

Starość i wykluczenie w spektaklu Saszka Bramy *Jesień na Plutonie*

ANNA KORZENIOWSKA-BIHUN*

Saszko Brama jako twórca teatru dokumentalnego

Saszko Brama (urodzony w 1988 roku) jest ukraińskim dramaturgiem, reżyserem i akcjonistą, którego główne zainteresowanie artystyczne oscyluje wokół teatru eksperymentalnego tworzonego na bazie dokumentu. Do najważniejszych dotychczasowych dokonań Saszka Bramy należą projekty *Dyplom (Dyplom)* i *Wątróbka wieprzowa (Swyniacza peczinka)* oraz powstały niedawno projekt dokumentalny *Jesień na Plutonie (Osiń na Plutoni)*.

Dyplom to spektakl *verbatim* poświęcony systemowi szkolnictwa wyższego na Ukrainie. Autor i jego współpracownicy zebrali ponad dwieście wywiadów ze studentami, absolwentami i ich rodzicami, tworząc przedstawienie, z którego wyłania się krytyczny obraz ukraińskich wyższych uczelni niszczonych przez korupcję oraz innego rodzaju patologiczne zachowania kadry naukowej (WEŁYMCZANYCIA, HAJSZENEĆ & CZUŻYNOWA 2014: 57). Tekst *Wątróbki wieprzowej*¹ powstał po przypadkowym spotkaniu dramaturga z weteranem wojny w Afganistanie (MOSKWIN 2015: 16). Jest to sztuka

* Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego | kontakt: anna.korzeniowska@gmail.com

¹ Sztuka w polskim tłumaczeniu Roberta Skanadaja ukazała się w antologii *Dramat ukraiński. W oczekiwaniu na Majdan* (KORZENIOWSKA-BIHUN & MOSKWIN 2015).

o przemocy, utracie prywatności i upokorzeniu, związanymi z instytucją wojska funkcjonującego w systemie totalitarnym.

Nad projektem *Jesień na Plutonie* Saszko Brama zaczął pracować latem 2014 roku, kiedy to na zaproszenie znajomych wolontariuszy udał się do lwowskiego pensjonatu geriatrycznego. Tam też pojawiła się idea, by w sposób teatralny opracować historie jego mieszkańców. Jak twierdzi sam autor, podjęcie tego tematu nie było łatwą decyzją, bo obciążoną podobnym doświadczeniem z przeszłości:

Byłem kiedyś w ośrodku psychoneurologicznym. [...] Robiłem tam film dokumentalny. [...] Nigdy nie pokazywałem materiału, który nakręciłem i przez tydzień dochodziłem do siebie – niczego nie mogłem robić. [...] Dla mnie to było bardzo destrukcyjne. W przypadku pensjonatu geriatrycznego, na początku również miałem poczucie, że to jest coś destruktywnego, ale potem zrozumiałem, że historie pensjonariuszy mogłyby apelować do materialnego racjonalizmu współczesnego człowieka [...] i interesująca byłaby praca nad tym, jak człowiek, który niby wszystko przeżył, ocenia swoje życie (BRAMA 2016A).

Prace nad spektaklem trwały długo z powodów organizacyjno-finansowych. Był to projekt niezależny, na który trzydzieści sześć tysięcy hrywien pozyskano dzięki zbiorce internetowej. Poza tym środki finansowe pochodziły ze Lwowskiej Rady Miejskiej, Instytutu Goethego i British Council. Przeprowadzono również zbiórkę, w tym internetową, funduszy na przeprowadzenie promocji zagranicznej projektu (CULTUREPARTNERSHIP.EU 2017).

Doświadczenie starości

Spektakl *Jesień na Plutonie* powstał w dwóch wersjach. Pierwsza została publicznie zaprezentowana dwukrotnie: 11 października 2016 roku w Charkowie oraz 26 października 2016 roku we Lwowie w ramach akcji charytatywnej w celu zebrania pieniędzy na leczenie Wołodomyra Kuczynskiego². Premiera drugiej wersji odbyła się we Lwowie 23 stycznia 2017 roku i poza Saszką Bramą jej współautorami byli Andrij Erlen i Marija Bakało.

Obie wersje różnią się zasadniczo zarówno pod względem treści, jak i sposobu jej przekazywania, stawiania akcentów dramaturgicznych, wydobywania sensów i prowadzenia narracji. Są to dwa zupełnie inne podejścia do organizacji zebranego materiału dokumentalnego i jego scenicznej realizacji. Niemniej ostateczna wymowa jest zbieżna

² Wołodomyr Kuczynski jest dyrektorem artystycznym Teatru im. Łesia Kurbasa we Lwowie. Zdiagnozowano u niego ostrą białaczkę. Lwowskie środowisko artystyczne organizuje więc różnego rodzaju akcje, mające na celu zebranie pieniędzy na kosztowne leczenie chorego.

i dotyczy przemijania, niedołężności, samotności, lęku przed śmiercią i społecznych wymiarów starości. Tytuł spektaklu realizatorzy tłumaczą następująco:

Pluton jest najbardziej oddaloną planetą w Systemie Słonecznym [...] Tak, jak w Systemie Słonecznym, w społeczeństwie też istnieją mało zbadane zakątki. Do takiej mało znanej przez nas rzeczywistości należą również pensjonaty geriatryczne. Jesień jest porą, która kojarzy się z gaśnięciem życia i zbiorem urodzaju. W naszym przypadku urodzajem jest życiowe doświadczenie ludzi (SLIPCZENKO 2016).

Prace nad spektaklem od samego początku przebiegały dwutorowo. Podstawowe zadanie realizatorów polegało na zebraniu wywiadów z pensjonariuszami domu starców. Wybrano pięć osób, których historie stały się późniejszą kanwą obu wersji spektaklu: Myrosława, Marynę, Mychajłyne, Wiaczesława i Żenię.

Jednym z kryteriów doboru bohaterów była jakość nagrania dźwiękowego, które zarejestrowano podczas rozmów z poszczególnymi pensjonariuszami. Cała plastyczna i dźwiękowa idea przedstawienia polega bowiem na tym, że performerzy nakładają na siebie ogromne lalki, stanowiące hiperrealistyczne portrety wybranych postaci, a zamiast recytowania wyuczonych kwestii, odtwarzają nagrania autentycznych wypowiedzi.

Lwowska artystka Oksana Rossoł wiernie oddała w stworzonych przez siebie lalkach wszystkie zmarszczki, fałdy i bruzdy sędziwych twarzy. Specjalne rękawiczki i skarpetki, które wkładają performerzy, imitują zwiotczałą skórę i zdeformowane ręce/stopy, a usta lalek przemawiają nagraniem uprzednio na potrzeby spektaklu starym, chrypliwym głosem. Ukraiński recenzent teatralny, Ołeksij Palanyczka, dostrzega w tej potrójnej budowie postaci (aktor, lalka, głos) elementy filozofii Wschodu z podziałem na „ja – dusza, ja – ciało i ja – pragnienie” (PALANYCZKA 2017: 5), choć oczywiście każdy z elementów niniejszej triady będzie inaczej akcentowany w przebiegu akcji scenicznej i odmiennie interpretowany w zależności od wersji przedstawienia.

Olbrzymie lalki umocowane do ciała animatorów i głos postaci odtwarzany z nagrania wymusza szczególny sposób scenicznego istnienia wykonawców. Saszko Brama nie nazywa ich aktorami, lecz właśnie performerami, tym samym wyznaczając im inne zadania niż tworzenie tradycyjnej kreacji aktorskiej. Ich ruch jest mocno ograniczony rozmiarami i wagą lalki, a ciało staje się stelażem, na którym nadbudowano postać sceniczną. Zostają pozbawieni podstawowych atrybutów aktorskich, a więc ekspresji ruchu, mimiki i nawet własnego głosu. Stają się ubezwłasnowolnionymi Craigowskimi

nadmarionetami³. W zamian, w trakcie pracy nad spektaklem, zyskują doświadczenie wykraczające poza działanie sceniczne. „Dusze” postaci, czyli performerzy, traktowani są raczej jako świadkowie wydarzeń, a nie wykonawcy roli. Biorą aktywny udział w pracach nad spektaklem na każdym ich etapie, łącznie ze zbieraniem materiału dokumentalnego. W czasie przygotowań, a także w trakcie samego przedstawienia, dzielą się własnymi refleksjami na temat starości w różnych jej wymiarach. Pierwsze ich komentarze zbierane są po próbach z maskami i kostiumami. „Poczułiśmy to ściśnięte ciało, jakie jest nieprzyjemne, – mówi performerka Switłana Łysowska. – A jeśli ja taka będę, znajdę się na ich miejscu. A jeśli moje ciało nie będzie się ruszać? Co wtedy?” (SVETA EDITED 2016: 0:30-1:18). Jej kolega, Andrij Buczko, akcentuje przede wszystkim lęk przed utratą sprawności intelektualnej:

Starość jest okrutna. Może nie ma wpływu na twoją duszę, ale zaciera osobowość i wpływa na umysł. Jest to okrutne nawet dla ludzi, którzy przebywają obok człowieka zbliżającego się do takiego stanu. Pytanie, czy w ogóle można się do tego przygotować i jak to można zaakceptować. Nie wiem... Chyba za zawsze będę się tego bał... (ANDRIJ EDITED 2016: 1:00-1:44).

Inny uczestnik projektu Marko Banko kładzie natomiast nacisk na uniwersalność ludzkich doświadczeń:

Do tej pory traktowałem starych ludzi jak jakichś niezrozumiałych kosmitów, jak uciążliwą zaciętą płytę. Ale wystarczyła jedna wizyta w ośrodku geriatrycznym, żeby zrozumiał, że oni byli tacy, jak ja... Lepsi, gorsi – to nie ma znaczenia, ale robili to, co ja robię i czemuś – tu znak zapytania – znaleźli się tam (MARKO EDITED 2016: 0:48-1:52).

W pierwszej wersji spektaklu (w wydaniu lwowskim z 26 października 2016 roku) dyskusja na temat starości zostaje zainicjowana także w czasie trwania samego przedstawienia. Performerzy nagle zdejmują kostiumy i zaczynają prowadzić ze sobą quasi-prywatne rozmowy. Ktoś pyta: kiedy zaczyna się starość? Inni odpowiadają: „W pewnym stopniu już się czuję stary”; „Przez cały czas coś robisz, czymś się zajmujesz, wybierasz sobie jakiś cel [...], a starość jest momentem, kiedy sprawdzamy, czym naprawdę zostaliśmy wypełnieni w ciągu całego naszego życia”; „Straszne, że życie minęło, ale widzę w oczach tych ludzi, że najgorsze jest to, że minęło na próżno” (BRAMA 2016 B).

³ Idea angielskiego reżysera i reformatora teatru Edwarda Gordona Craiga, który chciał zastąpić aktorów „nadmarionetkami”, wolnymi od rutyny scenicznej i w pełni podporządkowanymi intencjom reżysera.

Pod koniec przedstawienia do rozmowy zaproszona zostanie również publiczność. Reakcje widzów są różne – od nawoływania do akceptacji starości jako stanu naturalnego i krytyki sztucznego wywoływania lęku przed nią, na którym realizatorzy niewątpliwie budują spektakl, poprzez uwagi na temat technicznej i artystycznej strony widowiska, aż do refleksji o starości, bardzo podobnych do tych, którymi dzielili się performerzy. Starość widzów przeraża nie tylko dlatego, że jest niedołączna, ale przede wszystkim dlatego, że jest ściśle związana ze śmiercią. Dla młodych osób praktycznie staje się jej synonimem. Budzi także refleksje na temat życia jako niepowtarzalnego procesu, który podlega wartościowaniu i ocenie końcowej. „Trzeba tak żyć, aby się tego życia nie wstydzić” (BRAMA 2016 B) – mówił jeden z komentujących. Padały również uwagi na temat starości jako szerszego problemu społecznego, polegającego na wykluczaniu osób słabszych i niepełnosprawnych, lokowaniu ich na skraju społecznej świadomości, czego metaforą w spektaklu staje się właśnie ciemny, zimny i odległy Pluton.

Ta podkreślana od początku wspólność doświadczeń aktorów i widzów nie jest przypadkowa, ponieważ starość, zgodnie z intencjami realizatorów, ma być przepracowana po obu stronach rampy. „Koncentrowaliśmy naszą uwagę na tym, co to dla nas znaczy, co my z tym robimy. Odpowiadając na te pytania, zdobywamy pewne doświadczenie i się nim dzielimy” (SASHKO EDITED 2016: 0:08-0:51) – opowiadał Saszko Brama o założeniach pracy nad spektaklem. Doświadczenie starości przez młodych performerów i dzielenie się własnymi refleksjami z publicznością jest jednym z najważniejszych elementów całego projektu, stanowiąc klucz do jego zrozumienia. Współodczuwanie nie odbywa się jedynie na poziomie artystycznym, czyli „sztucznym”, ale staje się rzeczywistym źródłem wiedzy o drugim człowieku, potrzebnym uczestnikom już nie tylko jako artystom, lecz jako ludziom, którzy właśnie stykają się z czymś, co za kilkanaście lat stanie się dla nich nieuniknione.

W drugiej wersji przedstawienia prywatne komentarze performerów w postaci nagrania odtwarzanego zza sceny otwierają spektakl. Niosą one inną treść, choć w swej wymowie przypominają poprzednie. Jest w nich wiele refleksji na temat starości kojarzącej się wyłącznie z nieporadnością, samotnością i odrzuceniem. Pojawia się także wątek moralnej oceny ludzi, którzy oddają swych rodziców do domu starców. Główny akcent położony jest jednak na relacjach „my młodzi – oni starzy” oraz wymiernych korzyściach odniesionych przez artystów podczas pracy z mieszkańcami pensjonatu. „Jechałem tam z myślą o sobie przede wszystkim, a nie o tych, którzy tam są” – męski głos wyznaje powód swego zaangażowania w – jak to nazywa – „dobroczytność”. „Miałam depresję przez to, że jestem nikomu niepotrzebna” (BRAMA, ERLÉN & BAKAŁO

2017) – dodaje głos kobiecy, sugerując, że doświadczenie, w którym bohaterka bierze udział, pomogło jej ten stan pokonać.

Struktura przedstawienia i budowa postaci

Obie wersje spektaklu, choć zbudowane na tych samych założeniach, różnią się zdecydowanie budową strukturalną, narzucającą zupełnie inny sposób odczytywania znaków scenicznych i ich interpretacji. Są to dwie zupełnie odmienne opowieści o starości. Pierwsza jest kameralna, oszczędna w środki teatralne, praktycznie pozbawiona dekoracji, zatopiona w półmroku, klaustrofobiczna. Koncentruje się na wewnętrznym świecie bohaterów i nie wychodzi poza symboliczną przestrzeń domu starców. Druga ma szerszy kontekst społeczny, angażuje metateksty i wykorzystuje liczne wizualne i dźwiękowe efekty sceniczne. Tu świat zewnętrzny wdzierza się w hermetyczny świat bohaterów, a ingerencja ta znajduje swą pełną i bogatą formę teatralną.

Obie natomiast wykorzystują Brechtowskie chwyt antyiluzjonistyczne – swoiste burzenie napięcia dramaturgicznego – które mają na celu zmuszenie widza do pogodzenia się z myślą, że to, co właśnie ogląda, jest grą, a nie światem, a prawdziwy świat, o którym mowa, znajduje się w innym miejscu i dotarcie do niego wymaga wysiłku.

Wersja pierwsza rozpoczyna się wejściem na scenę nieucharakteryzowanych performerów, którzy najpierw wykonują fizyczne ćwiczenia mające pomóc im wcielić się w daną postać, a następnie na oczach publiczności przymocowują do swych ciał elementy lalek. To pierwszy Brechtowski chwyt antyiluzjonistyczny, wyraźny znak tego, jak spektakl ma być odczytany; znak bardzo istotny, bo pokusa tworzenia iluzji jest w tym materiale scenicznym ogromna. Już tej pierwszej scenie towarzyszy mechaniczne odliczanie zza kulis o działaniu wywołującym skutek przeciwny niż akcja performerów. Między kolejnymi liczbami hipnotyczny głos lektora wrzuca pojedyncze słowa: „strach”, „wieczność”, „entropia”, „Pluton”. Publiczność zostaje zaproszona do pozaziemskiej podróży, uwikłana w fikcję. Następnie na scenę wkraczają postaci-lalki i chrypliwym głosem, w półmroku zaczynają opowiadać o swoim życiu. Długo i misternie budowana iluzja w pewnym momencie zostaje jednak ponownie zaburzona przez wspomnianą dyskusję na temat starości, prowadzoną przez pozbawionych kostiumów performerów – mocne przypomnienie, w jakim celu wykonawcy i publiczność zgromadzili się w tym miejscu.

W drugiej wersji przedstawienia zrezygnowano z pomysłu wprowadzenia dyskusji performerów – być może z obawy, że przy wielokrotnym powtarzaniu straci ona swą

spontaniczność i stanie się zwykłym wyuczonym tekstem. Przyjęto zatem inną strategię antyiluzjonistyczną. Ingerencją w tkankę materiału scenicznego było wprowadzenie autentycznego wywiadu radiowego z reżyserem, Saszką Bramą, który odpowiadał na – często natarczywe i podważające sens całego projektu – pytania dziennikarza. Materiał ten stanowi swoisty metatekst spektaklu, wprowadzający zmianę napięcia dramatycznego i tym samym pozbawiający widzów komfortu związanego ze wcześniejszym rozpoznaniem i oswojeniem początkowej konwencji przedstawienia. Inne pęknięcie struktury spektaklu następuje – tak jak w wypadku pierwszej wersji projektu – po zrzuconiu kostiumów przez performerów, natomiast skutki tego gestu są odmienne. Staje się on cezurą dzielącą dwie części przedstawienia, rządzące się inną logiką, narracją i estetyką. Performerzy nie stają przed widzami jako osoby prywatne, ale rozpoczynają nowy pokaz. Zostają oswobodzeni od ciężaru starczych ciał i zyskują zdolność do wykonywania ekspresyjnych układów tanecznych, choć ta symboliczna ucieczka z Plutona nie zostaje uwieńczona sukcesem. Roztańczeni młodzi ludzie padają pod działaniem niezdefiniowanej siły, walczą z nią, w końcu jej ulegają. Dla Saszka Bramy jest rzeczą oczywistą, że każde ciało, bez względu na swój wiek biologiczny, podlega tym samym prawom – przyciąga je ziemskie siły grawitacji, a czas deformuje. Wspomnianą wcześniej wypowiedź Marka Banki: „oni byli tacy, jak ja”, można więc sparafrazować: „ja będę taki, jak oni”.

Warstwa tekstowa obu wersji spektaklu została niewątpliwie zdeterminowana przez sposób zbierania materiału dokumentalnego, to znaczy przeprowadzanie z każdym pensjonariuszem oddzielnego wywiadu. Technika ta narzuciła bardzo konkretny sposób istnienia postaci scenicznych. Ich kwestie są wypowiedzane osobno, bohaterowie nie reagują na siebie werbalnie i nie tworzą wspólnej narracji. Tekst wybrzmiewający na scenie nie składa się z dialogów, lecz – można by rzec – serii monologów. W pierwszej wersji każda postać wchodzi na środek sceny i wprost do publiczności mówi to, co jest dla niej najistotniejsze, czasem nieoczekiwanie przerywając, zapętłając czy powtarzając swoją opowieść. Saszko Brama ten sposób narracji nazywa „dramaturgią sensów” (BRAMA 2016A), gdzie jeden temat wyciska drugi, a kwestie bohaterów tworzą nieliniową, polifoniczną konstrukcję. W drugiej wersji przedstawienia postaci wchodzić ze sobą w pozorne relacje, odbywa się to jednak głównie na poziomie gestów i ruchu scenicznego, a nie dialogowej wymiany zdań, która z powodu wyżej wspomianej techniki pozyskiwania nagrań po prostu nie może zaistnieć. Niekiedy wypowiedzi bohaterów nakładają się na siebie, ale nigdy nie tworzą oni chóru, z definicji zakładającego werbalną współpracę między wykonawcami oraz porządek i hierarchię dźwięków. Na scenie nie

ma też kakofonii, bo mimo wszystko dźwięki nie kolidują ze sobą, lecz jako zaplanowane elementy przestrzeni istnieją obok siebie lub się przeplatają.

W planie teatralnym „dramaturgia sensów” wyraża się przede wszystkim poprzez metafory i symbole. I tak metaforą śmierci jest bardzo emocjonalna scena umierania, gdzie na tle beznamietnego głosu lektora czytającego naukowy tekst o kolejnych stadiach śmierci, performerka, niczym poczwarka, zrzuca zewnętrzną powłokę i uwalnia swą „piękniejszą formę”. Metaforą kondycji społecznej postaci staje się staromodna walizka z napisem *uspich* (sukces), w której zamknięte są wszystkie nagromadzone skarby starego człowieka: połamana lalka, książki, zabawki, szkolny globus, blaszany puchar, lusterko. Tandetne, stare przedmioty, swoista kapsuła czasu świadczą o skrajnej biedzie swych właścicieli, to cały dorobek ich długiego życia, ów „urodzaj”, do którego nawiązują twórcy tłumacząc tytuł projektu, a który wymownie pokazuje miejsce pensjonariuszy domu starców w społecznej hierarchii. Rzeczy-śmiej wędrują wraz z nimi, ale wbrew ich woli, na społeczne wygnanie – do miejsca-śmietniska. „Trafiłem do tego szpitala. To znaczy nie trafiłem, to syn wyrzucił mnie z domu” (BRAMA, ERLÉN & BAKAŁO 2017) – mówi Waczesław. „Powiedzieli, że do domu mnie nie zawiozą, bo nie ma do kogo, trzeba zawieść tu, bym tutaj dożył swoich lat” (BRAMA 2016B) – wyznaje Myrosław. Taki jest bowiem wyrok, który wydało na nich społeczeństwo. Zostają przez nie ubezwłasnowolnieni i zdehumanizowani, co w spektaklu symbolizują właśnie lalki – mechaniczne humanoidy – manipulowane w pół widoczny dla widza sposób przez zamaskowanych performerów, posłuszne ich woli i ulegające ich ruchom. Lara Stevens dopatruje się w tego typu aktach artystycznych politycznych aluzji, stawiając znak równości między animowaniem marionetki a „niewidzialnymi sznurkami”, poruszanych przez bliżej niesprecyzowaną „władzę” (STEVENS 2016: 436). W spektaklu Saszka Bramy trudno o aż tak jednoznaczne analogie, choć zastosowanie klucza społeczno-politycznego jest koniecznym zabiegiem interpretacyjnym. „Jesteśmy ludźmi – najcenniejszymi i najmądrzejszymi stworzeniami na ziemi” (BRAMA, ERLÉN & BAKAŁO 2017) – mówi jedna z bohaterek łagodnym, na wpół dziecięcym głosem, ale treść tego komunikatu i sposób jego wypowiedzenia wchodzi w sprzeczność z dominującym przekazem przedstawienia. Sceniczne istnienie bohaterów, tak samo jak codzienne życie ich ludzkich prototypów, ma charakter mechaniczny, jest powtarzaniem schematu, od którego w domu starców poza śmiercią nie ma innej ucieczki. Oznacza tę samą pozę, ten sam gest i ciągle opowiadanie tych samych historii. W spektaklu rzeczy najbardziej prawdziwe zostały ucieleśnione w rzeczy najbardziej sztucznej – lalce.

Postaci stają się zakładnikami nie tylko miejsca, nie tylko przedmiotów, do których, poza pamiątkami z walizki, zaliczają się także nieodłączne rekwizyty (laska, wózek inwalidzki, duża zabawka pluszowy miś i mała katarynka), ale również własnej przeszłości. Zostają w niej uwięzieni – rozpięci między wspomnieniami wyłącznie dobrymi i wyłącznie złymi. Te dobre to na ogół pojedyncze chwile z młodości, te złe – długotrwałe cierpienie zadawane przez najbliższych.

Czas i deformacja jako kategorie estetyczne

Jeśli porównać opisywany w rozdziale projekt Saszko Bramy z innymi spektaklami *verbatim*, które powstają obecnie na Ukrainie, widać dużą różnicę w doborze materiału i podejściu do tematu. Większość tego typu przedsięwzięć z oczywistych powodów koncentruje się na temacie wojny, jej uczestnikach i ofiarach. Należy tu wymienić przede wszystkim dwa projekty Natalii Woróżbyt – *Class Act*⁴ i *Teatr Peresełencia*⁵. Pierwszy angażuje dzieci między innymi z obszarów objętych wojną, drugi – uchodźców z tamtych terenów. Bywa, że oba łączą się w jedno wspólne działanie.

W pierwszej wersji spektaklu *Jesień na Plutonie* Saszko Brama wyraźnie dystansuje się od spraw bieżących. Czas rozumiany jako teraźniejszość czy nawet przeszłość obejmująca całość doświadczeń narodowych – tak zwany „czas świata”, jak to określił Hans Blumenberg (LEHMANN 2009: 257) – jest dla artysty znacznie mniej atrakcyjny niż czas indywidualny, „czas życia” (LEHMANN 2009: 257), mierzony długością konkretnego ludzkiego istnienia. Choć bywa też i tak, rzecz jasna, że indywidualne współrzędne bohaterów można odczytać na osi historii powszechnej, jak chociażby w wypadku postaci Wiaczesława, którego życie zdeterminowała katastrofa elektrowni atomowej w Czarnobylu. Opowieść Wiaczesława to opowieść o śmierci żony z powodu choroby popromiennej, przedstawiona tak, jakby w tamtym momencie skończył się dla niego czas linearny, a sam bohater zawisł w bezczasie. Jego aktywność została zredukowana do poruszania korbką katarynki wydającej jedno i te same, z góry zaprogramowane dźwięki. Jego czas się zaciął jak płyta, o której mówi wykonawca postaci, Marko Banko.

Inni bohaterowie wspominają wydarzenia z nieokreślonej przeszłości. Nie są one w żaden sposób zsynchronizowane ani z historią kraju, ani z historią indywidualną innych ludzi. Ich jedynym wyznacznikiem jest wiek bohatera/bohaterki, ponieważ pewna

⁴ Jest to nazwa projektu.

⁵ Taką nazwę nosi teatr.

rzecz wydarzyła się, kiedy był stary/była stara lub kiedy był młody/była młoda. Młodość i starość nie są jednak zdefiniowane, nie wiadomo więc, ile w rzeczywistości trwają. Każda z postaci żyje we własnym poczuciu czasu, rzeźbi w nim własne ścieżki, z rzadka przecinające się ze ścieżkami innej osoby, które się często rwą i gubią, niekiedy zapętłają, prowadząc bohaterów znów w to samo, na ogół traumatyczne, miejsce. Na przykład historia Myrosława o tym, jak go obrabowano, a potem został wysłany do domu starców, opowiedziana zostaje przez niego dwukrotnie, ale w pewnym odstępnie – jego czas się zapętlił.

Gra z czasem w tej wersji spektaklu jest dla Saszka Bramy bardzo ważnym narzędziem reżyserskim. I nie chodzi tu tylko o mnogość linii czasowych, które, niczym pajęczynę, reżyser rozpina na scenie. Brama tworzy także to, co Hans-Thies Lehmann nazywa „teatrem powolności” (LEHMANN 2009: 260), gdzie celowe zwalnianie tempa akcji staje się wyraźnym znakiem teatralnym. Istotną rolę w tym kontekście odgrywa postać w kombinezonie kosmonauty. Nie bierze ona udziału w akcji, lecz siedzi nieruchomo na scenie, stając się milczącym świadkiem wydarzeń. Pod koniec spektaklu, po przerwie przeznaczonej na dyskusję performerów, wstaje i w półmroku, oświetlona tylko niebieskim światłem wydobywającym się z lampek umieszczonym na rękawach i nogawkach kombinezonu, odgrywa scenę zmagania się z siłą grawitacji innej planety. Ostrożnie stawia kroki, nieprzyzwyczajona – tak jak widzowie – do ciężenia miejsca, do którego trafili. Najpierw porusza się w zwolnionym tempie, a następnie zaczyna coraz szybciej wirować wokół własnej osi, zmagając się z ograniczeniami ludzkiego ciała. Na końcu siada wśród publiczności, dając do zrozumienia, że oto wszyscy dotarli do kresu podróży. W owej grze z czasem i tempem Saszko Brama znajduje metaforę ludzkiego życia, starości i przemijania. Czas jest względny – mówi współczesna fizyka, a współczesny teatr zdaje się to potwierdzać.

W drugiej wersji spektaklu nacisk położony zostaje na odczuwanie ciała, jego deformację oraz podatność na bodźce zewnętrzne, takie jak światło, dźwięk, zapach (na scenie pojawia się dym), czy temperatura (odczuwanie chłodu przez bohaterów). Postać kosmonauty również rozpoczyna spektakl, a jej kolejne pojawianie się stanowi rodzaj pauz logicznych, organizujących strukturę spektaklu i dzielących go na bloki. W tym wypadku kluczowe dla zrozumienia całości są zabiegi na styku odczuwania czasu i metamorfozy cielesnej powłoki. Istotną z tego punktu widzenia sceną są te same wspomnienia Wiaczesława związane ze śmiercią żony, tym razem uporczywie powtarzane, a każdemu kolejnemu powtórzeniu towarzyszy pogłębiająca się deformacja ciała bohatera. Historia multiplikowana w wielu coraz bardziej groteskowych wersjach, za każdym

razem traci coś ze swej tragiczności. „Powtórzenie pojawia się zawsze dwa razy, raz w wydaniu tragicznym, drugi raz w charakterze komicznym” – twierdzi Gilles Deleuze (1997: 56). Obsesyjnie powracające wspomnienia starych ludzi potęgują ich społeczną alienację. Przybysz „zza Plutonu” odczytuje je jako niespójną i niezrozumiałą, choć jednocześnie śmieszną w swej nieporadności, ekspresję strasznego, bezkształtnego ciała i odrealnionego głosu.

Praca z pensjonariuszami

Konsekwencją antyiluzjonistycznych działań scenicznych oraz rezygnacji z tworzenia klasycznej narracji z wątkiem głównym i wątkami pobocznymi mogą być problemy ze zrozumieniem spektaklu przez widzów często przyzwyczajonych do tradycyjnego teatru gwarantującego logikę opowieści. „Wiele osób może być rozczarowanych tym projektem, bo oczekują, że przyjdą posłuchać historii” – przyznaje Saszko Brama. Natomiast w przedstawieniu nie ma historii w znaczeniu fabularnych anegdot z Arystotelesowskim początkiem, środkiem i końcem. Krótkie wypowiedzi bohaterów przypominają raczej przypadkowe przebłyski pamięci, pozbawione spójności i zewnętrznych umocowań. „Jeśli chcecie posłuchać historii – kontynuuje reżyser – to mogę podpowiedzieć, którą *marszrutką*⁶ pojechać i jak trafić [do domu starców — A.K.-B.]” (SASHKO EDITED 2016: 0:40-0:51). W słowach tych wybrzmiewa moralne rozczarowanie reżysera wywołane licznymi wyrazami pozornego zainteresowania losem pensjonariuszy ze strony widzów, które nigdy jednak nie wyszły poza spontaniczne deklaracje słowne. Realizatorzy uważają, że praca z takim materiałem wymaga zaangażowania nie tylko intelektualnego, ale również moralnego. Rzeczywiste zainteresowanie warunkami, w jakich żyje inny człowiek, powinno odbywać się na poziomie głębszym niż recepcja samego spektaklu. Chcąc zrozumieć całość projektu, należy ogarnąć oba jego wymiary – artystyczny i społeczny – bo tylko takie kompleksowe przepracowanie go daje szansę na osiągnięcie celu, który postawili przed sobą realizatorzy: uwrażliwienie samych siebie oraz publiczności na problemy ludzi starych i wykluczonych.

Praca z pensjonariuszami lwowskiego domu starców zaowocowała działaniami adresowanym wyłącznie do nich – zajęciami w ramach arterapii, którą realizatorzy nazwali *Wiosna na Plutonie* (*Wesna na Plutoni*). W wielu wypowiedziach podkreślali oni, że nie zdawali sobie sprawy ze skali problemów, nie tylko tych związanych z materialnym

⁶ *Marszrutka* – potoczna nazwa prywatnych busów na Ukrainie, kursujących po wyznaczonych trasach.

funkcjonowaniem tego typu placówki, ale przede wszystkim z napiętymi relacjami między jej mieszkańcami. Saszko Brama wspomina:

Zobaczyłem, że ta pierwsza idea, z którą szliśmy, była dosyć naiwna i powierzchowna. W rzeczywistości napotkałem inną sytuację. Zrozumiałem, że z czasem w ludziach umacniają się negatywne cechy: obraza, gniew, żal do siebie. I to wszystko zamyka ich w mentalnej klatce. Nie potrafią sobie z tym poradzić (BRAMA 2016A).

Frustracja mieszkańców przejawiała się we wzajemnej agresji, nadużywaniu alkoholu, zachowaniach destrukcyjnych, niszczeniu cennych lub pamiątkowych przedmiotów należących do innych i braku umiejętności budowania relacji społecznych. Arterapia ma dla Saszka Bramy również wymiar etyczny: „Wzięliśmy i wykorzystaliśmy historie tych ludzi i teraz staramy się sami im coś dać” (BRAMA 2016A).

Zajęcia artystyczne w założeniu pomysłodawców mają rozładować istniejące napięcia i wyeliminować większość konfliktów. Beata Skwarek i Wita Szulc w artykule o arterapii stwierdzają, że

[...] stosowanie szerokiego wachlarza metod i technik arterapeutycznych jest dziś niemal powszechne, gdyż przynosi to w rozwoju zaburzonych jednostek ogromne korzyści: umożliwia obcowanie ze sztuką, dostarcza wielu doświadczeń, pozwala wyrażać nieuświadomione emocje i uczucia, uczy współpracy i integracji z grupą, umożliwia wydobyć tkwiącego w nich potencjału, ułatwia funkcjonowanie w społeczeństwie (SKWAREK & SZULC 2017: 93).

We lwowskim pensjonacie zajęcia takie prowadzi zawodowa psycholożka, arterapeutka Ołena Barbuł. Skoncentrowała się ona przede wszystkim na plastycznej aktywizacji swoich pacjentów, choć w swojej pracy wykorzystuje także pisanie, śpiew i medytację (LVIV.TRAVEL 2017). Arterapia pozwala – jak twierdzi reżyser – wydobyć pozytywne aspekty życia. Na początku zajęć uczestnicy byli proszeni, by opowiedzieć, co dobrego wydarzyło się w ich życiu. Ta pozornie naiwna praktyka okazała się skuteczna. Ludzie, przyzwyczajeni wyłącznie do negatywnego myślenia, początkowo z trudem radzili sobie z tym zadaniem, ale systematyczne ćwiczenia sprawiły, że powoli zaczęli przeformatowywać swoją świadomość. Następnie rozpoczynały się zajęcia plastyczne. Artystyczna ekspresja uczestników zajęć stała się dla Ołeny Barbuł źródłem wiedzy na temat ich problemów. „Niektórym było trudno malować – ponieważ byli na tyle zamknięci w sobie i pełni złości, że bali się dotknąć kartki” (BRAMA 2016A). Kolejnym wyzwaniem, stojącym przed arterapeutką stało się zachęcenie jak największej liczby pensjonariuszy do udziału w zajęciach. Frekwencja jest bardzo niska – na trzystu pięćdziesięciu

mieszkańców zainteresowanych jest sześć czy siedem osób. Reżyser tłumaczy to następująco: „Przyjście na te zajęcia jest dla nich swoistym wyzwaniem. Oni nie chcą nawet wychodzić ze swoich pokoi, pracować nad sobą. Poza tym uważają, że przeżyli życie i zajmowanie się dziecięcymi zabawami jest niepoważne” (BRAMA 2016A).

Obecnie trwają poszukiwania sposobu, dzięki któremu uda się przyciągnąć na zajęcia z arteterapii jak największą liczbę osób. Być może kluczem do zdobycia ich zainteresowania stanie się współpraca z innymi tego typu placówkami, która pozwoli na przykład na wymianę stworzonych podczas zajęć prac między mieszkańcami różnych ośrodków.

Wśród ludzi bardzo starych w pensjonacie przebywają również dwie upośledzone umysłowo młode kobiety. Jedna z nich stała się także pierwowzorem postaci występującej w pierwszej wersji spektaklu, z tym że granej przez aktora, a nie przedstawianej za pomocą lalki. Druga – trzydziestoletnia Lila – jest natomiast aktywną uczestniczką zajęć prowadzonych przez Olenę Barbuł. W przypadku Lili arteterapia okazała się rzeczywiście skuteczna, bo stała się sposobem na uruchomienie w niej myślenia w kategoriach przyszłości i tworzenia planów zawodowych, co jest zjawiskiem wyjątkowym w miejscu, w którym pensjonariuszka się znajduje. Lila pragnie zostać malarką, a jej ekspresyjne kolorowe abstrakcje wyraźnie kontrastują z estetyką otaczającej ją przestrzeni. Realizatorzy spektaklu *Jesień na Plutonie* widzą w nich także potencjał artystyczny, który chcieliby wykorzystać, organizując na przykład wystawę prac malarki-amatorki.

Podsumowanie

Jesień na Plutonie jest szczególnym projektem teatralnym na Ukrainie ze względu na kilka aspektów. Po pierwsze, obejmuje dwa obszary: artystyczny i społeczny. Jest również inicjatywą oddolną młodych artystów, którzy uznali temat starości, niedołężności i odrzucenia za istotny dla dyskursu o kształcie społeczeństwa ukraińskiego. Projekt został powołany do życia jako produkcja niezależna, a jej budżet w dużej mierze stanowiły pieniądze zebrane w internecie od osób prywatnych. Powstały dwie wersje spektaklu, z czego za ostateczną uznano wersję późniejszą. W obu zastosowane zostały zabiegi antyiluzjonistyczne, które służyły wytrąceniu widza ze stanu złudnego samozadowolenia i skierowaniu jego uwagi na istotne problemy społeczne, poruszane w przedstawieniu, choć w obu wypadkach zabiegi te miały odmienny charakter i strategię.

Mimo budowania wielowarstwowych narracji o starości, dzielenia się refleksjami na jej temat i wręcz naturalistycznego zgłębienia fizyczności starych ludzi, starość w obu wariantach przedstawienia jest odgrywana i obserwowana i leży poza granicą własnych

doświadczeń tych, którzy ją odgrywają i obserwują. Niemniej jest to sposób, który obrali realizatorzy, by jak najbardziej zbliżyć się do badanego problemu, jak bowiem twierdzi Norbert Schindler: „Człowiek potrafi naprawdę zrozumieć tylko to, co odczuje na własnej skórze” (SCHINDLER 2005: 399).

Źródła cytowań

- ANDRIJ EDITED (2016), ‘Rozmowa z Andrijem Buczką’, *YouTube.com*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=XN7szIMmdMs>, 1:00-1:44 [dostęp: 30.07.2018].
- BRAMA, SASZKO (2016A), *Rozmowa przeprowadzona z autorką rozdziału podczas zbierania dokumentacji naukowej spektaklu* [dokument prywatny].
- BRAMA, SASZKO, REŻ. (2016B), *Osiń na Płutoni* (wersja pierwsza), produkcja niezależna.
- BRAMA, SASZKO, ANDRIJ ERLÉN, MARIA BAKAŁO, REŻ. (2017), *Osiń na Płutoni* (wersja druga), produkcja niezależna.
- CULTUREPARTNERSHIP.EU (2017), „*Osiń na Płutoni*”: *Jak ukrajinci zbierają*’ €11,000 na teatralnyj projekt, online: <https://www.culturepartnership.eu/ua/news/article/view?alias=sashko-brama> [dostęp: 30.07.2018].
- GILLES, DELEUZE (1997), *Różnica i powtórzenie*, przekł. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski, Warszawa: KR.
- LEHMANN, HANS-THIES (2009), *Teatr postdramatyczny*, przekł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- LVIV.TRAVEL (2017), ‘Premjera wystawy „Osiń na Płutoni”’, online: http://lviv.travel/ua/what_to_do/events/~4569/prem-jera-vistavi-osin-na-plutoni/2017-01-23 [dostęp: 30.07.2018].
- MARKO EDITED (2016), ‘Rozmowa z Markiem Banką’, *YouTube.com*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=fsnWkOEKQMU>, 0:48-1:52 [dostęp: 30.07.2018].
- MOSKWIN, ANDRIJ (2015), ‘Nowa rzeczywistość – nowy dramat ukraiński’, w: Anna Korzeniowska-Bihun, Andrij Moskwin (red.), *Dramat ukraiński*.

W oczekiwaniu na Majdan, t. 1, Warszawa: Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, ss. 13-16.

PALANYCZKA, OŁEKSIIJ (2017), 'Powernit' jich/nas z Plutonu...', *Ukrajnśkyj Teatr*: 7, ss. 4-7.

SASHKO EDITED (2016), 'Rozmowa z Saszką Bramą', *YouTube.com*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=GmQEpS3ohS8>, o:08-0:51 [dostęp: 30.07.2018].

SCHINDLER, NORBERT (2005), 'Aspekty historyczno-antropologicznej teorii karnawału', przekł. Barbara Ostrowska, w: Andrzej Mencwel (red.), *Antropologia widowisk*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 396-403.

SKWAREK, BEATA, WITA SZULC (2017), 'Arterapia w pracy pedagogicznej', *Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Witolda w Legnicy* 22 (1), ss. 93-107.

SLIPCZENKO, KATERYNA (2016), *U Lwowi hotujut' unikalnij teatralnij proekt*, http://zaxid.net/news/showNews.do?u_lvovi_gotuyut_unikalniy_teatralniy_proekt&objectId=1385791 [dostęp: 30.07.2018].

STEVENS, LARA (2016), 'Who's Pulling the Strings? The Politics of Puppetry in the Théâtre du Soleil's Tambours sur la digue', *Contemporary Theatre Review*: 4 (26), ss. 429-443.

SVETA EDITED (2016), 'Rozmowa ze Switłaną Łysowską', *YouTube.com*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=qmgXmIZFn5U>, o:30-1:18 [dostęp: 30.07.2018].

WEŁYMCZANYCIA, OŁHA, ANASTASIIJA HAJSZENEĆ, IRYNA CZUŻYNOWA (2014), 'Dokumenty proszę!', przekł. Anna Korzeniowska-Bihun, *Teatr*: 10, ss. 56-57.