

## **Mad Forest. A Play from Romania Caryl Churchill. Rewolucja oczami outsidera, czyli próba dialogu interkulturowego**

Caryl Churchill, inspirowana brechtowską koncepcją teatru społecznie zaangażowanego, wielokrotnie podejmowała w swojej twórczości temat konfliktu, kryzysu czy niepokoju o podłożu politycznym. Najpełniejszym tego przykładem jest sztuka *Mad Forest* (1990) oparta na wydarzeniach rumuńskiej rewolucji z grudnia 1989, które doprowadziły do obalenia reżimu komunistycznego Nicolae Ceaușescu. W odróżnieniu od Polski czy Czechosłowacji te wypadki nie przebiegały pokojowo, zakończyły się procesem pokazowym i egzekucją dyktatora oraz jego żony, a krwawe zamieszki pociągnęły za sobą ponad tysiąc ofiar. Caryl Churchill podejmuje w tej sztuce próbę nawiązania dialogu interkulturowego i opisanie rzeczywistości obcej jej i nieznannej. Próba ta jest ciekawa, ponieważ dramatyczne wydarzenia w Rumunii są nie tylko kanwą, na której Churchill buduje swoją sztukę, lecz także przedmiotem jej osobistych doświadczeń zdobytych podczas wizyty w tym kraju. Efektem jest sztuka przekazująca w niepokojący, efektowny sposób poczucie zagrożenia i zagubienia towarzyszące dramatycznym wydarzeniom rumuńskiej rewolucji. Churchill, odtwarzając atmosferę tych dni, aktywizuje jednocześnie szereg strategii, podkreślających pozycję autorki jako outsiderki, opisującej rzeczywistość, której nie rozumie. *Mad Forest* oddaje świetnie niepewność uczestników co do charakteru rozgrywających się zdarzeń, jak również wykorzystuje cały wachlarz zabiegów, które pogrążają odbiorców w poczuciu niemożności dotarcia do prawdy na ten temat. Niniejszy artykuł będzie poświęcony tym dwóm siłom obecnym w utworze: chęci zbliżenia się do tego, co kulturowo odmienne, przy jednoczesnym budowaniu silnego niepokoju o podłożu epistemologicznym.

Wpływ upadku komunizmu w krajach Europy Środkowo-Wschodniej porównywany jest w swoim zasięgu mikro- i makropolitycznym do rozpadu imperiów kolonialnych. Nic zatem dziwnego, że zachodnie media informowały na bieżąco o zmianach zachodzących w krajach bloku wschodniego, a ciekawość na temat części świata do tej pory odgródzonej dość skutecznie żelazną kurtyną inspirowała wielu artystów. Brytyjscy dramatopisarze również podjęli wysiłki, by opisać, co dzieje się w tej innej Europie, Europie niezbyt odległej, ale nieznannej znakomitej większości publiczności. I tak na przykład najnowszej historii Związku Radzieckiego – w której Gorbaczow, Jelcyn i inni działacze próbują przeprowadzić głębokie reformy – poświęcona jest sztuka *Moscow Gold* (1990) napisana przez Howarda Brentona we współpracy z Tariqem Alim. David Edgar w sztuce *The Shape of the Table* (1991) przedstawia negocjacje, które miały miejsce po 1989 w krajach

bloku wschodniego. Edgar nie jest jednak zainteresowany historią konkretnego kraju, ale opisem procesu, który towarzyszy zmianom ustrojowym, pragnie wskazać ogólne zasady nimi rządzące. Akcja sztuki toczy się zatem w kraju, którego nazwa nie pada. Dzieje się w pokoju, w którym przy stole negocjacyjnym siedzą przedstawiciele starego i nowego porządku ustalający kształt państwa po zmianach. Edgar szuka w opisie tych procesów alternatywy dla teatru politycznego rozumianego w tradycyjny, polemiczny sposób<sup>1</sup>.

Porównując te trzy próby pokazania przemian zachodzących w Europie Wschodniej w wykonaniu brytyjskiego teatru, John London wyróżnia *Mad Forest*. Píše, że pomimo pozornie bardziej drobiazgowego podejścia i spektakularnych inscenizacji Brenton i Edgar nie dorównują Caryl Churchill w przenikliwości oceny sytuacji i prognozowania przyszłości<sup>2</sup>. Autorka unika zarówno sensacji, charakteryzujących przekazy medialne, jak i analizy czynników makropolitycznych z nazwiskami polityków w tle, jak czynią to Edgar czy Brenton. Przesuwa środek ciężkości swojej sztuki na uchwycenie nastroju, klimatu zachodzących zmian i przedstawia, przywołując słowa Sotto-Morettini, „zmienne koleje życia rodzinnego (...) mikropolitykę życia codziennego”<sup>3</sup>. W części pierwszej i trzeciej rumuńska rewolucja ukazana jest przez pryzmat losów dwóch rodzin: reprezentującej klasę robotniczą Vladu i średnią – Antonescu. Akt pierwszy („Lucia’s wedding”) rozpoczyna się kilka miesięcy przed rewolucją i ukazuje świat zdominowany przez tajne służby. Ich zainteresowanie wywołuje związek Lucii Vladu z Amerykaninem i w konsekwencji reperkusje dla jej rodziny i znajomych. Akt trzeci („Florina’s wedding”) rozgrywa się głównie w szpitalu, gdzie dochodzi do zdrowia Gabriel Vladu, ranny podczas grudniowych zamieszek. Akt drugi („December”) przedstawia wydarzenia grudnia 1989 roku i oparty jest na rozmowach z jej uczestnikami przeprowadzonymi przez autorkę, reżysera Marka Wing-Daveya oraz dziesięcioro studentów. Tak skrojona struktura sztuki może zostać opisana w sposób skrótowy jako: „przed – w trakcie – po”<sup>4</sup>.

W osiągnięciu zamierzonego efektu pomogła autorce z pewnością metoda pracy warsztatowej, którą stosowała od 1976 roku, kiedy podjęła współpracę z dwiema alternatywnymi grupami teatralnymi: Joint Stock i Monstrous Regiment. Inicjatywa napisania sztuki inspirowanej tragicznymi wydarzeniami rewolucji rumuńskiej wyszła od dyrektora Centralnej Szkoły Mowy i Dramatu w Londynie Marka Winga-Daveya. Caryl Churchill pojechała z nim i grupą studentów do Bukaresztu, gdzie razem ze studentami Narodowego Uniwersytetu Sztuki Teatralnej i Filmowej im. I. L. Caragiale w Bukareszcie zbierała materiał do sztuki. Rumuńscy studenci podzielili się z Anglikami swoimi doświadczeniami,

<sup>1</sup> Nieopublikowany wywiad z 11 maja 2004 roku. Cytuję za: G. Willcocks, *Europe in Flux: Exploring Revolution and Migration in British Plays of the 1990s* [w:] *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, pod red. N. Holdsworth, M. Luckhurst, Oxford 2013, e-book.

<sup>2</sup> J. London, *Dancing with a Dead Man: Notes on a Theatre for a Future of Europe* [w:] *Theatre in Crisis. Performance Manifestos for a New Century*, pod red. M.M. Delgado, C. Svich, Manchester 2002, s. 104.

<sup>3</sup> D. Sotto-Morettini, *Revolution and the Fatally Clever Smile: Caryl Churchill’s Mad Forest*, „Journal of Dramatic Theory and Criticism” 1994, nr 1 (9), s. 105.

<sup>4</sup> T. Mitchell, *Caryl Churchill’s Mad Forest, A Polyphonic Study of South Eastern Europe*, „Modern Drama” 1993, nr 4 (36), s. 503.

służyli pomocą i asystą językową przy przeprowadzaniu wywiadów z mieszkańcami, które umożliwiły odtworzenie realiów życia w Rumunii. Warsztaty, jak pisze R. Darren Gobert, łączyły ćwiczenia aktorskie, wywiady uliczne i obserwacje etnograficzne, zupełnie jak w przypadku pracy nad *Fen* (1983)<sup>5</sup>. Aktorzy odtwarzali sytuacje z wywiadów, odgrywali zaobserwowane na ulicy scenki czy też improwizowali. Wing-Davey wspomina, że jednym z elementów warsztatów teatralnych były zadania aktorskie pozwalające wyrazić różnice kulturowe, ponieważ Anglicy byli przytłoczeni uczuciem zagubienia i dezorientacji. Studenci z Wysp odczuwali frustrację i niepokój w kontakcie z rzeczywistością, której nie znali, i z ludźmi, których zachowania nie potrafili zrozumieć. Trudne warunki życia, przerwy w dostawie prądu, kłopoty z zaopatrzeniem, kolejki po podstawowe produkty żywnościowe stanowiły problemy, z którymi nie mieli wcześniej do czynienia. Uczestnicy wyprawy do Bukaresztu wyraźnie wyczuwali strach mieszkańców przed komunikacją i rozmową głęboko utwalony w ich umysłach przez panujący latami reżim, jak również narastającą wśród Rumunów paranoję dotyczącą śmierci dyktatora i ich obawy o charakter i konsekwencje zachodzących zmian<sup>6</sup>. Reakcje społeczeństwa były wynikiem systematycznej indoktrynacji, której poddawane było od lat przez kontrolowane przez partię rządzącą media. Jawiły się jako skutki inwigilacji i prześladowań przez służby specjalne Securitate, rezultaty atmosfery zagrożenia generowanej przez partię rządzącą czy też konsekwencje trudnych warunków bytowych.

Caryl Churchill nie tylko przedstawiła w swojej sztuce zachowania społeczeństwa rumuńskiego, lecz także aktywizowała szereg strategii odautorskich, które pozwalają oddać nastroje niepokoju czy niezrozumienia u obserwujących je studentów i artystów z Wielkiej Brytanii. Wing-Davey zauważa, że ten rodzaj konstrukcji przekłada się na recepcję sztuki:

„Podstawową rzeczą jest to, że *Mad Forest* nie jest sztuką o Rumunii, jest to sztuka o tym, jak to jest oglądać sztukę o Rumunii. Brak wiedzy, brak zrozumienia były same w sobie bardzo istotnymi elementami w procesie jej powstawania. Sztuka próbuje wywołać u publiczności poczucie kulturowej dyslokacji”<sup>7</sup>.

Pierwszym silnym sygnałem odautorskim implikującym trudności związane ze zrozumieniem odmiennej kulturowo rzeczywistości jest sam tytuł utworu, którego znaczenie wyjaśnia cytat zamieszczony przez Churchill jako motto. *Mad Forest* (*Teleorman*) – to nazwa gęstego lasu porastającego niegdyś nizinę, na której później założono Bukareszt. Można go było pokonać jedynie na piechotę i był on „nieprzenikniony dla cudzoziemca, który nie znał drogi”<sup>8</sup>. Żmudne i mozolne przedzieranie się przez gęstwinę prastarego lasu na piechotę staje się metaforą trudności i uciążliwości związanych

<sup>5</sup> R.D. Gobert, *The Theatre of Caryl Churchill*, Londyn 2014, s. 152–153.

<sup>6</sup> Wing-Davey w nieopublikowanym wywiadzie przeprowadzonym 14 marca 2005, podają za: M. Luckhurst, *On the Challenge of Revolution* [w:] *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, pod red. E. Aston, E. Diamond, Cambridge 2009, s. 63–64.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 64. Tłumaczenie własne.

<sup>8</sup> Otetea i MacKenzie, *A Concise History of Romania* [cyt. za:] C. Churchill, *Mad Forest, Plays: 3*, Londyn 2014, s. 103.

z próbami dotarcia do Bukaresztu, zrozumienia specyfiki jego funkcjonowania, co dla cudzoziemca – jak na to wskazuje cytat – może okazać się niemożliwe.

Zapowiadane trudności pojawiają się od samego początku, ponieważ już kształt pierwszej sceny jest tak zaprojektowany, by od razu skonfrontować odbiorcę z rzeczywistością, której nie rozumie, sztuka rozpoczyna się bowiem od wyrecytowania przez cały zespół wiersza po rumuńsku, a po nim słychać „poruszającą” („stirring”)<sup>9</sup> rumuńską muzykę. Następnie każda ze scen opatrzona jest zdaniem z podręcznika do nauki języka wyrecytowanym przez jednego z aktorów, które zgodnie z instrukcją zapisaną w didaskaliach ma brzmieć jak wygłaszane przez angielskiego turystę, najpierw po rumuńsku, potem po angielsku i na koniec znowu po rumuńsku:

1. Lucia are patru ouă. Lucia has four eggs<sup>10</sup>.

2. Cine are un chibrit? Who has a match?<sup>11</sup>

Zabieg ten oddaje sytuację outsidera, turysty. Jego pierwszym kontaktem z odmienną kulturą jest nieznaną język, który próbuje poznać, ucząc się podstawowych zwrotów. Jednak proste zdania zawarte w podręcznikach do nauki języka kneblują wręcz naszą ekspresję, uniemożliwiają wyrażenie w pełni naszych myśli i zamiarów. Ta sytuacja zostaje przeniesiona na warstwę semiotyczną sztuki, ponieważ pomiędzy uproszczonymi zdaniami, jakby żywcem wyjętymi z rozmówek angielsko-rumuńskich, a następującymi scenami dochodzi do wyraźnego rozżewu. Znaczącym, z punktu widzenia budowania przez Churchill przekazu na temat komunikacji i porozumienia, jest wybór pierwszej sceny, w której odbiorca realnie nie słyszy toczącej się rozmowy. Małżeństwo Vladu siedzi w milczeniu i Irina pochyla się nad mężem i zaczyna do niego mówić dopiero wtedy, gdy ten podkreca muzykę. Niemożność usłyszenia słów może stać się ekwiwalentem niemożności zrozumienia zachowania bohaterów przez przedstawicieli zachodniej demokracji. Jednocześnie napięcie kulturowe budowane jest nie tylko poprzez warstwę werbalną. Także pierwsze sceny konfrontują widza z trudnymi realiami życia w Rumunii, bohaterowie siedzą przy świecach z powodu przerwy w dostawie prądu czy też borykają się z brakiem podstawowych produktów żywnościowych. Zostały one wyrażone w sztuce za pomocą oszczędnych, ale niezwykle przenikliwych w swoim wyrazie środków, o czym świadczy na przykład reakcja publiczności podczas przedstawienia w Berkeley Repertory. Widzowie dosłownie wstrzymali oddech, widząc jak Florina w pierwszej scenie zgarnia z podłogi potłuczone jajko do filiżanki<sup>12</sup>.

W kolejnych scenach strach przed podstępem, prześladowaniem i donosem wyrażany jest wielokrotnie za pomocą ciszy, która nabrzmiewa w tym kontekście całą gamą znaczeń i emocji bohaterów. Autorka sugeruje w komentarzu, aby reżyserzy i aktorzy nie obawiali się długich momentów milczenia ciągnących się na scenie, służą one bowiem przekazaniu trudności w komunikowaniu się<sup>13</sup>. Postaci milczą ze strachu,

<sup>9</sup> C. Churchill, op. cit., s. 107.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 107. „Lucia ma cztery jajka”. Tłumaczenie własne.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 108. „Kto ma zapalnik?”. Tłumaczenie własne.

<sup>12</sup> J. G. Reinelt, *After Brecht: British Epic Theater*, Ann Arbor 1996, s. 106.

<sup>13</sup> C. Churchill, op. cit., s. 104.

by uniknąć rozmowy, by nie wyrazić swojej opinii, odwracają wzrok i wzruszają ramionami. Z tych znaczących pauz zamierzonego milczenia budowany jest obraz wewnętrznej pustki i zewnętrznego zobojętnienia postaci, przerywany sporadycznym aktem sprzeciwu, jak na przykład szept Radu stojącego w kolejce po mięso: „Precz z Ceaușescu”<sup>14</sup>.

Zakłócenia komunikacyjne mają również miejsce, gdy warstwa wizualna stoi w sprzeczności z warstwą werbalną, jak dzieje się to na przykład w scenie, w której lekarz odmawia kobiecie wykonania aborcji, przyjmując jednocześnie łąpówkę, będącą niejako wyrazem zgody i finalizacji transakcji. Janelle G. Reinelt dostrzega w tych sytuacjach brechtowski z ducha *gestus*, który umożliwia wydobycie zależności pomiędzy komunikacją i ideologią<sup>15</sup>.

Podobne znaczenie mają również opisane już podręcznikowe zdania, które zgodnie z zaleceniami zapisanymi w *Małym organomie dla teatru*<sup>16</sup> rozbijają skutecznie iluzję sceniczną poprzez rozerwanie płynności przedstawianej historii. Otwierające każdą scenę zdania, odczytane w dwóch językach, są środkami, które przerywają akcję i podkreślają skutecznie odrębność każdego z epizodów. Wywołane w ten sposób poczucie dystansu u odbiorcy otwiera pole do krytycznego namysłu nad zachodzącymi procesami.

Tkanka utworu zostaje rozdrobniona na niewielkie fragmenty również w części drugiej, gdzie Churchill stosuje zabieg włączenia relacji świadków rozgrywających się wydarzeń. O swoich przeżyciach opowiadają po angielsku studenci, malarz, tłumacz, pracownicy fizyczni, lekarz, żołnierz i oficer Securitate. Wskazywany w didaskaliach silny akcent rumuński<sup>17</sup>, z którym mówią, prosta składnia i leksyka ich wypowiedzi oraz liczne błędy gramatyczne są techniką uwiarygodnienia ich relacji, jako przekazywanych przez autentycznych uczestników grudniowych wydarzeń. Opowieści te wypełniają niepokój, zamęt, poczucie zagubienia i sporadycznej radości, jednak ich poziom językowy może, tak jak w przypadku zdań z podręcznika, pełnić funkcję podkreślenia niemożności opowiedzenia o tym, co przeżyli bohaterowie, wyrażenia w pełni targających nimi emocji. Warto również zwrócić uwagę na instrukcje dotyczące gry aktorskiej, ponieważ są one kolejnym zabiegiem odautorskim eksponującym fragmentaryczność i epizodyczność utworu:

„Każdy z nich zachowuje się tak, jakby pozostałych nie było i byłby jedynym, który opowiada o tym, co się wydarzyło”<sup>18</sup>.

W ten sposób twórca stosuje w dziele – jak nazywa to Michael Bloom – „technikę pryzmatyczną”<sup>19</sup> rozszczepiającą ideę prawdy jednorodnej na spektrum wielu prawd, wielu subiektywnych relacji. Jak słusznie wskazuje Geoff Willcocks, ma to fundamentalne znaczenie dla sztuki, która opowiada o kraju bloku wschodniego, w którym „prawda była towarem kontrolowanym przez państwo”<sup>20</sup>. Ich relacje, z gruntu fragmentaryczne

<sup>14</sup> Ibidem, s. 111.

<sup>15</sup> J. G. Reinelt, op. cit., s. 101.

<sup>16</sup> B. Brecht, *Mały organom dla teatru*, tłum. A. Sowiński, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1, s. 39–62.

<sup>17</sup> C. Churchill, op. cit., s. 123.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> M. Bloom, *International Flavours Spice Churchill's Work*, „American Theatre” 1990, November, s. 64.

<sup>20</sup> G. Willcocks, *The Cold Facts? Caryl Churchill's Mad Forest, Truth and the Demise of the Cold War* [w:] *Between Fear and Freedom: Cultural Representations of the Cold War*, pod red. K. Starck, Newcastle upon Tyne 2010, s. 184.

i chaotyczne, składają się z okrucichów wspomnień własnych i przekazów zasłyszanych od innych, w sklepie, na ulicy, od biegnących ludzi, z audycji zakazanego radia Wolna Europa. Studentka, którą ojciec zamknął w pokoju na klucz, obserwuje ulicę przez szparę w okiennicy, a krew rannych i zabitych oraz fragmenty ich skóry przebijają przez nowo nałożoną powierzchnię drogi. Rozpad porządku, który obowiązywał od ponad czterdziestu lat, wywołuje szereg sprzecznych emocji wśród uczestników rewolucji, radość miesza się ze strachem, zmęczeniem i niedowierzeniem. Najsilniejszy jest jednak niepokój o podłożu epistemologicznym, a pytania o to, co się wydarzyło i jaki był charakter grudniowych wydarzeń, rozbrzmiewają echem w utworze i stają się swoistym *leitmotivem*:

„**PACJENT**: Mieliśmy rewolucję czy pucz? Kto strzelał 21? A kto strzelał 22? Czy wojsko strzelało 21, a może część strzelała, a część nie, a może Securitate byli przebrani w mundury wojskowe? (...) Najważniejsze z tego wszystkiego, czy terroryści i wojsko walczyli naprawdę, czy tylko udawali? Z korzyścią dla kogo? Z czyjego rozkazu? Skąd wzięły się flagi? Kto wstawił na plac głośniki? Jak zdołali tak szybko opublikować gazetę? Dlaczego nikt nie odciął prądu w telewizji? Kto namówił Ceaușescu, by wszystkich zebrać? Czy on na pewno nie żyje?”<sup>21</sup>.

Niepokój sygnalizowany w wewnętrznym systemie komunikacyjnym, to znaczy pomiędzy postaciami utworu, rezonuje na zewnętrznym systemie komunikacji, czyli na sposób, w jaki odczytują znaki odbiorcy sztuki. Poczucie zagubienia może być dodatkowo potęgowane kolejnym zabiegiem, który ma duży potencjał alienujący. Churchill wprowadza bowiem do sztuki elementy fantastyczne, burzące quasi-dokumentalny charakter, który – jak się zdaje – mają relacje świadków czy scenki rodzajowe z części pierwszej i trzeciej. Możemy do nich zaliczyć wizję z pogranicza jawy i snu, jak na przykład rozmowę Flavii z nieżyjącą babcią czy księdza z aniołem Michałem. Co ciekawe, to właśnie one nacechowane są największym ładunkiem emocjonalnym i rzucają światło na pewne konteksty historyczne. Na przykład dręczonego wyrzutami sumienia księdza, zawstyżonego poparciem, którego udziela Kościół reżimowi komunistycznemu, próbuje uspokoić głos anioła o imieniu Michał. Wspomina on z rozrzewnieniem Żelazną Gwardię, faszystowską organizację polityczną działającą w latach trzydziestych w Rumunii, nazywaną również Legionem Michała Archaniola, która scalała nacjonalistyczne przekonania z doktryną Kościoła prawosławnego. Dystans wywołany zderzeniem porządku realistycznego z elementami surrealistycznymi wywołuje refleksję nad zachodzącymi procesami historycznymi i stanowi wymowny komentarz do kwestii uwikłania Kościoła w zbrodnie systemu, chociażby przez milczące poparcie. Cisza, i w tym przypadku, nabrzmiewa wymownym znaczeniem:

„**ANIOŁ**: Próbuję nie mieszać się do polityki. Powinieneś robić to samo.

*Pauza.*

**KSIĄDZ**: Już ci nie ufam.

**ANIOŁ**: Szkoda. Komu innemu możesz zaufać?

*Pauza.*

---

<sup>21</sup> C. Churchill, op. cit., s. 142–143. Tłumaczenie własne.

Wolisz czuć wstyd?

*Pauza.*

Czy zamierzasz podjąć jakieś działania, zdaje się, że nie?

*Cisza.*

**KSIĄDZ:** Pociesz mnie<sup>22</sup>.

Kolejna scena z pogranicza jawy oraz snu otwiera część trzecią i jest to rozmowa wampira, skuszonego zapachem rozlanej podczas rewolucji krwi, z głodnym psem. Choć wprowadzenie postaci wampira może podkreślać optykę cudzoziemca i turysty, który posługuje się kliszami myślowymi i uproszczonymi skojarzeniami: Rumunia – Transylwania – Drakula, Churchill już we wstępie zwraca uwagę, by „wampir nie był ubrany jak wampir”<sup>23</sup>. Janelle G. Reinelt dostrzega w tej scenie bardzo silny brechtowski *gestus*, ponieważ uwypukla ona warunki społeczne i pozwala na refleksję o charakterze politycznym, bezpański pies, tak jak ludzie, woli przynależeć do pana lubującego się w krwi, niż nie mieć go wcale<sup>24</sup>. Mary Luckhurst zauważa również, że efekt obcości wywołany tą sceną jest silny, gdyż następuje ona zaraz po quasi-dokumentalnej części drugiej i wskazuje na jej implikacje historyczne, ponieważ okrucieństwo Ceaușescu doprowadziło do nadania mu przydomka Drakuli Karpat. Dyktator w swoim dążeniu do napisania na nowo historii kraju i podkreśleniu swojej przywódczej roli zrehabilitował pamięć o Władzie Palowniku zwanym Drakulą, widząc w nim swojego historycznego poprzednika. Brechtowski efekt obcości pozwala na refleksję na temat stosunków społecznych, które nastaną po czasie przewrotu, gdy społeczeństwo, niczym pies, choć wolne, jest zdezorientowane, przyzwyczajone do podległości szuka desperacko autorytetu, nawet jeżeli oznacza to kolejny rozlew krwi<sup>25</sup>.

Scena ta ma kluczowe znaczenie z punktu widzenia konstrukcji sztuki, otwierając część trzecią, staje się profetyczną zapowiedzią konfliktów i waśni, które dochodzą do głosu po obaleniu reżimu. W porównaniu z pierwszymi scenami wypełnionymi długimi momentami ciszy, ostatnia część jest wręcz hałaśliwa, postaci śmieiej zabierają głos i konfrontują się z opiniami innych. Churchill stosuje *overlapping dialogue*. Postaci mówią tu jednocześnie, a ich wypowiedzi nakładają się na siebie, co oddaje prawdziwą dynamikę rządzących nimi emocji. Mnożą się pytania o przyszłość kraju, żądania rozliczenia wyrządzonych krzywd, a odmienne poglądy polityczne doprowadzają do waśni między członkami rodzin i przyjaciółmi. Głosy te są wielokrotnie przepełnione gniewem, nienawiścią na tle rasowym czy etnicznym, która czyni z Romów czy Węgrów koźły ofiarne, na które można skierować swoją frustrację i niezadowolenie. Ideologia komunistyczna izolująca pogrążone w strachu społeczeństwo doprowadziła do podsycania atmosfery wzajemnej podejrzliwości i zerwała więzy zaufania społecznego. Słuszna wydaje się w tym momencie diagnoza Geoffa Willcocksa:

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 116.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 101.

<sup>24</sup> J.G. Reinelt, op. cit., s. 106.

<sup>25</sup> M. Luckhurst, *Caryl Churchill*, Londyn – Nowy York 2015, s. 121–122.

„Koniec zimnej wojny, chociaż postrzegany na Zachodzie jako zwycięstwo demokracji, a nawet ludzkości nad tyranią, był traumatycznym doświadczeniem dla tych, którzy tego doświadczyli bezpośrednio. Szybkość zmian (...) często przekroczyła ich możliwości adaptacyjne, a napięcia generowane w ten sposób stanowią główny temat sztuki Churchill”<sup>26</sup>.

Najbardziej sugestywnym obrazem nabrzmiałych frustracją i gniewem stosunków społecznych jest scena bójkii, do której dochodzi na weselu. Kończące sztukę przyjęcie weselne – inaczej niż w większości szekspirowskich komedii – nie przynosi obietnicy przywrócenia dobrego porządku, zwłaszcza kiedy do tańca, wraz z milczącymi weselnikami, ruszają anioł i wampir. Gdy goście przerywają milczenie, wszyscy zaczynają mówić naraz po rumuńsku, najpierw spokojnie, później coraz głośniejsze, po raz kolejny zalewając odbiorców kaskadą niezrozumiałych dla nich dźwięków. Churchill przekazuje w didaskaliach szczegółowe instrukcje nakazujące wyróżnić dobiegający jako ostatni głos wampira, który powtarza wyrażoną już wcześniej w rozmowie z psem złowieszczą zapowiedź rozlewu krwi.

Odbiorca sztuki *Mad Forest* odczuwa silną fragmentaryczność przedstawianej historii, której poszarpana na epizody linia narracyjna jest dodatkowo przerywana w połowie przez zindywidualizowane relacje naocznych świadków. W połączeniu z szeregiem zabiegów językowych czy innych technik alienacyjnych prowadzi to do stworzenia wrażenia nieciągłości i zamętu. Oddają one z pewnością emocje autorki, która próbuje zbliżyć się do odmiennej kulturowo rzeczywistości wymykającej się łatwemu osądowi i poznaniu. Jednocześnie zastosowane przez Churchill rozwiązania oddają w pełni dynamikę rozgrywających się wydarzeń, ich niekontrolowany przebieg, towarzyszące im poczucie zagubienia, strachu i frustracji. Dochodzi w ten sposób do zbliżenia się dwóch poziomów komunikacyjnych, ponieważ odbiorca doświadcza niepewności w kontakcie z czymś, czego do końca nie rozumie, co z kolei jest niejako odtworzeniem doświadczeń prawdziwych uczestników wydarzeń grudniowych przedstawionych w utworze. Idąc dalej tym tropem, możemy powiedzieć, że uczucia te towarzyszyły również autorce, reżyserowi i studentom zbierającym materiały na ten temat w Bukareszcie. Słowa krytyka Irvinga Wardle’a mogą posłużyć za podsumowanie stosowanych przez Churchill zabiegów:

„[sztuka] Jest napisana z punktu widzenia outsidera, gromadzącego skrawki dowodów niczym kamyki na plaży i stopniowo układającego je we wzór, który chociaż niekompletny, zbudowany jest z solidnego materiału. Widz, tak samo, porusza się od tego, co znane, do tego, co nieznanie”<sup>27</sup>.

Zauważona przez Wardle’a zbieżność pomiędzy genezą sztuki i jej recepcją opiera się na założeniu, że u podstaw obu leży interkulturowość, czyli wysiłek zbliżenia się do innej kultury i zrozumienia jej. Opisany w artykule proces twórczy obarczony był pełną świadomością istniejących różnic kulturowych, co znalazło swoje odzwierciedlenie w kształcie sztuki, zdominowanej przez poczucie lęku i zagubienia. Rozpoznanie różnic to jednak podstawa dialogu interkulturowego opartego na wrażliwości i szacunku

<sup>26</sup> G. Willcocks, op. cit., s. 180.

<sup>27</sup> I. Wardle, „Independent on Sunday” 1990, 14 October.



do tego, co odmienne. Churchill nie próbuje zatem przekonać widza, że wie i rozumie, co wydarzyło się w Rumunii w grudniu 1989 roku, ale robi coś znacznie ważniejszego. Autorka wchodzi w interakcję z inną kulturą i zaprasza poprzez swoją sztukę do takiej interakcji swoich odbiorców, bo przecież interkulturowość to dialog kultur, a gdzieś lepiej zapraszać do dialogu niż w teatrze.

### Summary

#### ***Mad Forest. A Play from Romania* by Caryl Churchill. Revolution Through the Eyes of an Outsider – An Attempt at an Intercultural Dialogue**

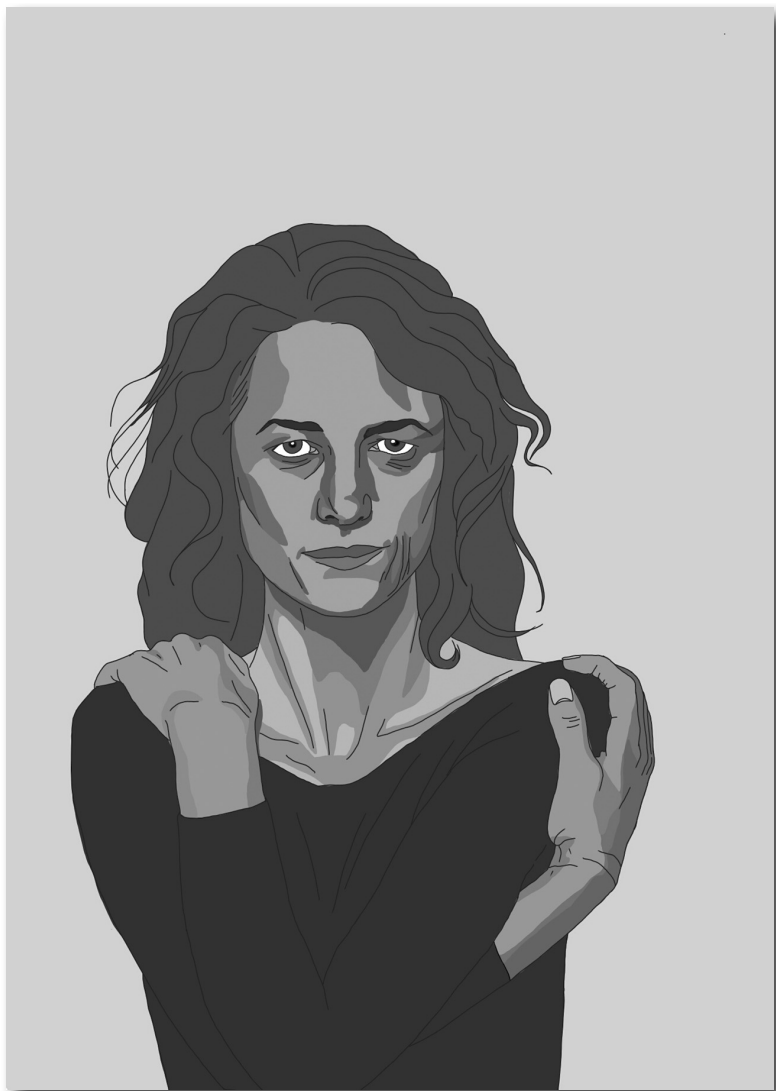
The aim of the present article is to discuss a play *Mad Forest. A Play from Romania* by the contemporary British playwright Caryl Churchill as an attempt to enter into an intercultural dialogue. The play is based on the events of the Romanian Revolution of 1989, which led to the end of the Communist rule of Nicolae Ceaușescu. The author went to Romania to collect eyewitness reports to convey accurately the atmosphere of these dramatic days. At the same time, however, the playwright implemented an array of authorial strategies to emphasize her position of an outsider who describes the reality she does not understand. As a result, the play vividly depicts the time of instability and political unrest, while simultaneously it shows that any attempt to approach a different culture is accompanied by a sense of epistemological uncertainty.

**Keywords:** Caryl Churchill, *Mad Forest*, intercultural dialogue, Bertolt Brecht, *gestus*

**Słowa kluczowe:** Caryl Churchill, *Mad Forest*, dialog interkulturowy, Bertolt Brecht, *gestus*



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant