

# Opowieść stwarza świat

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

**Czas, przestrzeń, mit, historia**, kobiecość, sprawczość słów, ukryty potencjał tego, co inne – w ciągu ponad dwudziestu lat polski teatr na różne sposoby interpretował rozliczne wymiary twórczości Olgi Tokarczuk.



*Kotlina*, reż. Agnieszka Olsten, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego (2013)

fol. Krzysztof Bieliński

■ Prapremiera *Prawieku i innych czasów* wiosną 1997 roku zbiegła się z oczekiwaniem na tekst, który dałby syntezę historycznych doświadczeń mijającego wieku. Po latach wymuszonych przemilczeń i białych plam Polacy mogli zregenerować pamięć i spróbować opowiedzieć sobie na nowo. Debiutancki spektakl Sebastiana Majewskiego, zrealizowany w Towarzystwie Wierszalin na podstawie głośnej już wówczas powieści Olgi To-

karczuk, sprawiało wrażenie pośmiertnego czuwania. Ale za sprawą opowieści spełniał się cud wskrzeszenia żywotów dawnych mieszkańców *Prawieku*. Sceniczny rytuał, okadzony dymem, kołyszany rytmem powtarzających się zaśpiewów, miał przeobrazić je w mit.

*Prawiek* otwierał przed teatrem nowe obszary wyobraźni, dał mu epicki rozmach, ośmielił do budowania całościowych wizji świata, dowartościowując zarazem to, co lokalne,

stojącego na straży republikańskich wartości. Spektakl obnażał jego iluzoryczność, wskazując zarazem wielość innych perspektyw, które mogłyby posłużyć do opisu dawnej Polski. Ewelina Marciniak i Jan Czapliński zdołali pokazać, jak ten potencjał opowieści równoległych opłata wielością wątków ruchliwe wrzeczono czasu i załamuje w losach poszczególnych postaci. Kwestionując prawomocność doświadczenia zbiorowego jako miary prawdy historycznej, wskazywali, że odpowiedzialność za jej interpretację spoczywa teraz na jednostce, która może dowolnie ukorzenie się w kulturowym dziedzictwie przeszłości, bo jego symbolicznym resztkom nie patronuje już żaden wzór Całości.

## Polski teatr, któremu nie śniła się jeszcze rewolucja postdramatyczna, sylabizował na prozie Tokarczuk techniki epickiej kreacji postaci. Aktorzy, wyposażeni w ikony swych bohaterów, pełnili tu role nie tyle odtwórców postaci, ile celebransów opowieści.

karczuk, w jakiejś mierze zaspokajał ów głód wielkiej narracji, choć czynił to w sposób mocno niestandardowy.

W stuminutowym przedstawieniu, zagrany przez siedmioro aktorów na niemal pustej scenie, zmieściła się nakreślona z rozmachem panorama historyczna z dwiema wojnami, PRL-em, „Solidarnością”, wreszcie – początkiem transformacji. Wieś *Prawiek*, położona nieopodal Kielc, stawiała się sceną historii XX wieku, na której krzyżowały się drogi Polaków, Żydów, Rosjan i Niemców. Była to inna historia niż ta, której obraz żył dotąd w wyobraźni Polaków: nieheroiczna, peryferyjna, skoncentrowana na codzienności, przedkładająca jednostkowe ludzkie trwanie nad wielkie procesy dziejowe, które decydowały o losach mas. Jej porządku nie wyznaczały doniosłe wydarzenia, lecz rytm narodzin i śmierci kolejnych pokoleń. Autorka kreśliła swoją wizję historii jakby w poprzek rzeźbiących jej łożysko konfliktów i podziałów na swoich i obcych. Jej bohaterami były postacie w oficjalnej historiografii zazwyczaj nieobecne: kobiety, dzieci i wioskowi odmieńcy.

Spektakl *Wierszalina*, ujęty w obrzędową ramę, uwodził prostotą i naiwnym pięknem ludowej wyobraźni. Wydawał się kojącą, nieco melancholijną opowieścią o obumieraniu dawnej formy świata. Przedstawienie rozgrywane wokół drewnianej skrzyni, będącej trumną, ołtarzem i zarazem punktem wyznaczającym mistyczną oś wszechświata,

ułamne, przypadkowe, kosztem tego, co kanoniczne, uświęcone normą. Twórczość Tokarczuk pozwalała się oswoić z rozpadem wielkich narracji, dowodząc, że powstała po nich pustkę każdy może wypełnić swoją małą opowieścią. Niedługo później nastąpił prawdziwy wysyp spektakli opartych na opowieściach regionalnych, afirmujących odrębność rozmaitych małych ojczyzn. Obraz historii narodowej uległ pluralizacji, dopuszczając do głosu doświadczenia dotąd marginalizowane bądź wyparte.

Gdy w 2014 roku na półkach księgarń ukazały się *Księgi Jakubowe*, teatr miał już spory zasób doświadczeń w rewidowaniu kanonicznych wizji historii. Potężna powieść o dziejach schyłkowej I Rzeczypospolitej dobrze wpisywała się w ten nurt, nic więc dziwnego, że dość szybko trafiła na scenę. Ewelina Marciniak i Jan Czapliński, którzy wystawili ją w 2016 roku w Teatrze Powszechnym, dostrzegli w niej szansę na przełamanie Sienkiewiczowskiego monopolu na wyobrażenie Polski przedrozbiorowej. Ich spektakl podważał jej heroiczno-rycerski mit, utrwalony na kartach *Trylogii*. *Księgi Jakubowe*, opowiadające o dziejach żydowskiej sekty frankistów, wprowadzały na scenę nowych bohaterów. Osiemnasto-wieczna Rzeczpospolita, widziana oczyma prześladowanych mniejszości, chłopów i kobiet, w niczym nie przypominała pielęgnowanego w zbiorowej wyobraźni Polaków obrazu państwa tolerancyjnego, wolnego od ucisku,

### Przestrzeń i czas

Historia nie jest jednak jedynym, a w każdym razie nie najważniejszym wymiarem czasoprzestrzeni w twórczości Tokarczuk. Jej skomplikowaną i wielowarstwową strukturę unaoczniały już pierwsze wierszalińskie realizacje *Prawieku*. Estetyka, jaką praktykował wędrowny wówczas zespół – surowa, powściągliwa w środkach, z racji lalkowej proveniencji wrażliwa na piękno metafor – okazała się nader pojemnym wehikułem dla powieściowej sagi. Przesycony magią i mistyką świat podkieleckiego Macondo z powodzeniem mieścił się w prostokącie niemal pustej, czarnej sceny. Cykliczny czas biologiczny, biegnący w zgodzie z rytmem ludzkiego życia i przemiennością pór roku, krzyżował się tu z linearnym czasem historii, który wdzierał się do *Prawieku* wraz z podmuchem kolejnych wojen i rewolucji. Czas historii pędził do przodu, niosąc zmiany, zaś czas ludzki kurczył się. Każda sekunda odmierzana przez tykający na scenie zegar zbliżała czyjś żywot do śmierci.

Spektakl wierszaliński, dzięki swojej prostocie i przejrzystej strukturze, doskonale odzwierciedlał obecne w powieści dwa wymiary życia, które starożytni Grecy określali jako *zoé* i *bios*. Pierwsze z tych pojęć odnosiło się do wszelkiego, bliżej nieokreślonego życia. Słowo *bios* oznaczało byt jednostkowy, przybierający niepowtarzalną formę. O ile *bios*, jako egzystencja skończona, jest ściśle spleciony ze śmiercią, o tyle *zoé*, jako strumień życia, pozostaje jego przeciwieństwem, które trwa ponad czasem jako continuum istnień poszczególnych jednostek. Powieść Tokarczuk ukazywała tę ciągłość za sprawą następstwa pokoleń oraz płynności granic pomiędzy egzystencją

ludzką i światem natury. Ale istnieje jeszcze inny rodzaj nieśmiertelności, którego gwarancją jest opowieść. Najtrwalszy ślad ludzkiego istnienia odciska się w języku, toteż bohaterowie *Prawieku* – ludzie z peryferii, którzy nie mieliby szans, by ich żywoty odnotowano na kartach historii – garnęli się do opowiedzenia o swoim losie, pragnąc dać głos i być wysłuchanym.

Pierwszy wierszaliński *Prawiek* eksponował na pierwszym planie żywioł narracyjny powieści, jako narzędzie do kreowania i utrwalania obrazu świata. Podstawowym tworzywem spektaklu był tekst, dyskretnie wspomagany aktorskim gestem, rekwizytem, znaczącymi elementami kostiumu. Polski teatr, któremu nie śniła się jeszcze rewolucja postdramatyczna, sylabizował na prozie Tokarczuk techniki epickiej kreacji postaci. Aktorzy, wyposażeni w ikony swych bohaterów, pełnili tu role nie tyle odtwórców postaci, ile celebriansów opowieści.

Telewizyjna realizacja *Prawieku* (1998) w reżyserii Piotra Tomaszuka w sposobie potraktowania materii tekstowej nie odbiegała od wersji prapremierowej, lecz nie dorównywała jej w czystości formalnej. Rozbudowana scenografia, usiłująca sprostać wielości miejsc akcji, rozbiła ją na szereg epizodów. Spłaszczeniu uległa też wielowarstwowa struktura czasu powieści, zredukowana do symbolicznego znaku przemijania, jakim był cień obracających się skrzydeł wiatraka.

Może najtrudniejszy do uchwycenia w adaptacjach prozy noblistki jest fenomen miejsca. Pewną przewagę nad teatrem mogą mieć w tej mierze realizacje telewizyjne, operujące w przestrzeniach plenerowych. *Genius loci* Kotliny Kłodzkiej znakomicie oddawał *Skarb*, zrealizowany przez Piotra Mularuka w Nowej Rudzie i okolicach (2000). Ale miejsce w twórczości Tokarczuk to nie tylko krajobraz. Peryferie i prowincje, stanowiące tło jej powieści, mają określone miejsce na mapie i w kosmosie. Są realne i nierealne zarazem, utkane z sugestywnych detali i fantazji. To przestrzenie heterotopijne, w których nieco inaczej doświadczają się rzeczywistości. „Heterotopia – jak pisze noblistka – to po prostu miejsce inne niż świat, który znamy”. Peryferie stanowią dogodne łóżysko dla heterotopii jako miejsca osobne, nietypowe, rządzące się własnymi prawami, a równocześnie samowystarczalne i kompletne. To przestrzenie, w których łatwiej pokazać inercję myślenia, podważyć oczywistości, idealne do wątplenia. Można powiedzieć, że to światy w ruchu, przekształcające to, co zastane, w in-

ny rodzaj rzeczywistości, która chwilowo może być tylko hipotezą, ćwiczeniem wyobraźni.

Spektaklem, który może najciekawiej zdołał oddać dynamiczny status świata przedstawionego jako grę ambiwalencji pomiędzy tym, co istniejące i możliwe, była *Kotlina*, zrealizowana przez Agnieszkę Olsten na podstawie powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (Wrocławski Teatr Współczesny, 2013). Scenograf Olaf Brzeski stworzył w niej przestrzeń nasyconą dysonansami, która od początku sprawiała wrażenie innej, niż się z pozoru wydaje. Nad prostą, drewnianą izbą górskiego domu zawiesił kopułę rozgwieżdżonego nieba, zaś pomiędzy wypiętrzonymi deskami podłogi utkał niepokojące detale: kamienie, mchy, kości i świeże plamy krwi. W makabrycznych znakach, które mąciły idylliczny obraz kotliny jako miejsca odzwierciedlającego harmonię kosmosu, tkwiła złowróżbna zapowiedź starcia człowieka i natury, choć do końca nie było jasne, kto z tej konfrontacji wyjdzie zwycięsko.

W *Księgach Jakubowych* Eweliny Marciniak funkcje heterotopijne przejęło ciało, które reżyserka uczyniła sceną dla teatru historii I Rzeczypospolitej. Ciało – stygmatyzowane, pożądane, zniewolone i naznaczone szaleństwem – ogniskowało w sobie sprzeczności i konflikty ideologiczne epoki, które z czasem miały doprowadzić sarmacki świat do upadku. To przez nie przemawiały różnorodność kultur, konflikty klasowe, krzywda chłopska, ucisk mniejszości religijnych, a nawet nierówności zaniebanych dróg, których miały okazję doświadczyć podróżujące kareta przez Ukrainę kasztelanowa Kossakowska i poetka Elżbieta Drużbacka. Barwny, wielokulturowy obraz historii wytwarzał się w spektaklu poprzez ciało w ruchu, zaś dzięki wielości perspektyw narracyjnych ulegał rozszczepieniu na wiele punktów widzenia. Przestrzennym odpowiednikiem tej mnogości spojrzeń były zawieszane na scenie różnej wielkości lustra, w których kreowany świat rozpadał się na nieprzystające do siebie fragmenty.

### Sprawcza moc słowa

Proza Olgi Tokarczuk pociągała reżyserów i adaptatorów nie tylko wielowymiarowością, duchową aurą i plastycznością opisu. Sojuszniczkę znalazł w niej również teatr krytyczny. Zainteresowanie artystów tego nurtu wzbudzały pojawiające się w tekstach noblistki wątki feministyczne, problematyka ekolo-



giczna i sugestywna wizja historii. W jej twórczości dostrzeżono także rodzaj praktyki etycznej, która może znaleźć obiecujące rozwinięcie na gruncie teatru. Monografistka prozy Tokarczuk, Katarzyna Kantner, zwróciła uwagę na potencjał performatywny jej utworów, które angażują emocje, domagają się zajęcia stanowiska, wprowadzają nowe tematy do debaty publicznej. „Działanie za pomocą słów” inicjuje ruch myśli, a od myśli, że świat może wyglądać inaczej, do realnej zmiany już tylko krok. „Skoro można pomyśleć, że może być lepiej – napisała noblistka – to znaczy, że już jest lepiej”.

Działanie tej reguły prezentowała opera *Ahat ili – siostra bogów* Aleksandra Nowaka do libretta Olgi Tokarczuk według powieści *Anna In w grobowcach świata*. Premierowe wykonanie utworu w reżyserii Pii Partum miało miejsce w 2018 roku podczas festiwalu Sacrum Profanum w Krakowie. Adaptacja operowa w znacznie większym stopniu niż powieściowy



*Księgi Jakubowe*, reż. Ewelina Marciniak, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie (2016)

oryginał nawiązywała do sumeryjskiego mitu o bogini Inannie. Do libretta, napisanego po angielsku, wprowadzono fragmenty w językach akadyjskim, starosłowiańskim, łacińskim, starogreckim i azteckim. Był to zabieg znaczący, bowiem każdy z nich – poprzez swój związek z określonym systemem mitologicznym bądź religijnym – reprezentuje również pewną wizję świata. Słowo w *Ahat ili* miało siłę sprawczą jako narzędzie kreowania rzeczywistości. Walka, jaką prowadziła Ninshubur, służąca bogini Inanny, o cofnięcie wyroku śmierci dla swej pani, przeradzała się w spór retoryczny o sensowność urządzenia świata. Trójca bogów ojców – Gramatyk, Logik i Socjobiolog – argumentowała, że śmierć jest racjonalną koniecznością, bo gwarantuje równowagę bytu, dzięki której cały kosmos funkcjonuje jak ekonomiczna, samoregulująca się maszyna. Zachwalając swe dzieło, jego bosczy projektanci wyjawili również, że reguły, na jakich ufundowano

ów porządek, odzwierciedlają struktury języka, zaś język – to rozum w działaniu. Aby wytargować wyjątek od reguły śmierci, Ninshubur musiała więc podważyć jej oczywistość – znaleźć szczeliny w logice racjonalności i rozsądzić je za pomocą słów.

Metodę „działanie za pomocą słów” teatr mógł przekuć w konkretny model rzeczywistości, z czego użytek zrobili Agnieszka Olsten i Igor Stokfiszewski w *Kotlinie*. Dramaturg i reżyserka nie skorzystali z możliwości dobrze skrojonej narracji, jaką oferowała formuła gatunkowa thrillera. Powieściowa zagadka kryminalna oraz misterna płatanina tropów, wskazujących na to, że motywem serii tajemniczych mordów na amatorach myślistwa jest zemsta zwierząt, stanowiły dalekie tło spektaklu. Przedmiotem refleksji stały się w nim natomiast relacje człowieka z naturą, a w szczególności – możliwość ustanowienia partnerskiej wspólnoty ludzi i zwierząt. Realizatorzy *Kotliny* przetestowali tę koncepcję, łamiąc prawa scenicznej fikcji.

Spektakl otwierała długa scena z udziałem dwóch psów i aktorki Renate Jett, obsadzonej w roli Janiny Duszejko. Obraz ten, w którym założono pewną nieprzewidywalność zachowań czworonogów, pozwalał zaistnieć na scenie sytuacji wspólnego bytowania ludzi i zwierząt. Psy biegające po scenie, zaciekawione otoczeniem, czasem też zaczepiające publiczność, potrafiły całkowicie przejąć performans i narzucić mu własne prawa.

Agnieszka Olsten i Igor Stokfiszewski podjęli próbę stworzenia modelu przestrzeni społecznej, której pełnoprawnymi uczestnikami byłyby również istoty nie-ludzkie. Idee sformułowane w spektaklu znalazły praktyczną wykładnię w inicjatywach towarzyszących przedstawieniu, takich jak zachęty do przychodzenia do teatru z psami czy sporządzanie razem z widzami list lokali publicznych przyjaznych czworonogom. Za sprawą tych działań *Kotlina* stała się wykraczającym poza ramy teatru projektem społeczno-artystycznym, który roz-

poznawał bojem możliwość partnerskiej koegzystencji ludzi i zwierząt.

Tematyka ekologiczna i posthumanistyczna pojawiająca się w twórczości noblistki inspirowała także innych reżyserów. Krzysztof Rekowski wziął na warsztat tekst *Transfugium* z tomu *Opowiadania bizardne* (Teatr Bogusławskiego w Kaliszu, 2019). Spektakl, którego bohaterką była kobieta pragnąca poddać się eksperymentowi medycznemu i za sprawą tajemniczego zabiegu zamienić się w zwierzę, problematyzował kwestie etyczne, związane z próbami przekraczania granic natury. Rekowski oparł swoją adaptację na klasycznym konflikcie racji, konfrontując stanowiska obrońców światopoglądu chrześcijańskiego, ugruntowanego na biblijnym przyzwoleniu, by „zrobić sobie ziemię poddaną”, oraz zwolenników nowej wrażliwości ekologicznej, pragnących odbudowy więzi człowieka z naturą. Wyostre-

nie między nimi sieć ukrytych emocji. Przeżywane przez nie dramaty – przemocy domowej, samotności, wygasania miłości – niewidoczne dla bliskich im mężczyzn, odsłaniały swoje tajemnice przed spojrzeniami obcych kobiet.

Tym, co sprawia, że bohaterki prozy Tokarczuk na ogół czują i widzą więcej, jest, oprócz zdolności do empatii, także specjalna więź z naturą. Niektóre z nich egzystują jakby na pograniczu światów, tak jak Kłoska – *femme fatale* z *Prawieku*, pachnąca wiejską miedzą, bliska ziemi i jej wegetatywnych rytmów. Joanna Kasperek, która dwukrotnie wcieliła się w tę postać, uczyniła ją alegorią kobiety pramatki, uosabiającej niezniszczalną energię życia. Powrotu do stanu pierwotnej harmonii z naturą pragną także bohaterki wychowane w kulturze miejskiej, takie jak Renata z *Transfugium*. Janina Duszejko wypowiedziała pry-

w postać zagadkową, elektryzującą otoczenie swoją tajemnicą.

Inność, idąca w parze ze zdolnością do nadnaturalnej percepcji, cechowała również bohaterkę *Skarbu*, Kysię Popłoch, prowincjonalną urzędniczkę bankową, która wyruszała w szeroki świat, by odnaleźć właściciela tajemniczego głosu przemawiającego do jej ucha. Maja Ostaszewska, grająca tę postać w spektaklu telewizyjnym Piotra Mularuka, uczyniła z niej dziewczynę dumną, wyobcowaną z małomiasteczkowego środowiska, gotową bez wahania podążyć za halucynacjami, by ziszczyć swoje marzenie o miłości.

Kobiecość w prozie Tokarczuk stanowi wyzwanie dla wszystkiego, co dojrzałe, skończone, racjonalne, dlatego tkwi w niej rewolucyjny potencjał. Ta moc objawia się w postaciach samotnych, rebeliantek, kobiet silnych, gotowych do radykalnych posunięć, by wyrugować ze świata zło i odmienić jego niesprawiedliwy porządek. Janina Duszejko podważa antropocentryczne reguły cywilizacji, Renata z *Transfugium* porzuca swoją uprzywilejowaną, ludzką egzystencję, by wrócić do zwierzęcych korzeni i usłyszeć w sobie głos ewolucyjnych przodków. Ninshubur, bohaterka opery *Ahat ilī*, wypowiada wojnę śmierci. Jej wyprawa do krainy wiecznej ciemności, na pomoc uwięzionej tam bogini Inannie, jest również gestem wywracającym cały porządek metafizyczny. Misja Ninshubur skończy się połowicznym sukcesem – Inanna wróci do świata żywych na mocy transakcji wymiennej, która zagwarantuje równowagę bilansu dusz, lecz zakwestionowana zostanie logika całego dzieła stworzenia. Kobieta, wiedzona miłością do swej pani, wprowadzi w ruch potężną maszynę, która obnaży słabości bogów i zmusi ich do pertraktacji.

W spektaklu Pii Partum ta metafizyczna rewolucja nie pozostawiała żadnego śladu. Nie zakłóciła cyklicznego biegu czasu, który symbolizował na scenie wielki, obrotowy talerz, ani radosnej atmosfery święta, jakie trwało w mieście podczas podziemnej wyprawy Ninshubur. Inanna dowiedziała się od niej, że nikt nie zauważył jej zniknięcia. Śmierć i zmartwychwstanie bogini na pozór niczego nie zmieniło, ale gdzieś tam, w porządek niebiańskiej buchalterii i w tryby dobrze naoliwionej przez bogów ojców kosmicznej maszyny, wdarło się zwątpienie w sensowność urządzenia świata. „Strzeż się szalonej kobiety, która rzuca wyzwanie bogom – powie jeden z nich. – Może ona ma rację?” ■

## Zdolnościom bohaterek Tokarczuk do transgresji sprzyja ich nieokreśloność. Kobiecość w jej tekstach, w przeciwieństwie do wyraziście scharakteryzowanych postaci męskich, bywa płynna, nieobliczalna, otwarta na to, co nie mieści się w granicach rozumowego poznania.

sporu obnażało skłonność do myślenia dogmatycznego u obu stron, pozostawiając otwarte pytanie o możliwość przezwyciężenia ludzkiej alienacji. Wizja przyszłości, w której możliwe będą transgatunkowe metamorfozy, prowokowała też do refleksji na temat granic biologicznej inżynierii i możliwych nadużyć władzy nauki nad naturą.

### Kobiece rewolucje

Centralne miejsce w adaptacjach prozy Tokarczuk zajmują kobiety. Jej bohaterki pochodzą z różnych klas społecznych i miewają rozmaite temperamenty, lecz wiele je łączy. W spektaklu telewizyjnym *Miłości* (reż. Filip Zylber, 2004), na podstawie opowiadań z tomu *Gra na wielu bębenkach*, skomponowanym na wzór muzycznej fugi, przeplatały się obrazy z życia codziennego kilku kobiet w różnym wieku. Większość spośród nich znała się tylko z widzenia, mimo to, za sprawą urywanych rozmów, przelotnych spojrzeń, gestów współczucia bądź zwykłego zaciekania, tworzyła

watną wojnę całej cywilizacji, ufundowanej na okrucieństwie i bezmyślnej eksploatacji natury, przeprowadzając krwawą, antymyśliwą krucjatę. Renate Jett naznaczyła swoją postać piętnem podwójnej obcości – jako cudzoziemki, którą od otoczenia dystansują łamana polszczyzna i ekscentryczny tryb życia, oraz jako kobiety-szamanki, rozumiejącej mowę zwierząt.

Zdolnościom bohaterek Tokarczuk do transgresji sprzyja ich nieokreśloność. Kobiecość w jej tekstach, w przeciwieństwie do wyraziście scharakteryzowanych postaci męskich, bywa płynna, nieobliczalna, otwarta na to, co nie mieści się w granicach rozumowego poznania. Postacią, która dzięki takiemu niejasnemu statusowi „bycia pomiędzy” zaczęła odczuwać zdolności parapsychologiczne, była Erna Eltzner w *E.E.* (reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 1998). Tę nieokreśloność dojrzewającej dziewczyny, już nie dziecka i jeszcze nie kobiety, sugestywnie oddała Agata Buzek. Jej bohaterka, zrazu bezbarwna i nijaka, z chwilą ujawnienia właściwości mediumicznych przeobrażała się