

Widzu, nie jesteś w ciemności!

„Z całą świadomością tego, jak daleko odszedłem od bezkrytycznej fascynacji Lupą i jego teatrem, mogę powiedzieć, że nigdy nie spotkałem nikogo ważniejszego, jeśli chodzi o problematykę tworzenia teatru, a także ważniejszego dla mnie autorytetu życiowego” – mówi **Marcin Wierzchowski** w rozmowie z Feliksem Platowskim.

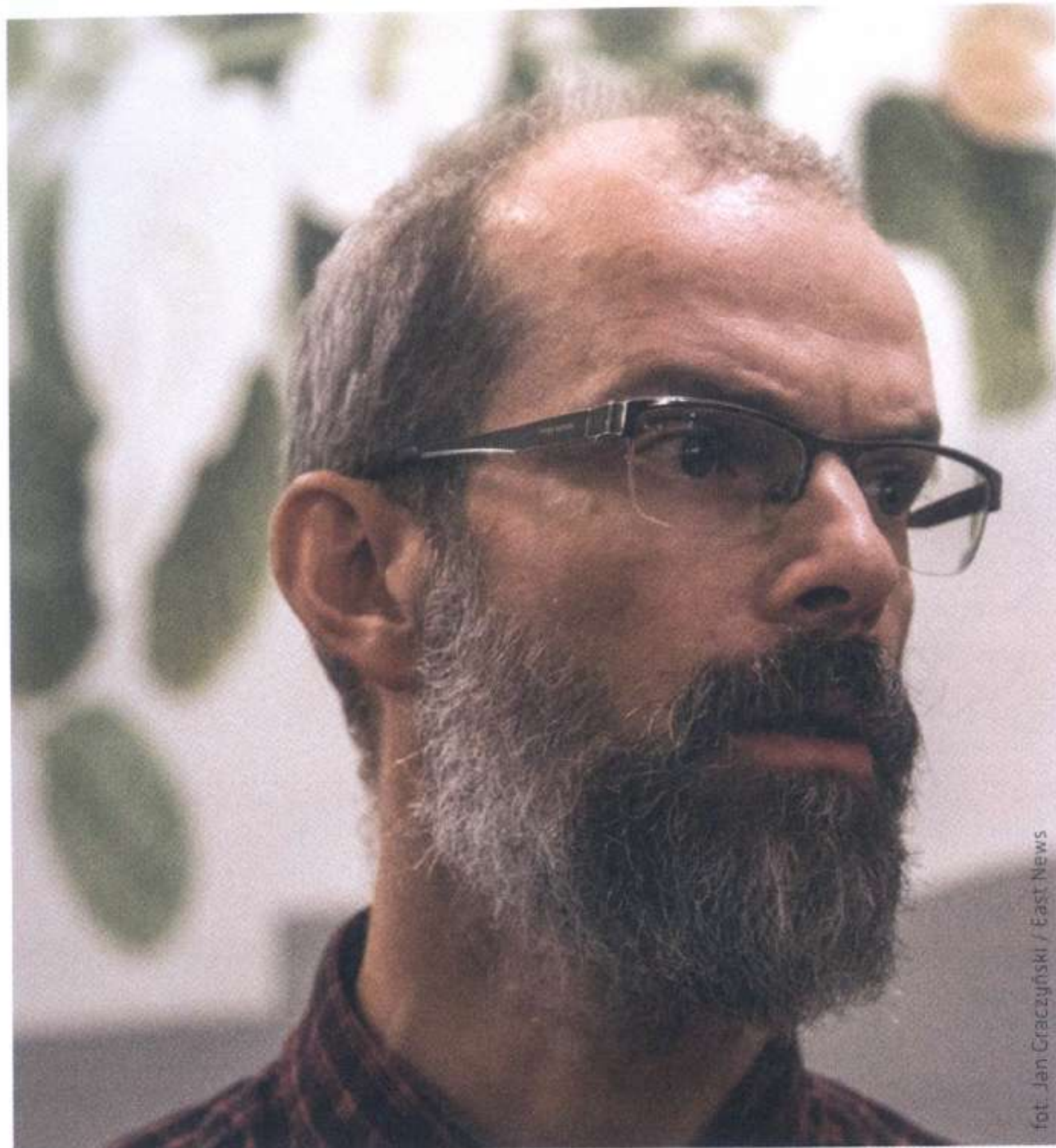
FELIKS PLATOWSKI Zapamiętałem Cię jako słuchacza zajęć Leszka Kolankiewicza na Wydziale Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie. Było to dwadzieścia lat temu, pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Zajęcia nazywały się „poszukiwania teatralne”. Czy już wtedy myślałeś o własnej praktyce teatralnej?

MARCIN WIERZCHOWSKI Jak sobie przypominam siebie z tamtego czasu, to... patrzę na siebie ze wstydem. (*śmiech*) W tamtym czasie założyłem grupę teatralną, bo czułem, że teatr jest mi do czegoś potrzebny. I nie wiedziałem wtedy za bardzo do czego. Podczas zajęć Kolankiewicza patrzyłem z podziwem na kolegów, którzy byli bardzo określani w swoich poszukiwaniach teatralnych – głęboko zainteresowani Grotowskim albo teatrem alternatywnym, którego ja wtedy prawie nie znałem. Kolankiewicz, poprzez spektakle, które pokazywał, nieco otwierał mi oczy, ale i tak czułem się kompletnie zielony. Grupa teatralna, którą prowadziłem, była anglojęzyczna, co utrudniało jakiekolwiek poszukiwania: było zabawą w teatr – niczym innym. Z czasem jednak odkrywałem, że poprzez tę zabawę coraz bardziej chcę coś powiedzieć; szukałem tego, co chcę powiedzieć, i sprawdzałem, czy mam w ogóle cokolwiek do powiedzenia. Myślę, że było to raczej intelektualne, a może pseudo-intelektualne... Ale nie wiedziałem, jak w to ma wejść serce, i nie wiedziałem, jak się z tym obchodzić, choć – co dostrzegam z perspektywy czasu – umiałem gromadzić ludzi wokół siebie. To było na anglistyce, na Uniwersytecie Warszawskim. Przez cztery kolejne lata realizowaliśmy jedną produkcję rocznie, by prezentować ją przez trzy lub cztery wieczory w wynajętej przestrzeni teatralnej. Ostatnim spektaklem, który zrealizowaliśmy, był *Sen nocy letniej*. I w trakcie tej produkcji, na piątym roku studiów, postanowiłem, że będę zdawał na reżyserię do Krakowa. Ktoś mi to zasugerował, ale ostateczną decyzję podjąłem samodzielnie. Złożyłem *Sen nocy letniej* jako egzemplarz reżyserski i – jakimś zrzędzeniem losu – zostałem przyjęty na pierwszy rok Wydziału Reżyserii Dramatu.

Jeżeli mogę mówić o rozpoczęciu poszukiwań teatralnych, czy o jakiegokolwiek zmianie w postrzeganiu teatru, a także zmianie ludzkiej i związanej z tym cezurze – to było nią spotkanie Krystiana Lupy na pierwszym roku studiów reżyserskich. Nie od razu, ale w okolicach drugiego semestru zobaczyłem, jak można by spróbować inaczej patrzeć na rzeczywistość, na człowieka. Dołączyłem wtedy do rozpoczętego procesu prób *Mistrza i Małgorzaty* w Teatrze Starym w reżyserii Lupy; spędziłem rok na próbach – aż do premiery, która odbyła się ostatecznie w maju następnego roku. To doświadczenie silnie mnie uformowało. Potem był jeszcze jeden ważny moment, pod koniec szkoły teatralnej, kiedy mój przyjaciel – niezwiązany z teatrem, ale fascynujący się sztuką – zadał mi pytanie: po co ty chcesz robić ten teatr? I nagle zdałem sobie sprawę, że w trakcie trzech lat szkoły zadano mi je tylko raz, na pierwszych zajęciach z Lupą (tyle że wówczas byłem zbyt niedojrzały, żeby zrozumieć jego wagę), a potem już nikt nawet się na temat sensu i celu robienia teatru nie zająknął. Pytanie przyszło więc jak wstrząs i zainicjowało świadomy proces poszukiwania odpowiedzi – proces, który, mam wrażenie, nie zakończył się do dzisiaj. Nadal jest to najważniejsze pytanie, które mi towarzyszy przed każdą produkcją i w jej trakcie. To znaczy: po co angażuję czas wszystkich dookoła, żeby opowiedzieć daną historię?

PLATOWSKI Czy przed studiami reżyserskimi oglądałeś spektakle Krystiana Lupy?

WIERZCHOWSKI Chyba widziałem tylko *Lunatyków* w trakcie moich warszawskich studiów, podczas Warszawskich Spotkań Teatralnych. Nie wiedziałem, co z tym doświadczeniem zrobić, jak to odbierać i analizować, ale pamiętam, że zrobiło to na mnie olbrzymie wrażenie. Pamiętam też, że zdając na reżyserię, nie miałem pojęcia, jak Lupa wygląda (nie było go akurat w komisji), w ogóle nie wiedziałem, kto jest kim w środowisku.



Marcin Wierchowski (1976)

reżyser teatralny, absolwent anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego i krakowskiej PWST, wykładowca łódzkiej PWSFTviT. Jego *Sekretne życie Friedmanów*, zrealizowane w krakowskim Teatrze Ludowym, w 2017 roku wygrało dziesiątą edycję Boskiej Komедii.

PLATOWSKI Można powiedzieć, że poszedłeś do szkoły teatralnej, będąc osobą świeżą...

WIERZCHOWSKI Łagodnie rzecz ujmując – tak.

PLATOWSKI Czy potrafiłbyś nazwać to, czego nauczyło Cię spotkanie z Lupą?

WIERZCHOWSKI To bardzo duże pytanie. Bo wiedząc, że to spotkanie było punktem zmiany, miałbym ochotę powiedzieć, że wszystkiego. Ale przecież to, co przyniósł Lupa, padło na jakiś grunt, który ja przyniosłem, którym byłem. Jednak z całą świadomością tego, jak daleko odszedłem od bezkrytycznej fascynacji Lupą i jego teatrem, mogę powiedzieć, że nigdy nie spotkałem nikogo ważniejszego, jeśli chodzi o problematykę tworzenia teatru, a także ważniejszego dla mnie autorytetu życiowego. Mam w sobie nieskończoną wdzięczność za to, co dostałem.

Pierwszą rzeczą, którą mi dał, była uważność. Uświadomił mi, jak duże znaczenie ma to, aby nie zatrzymywać się na pierwszej odpowiedzi, która przychodzi ci do głowy na temat drugiego człowieka. Pokazał, jak – i jak ważne jest to, by – zadawać kolejne pytania; aby poszukiwanie odpowiedzi na temat człowieka zawsze szło w głąb (to bardzo przekłada się na pracę z aktorem, na budowanie postaci i budowanie relacji między nimi). Druga rzecz, którą sobie wyraźnie uświadomiłem, to

wielowarstwowa struktura rzeczywistości. Warstwy: realistyczna, oniryczna, metafizyczna, duchowa – pewnie jeszcze kilku przymiotników można by użyć – współlistnieją, przenikają się, wpływają na siebie. I najciekawsze są miejsca, w których się one przecinają, gdy dochodzi do fuzji przynajmniej kilku tych poziomów. To było dla mnie o tyle ważne, że bardzo silnie rezonowało z religijną częścią mnie (to określenie opisujące tamten czas, dzisiaj użyłbym określenia „duchowa”). Zawsze przeczuwałem, że funkcjonuję w rzeczywistości, która jest większa niż to, co się wydarza na co dzień, ale nie potrafiłem sobie wyobrazić, w jaki sposób teatr mógłby to wyrazić. Kilka odpowiedzi dostałem od Kolankiewicza, ale wtedy jeszcze to pytanie nie działało we mnie w taki sposób, że mógłbym się tym zajmować w praktyce. Lupa dał olbrzymi zaczyn warsztatowy (nazywam to zaczynem, bo bardzo tę sferę dla siebie rozwinąłem): była to taka wrażliwość warsztatowa i kilka narzędzi, które są nie do przecenienia, takie jak choćby narzędzie improwizacyjne. Pozwoliło mi to zacząć swoje poszukiwania – dało nie tylko chęć, aby poszukiwać, ale także wiedzę, przy pomocy czego mogę to robić.

PLATOWSKI Czy mogę zapytać o religijność, o której wspomniałeś?

WIERZCHOWSKI Do początku studiów reżyserskich byłem bardzo zaangażowany w życie Kościoła katolickiego. Od końca liceum to słabło, ale miało swoje zrywy. Myślę, że odbyłem dość typową dla naszego pokolenia drogę: ministrantura, jakieś oazopodobne ruchy w parafii, rekolekcje w obrębie tych ruchów. Mniej typowa była pewnie intensywność, z jaką byłem w te działania zaangażowany. W trakcie studiów anglistycznych wkroczyłem w fazę kryzysu, potem zaangażowałem się w Grupę Misyjną „Wschód” i wraz z nią jeździłem na Białoruś i do Kazachstanu. Tam nastąpił ważny moment, w którym stwierdziłem, że mam w sobie tyle pytań bez odpowiedzi, że nie mogę dawać ludziom, do których jeżdżę, gotowych recept, stwierdziłem, że uczciwiej będzie się z tego wycofać (bo jednak na tym trochę to polega, że religia katolicka bardzo dużą część swojej nauki feruje z punktu widzenia wiedzy i niezachwianej pewności).

Kiedy przyszedłem na reżyserię, to równolegle pojawił się duży kryzys religijny, w wyniku którego pożegnałem się właściwie z Kościołem, ale pozostała olbrzymia niezagospodarowana przestrzeń potrzeby duchowej. Próbowałem pchnąć tę potrzebę w stronę buddyzmu, bardziej filozofii niż praktyki, ale to nie za bardzo się sprawdzało. Myślę, że teatr też przyszedł jako rodzaj odpowiedzi – to znaczy, że był przestrzenią, w której ja sam mogłem dawać sobie coś, co utraciłem.

PLATOWSKI Poza spotkaniem z Krystianem Lupą, jakie lektury, inspiracje artystyczne były dla Ciebie wówczas ważne, także w kontekście problematyki wiary i duchowości?

WIERZCHOWSKI Wtedy bardzo ważna była dla mnie książka Willigisa Jägera *Fala jest morzem*. Autor jest benedyktynem i mistrzem zen jednocześnie. Książka, która jest wywiadem rzeką, rozkrawa, mam wrażenie, całą tę problematykę. Czuć, że jest mu bliżej do zen niż do katolicyzmu, dlatego został mocno oceniony – przede wszystkim przez Benedykta XVI. Także: *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, Tarkowski... *Solaris* też, ale w szczególności *Andriej Rublow*, który do tej pory jest jednym z moich ukochanych filmów. I Gurdżijew – olbrzymia fascynacja Gurdżijewem.



fot. Przemysław Sieraczyński / Teatr Ludowy w Krakowie

Sekretne życie Friedmanów, reż. Marcin Wierchowski, Teatr Ludowy w Krakowie [2016]

PLATOWSKI Chciałbym zapytać o Twoje wybory repertuarowe. Jest wśród nich wiele różnorodnych tekstów kultury. Scenariusze filmowe, powieści, rzeczywiste postaci i ich biografie. Rzuca się w oczy fakt, że stronisz od literatury dramatycznej. Czy to świadomy wybór?

WIERZCHOWSKI Bardzo świadomy. Poza *Pragmatystami* Witkacego i *Medeę*, od których zaczynałem, nie zrobiłem niczego, co byłoby adaptacją dramatu (a *Medea* też była raczej *Medeę* według *Medei*). Przez długi czas reżyserowałem wyłącznie autorskie scenariusze. To były moje historie pisane również na scenie. Wraz z *Friedmanami* przyszło coś takiego... może rodzaj wyczerpania strategii pisania własnych tekstów. Niewiele było w moim życiu utworów dramatycznych, które przeczytałem i które ze mną zostały, albo które odczytałem na głębokim ludzkim poziomie, takim, który jest karmiący. Więc musiałem znaleźć własną ścieżkę, bo zbyt ważnym wyborem w życiu jest dla mnie teatr, żeby wystawiać literaturę dramatyczną, której nie czuję, i robić to tylko dlatego, że wybrałem zawód reżysera. Bo nie wybrałem zawodu tak naprawdę. Mam poczucie, że wybrałem drogę, a nie zawód, i na tej drodze muszę szukać swojego głosu – na dobre czy na złe.

PLATOWSKI Zapytam więc o *Sekretne życie Friedmanów*. Mówisz, że to spektakl w pewien sposób przełomowy dla Ciebie. To również niecodzienna sytuacja – adaptacja sceniczna filmu dokumentalnego. Jak to się stało, że ten tekst znalazł się na scenie?

WIERZCHOWSKI Historia zaczyna się na moich zajęciach na Wydziale Aktorskim w Łodzi. Od wielu lat prowadzę tam przedmiot, którzy wszyscy nazywają „angielski”. Realizujemy ze studentami sceny po angielsku w formule warsztatu aktorskiego, wybieramy sceny z filmów anglojęzycznych lub monologi materiału dokumentalnego po angielsku. W trakcie dążenia do możliwie perfekcyjnej imitacji odbywa się też druga linia procesu – wewnętrzna i głęboka. Okazuje się bowiem, że jeżeli skupimy się tylko na imitacji, nawet najbardziej perfekcyjnej, to staje się to puste. To znaczy, że bardzo dużo można z tego wziąć, ale

należy to także wypełnić wewnętrzną treścią. Wtedy, pomimo tego, że korzystamy z gotowego wzorca, stajemy się twórcami.

Egzamin z tego przedmiotu odbywa się zawsze w przestrzeni całej szkoły, przeprowadzamy widzów z miejsca na miejsce. Całość nie ma struktury dramatycznej (a jeśli jest, to bardzo cienka, bo filmy często są „od Sasa do Lasa” i tworzą się z tego jakieś worki tematyczne). Studenci wybierają sobie przestrzeń, aranżują ją; wchodzimy w bardzo intymną sytuację uwzględniającą obecność widza. W pewnym momencie procesu rezygnujemy w pełni z „czwartej ściany” i stawiamy na translację tego, co było na ekranie, zastanawiamy się, jak uruchomić w tym kontekście widza.

Gosia Bogajewska, której wtedy nie znałem, a która objęła wówczas Teatr Ludowy, przyszła na ten egzamin. I spodobało jej się to na tyle, że zapragnęła mieć w teatrze spektakl taki, jak ten egzamin. Zacząłem się zastanawiać nad tym, co mogłoby być punktem wyjścia dla tego spektaklu. Stwierdziłem, że nie interesuje mnie kopiowanie filmu, nie czułem, że coś dobrego mogłoby się wtedy tam wydarzyć. Czułem, że jeśli mamy coś imitować, to nie film, a rzeczywistość. Gdy trafiłem na historię Friedmanów, to nawet w powierzchownym kontakcie zauważyłem, jak ciekawa jest ta historia pod kątem tego, co dzieje się pomiędzy członkami rodziny w momencie procesu sądowego. Równie interesująca wydała mi się warstwa taśm domowych, taśm z przeszłości, tych filmów, które lubili razem robić...

PLATOWSKI Podobnie bogaty materiał realizował w swoim domu Zdzisław Beksiński.

WIERZCHOWSKI Tak, i dlatego mam wrażenie, że *Ostatnia rodzina* jest tak doskonała. Twórcy filmu z całą odwagą i pokorą podjęli bogactwo tego materiału wideo. To sprawiło, że te role, te postaci są tak genialne – dlatego że one są wzięte z rzeczywistości, a nie są wymyślone przez scenarzystę, co zawsze jest w jakiś sposób słabsze.

W naszym spektaklu – kiedyś to sprawdzaliśmy, bo było to z jakiegoś powodu potrzebne – udział materiału filmowego to około trzydziestu



Nadchodzi chłopiec, reż. Marcin Wierchowski, Narodowy Stary Teatr w Krakowie (2019)

procent scenariusza, pozostałe siedemdziesiąt to efekt improwizacji aktorskich lub materiał pochodzący z innych źródeł.

PLATOWSKI To bardzo dotkliwy, drastyczny spektakl. Widziałem go w 2019 roku i byłem świadkiem dojmujących reakcji widzów. Jedna z osób – w trakcie sceny przesłuchania na komisariacie – doznała ataku duszności, który przerodził się jakby w rozpaczliwy lament, musiała opuścić teatr. Pamiętam swoje ówczesne wrażenie, że biorę udział w czymś, co już nie do końca jest teatrem, a rodzajem eksperymentu badającego wytrzymałość widza.

WIERZCHOWSKI Ja nie jestem nawet aż tak bardzo świadomy siły tego spektaklu. Tę siłę dostaję poprzez feedback od widzów, którzy dzielą się ze mną lub z aktorami swoimi wrażeniami. Zdaję sobie jednak sprawę, że są w nim sceny, które mocno, czasami wręcz fizjologicznie, zagarniają...

PLATOWSKI Ten spektakl otwiera również przestrzeń do obserwowania innego teatru, badania żywych i zaskakujących reakcji widzów/współuczestników. W jednej z pierwszych scen widzowie zostają zachęcani do przeszukania mieszkania Arnolda Friedmana. Na moich oczach stojący obok mnie młody mężczyzna dosłownie wyrzucił wersalkę do góry nogami. Początkowo nie byłem pewien, czy ten człowiek nie jest jednym z aktorów. Czy spodziewaliście się takich reakcji widzów?

WIERZCHOWSKI Byłem prawie pewien, że tak będzie, że widzowie dadzą się zaprosić do udziału w spektaklu. Myślę, że jedna rzecz się nam szczególnie udało. Chodzi mi o to, że poprzez otwierające spektakl sceny udało nam się wprowadzić widza w moment autorefleksji, pewnego rodzaju otwarcia się. Wyświetlane są zabawne filmy, pojawia się Jesse, który

pyta widzów, czy pamiętają, jak to było, gdy mieli osiemnaście lat, który to był rok itp. Widz – zwłaszcza jeśli nie wie, o czym jest ta historia – wchodzi w tę sytuację z całym zaufaniem, z zaciekawieniem konwencją teatru „chodzonego” (teraz już pewnie większość ludzi, idąc na spektakl, wie, czego on dotyczy, ale pamiętam te spektakle, kiedy widzowie nie wiedzieli, czego się spodziewać). I nagle aktor mówi: „Aby zachęcić was do poszukiwań, abyście się bardziej wczuli, to jest tam ukryta nagroda wysokości pięćdziesięciu złotych” (która rzeczywiście tam jest, ale od dawna nikt jej nie znalazł). Muszę powiedzieć, że momentami jest dla nas szokujące, jak bardzo ludzie potrafią – w związku z tym, że jest to zabawa teatralna – wejść w to zadanie. Pamiętam widza, który poszedł do aktora grającego Arnolda i włożył mu ręce do kieszeni. Aktor zareagował, ale tylko tak, jak mógł. Jeżeli wyobrażał sobie, że jest to rewizja policji, tajnej lub nietajnej – mógł tylko protestować.

PLATOWSKI Twoją twórczość można scharakteryzować następująco: sięgasz po teksty kultury (scenariusze filmowe, powieści) lub wydarzenia i postaci rzeczywiste i dokonujesz ich rekonstrukcji – stawiasz przed oczami widza w realnym, żywym planie. Z bezkompromisową ostrością, nie ukrywając najbardziej bolesnych i drastycznych momentów. Czemu ma służyć ta strategia?

WIERZCHOWSKI Od jakiegoś czasu fascynuje mnie to, jaką część spektaklu stanowi widz. W jakimś stopniu wracamy w tym miejscu do tego pytania, po co robić teatr. I jaki rodzaj zaangażowania, doświadczenia chcemy razem z aktorami, współtwórcami widzowi dać. Mam takie wrażenie – choć trochę się boję, że to zabrzmie deklaratywnie – że nie chodzi mi wcale o to, aby wstrząsnąć. To znaczy wstrząs dla wstrząsu nie jest żadnym celem. Jeśli jednak czuję, że temat czy to, co chciałbym widzowi dać, jest w jakiś sposób – to duże słowo – dobrem i że

czemuś służy, że ma szansę odwołać się do głębokiej, empatycznej i wychylonej ku drugiemu człowiekowi wrażliwości widza – to wówczas warto poszukać drogi, która wzmocni i wydobędzie tę wrażliwość na wierzch. Bo bardzo często ją chowamy, gdyż jest bolesna, trudna, nie da się z nią funkcjonować trzysta sześćdziesiąt pięć dni w roku. Dawno już doszedłem do przekonania, że żadnej czwartej ściany nie ma i że widzowie są największym rezerwuarem energetycznym w przestrzeni teatralnej (choćby dlatego, że w przestrzeni teatru jest ich najwięcej). Wychodzimy na scenę dla nich i jest w tym jakiś rodzaj służby. Proces opowiadania przez nas historii porównałbym do własnoręcznego produkowania prezentu dla kogoś, kogo kochamy. To jest tak, że mogłeś tej ukochanej osobie kupić książkę, ale chcesz to zrobić sam i ta produkcja jest sumą twojej miłości, ale również twoich wad, twoich obsesji. Nagle w tym przedmiocie, który robisz, jest wszystko. Ten przedmiot opowiada o tobie i wiąże się z tym oczywiście olbrzymie ryzyko, z którym się liczysz. Ryzyko polega na tym, że jeśli się on komuś nie spodoba, to zabolę to dużo bardziej, niż gdybyś dał tę książkę, o której ktoś powie, że jest fajna i na pewno przeczyta, a potem przez trzy lata będzie stać na półce, zafoliowana. Natomiast jeśli ten własnoręcznie wykonany

Coraz mocniej postrzegałem *Hańbę* jako powieść o przebaczeniu, ale także – co potem bardzo przełożyło się na strukturę – dotyczącą procesu samopoznania, głębokiego zrozumienia tego, czym jest odpowiedzialność za swoje działanie. Nie to, czym jest źródło tego działania, ale to, co potem trzeba z tym zrobić, i czym jest uznanie tego, że moja wina jest moją winą. Stąd wzięła się koncepcja głosu w słuchawce.

Marcin Wierzychowski

prezent wylądować w koszu, to i ty wylądujesz w koszu. I czuję, że każdy z nas, pracując nad spektaklem, to właśnie robi, i że wówczas wiemy, że my nie zrobiliśmy tego dla siebie, tylko że ten adresat jest bardzo konkretny – jeżeli jestem aktorem, to jest to adresat mojej postaci, jeżeli jestem reżyserem czy autorem, to jest to adresat mojej historii. Zaczęło się coś we mnie domagać nagle, żeby powiedzieć widzowi: „Ty jesteś tutaj, bierzesz udział w historii, którą opowiadamy”. Nie chcemy w sposób brutalny czy niedelikatny wciągać widza w tę historię, ale mam wrażenie, że znaleźliśmy kilka narzędzi, które pozwalają pozycję widza i jego znaczenie dla spektaklu zaznaczyć i powiedzieć mu: „Nie jesteś w ciemności, bo zamierzamy się na ciebie gapić; nie jesteś w ciemności, bo ta historia jest dla ciebie, a może i o tobie – albo o kimś, kogo znasz”.

PLATOWSKI W drugiej części spektaklu *Nadchodzi chłopiec* na powrót stosujesz klasyczny podział na scenę i widownię. Rozumiem, że to był bardzo świadomy krok?

WIERZCHOWSKI Tak. Czasami zwyczajnie tęsknię za klasycznym podziałem. Bardzo zależało mi, aby opowiedzieć historię koreańską w połączeniu z fantazją polską. Dość szybko miałem tę myśl, że najpierw będziemy chodzić, a potem siądziemy (choćby dramaturg miał przeciwną intuicję). Czułem jednak, że to polska część dopełni koreańską, a nie na odwrót... i szanuję Twój dystans czy wątpliwość dla takiego pomysłu czy jego realizacji. Jednocześnie spotykałem się też z głosami osób, które mówiły, że druga część bardziej zabierała je niż pierwsza.

PLATOWSKI Druga część tego spektaklu zaczyna się od odczytania fikcyjnego artykułu z „Gazety Wyborczej” z 2021 roku. Ten artykuł, będący rodzajem quasi-prorocтва dotyczącego niedalekiej przyszłości Polski, jest równocześnie zapowiedzią czegoś, co za chwilę ma wydarzyć się na scenie... W moim odczuciu, druga część spektaklu nie sprostала tym oczekiwaniom.

WIERZCHOWSKI To jest możliwe. Ten spektakl zresztą cały czas się rozwija, cały czas coś w nim koryguję. Wiem, że on nie jest idealny, pewnie nigdy taki nie będzie... Zresztą to jest najbardziej niezwykle w teatrze, że możesz pracować stale nad spektaklem, że on się rozwija, zmienia.

Powieść Han Kang podsunął mi Amazon; już sam opis tej powieści bardzo mnie uderzył, poczułem silny jej związek z moim przedstawieniem *Pospolite żywoty martwych Polaków*. Był to spektakl dyplomowy realizowany w Białymstoku w 2016 roku, którego głównym tematem był lęk o rzeczywistość, która nastąpiła w Polsce w 2015 roku. Chodziło w nim o oddanie tego, jak przeżywamy ten lęk, jak przeżywa go pokolenie studentów w momencie również bardzo dla siebie lękowym – w momencie wyjścia ze szkoły. Nie był to jednak spektakl autotematyczny, ale zbudowany w oparciu o mocne postaci nieaktorskie, które albo konfrontują się z radykalizującą się sytuacją w rzeczywistości, albo zamykają na nią oczy. Stworzyliśmy wtedy w wyniku improwizacji rodzaj fantazji, która ostatecznie nie weszła do spektaklu (długość była jednym z powodów, choć nie jedynym), a która stała się osnową dla drugiej części spektaklu *Nadchodzi chłopiec*.

PLATOWSKI Jak bardzo ważnym autorem jest dla Ciebie John Maxwell Coetzee? Pytam o to w kontekście spektaklu *Hańba* w Teatrze Ludowym.

WIERZCHOWSKI Jest kilka jego powieści, które zaczynałem, ale nigdy ich nie kończyłem... Mam wiele jego powieści na półce, nie przeczytałem wszystkiego od deski do deski. Nie... nigdy nie wymieniałbym go jako jednego z najważniejszych dla siebie pisarzy.

Ale pomyślałem sobie, że profesor Lurie mógłby być, w jakimś sensie, mną za dziesięć lat. Jestem w takim wieku, że wiem już, czym jest zmęczenie zawodowe, wiem, co to znaczy być ojcem, też jestem wegetarianinem. Wiem, co to znaczy uczyć na uniwersytecie i wiem – chociaż nigdy czegoś takiego nie przeżyłem – czym mogłoby być zakochanie się albo zauroczenie się w studentce. Miałem mglistą pamięć tej powieści, gdy po raz pierwszy rozmawiałem o niej z Gosią Bogajewską – jeszcze wówczas nie odświeżyłem sobie *Hańby* (temat jej adaptacji pojawił się z mojej strony). Bardzo wyraźnie pamiętałem może ze dwie sceny. Potem okazało się, że nie tyle pamiętałem je bardzo dobrze, ile miałem na ich temat swoją wyraźną wizję.

Miałem poczucie, że ta książka dąży ku światłu, przeprowadzając nas (i bohaterów) przez kompletny mrok. Teraz staram się to wszystko nazywać, ale wtedy było to bardzo intuicyjnym myśleniem. Najpierw trzeba było tę powieść na nowo przeczytać i zaczęliśmy wchodzić w tę historię. Nadal czułem, że ona dąży do światła, ale nie wszyscy aktorzy mieli takie wrażenie i bardzo długo mnie pytali: „Gdzie ty widzisz to światło i jak ty je dostrzegasz?”. Ja coraz mocniej postrzegałem *Hańbę* jako powieść o przebaczeniu, ale także – co potem bardzo przełożyło się na strukturę – dotyczącą procesu samopoznania, głębokiego zrozumienia tego, czym jest odpowiedzialność za swoje działanie. Nie to, czym jest źródło tego działania, ale to, co potem trzeba z tym zrobić, i czym jest uznanie tego, że moja wina jest moją winą. Stąd wzięła się koncepcja głosu w słuchawce.

PLATOWSKI Braliście pod uwagę w swoich rozmowach film nakręcony według powieści?

WIERZCHOWSKI Nie, nie. Film jest koszmarny. Ktoś z aktorów obejrzał, ale raczej zabraniałem, bo czasami zły film zostaje bardziej niż dobry. Chciałem uniknąć sytuacji, że ktoś zaczyna w budowaniu postaci myśleć na przykład Malkovichem. Nie było mi to zupełnie potrzebne. Ten spektakl dojrzewał przez pół roku od premiery, aby uzyskać to, nad czym pracowaliśmy. Premiera była, w moim odczuciu, nieudana i składowana w dużej malignie, aktorzy czuli tę presję czasu, także w związku z tym, że ostateczna wersja adaptacji pojawiła się późno i okazało się, że Piotr Pilitowski jest we wszystkich scenach i musi ogarnąć jakiś ocean tekstu... W moim przekonaniu na premierze nie było jeszcze duszy tego spektaklu. Przyszła dopiero później, po wakacjach, w okolicach listopada lub grudnia. Dopiero wtedy poczułem, że ten spektakl uzyskał swoją siłę, taką, która w tym prostym, linearnym sposobie opowiadania powoli zagarnia widza.

PLATOWSKI W jednym z wywiadów zasugerowałaś obecność analogii pomiędzy tłem społecznym obecnym w powieści a sytuacją społeczną dzisiejszej Polski. Trudno było mi to wówczas zrozumieć. Czy mógłbyś rozwinąć tę myśl?

WIERZCHOWSKI Rozmawialiśmy o tym dużo, bo zastanawiałem się, jak przełożyć zawartość powieści na sposób, w jaki wszyscy funkcjonujemy w naszej rzeczywistości. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że dosłowne kojarzenie tych dwóch rzeczywistości jest w pewnym sensie nadużyciem. Ale istnieje różnica pomiędzy rzeczami, które mają znaczenie dla wymowy spektaklu, i rzeczami, które mają znaczenie dla aktorskiej energii.

Rozmawialiśmy z aktorami, w jaki sposób zrozumieć i przetłumaczyć na język teatru nierówność i energię, która rodzi się z tego, że jesteś wykluczony – czy też czujesz się wykluczony, bo nie musi to oznaczać, że jesteś realnie wykluczony. Jak pomyśleć sobie o ogromnej frustracji i osamotnieniu, która jest u źródeł tego podziału, który zaczął biec tak silnie przez Polskę od 2010 roku, to myślę sobie, że to jest takie poczucie osamotnienia, porzucenia, wypłucia, które rodzi się i kaźmi nienawiścią, gniewem i pogardą; co do pewnego momentu siedzi cicho, a potem ta krzywda własna wychodzi, jak tylko może.

Moment historyczny, w którym rozgrywa się powieść Coetzeego, a jednocześnie czas, w którym została wydana, to koniec apartheidu i czas

procedowania Komisji Prawdy i Pojednania. Ludzie w RPA nie byli w stanie jej czytać, bo była zbyt mroczna i nieprzejeżdżalna; zbyt silną nadzieją w tamtym momencie żyli, by przyjąć książkę tak brutalną w swojej wizji rzeczywistości. I pomyślałem, że jeżeli przyjrzeć się wiejskiemu czy małomiasteczkowemu, czy postsolidarnościowemu elektoratowi Prawa i Sprawiedliwości, to jest w nim coś pokrewnego z energią Petrusa, jego żony, czy tych dwóch chłopaków, którzy dokonują gwałtu. To podobny rodzaj przeżywania swojej krzywdy, wykluczenia, odtrącenia i wyrastającej na tym podłożu tożsamości ofiary, która w nowym porządku nie tylko znajduje dla siebie miejsce, ale przejmując władzę i zagarnia kraj dla siebie: rachunek krzywd – realnych czy nie – musi ulec wyrównaniu.

To nie jest oczywiście esencją warstwy znaczeniowej przedstawienia. Ale taki rodzaj postrzegania powieści pozwolił nam wszystko uporządkować i w jakiś sposób uspokoić się w przekonaniu, że to, o czym opowiadamy, nie jest dla nas i dla polskich widzów zupełną abstrakcją czy intelektualnymi rojeniami o postkolonializmie.

PLATOWSKI W spektaklu *Idioci* granym w łódzkim Teatrze Jaracza gromadzisz, podobnie jak w *Sekretnym życiu Friedmanów*, widzów i aktorów w ciasnej, intymnej przestrzeni. Wszyscy spotykają się w starym mieszkaniu ciotki jednej z bohaterek, wokół jej łóżka. Ciotka, grana przez Bogusławę Pawelec, umiera. Dystans pomiędzy innymi widzami i aktorami skraca się do minimum. To niezwykła sytuacja, wykraczająca znów poza rejony czysto teatralnego doświadczenia. Aktorzy wyznają przy łóżku umierającej swoje lęki, tęsknoty. Byłem niemal pewien, że mówią to już nie w imieniu postaci, ale swoim własnym, najbardziej prywatnym.

WIERZCHOWSKI Były to świadectwa nadal płynące od postaci, ale wolno ci to czytać jak chcesz. To znaczy, że jeśli myślisz, że to jest osobiste, to jest osobiste. To jest jednak „osobiste” postaci. Nie chciałem wkładać w to żadnej prywatności, nie było takiej potrzeby.

PLATOWSKI Mam silne wrażenie, że wokół Twoich spektakli unosi się duch zespołu, wspólnoty, zaufania. Czy jest tak, że masz już swoje grupy, zespoły, do których chcesz wracać i które chcą ponownie z Tobą pracować?

WIERZCHOWSKI Chyba tak jest, że aktor jest bardzo dopieszczony w tej pracy, jest w bardzo dużej mierze współtwórcą, i myślę, że to jest dla niego pozytywnie wzmacniające. Po to zostajesz aktorem, aby nim być, żeby czuć, że to jest twoje przedstawienie. I myślę, że dlatego pojawia się radość w pracy i często udaje się wytworzyć poczucie przygody, poczucie wyruszania w nieznane.

PLATOWSKI Obserwując widzów Twoich spektakli, można nabierać przekonania, że czują się oni silnie obecni w kręgu tematów, metod kreacji rzeczywistości, w kręgu aktorów wychodzących im naprzeciw. Myślę, że mówiąc o Twoim teatrze, można mówić o tworzeniu się pewnego rodzaju wspólnoty.

WIERZCHOWSKI Jeżeli tak to odczuwasz, to mogę tylko powiedzieć, że jest to dla mnie bardzo satysfakcjonujące. ■