

**Dr hab. Agnieszka Korytkowska**  
**Akademia Sztuk Pięknych**  
**w Warszawie**

### **Recenzja w postępowaniu doktorskim Pana magistra Krzysztofa Popiołka**

Recenzja powstała na podstawie filmowej rejestracji przedstawienia „Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu” w reżyserii Krzysztofa Popiołka oraz rozprawy doktorskiej pod tytułem „Strategie adaptacyjne i dramaturgiczne stosowane w budowaniu utworu scenicznego na przykładzie spektaklu <Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu>” napisanej przez doktoranta pod kierunkiem dr hab. Olgi Katafiasz w krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych.

Pan magister Krzysztof Popiołek jest absolwentem Wydziału Prawa Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Wydziału Reżyserii Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Ukończył także studia podyplomowe na kierunku dyplomacja kulturalna na Uniwersytecie Jagiellońskim. Wyreżyserował kilkanaście spektakli, pracował jako kurator, autor artykułów, wykładowca Wydziału Sztuki Nowych Mediów PJATK w Warszawie.

Czytając dysertację pana Popiołka opisującą narzędzia przeznaczone do uniwersalizacji języka teatralnego, który dzięki strategiom pracy z aktorami (w tym substytucji), budowania symboli i metafory, odwołań do wyobraźni masowej i intertekstualnych kontekstów zrozumiałych przez szerokie grono widzów mam nieodparte wrażenie konstytuowania utopii. Im bardziej jednak jest to temat

zajmujący mnie w mojej twórczości od lat, tym z większą uwagą zagłębiałam się w kolejne akapity, by poznać punkt widzenia reżysera w tym temacie.

Z obszernej pracy pana Popiołka można wywnioskować, że suma pracy nad tekstem, metod pracy z aktorami, poszerzania pierwotnych znaczeń, budowania metafor scenicznych oraz nadania widzowi roli współtwórcy stanowi podstawę uniwersalnego przedstawienia, czytelnego na różnych szerokościach i długościach geograficznych. Swoje opinie reżyser buduje na swoich jednostkowych doświadczeniach wizyt studyjnych i gościnnych występów ze swoim polskojęzycznym spektaklem na kilku zagranicznych festiwalach teatralnych. W tym też kontekście należy czytać pracę pana Popiołka, by zawczasu oddzielić ją od doświadczeń poszukiwaczy uniwersalnego języka teatralnego, którzy swoją twórczość dedykowali wieloletnim badaniom w interesującej reżysera dziedzinie, jak, m.in. Jerzy Grotowski, Peter Brook czy Eugenio Barba. To rozróżnienie pozwoli uniknąć niebezpiecznych zestawień, które narzucają się samoistnie, gdy mowa o konstytuowaniu uniwersalnego języka. A priori uznaję więc, że wnioski pana Popiołka stanowią zapis jego myślenia o jednostkowym procesie twórczym.

Pan Popiołek odnosi się do ujednoczonego spectrum emocji jako wspólnego ludzkości „genetycznego” kodu porozumienia międzykulturowego. I, jak dodaje na kartach swojej pracy, to idei *katharsis* właśnie podporządkowuje swoje poszukiwania artystyczne. Autor sugeruje też, że tkanką uwypuklającą owe odkrycia w teatrze są uniwersalne tematy-toposy, dodając jednak, że uniwersalizujący teatr nie może opierać się na myśli intelektualnej, ale na tkance emocjonalnej właśnie. W innym miejscu idzie dalej, stwierdzając, że uniwersalizacja opiera się na „współposiadaniu sprawczości”, budującej poczucie wspólnotowości w tzw. „wymianie zwierzeń”, dzieleniu traum.

Krzysztof Piątek w swojej pracy dokonuje rozróżnienia między procesem adaptacyjnym a dramaturgicznym. Pierwszemu przypisuje techniki przekładania tekstu literackiego na język sceniczny, drugiemu – sposoby budowania dramaturgii opowieści. Tekstem źródłowym, poddanym obydwu zabiegom w przypadku rozprawy doktorskiej autora jest proza Swietlany Aleksijewicz pt. „Czarnobylska modlitwa”. Popiołek odwołuje się do wybranych inspiracji, m.in. Krystiana Lupy, czy jego wieloletniej dramaturżki – Igi Gańcarczyk, którzy od lat postulują „wierność podskórnej idei tekstu źródłowego”, nie zaś „wierność tzw. literze tekstu”. Lupa niejednokrotnie powtarza także, że „dobry tekst na scenę musi się źle czytać”. Popiołek wydaje się być silnie zainspirowany tym właśnie podejściem i w tym duchu prowadzi wywód swojej doktorskiej dysertacji.

Opisu swojej metody dramaturgicznej i adaptacyjnej autor pracy nie zawęża do jednego przedstawienia. Odwołuje się do pięciu innych, wyreżyserowanych przez siebie w latach 2017-2022 tytułów – czterech w Polsce, jednego na Łotwie. Zwraca przy tym uwagę na swoje międzynarodowe doświadczenie teatralne, które co prawda zawęża się do kilku doświadczeń (głównie wyjazdowych), ale jak się okazuje, stanowi to dla autora wystarczający asumpt do pytań o uniwersalność przekazu scenicznego, na które próbuje odpowiedzieć w swojej pracy teoretycznej.

Autor przywołuje na przykład ideę biochemicznej, atomowej więzi, jaka zachodzi w wyniku procesu scenicznego i jaka jest podstawą pozarozumowego, pozaintelektualnego i ponadindywidualnego doświadczenia. Na tej podstawie Popiołek buduje teorię uniwersalizacji wydarzenia artystycznego – niewymagającego wspólnych doświadczeń kulturowych, językowych i mentalnych, poza poddaniem się „prawom najbardziej podstawowego poziomu życia”. Tłumaczy to tym, iż obecność fizyczna oddziałuje na inną obecność fizyczną. Zdanie typu: „atomy, z których zbudowane jest jego (aktora) ciało

reprezentują pewne wybrane idee dramatopisarza w przestrzeni scenicznej” wywołuje jednak mój lekki uśmiech.

Podobnie rzecz ma się z postulatem reżysera, że to „współczesna literatura nadaje się dużo lepiej do procesów uniwersalizacji, niż literatura klasyczna”, czym autor zaprzecza chociażby istocie mitu, która od czasów starożytnych była korpusem dla uniwersalizowania treści humanistycznych. Tym jednym stwierdzeniem pan Popiołek odbiera sobie możliwość pojemnej interpretacji, za którą mogłyby stać ciekawe wnioski. Odczuwam deficyt związany z pominięciem tego wątku w pracy doktorskiej autora.

Spektakl „Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu” powstał w wyniku zmiany pierwotnej koncepcji, która, jak pisze reżyser, wymuszona została oczekiwaniami aktorów (Bibianna Chimiak, Karolina Sabat, Dariusz Mikuła, Piotr Starzyński) w czasie pracy nad innym przedstawieniem. W części opisującej owo zdarzenie pan Popiołek dodaje: „zrezygnowałem z obecności dramaturga, przejmując pracę nad tekstem”. W jakich okolicznościach dokonała się ta „ekspansja” nie jest jasne, jednakże podkreślenie faktu, że „wpłynęło to na bliskość komunikacji z aktorami” może świadczyć o tym, że dramaturg był w tym procesie rodzajem intruza, utrudniającego wcześniej tę idealną symbiozę. To zagadnienie ukryte między słowami nasuwa mi na myśl szereg pytań o styl reżyserskiej pracy pana Popiołka, na które jednak w dysertacji nie znajduję odpowiedzi. Niepokojąco „imperialne” wydaje mi się także zdanie umieszczone w przypisie, w którym Krzysztof Popiołek stwierdza: „odsunąłem od udziału w próbach tłumacza, który nie posługiwał się nomenklaturą teatralną”. Mam nadzieję, że owe zdania nie wynikają z nadmiernej potrzeby dominacji reżysera, gdyż wówczas przeczyć one mogłyby wyznaniom o poszanowaniu pracy zespołowej, którą pan Popiołek skrupulatnie podkreśla w innym miejscach

swojej dysertacji. To jednak tylko uwaga na marginesie, nie dotyczy istoty rozprawy.

Jak wynika z opisu, początkowa praca nad scenariuszem „Gęstości zaludnienia...” polegała w dużej mierze na dyskusji wokół przynoszonymi na próbę przez reżysera i aktorów ważnych dla nich fragmentów książki. Głównym celem reżysera było „sprawdzenie temperatury emocjonalnej reakcji” na nie oraz, co równie ważne, zderzenie ich z indywidualnymi doświadczeniami aktorów. Wyborem zdań przypisanych danym aktorom reżyser uczynił zasadę adekwatności zdań do danej osobowości scenicznej, a nie realnej postaci z książki. Dramaturgia spektaklu „zawłaszczyła” tym samym prawdę reportażu.

Ciekawym fragmentem pracy jest opis pracy nad scenariuszem jako partyturą paramuzyczną, która umożliwiła skonstruowanie bohatera zbiorowego, jako chóru solistów. Nomenklatura muzyczna umożliwiła reżyserowi rozpisanie adaptowanego tekstu prozatorskiego na precyzyjną partyturę słowno-rytmiczną z uwzględnieniem motywów przewodnich, kontrapunktów, rytmu i dynamiki. Kolejnym etapem było przełożenie jej na, podporządkowaną blokom tematycznym, fakturę dźwiękową spektaklu. Bloki tematyczne odpowiadały uniwersalnym tematom zbiorowego doświadczenia: młodości, miłości, choroby, śmierci, żałoby, ale także zwierząt czy ewakuacji z miejsca czarnobylskiej tragedii. Spektakl powstał z potrzeby uruchomienia *katharsis* i był niejako zbiorowym procesem żałoby.

Procesowi powstawania owej partytury towarzyszyły także automatyczne zapisy wypowiedzi aktorów na zadane przez reżysera tematy, które nagrywali na dyktafony w czasie wielogodzinnych spacerów, prób w zaciemnionych pomieszczeniach, stymulowanych wywiadów. Reżyser wysyłał im także zadania sceniczne w formie „pocztówek ze świata przedstawionego”, przekraczając tym samym świat realny i nierealny, jak zwykł to czynić w swoim procesie twórczym

profesor pana Popiołka – Krystian Lupa. Partytura składała się z cytatów z książki pomieszanych z poszczególnymi, prywatnymi słowami aktorów, które najlepiej wpisały się w kontekst tematu spektaklu. Dokumentalne frazy wymieszane zostały z poetyckimi zdaniami. Reżyser wobec swojego zespołu przyjął funkcję, jaką Aleksijewicz miała wobec bohaterów swojej książki – interlokutora/-ki, kolekcjonera/-ki opowieści. Następnie pchnął zespół w tym samym kierunku – przeprowadzenia wywiadów w swoim środowisku z osobami spoza teatru ze Szczecina i okolic, a później także w Japonii w czasie występów gościnnych. Powstał tym samym imponujący materiał wielogodzinnych nagrań audio, który wykorzystany został (częściowo) w epilogu spektaklu. Popiołek próbował tym samym przesunąć akcent z interesującej noblistkę katastrofy po wybuchu reaktora na katastrofę jako zjawisko uniwersalne.

Ostatecznie powstał spektakl, w którym aktorzy stawali się rzecznikami idei postaci literackich, zaś towarzyszący im partnerzy sceniczni mieli status głosów wydobytych z pamięci i wspomnień. Widzowie stawali się niemymi świadkami dramatu społeczności (po)czarnobylskiej tragedii. Spektakl zyskiwał tym samym status świadectwa, był, jak dodaje reżyser, „sądem bez ławników i sędziów”. Aktorzy szczecińscy dodali do spektaklu osobistą perspektywę tragedii z 1986 roku, opartych na własnych wspomnieniach i przeżyciach. Poszerzali tym samym spektrum bohaterów świata białoruskiej pisarki.

Scenariusz „Gęstości zaludnienia. Historii wybuchu” jest adaptacją skrajnie subiektywnego reportażu, na którym autor oparł swój spektakl i dysertację dotyczącą poszukiwania narzędzi do budowania uniwersalnych znaczeń. Metafora katastrofy i zasada substytucji wydają się być przekonującymi konstruktami w próbie uniwersalizacji opowieści pochodzącej przecież z konkretnego miejsca, konkretnych okoliczności, konkretnych doświadczeń żyjących ludzi. Popiołek zwraca uwagę na ważny moment przy lekturze książki

noblistki, w którym zatarciu ulegały owe indywidualne losy, które stawały się gremialnym głosem ofiar, świadectwem doświadczenia wobec katastrofy. Spektrum emocji (od bezradności, przez niezgodę, poczucie osamotnienia, odrzucenia, rozczarowania, wściekłości, rozpacz, etc.) uniwersalizowało się przed czytelnikiem, który głównie na tej płaszczyźnie znalazł powód do przeniesienia reportażu Aleksijewicz na deski sceniczne. Popiołek przesuwając akcent z indywidualnych historii na bohatera zbiorowego stanowiącego polifoniczną, ale wspólnotową „reprezentację ofiar doświadczonych przez kataklizm”. Spektakl oparty jest na zbiorowej wypowiedzi, znajduje się w nim zaledwie jedna scena dialogowa, zabieg, który podkreśla niemożność nawiązania rozmowy w sytuacji głębokiego jej deficytu, jak i uniwersalnej jej potrzeby. W pracy pada ważne zdania dla tytułowego założenia reżyserskiego: „pojedyncze doświadczenie nie wyczerpuje opowieści, jest jedynie wycinkiem szerszej narracji”.

Opowieść o dziadku reżysera, który dzięki głosowi udroźnia ścieżki zamglonej pamięci jest pojemną metaforą uruchamiania języka opowieści. Ćwiczenia z wyobraźni i budowanie relacji między obecnością w *tu* i *wtedy* stanowią dla Popiołka model pracy z aktorem w jego sposobie pracy reżysera. Padają tu słowa-metafory, zapośredniczone głównie z pracy doświadczonych twórców teatru autorskiego: Konstantina Stanisławskiego i Krystiana Lupy, dotyczące interpretacji, status quo aktora/postaci.

Rozdział poświęcony budowaniu pojemnej metafory scenicznej, możliwej do odczytania w komunikacji międzykulturowej ponownie przenosi akcent na sferę uwspólnionych uczuć. Reżyser ucieka tym samym od pułapki tzw. „doc teatru”, który najczęściej skupia się na wypowiedaniu potoków słów przez statycznie siedzących przed widzami aktorów; tworzy jednak teatr mocno zaangażowany społecznie, wywodzący się z tradycji teatru alternatywnego.

Reżyser uciekł w spektaklu od nachalnych obrazów wszechobecnych w reportażu Aleksijewicz rozkładu, choroby i śmierci. Język sceniczny oparł na synkrezji obrazów i dźwięków pozbawionych dosłownej drastyczności, zderzając je z werystycznym tekstem reportażu.

Działania sceniczne zbudowane były wokół uniwersalnych, a więc powszechnie zrozumiałych momentów granicznych potęgujących odwieczny ludzki lęk: pakowanie kartonów po stracie/przed zmianą życia, klaustrofobiczna przestrzeń samotnego człowieka, projekcji ekstremalnych zjawisk pogodowych, jak tsunami, zmiatające japońskie miasto z powierzchni ziemi po wybuchu elektrowni jądrowej w Fukushima. Do wyrażenia niewyraźnego (np. skutków choroby popromiennej) aktorzy używali środków formalnych (deformacji mowy i kompulsji ciała). Ciekawe wydaje mi się zdanie reżysera: „posługiwałem się elementami teatru fizycznego, żeby zderzyć ze sobą opisy rozpadającego się ludzkiego ciała z obrazami jego wytrzymałości”, który daje wyobrażenie o świadomym warsztacie pracy z aktorami. Ostatnia scena spektaklu, gdy aktor znika w przestrzeni świata ujawniającego się za drzwiami rampy scenicznej (lub innych wyjść w innych obiektach, w których grany był spektakl) znosi granicę między sztucznym światem scenicznym a światem realnym i jest, zdaniem Popiołka, dopełnieniem gestu uniwersalizacji.

W zapisie transkrypcji spotkania z widownią w Japonii po spektaklu granym tam gościnnie, pada zdanie jednego z widzów: „Informacje są kontrolowane przez rząd. To na twórcach spoczywa odpowiedzialność za mówienie faktów”. Wydaje się, że ten spektakl spełnił tę ważną rolę – pomocy w przepracowywaniu społecznych traum. Jednocześnie ciekawym pozostaje zagadnienie, w którym reżyser przyznaje, iż jako artysta gotów był zrezygnować z kontrowersyjnej sceny, ocenzurowanej zawczasu przez festiwal w Bagdadzie, „gdyż ważniejsza dla niego była chęć dotarcia do tamtejszego widza”. Chwilę



później dodaje jednak „istotne są zabiegi uniwersalizujące opowieść (...) w sposób zgodny z intencjami opowiadającego”. To miejsce na dużo szerszą dyskusję.

Krzysztof Popiołek ma czasami tendencję do dygresji, związanych z głównym tematem na tyle luźno, że można czasem odnieść wrażenie, że gubi się główny temat dysertacji (jak fragment o kontrowersyjnej dyskusji wokół afroamerykańskiego wątku disneyowskiej Małej Syrenki). Zdarza się także, że Krzysztof Popiołek prowadzi wywód, który dopiero w ostatnim zdaniu akapitu łączy z głównym tematem rozprawy. Nie ułatwia to wnikliwemu czytelnikowi podążanie za przewodnią jej myślą. Niemniej w ostatecznym kształcie praca, a przede wszystkim spektakl (którego profesjonalna forma para filmowego zapisu warta jest uznania), pokazują wnikliwość reżysera.

Niniejszym stwierdzam, iż suma niewielka, ale przecież wystarczająca dorobku reżyserskiego doktoranta oraz wyreżyserowanego i przeanalizowanego w dysertacji doktorskiej dzieła spełnia kryteria zwarte w art. 186 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku Prawa o Szkolnictwie Wyższym i Nauce. Wnoszę tym samym o dopuszczenie Pana mgr Krzysztofa Popiołka do dalszych etapów postępowania o nadanie stopnia doktora w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.

Agnieszka Korytkowska