności do odwracania punktu widzenia).

O uniwersalności figury głównego bohatera *Gęstości zaludnienia* świadczy również to, jak konfrontuje się z nieodwracalnością przeszłości, własną pamięcią i niepamięcią, ze swoją krzywdą, raną, jak *dzielnie stawia opór morzu nieszczęść*¹⁹¹, zupełnie jakby był postacią nie czarnobylskiej katastrofy, a szekspirowskiej tragedii. Spotkałem się kiedyś z twierdzeniem, że najciekawsza jest ta postać, która doznaje upokorzenia, poniżenia. Kiedy słowo „najciekawsza” zamieni się na „uniwersalna”, pojawia się interesująca definicja potencjalnych bohaterów i adresatów zabiegów uniwersalizacji: wspólnota solidarności w klęsce i wstydzie, która nie zna administracyjnych granic, etnicznych odrębności, ma wspólną gramatykę, zna ten sam język cierpienia. Jednym z najważniejszych dla mnie aspektów uniwersalizacji jest nagłaśnianie, czynienie słyszalnym na arenie międzynarodowej, dawanie głosu zaniepokojonym, tym, którym się go odmawia lub odbiera. Na taki aspekt uniwersalności doświadczeń zwracał uwagę izraelski pisarz Etgar Keret w naszej prywatnej korespondencji. Pisał o ostatnim przyczółku wewnętrznej niepodległości człowieka w ten sposób:

Żyjemy w trudnych czasach, w których podstawowe prawa, takie jak wolność słowa czy wolność kochania, są kwestionowane. Czasami największym sprzeciwem, jaki możemy stawić w tak mrocznych czasach, jest swobodne myślenie i tworzenie. Czasem to właśnie szczerłość i naturalność stanowią najpotężniejszą broń przeciwko reakcjonistom. Mogą się nam sprzeciwić, ale nie mogą sprawić, że przestaniemy kochać, tworzyć, marzyć i być zdolnym do wyobrażania sobie¹⁹².

Motywacją dla uniwersalizacji opowieści było dla mnie zadanie podobne do tego, jakie medycyna – rozumiana jako uniwersalna opowieść o próbie radzenia sobie ludzi z cierpieniem – stawia przed lekarzami wszystkich krajów: powinność dzielenia się odkryciami¹⁹³,

¹⁹¹ Fragment słynnego monologu *Hamleta* Williama Shakespeare’a, zaczynającego się od słów *Być albo nie być*, w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka. *Vide*: Shakespeare William, *Hamlet*, tłum. Barańczak Stanisław, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.

¹⁹² Fragment prywatnej korespondencji z Etgarem Keretem z 2018 r. Tłumaczenie własne z języka angielskiego.

¹⁹³ *Vide*: *Kodeks Etyki Lekarskiej*, Naczelna Izba Lekarska, online, https://nil.org.pl/uploaded_images/1576053297_kodeks-etyki-lekarskiej.pdf, data dostępu 10 grudnia 2023 r. Art. 48: „Wszelkie odkrycia

uczestnictwa w światowym obiegu myśli. Uniwersalizacja umożliwia zachodzenie nieustannej wymiany myśli, przepływów komunikacyjnych, transmitowania idei. Pozwala robić to w imię postulatów redystrybucji dóbr, jawności poszukiwań, równego dostępu do kultury jako prawa człowieka, wieloaspektowego studiowania¹⁹⁴ skomplikowanej rzeczywistości pomimo istniejących podziałów.

„Zacznij historię od strzał rdzennych Amerykanów, a nie od przybycia Brytyjczyków, a będziesz miał zupełnie inną historię”¹⁹⁵, pisze w swoim eseju *Niebezpieczeństwo pojedynczej historii* Adichie, argumentując konieczność istnienia wielości narracji. I trudno się z nią nie zgodzić, jeśli w centrum zainteresowania teatru postawimy starożytną *metanoię*¹⁹⁶, zmianę sposobu myślenia o świecie. Wówczas może się okazać, że uniwersalizacja jest jednym z najprzydatniejszych narzędzi w procesie prób porozumiewania się z innymi. *Przyczynkiem spełnienia odwiecznego marzenia ludzkości – poprawy świata na lepsze*¹⁹⁷, nawet jeśli miałyby się to dokonywać wyłącznie w ograniczonym czasowo i jednostkowym wymiarze – poprawy czyjegoś świata i tylko na chwilę.

i spostrzeżenia związane z wykonywaniem zawodu lekarz winien przekazywać środowisku lekarskiemu i publikować (...). Nowożytne przyrzeczenie lekarskie: „podawać do wiadomości świata lekarskiego wszystko to, co uda mi się wynaleźć i udoskonalić”, tamże.

¹⁹⁴ Vide: Popiołek Krzysztof, *Jak opowiadać świat w XXI wieku?*, „Nowe Formy Teatru”, zeszyt pierwszy, Mazowiecki Instytut Kultury, Warszawa 2019, s. 3-4. „Czy sztuka powinna pocieszać, czy przerażać? Przynosić ulgę w cierpieniu? A może, jak chciał Fiodor Dostojewski, wybudzać z letargu? Czy sztuka w ogóle ma przed sobą jakąkolwiek powinność? *A przecież wielu ludziom tego tylko potrzeba, aby ich ukołysać do snu.* Michael Haneke, który jest dla mnie bardzo ważnym twórcą, w jednym ze swoich pierwszych wywiadów dał poruszający wyraz tego, czym może być doświadczenie katartyczne w świecie po Holokauście: *Gdybyśmy mieli uwierzyć w jakąkolwiek utopię, byłaby to utopia negatywna, pełna okropieństwa i zniszczenia, tak straszna, że wzmogłaby w nas siły oporu, które zdolne byłyby jej się przeciwstawić.* (...) W niełatwej, złożonej rzeczywistości, której jesteśmy uczestnikami, to zaproszenie widowni do wspólnego, uważnego studiowania świata. W jakim celu? Żeby móc go zrozumieć i oswoić.”

¹⁹⁵ Ngozi Adichie Chimamanda, *El peligro de la historia única*, op. cit., s. 19. Tłumaczenie własne.

¹⁹⁶ Vide: *Encyklopedia PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, online, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/metanoja;3940044.html>, data dostępu: 8 grudnia 2023 r.

¹⁹⁷ Tokarczuk Olga, *Bezradność narracyjna*, op. cit.

BIBLIOGRAFIA

- 1) Aleksijewicz Swietłana, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, tłum. Czech Jerzy, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012.
- 2) Aleksijewicz Swietłana, *Nobel Lecture*, Svenska Akademien, Kopenhaga 2015, s. 1-19, online, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/lecture/>, data dostępu: 25 maja 2023 r.
- 3) Aleksijewicz Swietłana, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, tłum. Czech Jerzy, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.
- 4) Aronson Linda, *Scenariusz na miarę XXI wieku*, tłum. Kruk Agnieszka, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2019.
- 5) Arystoteles, *Poetyka*, tłum. Podbielski Henryk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- 6) *Attracting New Audiences To The Theatre*, BBC, online, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p01wbdrk>, data dostępu: 8 grudnia 2023 r.
- 7) Bal Mieke, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, red. i tłum. Krajewska Ewa, Kraskowska Ewa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- 8) Beckett Samuel, *Ostatnia taśma*, w: *no właśnie co*, tłum. Libera Antoni, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.
- 9) Benedetti Jean, *Sztuka aktora*, tłum. Kowalcze-Pawlik Anna, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, Kraków 2015.
- 10) Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warszawa 2018.
- 11) Breuer Rayna, Hitz Julia, *Sto lat Disneya. Od oskarżeń o rasizm do różnorodności*, Deutsche Welle, online, [https://www.dw.com/pl/sto-lat-disneya-od-oskarżeń-o-rasizm-do-różnorodności/a-64751510](https://www.dw.com/pl/sto-lat-disneya-od-oskarzeń-o-rasizm-do-różnorodności/a-64751510), data dostępu: 10 grudnia 2023 r.
- 12) Bunin Iwan, *Ciemne aleje i inne opowiadania*, tłum. Leśniewska Maria, Pollak Seweryn i in., Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1980.
- 13) Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
- 14) Detje Robin, *Castorf. Prowokacja dla zasady*, tłum. Borowski Mateusz, Sugiera Małgorzata, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

- 15) Domagała Tomasz, *W cieniu katastrofy*, oficjalny dziennik Festiwalu Konfrontacje Teatralne w Lublinie, online, <https://e-teatr.pl/w-cieniu-katastrofy-a276117>, data dostępu: 4 grudnia 2023 r.
- 16) Donnellan Declan, *Aktor i cel*, tłum. Murczyńska Jadwiga, Noszczyk Iga, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, Kraków 2009.
- 17) Dudkiewicz Ignacy i in., *Kryzys wyobraźni*, „Kontakt”, 2019, nr 40.
- 18) Działek Jarosław, *Geografia sztuki. Struktury przestrzenne zjawisk i procesów artystycznych*, Instytut Geografii i Gospodarki Przestrzennej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.
- 19) Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia muzyczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979.
- 20) *Encyklopedia PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, online, <https://encyklopedia.pwn.pl>, data dostępu: 11 grudnia 2023 r.
- 21) *Equity, Diversity and Inclusion*, University of Bristol, online, <https://www.bristol.ac.uk/inclusion/learning--development/their-stories/>, data dostępu: 10 grudnia 2023 r.
- 22) Franczak Anja, *Doświadczenie żałoby - jak o nim mówić?*, Instytut Dobrej Śmierci, online, https://instytutdobrejsmierci.pl/william_worden/, data dostępu: 11 grudnia 2023 r.
- 23) Fromm Erich, *O sztuce słuchania*, tłum. Saciuk Robert, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.
- 24) Fukuyama Francis, *Koniec historii*, tłum. Bieroń Tomasz, Wichrowski Marek, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
- 25) Gańczarczyk Iga, Katafiasz Olga (red.), *Dramaturgia. Przewodnik*, Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego, Kraków 2021.
- 26) Hagen Uta, *Szacunek dla aktorstwa*, tłum. Orski Mariusz, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2015.
- 27) Harari Yuval Noah, *21 lekcji na XXI wiek*, tłum. Romanek Michał, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.
- 28) Jonīte Dita, *Veca telpa – jauna elpa*, online, <https://www.kroders.lv/recenzijas/523>, data dostępu: 10 grudnia 2023 r.
- 29) Kalz Margarita, Schumann Efim, *Nobel Prize-laureate Svetlana Alexievich in 5 questions*, online, <https://www.dw.com/en/chernobyl-war-and-the-meaning-of-life->

- nobel-prize-winner-svetlana-alexievich-in-5-questions/a-19103785, data dostępu: 17 lipca 2023 r.
- 30) Kasperska Klaudia, *Co zrobisz, gdy nagle wybuchnie ci świat?*, Nowa Siła Krytyczna, online, <https://e-teatr.pl/co-zrobisz-gdy-nagle-wybuchnie-ci-swiat-a238572>, data dostępu: 30 listopada 2023 r.
- 31) Kjeldsen Kirk, *Lost (and Found) in Translation*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2020.
- 32) *Kodeks Etyki Lekarskiej*, Naczelna Izba Lekarska, online, <https://nil.org.pl>, data dostępu 10 grudnia 2023 r.
- 33) Kos-Krauze Joanna, *Jest życie po końcu świata*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2017.
- 34) Kosiński Dariusz, *Teatr, który nadchodzi?*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.
- 35) Kuruvilla Elizabeth, *Svetlana Alexievich: A History of the Soul*, online, <https://www.livemint.com/Leisure/GznB9e1h8vHmt64iGgoIvO/Svetlana-Alexievich-A-history-of-the-soul.html>, data dostępu: 17 lipca 2023 r.
- 36) Limon Jerzy, *Piąty wymiar teatru*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- 37) Liskowacki Artur Daniel, *Martwe akwarium*, „Kurier Szczeciński”, 2017, nr 193.
- 38) Lukić Darko, *Wstęp do teatru stosowanego. Do kogo należy teatr?*, tłum. Abrasowicz Gabriela, Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego, Kraków 2021.
- 39) Lupa Krystian, Maciejewski Łukasz, *Koniec świata wartości*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2017.
- 40) Lupa Krystian (w rozmowie z Krzysztofem Mieszkowskim), *Rozmowy*, „Notatnik Teatralny”, 2009, nr 54-55.
- 41) Lupa Krystian, *Utopia. Listy do aktorów*, Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego, Kraków 2022.
- 42) Łebkowska Anna, *Możliwe światy a teoria literatury [w:] Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1998.
- 43) Mamet David, *Prawda i fałsz*, tłum. Szafrąński Tomasz, Wydawnictwo Filmowe, Myślenice 2014.
- 44) Markiewicz Henryk, *Postać literacka i jej badanie*, „Pamiętnik Literacki”, online, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1981-t72-n2-s147-162.pdf, data dostępu: 13 lipca 2023 r.

- 45) Meyer Erin, *The Culture Map: Decoding How People Think, Lead and Get Things Done Across Cultures*, Wydawnictwo Perseus Books, Nowy Jork 2016.
- 46) Mrozek Witold, *Polska po Kościele. W ten weekend wydarzyło się w teatrze coś bardzo ważnego*, „Gazeta Wyborcza”, online, <https://wyborcza.pl/7,75410,28007397,polska-po-kosciele-dwa-wazne-spektakle-w-jeden-weekend.html>, data dostępu: 7 grudnia 2023 r.
- 47) Ngozi Adichie Chimamanda, *El peligro de la historia única*, Wydawnictwo Literatura Random House, Barcelona 2018.
- 48) Ostrowska Joanna, *Hopla, żyjemy!*, online, <https://teatralny.pl/recenzje/hopla-zyjemy,2015.html>, data dostępu: 30 listopada 2023 r.
- 49) Panov Mitko, *Visual Storytelling*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2014.
- 50) Pessoa Fernando, *Heteronimy. Utwory wybrane*, tłum. Charchalis Wojciech, Wydawnictwo Lokator, Kraków 2021.
- 51) Piechówka Anna, *Piąty wymiar teatru według Jerzego Limona*, „Ethos”, 2007, nr 77-78.
- 52) *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. Zespół Biblistów Polskich, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2003, online, <https://biblia.deon.pl>, data dostępu: 11 grudnia 2023 r.
- 53) Pletcher Kenneth, *Kōbe Earthquake Of 1995*, online, <https://www.britannica.com/event/Kobe-earthquake-of-1995>, data dostępu: 3 grudnia 2023 r.
- 54) Pletcher Kenneth, Rafferty John, *Japan Earthquake And Tsunami Of 2011*, online, <https://www.britannica.com/event/Japan-earthquake-and-tsunami-of-2011>, data dostępu: 3 grudnia 2023 r.
- 55) Popiołek Krzysztof, *Jak opowiadać świat w XXI wieku?*, „Nowe Formy Teatru”, zeszyt pierwszy, Mazowiecki Instytut Kultury, Warszawa 2019.
- 56) Popiołek Krzysztof, *Każdego dnia będzie tylko gorzej, aż nastąpi koniec. Mechanizmy redukcji jako strategia dramaturgiczna w „Siódmym kontynencie” i „Miłości” Michaela Haneke*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, Kraków 2015.
- 57) Popiołek Krzysztof, *Międzynarodowe festiwale teatralne jako narzędzie dyplomacji kulturalnej*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2022.
- 58) Popiołek Krzysztof (w rozmowie z Tomaszem Domagałą), *W poszukiwaniu utraconej narracji*, „Tygodnik Powszechny”, 2019, nr 40 (3665).

- 59) Popiołek Krzysztof, *Wierność artysty wobec marzenia w procesie twórczym a rzeczywistość prawna i ograniczenia autonomii twórcy*, [w:] „Teatrologia na rozdrożach”, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017.
- 60) Rushdie Salman, *Dzieci północy*, tłum. Kołyszko Anna, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.
- 61) Schama Simon, *Epic* [w:] *Decade*, Adamson Samuel i in., Wydawnictwo Nick Hern Books, Londyn 2011.
- 62) Schütte Oliver, *Sztuka czytania scenariusza*, Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 2015.
- 63) Segarra Marta, *Humanimals*, Wydawnictwo Galaxia Gutenberg, Barcelona 2022.
- 64) Seger Linda, *Scenariusz dla zaawansowanych*, tłum. Długosz Katarzyna, Wydawnictwo Myśliński, Warszawa 2013.
- 65) Seger Linda, *Doskonalenie dobrego scenariusza*, tłum. Długosz Katarzyna, Wydawnictwo Myśliński, Warszawa 2012.
- 66) Semenowicz Dorota, *Garcia. Resztki świata*, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków 2014.
- 67) Semenowicz Dorota, *To nie jest obraz. Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio*, Wydawnictwo Korporacja Ha!art i Fundacja Malta, Poznań-Kraków 2013.
- 68) Shakespeare William, *Hamlet*, tłum. Barańczak Stanisław, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.
- 69) Shepherd-Barr Kirsten, *Dramat współczesny*, tłum. Sosnowska Monika, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.
- 70) *Słownik Języka Polskiego*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, online, <https://sjp.pwn.pl>, data dostępu: 30 listopada 2023 r.
- 71) Smaga Józef, *Fiodor Dostojewski – życie i twórczość*, online, http://niniwa22.cba.pl/smaga_dostojewski.htm, data dostępu: 13 lipca 2023 r.
- 72) Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. Magala Sławomir, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.
- 73) Stangret Paweł, *Tak daleko, tak blisko*, „Teatr”, 2018, nr 9.
- 74) Steiner George, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, tłum. Kubiński Wojciech, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- 75) Steiner George, *Gramatyki tworzenia*, tłum. Łoziński Jerzy, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2004.

- 76) Tischner Józef, *Współczesna filozofia ludzkiego dramatu. Wykłady*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2012.
- 77) Tokarczuk Olga, *Bezradność narracyjna*, „Nowe Formy Teatru” pod red. Krzysztofa Popiołka, zeszyt pierwszy, Mazowiecki Instytut Kultury, Warszawa 2019.
- 78) Tyszka Juliusz, *Zona jest wszędzie*, „nietak!t”, online, <http://www.nietak-t.pl/zona-jest-wszedzie/>, data dostępu: 30 listopada 2023 r.
- 79) Wróblewski Janusz, *Reżyserzy*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2013.
- 80) Wróblewski Janusz, *Wciąż się buntuję. Rozmowa z Michaelem Haneke*, „Polityka”, online, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1531805,1,rozmowa-zmichael-haneke.read>, data dostępu: 30 listopada 2023 r.
- 81) *Wydarzenie zamknięcia Festiwalu Przemiany – Rok Zero*, Centrum Nauki Kopernik, Warszawa 2020, online, <https://youtu.be/GsBkxN3N6kY>, data dostępu: 18 lipca 2023 r.
- 82) Źródlewski Daniel, *Napromieniowani*, „Prestiż”, online, <https://prestizszczecin.pl/magazyn/106/kultura/napromieniowani>, data dostępu: 30 listopada 2023 r.