

1

2

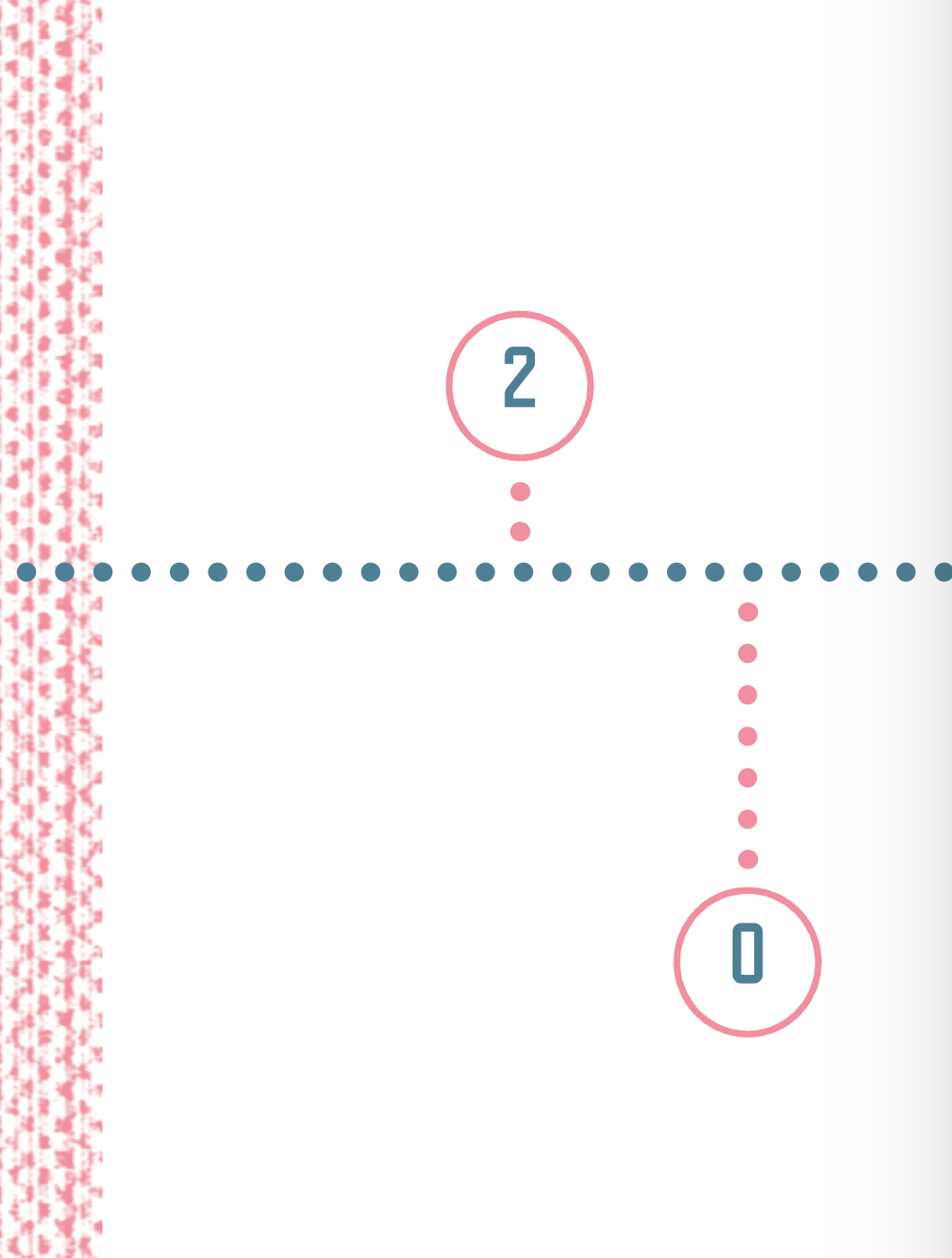
ŁAŻNIA  
NOWA

5

0

[ rocznik 2015 ]  
TEATR ŁAŻNIA NOWA





2



1



0



5



ŁAŹNIA  
NOWA

OPRACOWANIE I REDAKCJA: Małgorzata Lech

[ rocznik 2015 ]  
TEATR ŁAŹNIA NOWA

## SPIS TREŚCI

- 7 Rocznik.  
Przyczynek do archiwum możliwości
- 12 Między styczniem a styczniem
- 19 Boska Komedia 2014
- 25 Koncert życzeń
- 51 Pelcia, czyli jak żyć,  
żeby nie odnieść sukcesu
- 67 Maciej Korbowa i Bellatrix
- 89 Skowyt
- 109 Nieznośnie długie objęcia
- 125 Kalkstein / Czarne słońce
- 147 Zalew sztuki
- 153 Eksperyment miłość. Getto singli.
- 173 Wystawa „Duchy teatru”
- 185 Warsztaty dramatopisarskie.  
„Nowa Huta – Moja Miłość”
- 205 Boska Komedia 2015

## ROCZNIK. PRZYCZYNEK DO ARCHIWUM MOŻLIWOŚCI

Za sprawą rozbudowanego procesu montażu i komponowania treści książka ta stała się dla nas swego rodzaju habitatem, zamieszkanym środowiskiem. Im dłużej je zasiedlaliśmy, tym bardziej liczba nawiązanych relacji bliskości przekraczała nasze początkowe oczekiwania<sup>1</sup>.

Rocznik z założenia ma objąć czas jednego roku. Zsumować, zapisać, opowiedzieć. Bohaterem naszej teatralnej opowieści jest rok 2015. Jednak kwestia linii czasu, wyodrębnienia na niej odcinka od punktu A do punktu B, który będziemy opisywać, ma drugorzędne znaczenie. Symbolicznymi punktami krańcowymi nie są tu początek i koniec sezonu teatralnego, zgodnie z jego cyklicznością – od września do września. Dla Łaźni Nowej przełomowym momentem jest bowiem zawsze odbywający się w grudniu Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia. Kolejne edycje festiwalu są punktami otwarcia i zamknięcia tej opowieści.

Tworzymy w Roczniku miejsce do swobodnego, ale również zobowiązującego, wytuczania możliwości i kierunków myślenia o spektaklach, projektach. Zobowiązuje nas przede wszystkim perspektywa myślenia o teatrze jako o miejscu, gdzie werbalizują się, ujawniają i uobecniają istotne dla zbiorowości, wewnątrz których działamy – problemy, idee, lęki, utopie, frustracje, marzenia, projekcje.

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty za: G. Palladini, M. Pustianaz, *Leksykon archiwum afektywnego*, red. K. Tórz, Słowo/obraz. Terytoria, Narodowy Instytut Audiowizualny, Gdańsk-Warszawa 2015.

Przede wszystkim chcemy poszerzać horyzont refleksji wokół punktów/wydarzeń – premier/warsztatów/wystaw – które na naszej umownej linii czasu 2015 roku widnieją. Punkty te nie są statyczne, lecz oscylują, wirują w czasoprzestrzeni, oddziałują na siebie, tworząc przenikające się pola. Część z nich to spektakle, które są wciąż grane, ich „życie w czasie” cały czas trwa. Próbując je zapisać, ogniskujemy nasze skupienie najpierw na procesie tworzenia i myślenia twórców o teatrze i o ich konkretnej Łaźniowej realizacji. Następnie tworzymy przestrzeń autorom artykułów kontekstowych do interdyscyplinarnego poszukiwania obszarów i tropów myślenia wokół tematu spektaklu. Punktowo prezentujemy fragmenty recenzji – świadectwo recepcji przedstawienia.

Opowieść o teatrze zawiera się w znacznej mierze w pamięci podmiotowej i spełnia się w indywidualnych „pamięciach” ludzi, którzy teatr tworzą i którzy do teatru przychodzą. Duża część zamieszczonego tu materiału to wypowiedzi twórców. Część spotkań odbyła się, gdy już sporo czasu upłynęło od premiery lub zakończenia projektu. Rozmówcy wykonywali pracę pamięci, mówili wprost o działaniu upływu czasu na ich obecną refleksję, o doświadczeniach, które po czasie dają się nazwać, a wcześniej wymykały się możliwości opisania i wyrażenia. W procesie wypowiedziania, ubierania opowieści w słowa, odnoszenia się do przeszłości często głównym polem odniesienia staje się – obok pamięci i historii oficjalnej zdarzenia zawartej w datach, fotografiach, recenzjach prasowych – subiektywna pamięć emocjonalna.

Proponując formułę zapisu otwartego procesu w trakcie jego trwania, chcemy również pogłębić poziom analizy spektakli i projektów. Wyjść poza pułap szybko wyczerpującej się obiegu recepcji, pójść w głąb tego, co często wymyka się doraźnym diagnozom, co czasem ulega zbanalizowaniu w narracji zewnętrznej lub gubi się w atmosferze politycznych, medialnych lub wewnątrzśrodowiskowych sensacji. Chcemy otwierać krąg myśli i tematów towarzyszących działaniom twórców, którzy pracowali w Łaźni w 2015 roku, a także uchwycić wspólne idee, powracające i najsilniej rezonujące motywy. Sformułowaliśmy pięć, naszym zdaniem najważniejszych, „pytań roku”, które zadaliśmy wszystkim reżyserom Łaźniowych premier 2015. Z odpowiedzi wyłania się obraz fascynującej różnorodności podejść i koncepcji, ale równolegle jawi się płaszczyzna tego, co wspólne, przenikające się i wzajemnie oświetlające.

Biorąc pod uwagę również funkcję dokumentacyjną tego wydawnictwa i odnosząc się do kategorii tworzącego się tu w efekcie „archiwum” roku 2015, chcemy odwrócić i podważyć tradycyjne znaczenie pojęcia „archiwum”. Funkcja dokumentacyjna schodzi tu bowiem na plan dalszy i podlega funkcjom podmiotowego pamiętania. Materia teatru i materia samego spektaklu – nieuchwytna, trudna do zapisania, spełniająca się w dynamice kolejnych „grań” – jednocześnie domaga się zapisania, udokumentowania. Rocznik ten powstaje po części jako fizyczne archiwum, w wyniku impulsu zapobiegania niepamięci, destrukcji i zanikowi, po części jako archiwum zewnętrzne, udostępnione czytelnikowi. Istotne jest, by materiał tu zebrany spełniał rolę archiwum afektywnego, jak w koncepcji zaproponowanej przez Giulie Palladini i Marca Pustianaza – twórców książki *Leksykon archiwum afektywnego*.

Zamiast myślenia zamykającego i „przeszłościowego”, chcemy uruchomić potencjał otwierający i „przyszłościowy” tego pojęcia. To, co tu zapisane i zachowane, ma pobudzać pamięć, wywoływać i odnawiać ruch, a nie usypiać czujność myśli, zamrażać tematy, uznawać je za kwestie zamknięte. „Archiwum afektywne jest dla nas nie tyle pojęciem, ile horyzontem, granicą, możliwością, które mogą być wdrożone i zrealizowane w dowolnym momencie w jakimkolwiek archiwum. Jest ono pojmowane jako proces budowania pamięci, w który zaangażowany jest każdy – budowania sceny tego, co wspólne, choć zarazem oddzielne, przestrzeni zamieszkania. [...] W końcu zastosowanie hybrydycznego wyrażenia archiwum afektywne ma na celu uznanie znaczenia impulsu, który tworzy i pobudza archiwum rozumiane jako nieskończony proces”<sup>2</sup>.

Rocznik 2015 to drugi rocznik Łaźni Nowej i kolejny krok na drodze poszukiwania koncepcji – najpierw poszerzania narracji wokół programu naszego teatru, a następnie kreowania nowych form dokumentowania jego życia w formie drukowanej, jak też wirtualnej.

Działanie czasu i pamięci, pytanie o możliwość powrotu do spektaklu z przeszłości, konfrontacja z figurą naszego przeszłego „ja” – to w odniesieniu do niektórych opisywanych projektów artystycznych temat wyjściowy i zasadniczy, jak w przypadku rekonstruowanego po 20 latach

2 Tamże, s. 11.

przedstawienia *Maciej Korbowa i Bellatrix* Krystiana Lupy. Natomiast pytania, jak uchwycić proces powstawania spektaklu w jego wymiarze materialnym, przedmiotowym, wręcz cielesnym, kierując uwagę jednocześnie na podmiotowość wykonawcy, czyli jak opisać i pokazać pomijany w głównym nurcie narracji o teatrze fenomen pracy rzemieślników teatralnych – to kwestie tkwiące u źródeł koncepcji wystawy *Duchy teatru*.

To, co zapamiętane, jest ważne. Domaga się zapisania. To, co zapomniane lub wyparte i niedopowiedziane, jawi się przez zapamiętane i zapisane. Subiektywne perspektywy wytyczają ścieżki zwiedzania pola pamięci o spektaklu/wydarzeniu. Daje to szansę wyłonienia się formuły „archiwum afektywnego”, archiwum możliwości; możliwości otwierających się również przed czytelnikiem. Tworząc formułę różnorodności materiałów – zestawiania różnych punktów widzenia, perspektyw twórczych i odbiorczych – z uwzględnieniem jej fragmentaryczności i niewystarczalności, ze zgodą na obecność pustych/przezroczystych pól w obrazie całości, proponujemy również dynamiczną formułę odbiorczą spotkania z tym materiałem. Teatralne archiwum to archiwum, gdzie podmiotem archiwizującym może być artysta, krytyk, widz, a tutaj – każdy, kto w jakikolwiek bezpośredni czy niebezpośredni sposób zetknął się z Łażnią Nową. Z połączenia tych wszystkich archiwizujących się w świadomości i nieświadomości indywidualnej i zbiorowej perspektyw tworzy się pamięć autobiograficzna teatru.

Książka ta ma być po części gestem świadomego konstruowania tej pamięci, ale przede wszystkim zaproszeniem do dialogu, wyjściem ku stykowi wielu narracji, wielu głosów. Dla naszego odbiorcy jest ona zaproszeniem do stawania wobec opisywanych tu zdarzeń, do brania w nich udziału teraz i w przyszłości, konstruowania swojego stanowiska; zestawiania opowieści twórców tego teatru, artystów, reżyserów, aktorów, badaczy teatru, recenzentów (tworzących narrację w dużym stopniu kształtującą pamięć oficjalną o wydarzeniu) z indywidualną pamięcią każdego czytelnika/widza o spektaklu/wydarzeniu, lub impulsem ku tworzeniu się nowej historii spotkania z tym miejscem – w momencie otwarcia tej książki.

Nasz szlak był tylko jednym z możliwych: czytelnik zaproszony jest do wytyczenia swojej ścieżki, stworzenia różnych konstelacji archiwów i umieszczenia w nich własnego<sup>3</sup>.

## MIĘDZY STYCZNIEM A STYCZNIEM

MÓWIĄ: MAŁGORZATA I BARTOSZ SZYDŁOWSCY

Który moment w ciągu roku jest w teatrze najtrudniejszy?

**BARTOSZ SZYDŁOWSKI:** Styczeń jest trudny. To czas, kiedy schodzi ze mnie Boska Komedia, całe napięcie i dwutygodniowe niespanie. Nie ma mowy, żebym odważył się wówczas rozpocząć próby. W grudniu wszystko się kumuluje, podczas festiwalu pokazywane są premiery naszych produkcji. To, co w normalnym teatralnym trybie powstaje przez pół roku, u nas dzieje się podczas festiwalu. Równolegle odpalamy trzy, cztery nowe spektakle. Grudzień to miesiąc, kiedy nasza spirala się związa, a od stycznia trzeba ją od nowa rozwijać, rozkręcać. A jest co rozkręcać, bo siłę Łaźni budujemy na wizji totalnej. Mam apetyt na duże rzeczy. Działanie na przetrwanie mnie nie interesuje, kompletnie nie jestem wtedy w stanie się zmobilizować. Żeby coś zrobić, muszę to poczuć, muszę to całościowo zobaczyć – wtedy mam przyływ energii.

**MAŁGORZATA SZYDŁOWSKA:** W styczniu jest sprzątanie. Robimy rachunek sumienia: co się udało, a co nie. Większość spraw splywa do mnie, ponieważ dla Bartosza styczeń to miesiąc wyjazdów.

**BS:** Przychodzi weryfikacja tego, co było, ale zapadają również decyzje, co z rzeczy, o których rozmawiamy przez cały rok, może przetrwać. Czekamy na werdykt w sprawie wniosków ministerialnych, na informację, jaką dostaniemy pulę środków i co w efekcie zrealizujemy. To jest jak przygotowywanie się do biegu. Niby wyhamowanie, ale i ponowne przymierzanie

się do bloków startowych. Przeciągające się napięcie rośnie do pewnego momentu. Potem – strzał do startu, szybkie decyzje i ruchy, bo już nie ma czasu na nic, trzeba gwałtownie przeskoczyć z etapu domniemania na etap realizacji. I trzeba pilnować, żeby nie było falstartów.

Wyjazdy są dla mnie ważne, ponieważ chcę mieć kontakt z tym, co dzieje się w teatrze na świecie. Mam coroczny styczniowo-lutowy dylemat, na który festiwal jechać. Jest Under the Radar w Nowym Jorku, Santiago a Mil w Chile, nieustająco zapraszający mnie festiwal w Vancouver oraz imprezę w Teheranie w Iranie – to są cztery festiwale, pomiędzy którymi wybieram. Styczniowy czas wykorzystuję też na wizyty w polskich teatrach, zaczyna się przecież programowanie kolejnej edycji festiwalu.

**MS:** Bartosz na chwilę wyjeżdża, a ja zostaję na posterunku. Dzieje się wówczas wiele ważnych rzeczy i trzeba tu być. To jest czas nieustających pytań. Co? Jak? Kiedy? Z kim? Za ile? Dużo spotkań, szukanie potencjalnych ludzi do realizacji projektów. Maszyna się rozkręca, a jak jesteśmy już wszyscy rozgrzani, przychodzi przełom maja i czerwca. Lato i wakacje.

**BS:** Wciąż mamy zakodowane, że lato w teatrze jest martwym czasem. Tymczasem my w Łaźni latem mamy dużo roboty; dobrze się pracuje, na większym luzie. Realizujemy bogaty program edukacyjno-społeczny, wychodzimy w przestrzeń dzielnic, organizujemy sporo wydarzeń, nawet nie w teatrze, ale w plenerach. Nasz rytm jest niestandardowy.

W roku 2015, o którym mówimy, sporo działa się poza rytmem, nawet poza możliwością planowania, ponieważ pojawiła się duża szansa i równie wielkie wyzwanie, czyli norweski fundusz na modernizację. Do ostatniego momentu nie wiedzieliśmy – czy dostaniemy te pieniądze czy nie. Ostatecznie jednak odebrałem telefon z ministerstwa: „Zdążyście państwo wydać te pieniądze?”. A ja zawsze odpowiadam: „Zdążymy”. Dostaliśmy dofinansowanie na modernizację i całkowicie nam to przeorganizowało życie. W przyspieszonym tempie trzeba było przeprowadzić formalnie i wykonać dużą inwestycję.

**MS:** W sierpniu wszyscy wrócili z urlopów, spodziewając się, że przyjdą do wyremontowanego teatru i ruszymy dalej w przewidzianym rytmie. Okazało się to niemożliwe, bo cały czas trwały roboty. Pył i huk. Byliśmy



w stanie kompletnego paraliżu, warunki pracy były ciężkie jak w pobliskiej hucie. A jednak decyzje zapadały, energia przebudowy, odświeżenia nas mobilizowała.

**BS:** Nieustający remont Łaźni trwał tak naprawdę od dziesięciu lat. Podczas każdej wakacji był rozkuwany jakiś element teatru. To nie była typowa całościowa inwestycja z planem wybudowania teatru, tylko działanie po groszu, po kawalku. Tak więc zawsze w lecie byłem kimś w rodzaju nadzorca na placu budowy.

Wbrew wszystkiemu, dobrze się czuję w takim młynie. Łaźnia jest zarządzana w trybie, który można nazwać – kalejdoskopowym. Od początku była instytucją, która musiała być czujna. Zresztą, ja mam taki charakter, że interesuję się sytuacją „tu i teraz” i zawsze coś z niej „wykręcám”. Nauczyłem się korzystać z okoliczności, to nas zawsze linkowało pod różne fundusze, włączaliśmy się w działania struktur miejskich. W innych warunkach, w instytucji uporządkowanej, przewidywalnej do bólu, umarłbym z nudów.

**MS:** Umiemy się w takiej strukturze poruszać, bo tworzyliśmy ją od początku. Wymaga to od nas nieustającej wzajemnej czujności. Bartosz rozpedza maszynę, a ja ją kieruję na właściwe tory, i tak z obrazu rozproszonego wyłania się obraz całości. To kreatywny, ale i bardzo wyczerpujący proces. Oboje jesteśmy silnymi osobowościami, często mamy sprzeczne cele i długo musimy wypracowywać wspólne zdanie. Ale to zmusza nas do nieustającej wzajemnej weryfikacji znaczenia naszej obecności w tym miejscu, nazywania istoty sprawy, budowania możliwego dialogu pomiędzy nami i na zewnątrz.

**BS:** Na 2015 rok przypadł jeden z najtrudniejszych miesięcy w ogóle – to był czerwiec. Na początek stanęliśmy przed koniecznością odroczenia premiery *Przypadku*. Wynikało to najpierw z przesunięcia *Macieja Korbowskiego* Lupy. Nagle jednak się okazało, że jest jeszcze gorzej, gdy na dziesięciolecie Łaźni rozpoczęto wokół nas burzę medialną. Okazało się, że nasz budynek nie jest oficjalnie teatrem, tylko placem budowy. Tajemnica poliszynela. A jednak z zaskakującą satysfakcją próbowano nas „upupić”. Powiedzmy szczerze: tego rodzaju afery mogą się źle skończyć dla dyrektora. Dziennikarzom się wydaje, że uderzają w miasto, które nie daje pieniędzy na teatr, a miasto zawsze wskazuje na dyrektora, który jest odpowiedzialny za wszystkie sprawy formalne. Paradoks

polega oczywiście na tym, że wydarzyło się to wówczas, gdy okazaliśmy dobrą wolę i otwartość na współpracę. Zgodziłem się na udostępnienie w spieszonym trybie sali na spotkanie przedwyborcze pana Prezydenta Komorowskiego. Tymczasem, niestety, BOR-owcy uznali, że sala jest zbyt obszerna i ma zbyt wiele drzwi, żeby zorganizować ochronę. Media zaatakowały BOR podejrzliwym pytaniem, dlaczego zmieniają miejsce w ostatniej chwili. Ogłoszono już, że będzie to Łaźnia, więc BOR-owcy podparli się dokumentem, który dostali, że budynek ma być dopiero odebrany. Nie było im na rękę przyznać, że nie są w stanie właściwie zabezpieczyć spotkania. Niestety, ta skromna odpowiedź BOR-owców nakręciła kogoś niezbyt nam życzliwego, kto rozdmuchał sprawę medialnie. To było naprawdę małe i podłe: przez jakieś polityczne lokalne przepychanki uderzono w teatr. Kompletny brak wyobraźni. Ta afera wywołała u nas stan wyjątkowy. Pierwszym ruchem w jego ramach musiało być odwołanie oficjalnej premiery *Przypadku*, zaplanowanej na czerwiec.

Z *Przypadku* zrobił się spektakl-duch; przyszli znajomi, ale premiera *de facto* się nie odbyła. Przesunęliśmy ją na październik. Jednak w związku z nagonką, z przedłużającym się remontem, napięciem przed odbiorem budynku, musiałem podjąć decyzję, że w październiku i listopadzie odwołujemy wszystkie wydarzenia i kończymy budowę. I słusznie, bo, powiedzmy szczerze, warunki były haniebne, choćby łomot, o którym mówiła Gosia. Zrealizowaliśmy wtedy tylko te projekty, które były możliwe poza budynkiem teatru, czyli warsztaty dramatopisarskie Nowa Huta – Moja Miłość i Łaźnioatkiwni.

Konsekwencje tych przesunięć i zmian trzeba było wziąć na siebie, wytłumaczyć sytuację artystom, którzy mieli dla nas zabukowane terminy. Musiałem też uruchomić całą swoją zapobiegliwość polityczną, porozmawiać z prezydentem, z wieloma urzędnikami; trzeba było uspokoić relacje z mediami. Jednocześnie miałem poczucie – jako że już wiele razy przez to przechodziłem – przejędę i tym razem. Jestem przecież weteranem „boksowania się” z urzędnikami. Gdy opowiadam niektórym dyrektorom o ekscesach, które mam za sobą, nie wierzą własnym uszom. Moja młodzieńcza nieświadomość i emocjonalność pozwalała mi wyskakiwać na mównicę w Radzie Miasta i wykrzykiwać do poszczególnych radnych, że są nieodpowiedzialni, że działają na szkodę dobra publicznego i kultury, a ponadto spóźniają się do teatru. U jednych wzbudzając śmiech, u innych prawdopodobnie

dozgonną nienawiść, nadgorliwie walczyłem o pieniądze dla teatru, o zrozumienie i o miejsce dla Łaźni w tym mieście. To jest chyba cecha charakterystyczna tego miejsca: działanie wbrew wszystkim „murom” przez wiele lat. Ta walka pokazała naszą determinację i pasję, w końcu zyskaliśmy zrozumienie i wielu sprzymierzeńców.

**MS:** Na pewno jesteśmy przykładem wyłomu w rzeczywistości. Ta perspektywa miała zawsze wpływ na projekty realizowane przez nas. Każdy moment podjęcia przez nas wyzwania artystycznego w tym miejscu wywołuje jakieś potężne zawirowania w rzeczywistości. Odkąd pamiętam, wysiłek twórczy zawsze był połączony z ratowaniem sytuacji na zewnątrz teatru albo w jego strukturze. To stymulujące, ale zawsze zadaję sobie pytanie, jakie zostawia ślady w procesie powstawania i formie gotowego spektaklu. Na pewno przenika i wyostrza nam spojrzenie w stronę, w którą zwykle twórcy nie muszą spoglądać. Rzeczywistość wokół zmusza nas do spoglądania na sprawy trzecim okiem.

**BS:** Przypomina mi się pewne zdarzenie związane z tym, o czym mówimy. Ale jeszcze z innego poziomu – z poziomem, który tu, w tym miejscu, tak naprawdę jest najważniejszy. Łaźnia była już tu, w Hucie, ale to miejsce było w całkowitej rozsypce. Anegdota, którą opowiem, pokazuje zderzenie wizji z rzeczywistością. Otóż byłem tu cieciem, często tutaj nawet spałem. Pod tym piętrzem, na którym teraz jesteśmy, wtedy jeszcze była rozdzielnia ciepłownicza. W nocy o godzinie trzeciej włączała się maszyna i przez pół godziny robiła takie „wżżżż wżżżżżż”; do dzisiaj budzę się przez to o trzeciej rano. W miejscu tego gabinetu była moja stróżówka. Bycie stróżem polegało na tym, że jak ktoś się tu zaczynał kręcić, patrzeć, co się dzieje, mówiłem: „Proszę wejść, ja wszystko pokażę”, i opowiadałem każdemu ciekawskiemu, co tu będzie, jak będzie wyglądało. Pewnego dnia pojawiła się grupa pań w lekko wypłowiałych lisich czapach i płaszczach, na swój sposób elegancjki. Okazało się, że to nauczycielki, które tu w Hucie uczyły w szkole. Pełen entuzjazmu pomyślałem, że spotkałem bratnie dusze, ludzi, których porwę swoją wizją. Opowiadam im, że tu wyburzymy ścianę, tu będzie scena, sala multimedialna, foyer, tu to, tu tamto! One tak chodzą, chodzą, a jedna mówi: „Patrz, Jadziu, jak to wszystko na psy schodzi”. A Jadzia: „No widzisz, kiedyś tu była szkoła, a teraz takie rzeczy... tak, tak, wszystko schodzi na psy”.

Wtedy uświadomiłem sobie, że dla nauczycielek, które tu kiedyś uczyły, tysięcy uczniów, którzy się przewinęli przez to miejsce w przeciągu paru lat, degradacja tego miejsca jest namacalna. Teraz powstanie jakiś teatr i nie wiadomo, komu właściwie będzie służył. Takie właśnie spotkania powodowały, że zawsze z entuzjazmem i pasją, ale też z dystansującym trzecim okiem, mówiłem i myślałem o misji Łaźni. Bo ta nasza wizja musi się spotkać również z tą w wyobraźni mieszkańców. Niekoniecznie nasze narracje i pomysły muszą być w pełni zrozumiane, musimy więc cały czas określać pole naszej identyfikacji z tym miejscem, jak też tego miejsca z nami.

Łaźnia Nowa, 13 stycznia 2016



Jacek Cieślak

## BOSKA KOMEDIA 2014

### DOM, KTÓRY CZASAMI SAMI CHCIELIBYŚMY SPALIĆ

Mottem 7. Festiwalu Boska Komedia 2014 był cytat z Władysława Broniewskiego: „Kiedy przyjdą podpalić dom, ten, w którym mieszkasz”. Potwierdzając, że „protesty, wykluczenia i podziały, historyczna obrona swoich interesów, chaotyczne emocje i manifesty nienawiści zdominowały debatę publiczną i przedarły się do życia teatralnego” – jak pisał w tekście programowym dyrektor Bartosz Szydłowski.

#### WALKA O SCENĘ

Największym wydarzeniem festiwalu stała się *Wycinka/Holzfällen* według Thomasa Bernharda w inscenizacji Krystiana Lupa. Międzynarodowe jury przyznało jej Grand Prix, Nagrodę za reżyserię oraz Nagrodę za najlepszą rolę męską dla Piotra Skiby.

Już podczas premiery we Wrocławiu spektakl Teatru Polskiego spotkał się z niesamowitym odzewem, ale największe wydarzenie sezonu 2014/2015 w pełni dojrzało właśnie na Boskiej Komедii, sumując niełatwy rok polskiego teatru. Lupa w szyderczy sposób portretował bolączki życia kulturalnego w Polsce. Pokazywał ignorancję części polityków i decydentów, tarcia w teatrach publicznych i narodowych, a także zdradę ideałów niegdyś młodych i gniewnych artystów, którzy w walce o niezależność, ale i własne interesy,

dali się uwikłać w grę o bonusy z budżetów, stypendia i fotele dyrektorskie. Ironią losu było to, że spektakl o takiej właśnie tematyce mógł paść ofiarą gigantycznych cięć w budżecie Urzędu Marszałkowskiego na Dolnym Śląsku. Krystian Lupa sobie poradził. Stworzył wielkie widowisko z udziałem Haliny Rasiakówny, Piotra Skiby i Jana Frycza, a w Krakowie zaczął się jego triumfalny pochód przez sceny wielu kontynentów. *Wycinka* pojechała do Awinionu, Chin i Ameryki Łacińskiej. W tym roku będzie grana w Japonii. Polska kultura wbrew złej woli i głupocie niektórych decydentów nie dała się zamordować w PRL i nie da się też zniszczyć w III RP.

### WALKA O TOŻSAMOŚĆ

Okupację naszych umysłów poprzez klisze amerykańskiej pop kultury, a jednocześnie potrzebę solidarności z odrzuconymi, w tym imigrantami, pokazał w *Dziadach* Mickiewicza z Teatru Nowego w Poznaniu Radosław Rychcik. Stylizując głównych bohaterów kostiumem Jokera, Marilyn Monroe czy Ku-Klux-Klanu, przekonywał, że z jednej strony nasz romantyzm w klasycznej formie się przeżył i jest dla młodych niekomunikatywny, z drugiej zaś – że dawne niewole zmieniliśmy na niewolnicze pęta narzucone naszej wyobraźni nie bez naszej zgody przez fikcyjnych hollywoodzkich pseudoherosów. Jakby nasz dom był na sprzedaż. Lub co najmniej do wynajęcia. Nie potrafimy już powiedzieć *Wielkiej Improwizacji* z przekonaniem Gustawa Houloubka. Dlatego Radosław Rychcik przy wyciemnionej sali przypomniał ją z taśmy.

W *Balladynie* Rychcika (prapremiera festiwalowa przygotowana przez Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie i Festiwal Boska Komedia) uderzała ambicja emancypacji głównej bohaterki połączona z chęcią przekroczenia linii demarkacyjnych polskiej kultury – poprzez opowiadanie naszego romantyzmu z perspektywy anglosaskich seriali o pierwszej wojnie światowej. Bardziej czytelnych dla młodych odbiorców, a jednocześnie kolonizujących naszą wyobraźnię. Oto paradoks naszych czasów.

Radykalnym głosem w kwestii tożsamości, a nawet obrony tożsamości własnej narracji, był *Kronos* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, który emitując treść sekretnego dziennika Gombrowicza w formie telewizyjnego

„paska” na elektronicznym wyświetlaczu, zaproponował eksperyment w postaci intymnych wyznań aktorów Teatru Polskiego we Wrocławiu. Spektakl otrzymał Specjalnie Wyróżnienie oraz Nagrodę dla najlepszej oprawy wizualnej dla Roberta Mleczi i Bartosza Nalazka. Niechęć do oryginałów kolonizujących autonomię współczesnych twórców wykazali też Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin w *Towiańczykach, królach chmur* (Narodowy Stary Teatr). Zajrzeli pod podszewkę romantycznych biografii i mitów, próbując zrzucić z pomnika Adama Mickiewicza. Przed agresją teatralnych klisz i schematów „teatru profesjonalnego” bronił się Michał Borczuch w *Paradiso*, zapraszając do udziału osoby autystyczne.

### WALKA Z „OBCYM”

*Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* Agnieszki Glińskiej z Teatru Studio demonstrowało polski kompleks związany z odrzuceniem i negacją własnej tożsamości, co, paradoksalnie, demonstrowało się w poniżaniu jeszcze gorszych od siebie. Ta chora sytuacja z pogranicza agresji rozgrywa się w kontrze do rzekomo fundamentalnych dla Polaków wartości chrześcijańskich. *Tato* Małgorzaty Bogajewskiej z krakowskiej Bagateli wskazywał, że źródłem wstydu jest dom, rodzina, brak związku z najbliższymi, teoretycznie tylko, osobami.

Z innej perspektywy analizowały sytuację tej wewnętrznej opresji *Szczury* w reżyserii Mai Kleczewskiej (festiwalowa prapremiera Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera i Festiwalu Boska Komedia). Podejmowały temat miłośkości współczesnej sztuki w publicznych, dotowanych przez państwo instytucjach – tak jak w *Wycince* Lupy, ale i kwestię niedającej się zrozumieć agresji wobec imigrantów. Bynajmniej nie arabskich, lecz tych zza wschodniej granicy.

Syndrom powolnego wchodzenia w świat zła i źle rozumianej duchowej potęgi, a także budowania źle pojętych społecznych panczerzy – ukazał *Mefisto* w reżyserii Michała Kotańskiego (Teatr Bagatela). Stanęliśmy, niemal dosłownie, u wrót moralnej katastrofy, która stała się fundamentem nazizmu. Paweł Passini w *The Hideout / Kryjówka* ukazał indywidualny aspekt tego dramatu, jakim był Holocaust – gdy zachowanie tożsamości oznaczało

śmierć, zaś ochronę przed nią zagwarantować mogło tylko stworzenie domu ukrytego, domu będącego tytułową kryjówką przed obowiązującym schematem ideologicznym. W zaskakujący, pośredni sposób, poprzez czarny humor odnosił się do tematyki Holocaustowej *Jakiś i Pupcze* Piotra Szczerskiego z kieleckiego teatru.

### WALKA Z SOBĄ SAMYM

Ale czy można się ukryć we własnym świecie? Problemu samotności dotknęła świetna *Druga kobieta* Grzegorza Jarzyny z TR Warszawa. Doświadczona aktorka przeżywająca kryzys wieku średniego (Nagroda dla najlepszej aktorki dla Danuty Stenki) skonfrontowana została z młodą harpią (Justyna Wasilewska). W ich zaskakującym pojedynku – fanki i idolki – o to, kto rządzi scenicznym światem i dyktuje język współczesnej opowieści, dochodziło do wymiany energii i utrzymania *status quo*. Na chwilę. Kolonizacja „starego” dokonywana przez młodych i nowych jest przecież tylko kwestią czasu. Swoistą codę *Drugiej kobiety* stanowiła festiwalowa prapremiera – *Koncert życzeń*. Tematem monodramu w reżyserii Yany Ross z Danutą Stenką (prapremiera TR Warszawa, Teatr Łąźnia Nowa, Festiwal Boska Komedia) była samotność w domu, którego nie ma sensu bronić, bo jest opanowany przez przedmioty kupione na kredyt i niedającą się zwalczyć depresję głównej bohaterki.

### WALKA O PRZETRWANIE

Monika Strzępka i Paweł Demirski w serialu teatralnym *Kłtwa, odcinki z czasu beznadziei* (Teatr Łąźnia Nowa / Teatr IMKA) zakotwiczyli katastrofę przerzucaną zazwyczaj w odległy czas *political-fiction* – w naszej rzeczywistości i pokazali „spalenie domu” teraz: czas katastrofy społecznej, politycznej, religijnej. Zadali pytanie, jak zachowamy się w takiej ostatecznej sytuacji, która wcześniej czy później nastąpi. Spektakl otrzymał Specjalne wyróżnienie oraz Nagrodę dla najlepszej aktorki drugoplanowej (Anna Kłos-Kleszczewska) i Nagrodę dla najlepszego aktora drugoplanowego (Krzysztof Dracz).

Zaskakującą konfrontację różnych perspektyw kulturowych – niskiej i wysokiej, przyniosło *Karaoke sakralne* Cezarego Tomaszewskiego. Zderzenie Capelli Cracoviensis z najbardziej popularną i populistyczną wokalną zabawą naszych czasów ukazało w namacalny sposób wolność nowych form ekspresji, a jednocześnie degradację dawnych. Jeśli, już bez żadnych metafor, uznać, że kultura jest naszym domem, zdaliśmy sobie sprawę, że i on nie jest bezpieczny. Współczesny miszmasz był też motywem przewodnim *Chóru sierot* Jerzego Zonia z Teatru KTO.

Po Boskiej Komedii 2014 trudno było nie pomyśleć, że z jednej strony bronimy siebie, własnej tożsamości, a z drugiej – nie jesteśmy do niej przekonani, co grozi fatalnym rozdarciem. Jedną z recept na rozwiązanie tego problemu dawał Aktor Teatru Narodowego (Jan Frycz) z *Wycinki* Lupy. Ten okropny koniunkturalista miał momenty osobistej i artystycznej odwagi, podobnie jak główna bohaterka spektaklu Joana (Marta Zięba). Szukali siebie i własnego domu w próbie odnalezienia indywidualnej drogi. Tylko wtedy czuli się sobą i u siebie. Tego nie może odebrać nam nikt. A tę wolność daje również teatr.



Piotr Skiba, laureat nagrody dla Najlepszego aktora, Boska Komedia 2014. Fot. K. Schubert



# KONCERT ŻYCZEŃ

**Premiera:** 9.01.2015

**Autor:** Franz Xavier Kroetz

**Tłumaczenie:** Danuta Żmij-Zielińska

**Reżyseria:** Yana Ross

**Dramaturgia:** Joanna Grochulska

**Muzyka:** Joanna Grochulska, Tomasz Wyszomirski

**Scenografia i multimedia:** Simona Biekšaitė

**Reżyseria światła:** Mats Öhlin

**Kurator projektu:** Marcin Zawada

**Obsada:** Danuta Stenka, aktorka Teatru Narodowego

**Głos Prowadzący Audycję Radiową:** Wojciech Mann

**Produkcja:** Teatr Łaźnia Nowa, TR Warszawa

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego w ramach projektu  
„Międzynarodowy Festiwal Teatralny  
Boska Komedія – edycja 2014”

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

## Yana Ross o sobie

(Fragment rozmowy Łukasza Drewniaka z Yaną Ross<sup>1</sup>)

**ŁUKASZ DREWNIAK:** [...] Znam cię już dobrych parę lat, ale ciągle nie mogę się połapać w kwestii twego pochodzenia. Każdy artysta jest „skądś”: z jakiegoś miasta, kraju, narodu, religii, tradycji, kultury. Yana, skąd jesteś?

**YANA ROSS:** Kryzys tożsamości towarzyszy mi właściwie od urodzenia. Gdzieś na wybrzeżu Bałtyku, między dwoma łotewskimi portami: Lipawa i Windawa, jako mała dziewczynka bawiłam się lalkami, używając zlepu ulicznych dialektów języka łotewskiego i rosyjskiego. W domu matka mówiła po angielsku, a ojciec mieszkanką języka polskiego, babcia z kolei śpiewała poruszające ukraińskie pieśni, wzbogacając je okazjonalnie dobiegającymi z kuchni frazami: „Vey iz mir” i „Ess drekh mine kind”. Zanim więc skończyłam dziewięć lat, świat był dla mnie pełen słonej wody, gwałtownych wiatrów i zimnego powietrza. Wtedy przeprowadziliśmy się do stolicy Związku Radzieckiego. Pierwszego dnia szkoły wszystkie przerwy spędziliśmy na wyszukiwaniu Żydów w dzienniku naszej klasy. Czułam skrępowanie i obawę, że robimy coś złego. Byłam bezpieczna z moim polskim nazwiskiem i bez wiedzy na temat pochodzenia mojej matki. W 2014 roku (kiedy poznałam już coś niecoś z polskiej gramatyki) odkryłam prawdziwe brzmienie mojego polskiego nazwiska. W cyrylicy zostało zmienione z Penkrzyk lub Pęcherzyk na Пенкержик. Penkerzhik – ta wersja widniała w moim paszporcie, kiedy wylądowałam w Nowym Jorku. [...] Nowy Jork okazał się dobry dla nastolatki, która mogła zostawić ten cały bałtycko-słowiańsko-żydowski bałagan za sobą i stać się Amerykanką.

**ŁD:** Czyli Rosjanka, Litwinka, Polka, Łotyszka, Żydówka, Amerykanka? Nie kusi cię, żeby wybrać raz na zawsze jedną tożsamość? To chyba ważne wiedzieć, kim się naprawdę jest?

**YR:** [...] Ja zostałam Litwinką. Nie mam nic przeciwko przeistoczeniu się teraz w Szwedkę czy Polkę. Twój dom jest tam, gdzie jest twój kapelus. A mój mam zawsze na głowie.

1 Sytuacje niewygodne, „Teatr”, nr 6, 2015.

**ŁD:** Ale jak dziś myślisz o domu, takim prawdziwym domu, to gdzie on jest? W Stanach czy w Wilnie? Wydaje się, że żyjesz na walizkach: reżyserujesz w Skandynawii, na Węgrzech, w Polsce, masz nawet na koncie produkcję w Seulu.

**YR:** Myślę o dystansie. Między miastami, ludźmi, kulturami. Czasem zdrowo jest wprowadzić dystans pomiędzy jakieś miejsca. Nauczyłam się akceptować odseparowanie od tego, co kocham (teatrów, rodziny, natury), traktując je jako konieczne wyzwanie. Za taką rozłąką tęsknię tylko wtedy, gdy postrzegam ją jako początek nowego powrotu. Uwielbiam wracać do miejsc, w których już kiedyś byłam. Wracam, by ponownie się zjednoczyć, na nowo rozpalić ogień i, co najważniejsze, zaobserwować, co się zmieniło. W ludziach i miejscach – i jak odbieram te zmiany. [...]

**ŁD:** Powiedziałas mi niedawno, że *Koncert życzeń*, którym bardzo mocno zaistniałaś w polskim teatrze, to część większego projektu. Takiej trylogii, może nawet tetralogii o samobójstwie...

**YR:** Po niemal siedmiu sezonach pracy w wileńskim Teatrze Narodowym moja relacja z aktorami była oparta na tak głębokim zaufaniu, że kiedy w zeszłym roku dyrektor artystyczny zapytał mnie, co planuję na kolejny sezon, postanowiłam nie tyle skupić się na kolejnej inscenizacji jakiejś konkretnej sztuki, ile wraz z aktorami przepracować problem, który dręczył mnie od pierwszej wizyty w Wilnie. Z czego wynika ten zaskakująco wysoki i przytłaczający odsetek samobójstw osób w każdym wieku, głównie postaci publicznych, w tym aktorów? W czasie mojego pobytu w kraju, czterech artystów z mojego kręgu odebrało sobie życie, dotknęło to również mojej najbliższej przyjaciółki.

Uznałam więc, że warto pochylić się nad tym zjawiskiem, analizując czynniki i kontekst historyczny litewskiego liderowania w Europie w tej smutnej dyscyplinie. Wyzwaniem było nie wpaść przy tym w sentymentalny i moralizatorski ton. Jak znaleźć formę, dzięki której przełamiemy tabu, nie stając się jednocześnie teatralnymi kaznodziejami? Podjęliśmy decyzję o przeprowadzeniu serii warsztatów mających na celu wypracowanie formuły przedstawienia. Na kilka wieczorów zebraliśmy w letnim domu grupę aktorów grających w *Naszej klasie*, aby przeanalizować wyniki poszukiwań, których każdy z nas dokonał wcześniej na własną

rękę. Spotykaliśmy się potem wielokrotnie, by o tym dyskutować, ale nie dokonywaliśmy jeszcze żadnych wyborów artystycznych.

Druga, bardziej praktyczna część warsztatów miała na celu przygotowanie 40 minut materiału, który postanowiliśmy pokazać w ramach New Drama Festival. Zamknęliśmy się na trzy dni i między pisaniem z dramaturgami a próbami z aktorami przygotowaliśmy solidny materiał do zaprezentowania.

**ŁD:** Jak to przyjęła litewska publiczność? Wiesz, jak się świadomie łamie jakieś tabu, to trzeba liczyć się z oburzeniem, protestami, niezrozumieniem waszych intencji...

**YR:** Efekt naszej pracy zaszokował zarówno publiczność, jak i kierownictwo teatru. Nasze podejście do tematu samobójstwa – pozbawione emocjonalności i empatii, zimne, wręcz cyniczne – wzbudziło wiele kontrowersji. Oskarżano nas o promowanie procederu i bycie potworami bez serca, mimo że czasem młodzi widzowie po spektaklu wstawali z miejsc i przyznawali się do prób odebrania sobie życia, deklarując, że przedstawienie tego rodzaju uświadomiło im potrzebę bycia częścią społeczeństwa. [...]

**YANA ROSS** – amerykańska reżyserka łotewskiego pochodzenia. Studiowała na GITIS w Moskwie, Ukończyła Yale University School of Art na wydziale dramatu. Współpracuje z teatrami na całym świecie.

Jej realizacje to między innymi:

- 2016 Michał Durnienkow, *Jeziro*, TR Warszawa
- 2016 Antoni Czechow, *Mewa*, Reykjavik City Theater
- 2015 Michał Bułhakow, *Psie serce*, Uppsala Stadsteater
- 2015 Franz Xaver Kroetz, *Koncert życzeń*, TR Warszawa / Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie
- 2014 Antoni Czechow, *Wujaszek Wania*, Uppsala Stadsteater
- 2013 Tadeusz Słobodzianek, *Nasza klasa*, Lithuanian National Drama Theater
- 2013 Sarah Ruhl, *Eurydyka*, Finnish National Theater, Helsinki
- 2012 Gabrielė Labanauskaitė, *Czerwone sznurówki*, Lithuanian National Drama Theater
- 2011 Giacomo Puccini, *Siostra Angelica i Gianni Schicchi*, Klaipeda Opera
- 2009 Henrik Ibsen, *Budowniczy z Solness*, Lithuanian National Drama Theater
- 2008 Elfriede Jelinek, *Śpiąca królowa*, SPAF, Korea Południowa
- 2008 William Shakespeare, *Makbet*, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin
- 2007 Elfriede Jelinek, *Bambiland*, LNDT / Oskaras Koršunovas Theater, Wilno





Danuta Stenka. *Koncert życzeń*, reż. Yana Ross, Teatr Łaźnia Nowa 2015. Fot. K. Schubert

Małgorzata Lech

## FRANZ XAVIER KROETZ. DRAMAT NIEWYPOWIEDZIANEGO

„Tak, mogę sobie wyobrazić teatr bardziej krągły, pełniejszy sprzeczności, z większą fantazją, z większą ilością możliwości, z większą miłością, z większym zrozumieniem, z większą dozą pozytywnej utopii, z większymi szansami wyjścia z sytuacji. [...]”

Zarzuty, że moje sztuki kuleją, że jakiejś sztuki brak, że tu i tam mogłyby się znaleźć zaokrąglenia, nowe, pozytywne myśli, pozytywne postacie i sprzeczności – na takie zarzuty mam uszy otwarte. Próbuje tego. [...] Myślę, że moje sztuki nie są jeszcze pełne, i czuję, gdzie się coś chwieje, wisi, kuleje. Ale pisanie – mój Boże – to się robi głową, sercem i tym tam niżej, wszystkim. A tego jeszcze nie osiągnąłem, niestety<sup>2</sup>.

To fragment z rozmowy przeprowadzonej z Kroetzem w 1978 roku dla czasopisma „Angersteiner Blätter”. Poza pewną dozą sceptycyzmu wobec samego siebie, autor wyraża dosadne, jasno określone poglądy dotyczące polityki i pisania dla teatru, jak też relacji między tymi dwoma światami, co pozostaje główną wytyczną całej jego dramaturgii. Kroetz, będąc jeszcze wtedy członkiem Komunistycznej Partii Niemiec, dementuje pogłoski o silnej cenzurze w kraju i o tym, że blokuje się jego lewicowe teksty. Dalej mówi o sobie: „[...] jest faktem, że mam za sobą piętnastolecie pracy scenicznej, jestem w teatrze starym koniem<sup>3</sup>”, Kroetz jest wszak aktorem, reżyserem, a wówczas nade wszystko jednym z najmocniejszych i najczęściej dyskutowanych nazwisk niemieckiej dramaturgii.

2 *Bardzo samotne zajęcia*, „Dialog”, nr 6, 1979, s. 123.

3 Tamże, s. 122.

Franz Xavier Kroetz urodził się w 1946 roku. Sprzeciw wobec rodziców, którzy jasno stawiali mu swoje wymagania, by zdobył porządne wykształcenie i pewny zawód, wyznaczył mu ścieżkę samotnej walki o niezależność od wczesnej młodości. Jako piętnastolatek Kroetz pracował na budowie, jednocześnie kształcił się w studium aktorskim, a równolegle podejmował już pierwsze próby pisarskie. Potem zaczął grać w amatorskich awangardowych przedstawieniach, a utrzymywał się z dorywczych prac jako kierowca ciężarówek, ogrodnik, dozorca. Ten czas to okres kluczowy dla Kroetza dramaturga. Znajomość świata nizin społecznych, ludzi pracujących fizycznie, ukształtowała problematykę jego twórczości, to robotnicy, chłopcy i postacie z marginesu będą bohaterami jego sztuk.

Od 1964 roku Kroetz napisze kilkanaście sztuk i dwie powieści. Jego droga do teatru nie jest prosta, trudno mu przebić się do mainstreamu, bo teksty są nowatorskie i zaangażowane społecznie, przez co ryzykowne dla decydentów. Przełom następuje w 1970 roku, kiedy Munich Kammerspiele wystawia dwie jego jednoaktówki: *Heimärbait* (*Chałupnicza robota*) i *Hartnackig* (*Z uporem*). Wokół tej premiery wybuchła w Niemczech ogólnokrajowa awantura na tle obyczajowym, prawicowe środowiska protestują, oskarżając Kroetza o tanie skandalizowanie, a tekstom odmawiając wartości artystycznej.

Rok później dziennik „Theater Heute” ogłasza *Heimärbait* najważniejszą niemiecką sztuką sezonu.

W 1972 roku w Polsce „Dialog” drukuje *Chałupniczą robotę*. Możemy przekonać się, o co chodzi z tą dramaturgią, dlaczego szokuje, dlaczego uwiera i na jakiej zasadzie to działa.

Dwójka bohaterów, kobieta i mężczyzna – Marta i Willy, i narastający między nimi konflikt dotyczący niesłubnego dziecka Marty. Więcej dzieje się poza słowami, ale w postaciach nie ma żadnego napięcia w sferze języka, który nie dawałby możliwości wypowiedzenia czegoś lub porozumienia się z drugim człowiekiem. Prości ludzie komunikują się prymitywnym językiem, który brzmi dla nas niby swojsko, ale jednak obco, bo oni mówią tak jakoś bezwiednie, a zarazem naturalnie, używając słów kluczowych, klisz językowych, haseł i grepsów. Kulminację akcji sztuki stanowi utopienie niemowlęcia podczas kąpeli przez Willego, po czym świat odzyskuje wcześniejsze *status quo*, a bohaterowie przechodzą do porządku dziennego. Na koniec

Willy i Marta jeszcze rozmawiają ze współczuciem o wypędzonym bezdomnym psie, którego „nikt nie chciał”. Pomiędzy tym wszystkim długie przerwy wypełnione milczeniem, w didaskaliach scena masturbacji Willego, na tej samej linii co opis codziennych czynności wykonywanych przez Martę, zwykle zmartwienia, codzienne pogawędki o kłopotach z pieniędzmi.

Grzegorz Sinko w artykule – komentarzu do polskiego wydania *Chałupniczej roboty* pisał:

„Wbrew pozorom nie wydaje się, by sztuka Kroetza była ilustracją kryzysu języka; rzeczywisty kryzys leży całkiem gdzie indziej, za to dobranie przez autora różnych kombinowanych sposobów przekazywania znaczeń, stworzenie niezwykle udanej »gry«, stanowi o wielkiej wartości językowej utworu”<sup>4</sup>. Jednocześnie Sinko podkreśla, że w wielu innych sztukach Kroetza powtarza się ta sama strategia pisarska.

Czym jest ta „gra” w tekstach Kroetza?

W didaskaliach początkowych *Chałupniczej roboty* autor pisze:

„Chciałem przełamać nierealistyczną konwencję teatralną, która nazywa się gadatliwością. Ponieważ ich język nie spełnia swej funkcji, zachowanie moich postaci jest najwyrazistsze wtedy, gdy milczą. Zresztą brak im nawet dobrych chęci, by spełniał tę funkcję. Ich problemy i trudności sięgają tak głęboko wstecz i postąpiły tak daleko, że już nie da się ich wyrazić słowami”.

W wywiadzie z 2009 roku powie: „W moim domu rodzinnym doświadczyłem mnóstwa nadmiernej gadatliwości. Miałem w sobie dużo złości wobec systemu społecznego, który reprezentowali również moi rodzice. Z tej złości wyrosły moje sztuki, chciałem robić antyteatr, przede wszystkim teatr antyburżujski. Moje początki były bardzo radykalne, potem stawałem się coraz bardziej rozgadany. Ale jestem dumny z moich radykalnych początków”<sup>5</sup>.

Z perspektywy czasu, Kroetz mówi o swoim pisaniu dla teatru, że najważniejszą dla niego kategorią w pierwszym etapie twórczości była empatia. Odrzucenie współczucia, zamiast niego doprowadzona wręcz do patologii – empatia wobec postaci, to pozycja, z której pisał.

4 G. Sinko, *Sprawa języka i czegoś więcej*, „Dialog”, nr 10, 1972, s. 91.

5 Zob.: *Interview: Franz Xavier Kroetz*, „Theatertexte”, nr 4, 2009.

Do konstruowania swoich sztuk Kroetz wykorzystuje konwencję sztuki „chłopskiej”, „regionalnej”, która miała w Niemczech długą i bogatą tradycję. Jednocześnie konstruuje świat, w którym do erupcji przemocy i aktów agresji dochodzi bez krzyku i bez nadmiaru słów. Morderstwo, aborcja, gwałt, samobójstwo stanowią punkt kulminacyjny w jego sztukach, a zarazem są pokazane jako element świata, w którym wydarzenia te są wpisywane do kronik policyjnych, po czym życie toczy się dalej. Kroetz nie pokazuje bezpośrednio oddziaływania systemu ani języka jako opresyjnych. Nie pokazuje swoich postaci jako uciśnionych, skrzywdzonych i poniżonych ani też zbuntowanych przeciw swojemu losowi. Nie wskazuje winnych. Mechanizm ubezwłasnowolnienia jednostki przez system staje się przezroczysty, niedostrzegalny. Użycie dialektu powiększa tę przezroczystość, jest zabiegiem w kierunku hipernaturalizmu tej dramaturgii.

Małgorzata Sugiera: „Mówienie dialektem nie pełni bowiem funkcji uwieczniającej, ale stanowi zamierzoną demonstrację tego, że między formą języka a rzeczywistością społeczną zachodzi bezpośredni związek. Nie tyle bowiem język agresywnie podporządkowuje sobie użytkowników czy służy jako powolne narzędzie politycznej władzy, ile symbolizuje wykształcenie i oświatę, do jakiej nie wszyscy mają dostęp. A zgodnie z łacińskim sensem słowa „barbarzyńca” (niepotrafiący mówić, bełkoczący) brak językowej sprawności wiąże się z brutalną przemocą”<sup>6</sup>.

Postaciom Kroetza wydaje się, że porozumiewają się między sobą, natomiast pozornie ich komunikacja jest cechą wpisaną w ich kondycję, poza którą nie są w stanie wyjść, bo ogranicza ich właśnie to, jak mówią, poziom języka równa się poziomowi ich świadomości.

W krajach anglojęzycznych teatr Kroetza określa się terminem *theater of inarticulace* – teatru niewyartykułowanego. Co jest w tym świecie niewyartykułowane, to nie istnieje, nie ma do tego dostępu, dlatego nie istnieją też normy określające, co jest dobre, a co złe, nie ma więc kryterium oceny postępowania postaci.

6 M. Sugiera, *Niewypowiedziane i niewypowiadalne we współczesnym dramacie*, „Teksty drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 6 (48), 1997, s. 143.

Małgorzata Sugiera zwraca też uwagę na zabiegi antypsychologizacji stosowane w dramaturgii tamtego okresu: „To centralne miejsce, jakie dla kilku pokoleń powojennych dramatopisarzy zajmował język, pułapka na niezależność i samodzielność myślenia jednostki, bardzo przypomina psychoanalityczną koncepcję Freuda, dla którego mowa to jedyny pomost między świadomym i nieświadomym, ludzką psychę a życiem. Freud wyobrażał ją sobie pod postacią teatralnej sceny, na której rozgrywa się przedstawienie jako mediatyzacja pomiędzy heteronomicznymi, skłębionymi i skłóconymi treściami nieświadomych popędów, agresji itp. a racjonalnym i odpowiedzialnym zachowaniem w życiu. Zbyt ubogi język bohaterów Bonda czy Kroetza źle wywiązywał się z tej funkcji i pozbawione mediatyzacji wewnętrzne treści wyładowywały się na zewnątrz w aktach przemocy i zbrodni. Nazywano to banalizacją zła, zatarciem ostrych kiedyś kryteriów między dobrem i złem, gdyż żadnego z aktów agresji nie poprzedzała refleksja, typowe dla tradycyjnego dramatu ważenie racji”<sup>7</sup>.

W wielu krajach europejskich, również w Polsce, sztuki Kroetza nie znalazły podatnego gruntu i nie były często grane; zbyt silnie osadzone w realiach ówczesnych Niemiec, rzeczywistości wówczas całkowicie odmiennej politycznie i historycznie od naszej.

W latach 80. Kroetz zaczął swą długoletnią pracę w telewizji jako aktor i jako scenarzysta. Stając się celebrytą, jednocześnie nie stracił czujności, ze swojej ugruntowanej pozycji czołowego lewicowego krytyka obserwował i komentował przemiany w życiu społecznym i politycznym Niemców.

7 Tamże, s. 146.

## ŻYCZENIE ŚMIERCI (*DEAD WISH*)

Samobójstwo od środka rozsadza dobrze skrojoną formę dramatyczną. Jest tym niedopuszczalnym faktem, który się wydarza, wprowadzając stan kryzysowy w świat przedstawiony dramatu, jak też w strukturę trzech podstawowych dlań kategorii: postaci, akcji i dialogu. Jest jednym z punktów zapalnych dokonującej się rewolucji w dramacie europejskim, który najwyraźniej demaskuje wyczerpanie się starych wzorców pisania.

Akt samouśmiercenia bohatera to w dramacie modernistycznym sabotaż przyczynowo-skutkowo rozwijającej się akcji, element, który przenosi napięcie do wnętrza postaci, do tego, co subwersywne wobec akcji zewnętrznej, co u Czechowa zagadane, zatrzymane w czasie, u Strindberga między słowami, a u Ibsena niewypowiedziane i powoli wyciekające spod warstwy dialogów. Liczba makabrycznych samobójstw, które Ibsen umieszczał w swoich sztukach, wywoływała zgorszenie mieszczańskiej publiczności i gorące dyskusje wokół jego dramatów. W ostatniej scenie *Heddy Gabler* bohaterka strzela do siebie z pistoletu swojego męża, do akcji sztuki *Rosmersholm* Ibsen wprowadza aż trzy samobójcze śmierci – bohaterowie skaczą w spienione wody rwącego strumienia, a finałem *Dzikiej kaczk* jest samobójstwo dziecka. Strindberg w swym programowym tekście *Panna Julia* wiedzie bohaterkę ku ostateczności wskutek postawienia jej w sytuacji beznadziejnej; w kolejnych tekstach konstruuje męskich bohaterów samobójców, uwikłanych w swoje słabości oraz w relacje z silnymi, demonicznymi kobietami, jak Albert z *Wierzyteli*.

Gdy w Europie wszechobecnym słowem staje się „kryzys”, europejski dramat w swej tradycyjnej formule również wkracza w fazę nazywaną kryzysem dramatu. W tym samym czasie, kiedy Strindberg, Ibsen, Czechow

wprowadzają do swych sztuk postaci samobójców i samobójczyń, powstaje pierwsza socjologiczna analiza samobójstwa, jednocześnie pierwsza w ogóle socjologiczna rozprawa: *Le suicide (Samobójstwo)* Emile’a Durkheima z 1897 roku<sup>8</sup>. Początek europejskiej socjologii zbiega się w tym dziele z tematem samobójstwa, a co za tym idzie, z intensyfikacją debaty społecznej wokół tej kwestii. Durkheim zawarł w *Le suicide* wiele wciąż aktualnych obserwacji z pogranicza socjologii i psychologii, a jednocześnie jest to dzieło naznaczone osobistymi doświadczeniami autora. Durkheim miał neurotyczną osobowość, przez całe życie cierpiał na depresję. W *Le suicide* opisuje melancholię i neurastenię jako stany sprzyjające samobójstwu; tworzy pierwszą, stosowaną do dziś w psychologii typologię samobójstw. Wyróżnia samobójstwo anomiczne, altruistyczne, egoistyczne i fatalistyczne. To pierwsze było dla niego najbardziej interesujące, wynika ono bowiem z braku wykształconej przez jednostkę więzi ze społecznością. Anomia to jednocześnie kluczowy według Durkheima stan będący nie tylko cechą świadomości jednostki. Anomia to stan charakteryzujący samo społeczeństwo. Moment powstania *Le suicide*, przełom XIX i XX stulecia, to początek okresu głębokich przemian na wszystkich płaszczyznach życia społecznego. Historia zaczyna przyspieszać, nowe porządki jeszcze nie dawały się osadzić w miejscu, nie dawały się nazwać, a już szły nowe. Od tej pory jedyną stałą rzeczą w świecie zewnętrznym staje się ciągła zmiana.

Durkheim pisze o reakcji jednostkowej świadomości na te zmiany, o pułapce indywidualizmu, niebezpieczeństwie tkwiącym w marzeniu o niezależności silnej indywidualności budującej w samej sobie jedyny punkt odniesienia, o smutku, który nie jest cechą świata, tylko naszego myślenia. Jednocześnie zauważa konieczność sprostania wyzwaniom stojącym przed nową silną podmiotowością, która musi się wciąż na nowo określać.

Durkheim zwraca uwagę jeszcze na jedną ważną kwestię. Samobójstwo jest zjawiskiem bardzo silnie osadzonym w kulturze narodowej. Poszczególne kraje mają różny wskaźnik samobójstw, a także wykształcają swoje specyficzne uwarunkowania oraz wzór statystycznego samobójcy, obecnie w Polsce to mężczyzna między 40 a 45 rokiem życia. Spośród krajów europejskich najwyższy odsetek samobójstw mają Litwa, Rosja i Węgry.

8 E. Durkheim, *Samobójstwo*, tłum. Krzysztof Wakar, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

W dramaturgii współczesnej temat samobójstwa łączy się z eksperymentowaniem w ramach formy dramatycznej, badaniem i radykalnym poszerzaniem jej granic, a także testowaniem wpisanej w te teksty teatralności. Są dwa teksty, które na pewno wytrzymują ten eksperyment. Pierwszym jest *Koncert życzeń* Franza Xaviera Kroetza (1973), drugim *Psychosis 4.48* Sary Kane (1999).

U Kroetza siłą tekstu jest to, że bohaterka nie wypowiada ani jednego słowa, u Sary Kane przeciwnie – wielosłowie, wypowiedzenie w potokach słów tego, czego wypowiadanie wydaje się wręcz niestosowne. Jeden i drugi zastosowany przez autorów zabieg jest ryzykowny, stawia widza/czytelnika w sytuacji od początku do końca beznadziejnej, gdy wiemy, jak to się skończy. Perspektywę człowieka, który jest bliski popełnienia samobójstwa, określa się jako widzenie tunelowe, gdy cały świat mentalny zawęża się do jednego możliwego rozwiązania. Do wejścia w głąb takiego tunelu w swoich tekstach zapraszają czytelnika/widza Kroetz i Sarah Kane.

Tekst Sary Kane jest momentami zdialogizowanym monologiem bohaterki ogarniętej obsesją samobójczą, liryczną wędrówką po całej skali uczuć przeżywanych w głębokiej depresji – od zniechęcenia i apatii przez poczucie własnej beznadziejności aż po agresję skierowaną albo ku światu, albo ku sobie. Przekroczenie tabu następuje poprzez wejście w stan osoby chorej jeden do jednego, bez dystansu, bez znieczulenia. Dlatego *Psychosis 4.48* jest trudne w realizacji bez popadania w sentymentalizm.

Kroetz konstruuje swój tekst, budując dystans. Dramat składa się z didaskaliów drobniawo opisujących domowe czynności wykonywane przez bohaterkę. Poprzedzają je inne didaskalia, spełniające funkcję głosu odautorskiego. Autor demonstruje tu swoje pozbawione emocji, zimne, wręcz cyniczne podejście do kwestii samobójstwa w ogóle, jak i do swojej postaci, przedstawianej od zewnątrz, drobniawo od strony wyglądu zewnętrznego; i beznamiętnie, z pozycji śledczego dyktującego sprawozdanie z miejsca zdarzenia.

Kroetz pokazuje samobójstwo jak zwykle działanie zwykłego człowieka, pomiędzy umyciem zębów a przygotowaniem sobie ubrań na następny dzień. Jest to zgodne z opisem psychologicznym i socjologicznym. Wiele samobójstw popełnianych jest bowiem niejako mimochodem, wśród codziennych czynności, po wyjściu z największego kryzysu. Zabicie siebie wymaga pewnej sprawności i organizacji, osoby pogrążone w głębokiej depresji nie są do tego zdolne.

Kroetz stawia czytelnika/widza w bardzo niewygodnej sytuacji. Z jednej strony buduje atmosferę chłodu emocjonalnego, z drugiej strony stawia nas bardzo blisko postaci – wewnątrz intymnej przestrzeni jej mieszkania. Ostatecznie bohaterka na naszych oczach odmawia dalszego uczestnictwa w tym spektaklu, odmawia też bycia częścią nas, wobec czego my tylko możemy pozostać na naszych ustalonych pozycjach widzów, niemych obserwatorów.

---

**Gdyby genetycy odkryli gen samobójcy**, można by było przewidzieć, kto będzie chciał odebrać sobie życie, można by było wykryć przyczynę autodestrukcyjnych skłonności, i może wielu ludzi dałoby się od samobójczej śmierci uchronić. Ale jak? Przekonywać ich, że żyć warto lub żyć trzeba, lub uznać ich za chorych, zamykać w szpitalach, pilnować.

---

**Genu samobójcy** nie ma, bo nie może być, jest wola życia albo wola śmierci. Jest słynne hamletowskie pytanie „być czy nie być”, które w dramacie Szekspira jest postawione w wymiarze wykraczającym poza kategorie zdrowia psychicznego i choroby.

---

**Do schyłku XIX stulecia w chrześcijańskiej Europie samobójców oficjalnie uznawano za szaleńców.** Akt odebrania sobie życia był pogwałceniem norm religijnych wciąż silnie sprzężonych z systemem praw publicznych, dlatego samobójców pośmiertnie obciążano sankcjami w postaci odmowy udzielenia pogrzebu kościelnego i pochowania na cmentarzu, a przede wszystkim społecznej stygmatyzacji.

---

### Czy człowiek ma prawo odebrać sobie życie?

Jako fakt, wybór, którego ktoś dokonuje i wobec którego trzeba stanąć, samobójcza śmierć pozostawia nas z jeszcze jednym pytaniem: „Dlaczego?”. Co do pierwszej kwestii spór toczy się na gruncie filozofii tak daleko w czasie, jak jesteśmy w stanie sięgnąć. Natomiast istotne próby odpowiedzi na drugie pytanie podejmują młodsze dyscypliny – psychologia i socjologia.

Pierwszym myślicielem, który poruszył temat samobójstwa, był Pitagoras. Z przekazów Cycerona wiemy, że Pitagoras formułował swój sąd na podstawie przesłanek teologicznych<sup>9</sup>. Według tychże kondycja ludzka nie pozwala nam podejmować decyzji o własnej śmierci, ponieważ bez woli najwyższego Władcy człowiek nie może opuścić miejsca wyznaczonego mu na ziemi. Samobójstwo to pogwałcenie naturalnego prawa harmonii wszechrzeczy i zaprzeczenie sensu ludzkiego istnienia. Kontynuatorem tej myśli był Sokrates, a po nim Platon. Platon jednak, podejmując ten temat w *Prawach*, nie kwestionuje niedopuszczalności samobójstwa, ale bierze pod uwagę kilka wyjątków. Może to być „jakieś ogromne i niedające się odwrócić nieszczęście” lub „hańba, z której nie ma wyjścia i która żyć nie pozwala”<sup>10</sup>. Ostatnim wielkim filozofem starożytnym, który odrzucał samobójstwo, był Arystoteles, którego argumentacja wywodziła się z innego – ziemskiego poziomu. Według niego samobójstwo jest aktem moralnie złym, ponieważ wynika z tchórzostwa, z chęci ucieczki przed trudnościami, i jest wynikiem niegodziwości popełnionych w życiu. Arystoteles jako pierwszy uwzględnił społeczną szkodliwość samobójstwa, jako pierwszy także rozważał ten problem bez odnoszenia się do transcendencji. Po Arystotelesie coraz silniej zaczęła zaznaczać się tendencja odwołująca się do wewnętrznej autonomii człowieka jako jednostki oraz dążenia do wyzwania się spod nacisku wszelkich ograniczeń. Idea ta ewoluowała, aż przybrała formę elitarnego stoicyzmu Seneki, który najwymowniej bronił prawa człowieka do samobójstwa. Stoicka apoteoza wolności prostą drogą wiodła do afirmacji samobójstwa jako wzniosłego sposobu umierania, lecz było ono dozwolone tylko mędrcom, ludziom z gminu takie prawo nie przysługiwało. W myśli starożytnej wyrażone zostały właściwe wszystkie intuicje na ten temat i punkty sporne, których echa odbijają się w rozwoju myśli filozoficznej na przestrzeni kolejnych stuleci.

Zdecydowana negacja samobójstwa wypływa jedynie z wizji człowieka, który określa się wobec transcendencji; człowieka, który mianuje się tworem Boga i może szukać w Nim oparcia, tracąc przy tym pełną wolność decydowania o sobie. Taka wizja jest fundamentalna dla każdej

9 Zob.: T. Ślipko, *Etyczny problem samobójstwa*, Kraków 2013.

10 Zob.: tamże, s. 8.

filozofii powstałej w ramach głównych monoteistycznych systemów religijnych. W momencie gdy ta wizja upada, do głosu dochodzą różne stanowiska wywiedzione z naturalizmu, jak również z ateistycznego poglądu na świat. Na tym gruncie podstawą będzie myśl powstająca w świetle idei wolności. Na jednym biegunie jest nietzscheański ideał nadczłowieka, dla którego prawo do samobójstwa jest równoznaczne z prawem do wolności, a władztwo nad samym sobą stanowi przyczynek do wyższości nad resztą stworzenia. Po drugiej stronie tego samego lustra jest skrajny pesymizm Schopenhauera, dla którego wolność wraz z prawem do śmierci z własnej ręki to świadomość własnego tragizmu. Wobec bólu i cierpienia, które ta świadomość niesie, niebył jawnie się jako coś lepszego niż życie w swoim ziemskim wymiarze. Problem samobójstwa w kategoriach absurdu i bezsensu ludzkiego życia będą widzieć egzystencjaliści francuscy, głównie Camus. Inaczej Heidegger. Według niego samobójstwo powiększa tragizm ludzkiej egzystencji, jest bowiem aktem urywającym możliwość dalszego wyboru. W samobójstwie wybiera człowiek to, że nie będzie więcej wybierał, co pozostaje sprzeczne z ideą i sensem wolności.

---

**Współczesne badania psychometryczne** mówią o tym, że odsetek osób chorych i zaburzonych psychicznie wśród samobójców to około dziesięć procent. Największe zagrożenie niosą choroby, których symptomem są zaburzenia nastroju i samooceny, czyli depresja, choroba afektywna dwubiegunowa oraz zaburzenie borderline. Potwierdzone jest, że zaburzenia i choroby psychiczne wchodzą w zakres podwyższonego ryzyka popełnienia samobójstwa. Jednak większość samobójstw popełnianych jest przez osoby „normalnie funkcjonujące”. Wtedy samobójstwo jest nadal przekroczeniem, ale też podważeniem ogólnych norm, na bazie których definiujemy „normalne funkcjonowanie”, norm wykształconych i akceptowanych przez większość z nas. Dziś nastąpiło pewne odwrócenie perspektywy: to nie my oskarżamy samobójcę, lecz samobójca oskarża nas.

---

**Ważnym aspektem samobójstwa jest agresja.** Samobójstwo jest zawsze aktem wrogości i wynika z długo tłumionej agresji nie tylko do samego siebie, ale także do innych, których chce się pozostawić i ukarać. Na ten element zwracał uwagę już Freud, który pisał o agresji jako formie, w której aktywnie się **instynkt śmierci** Tanatos, w zaburzeniach depresyjnych przybierający kierunek do wewnątrz.

---

**Badania Erika Ringela**, autora pracy *Gdy życie traci sens*, w której opisuje on syndrom presuicydalny – proces wiodący ku ostatecznej decyzji o śmierci z własnej ręki, wykazują, że najcięższe konsekwencje śmierci samobójczej jednej osoby ponosi pięć osób z jej najbliższego otoczenia, natomiast pośrednio skutki mogą osiągnąć kilkudziesięciu osób. Samobójstwo jest zaraźliwe. Wskaźnik samobójstw w takich rodzinach jest wyższy. Do grup ryzyka należą też przyjaciele i znajomi zmarłego. Teoria syndromu presuicydalnego mówi, że samobójstwo to akt przemyślany, jeśli nie dokonany pod wpływem używek; od pierwszych fantazji o byciu martwym przeważnie mija co najmniej miesiąc.

Rodziny samobójców są nazywane **ofiarami ocalenia**, ponieważ mierzą się z poczuciem winy, z samooskarżeniami pojawiającymi się nieodłącznie i niezależnie od intencji samobójcy.

---

### **Blue Monday**

Są pewne daty krytyczne. Momenty roku kalendarzowego najczęściej wybierane przez samobójców to okolice Świąt Bożego Narodzenia oraz styczeń z kulminacyjnym, najbardziej depresyjnym dniem roku zwanym Blue Monday – wytypowanym na trzeci poniedziałek po Nowym Roku.

## YANA ROSS – 5 PYTAŃ / 5 ODPOWIEDZI

### **Czym jest śmierć w teatrze?**

To jest gra. Jak dziecięca zabawa. Gramy w nią, nie zauważając, że jest już za późno.

### **Bohater współczesny – antybohater.**

Myszę, że obecnie wraz z rozwojem technologii, szczególnie w związku z pojawieniem się kamery, staliśmy się podglądaczami. Możemy poddać postaci procesowi totalnego nadzoru – jesteśmy ciągle wyświetlani na ekranie.

### **Pamięć innego teatru / innego spektaklu / innego świata w twojej realizacji.**

Oczywiście podświadoma, wysublimowana relacja istnieje w dialogu każdego artysty z dawnymi i dzisiejszymi artystami. Jako nastolatka zobaczyłam w przedstawieniu Italian Hamletmachine taniec Ofelii do *Nad pięknym modrym Dunajem* Straussa, co wywarło na mnie bardzo silne wrażenie, tę scenę przenieśliśmy potem do mojej *Śpiącej królowej* Jelinek, trzydzieści lat później, ten sam obraz w zmienionym kształcie i kontekście – jako scenę tańczącej panny młodej.

## **Eksperyment teatralny – nowa definicja.**

Eksperyment to jest wykraczanie poza swoją strefę komfortu, podchodzenie do krawędzi przepaści. To może być mały krok, w nanoskali, ledwo widoczny na zewnątrz, ale wewnętrznie może stanowić gigantyczne ryzyko.

## **Czym jest intymność w teatrze?**

Intymność to przerażające / prywatne / okrutne / odarte z piękna / fascynujące / unikalne doświadczenie. Trzeba być prawdziwym masochistą, żeby dotknąć czegoś, przeżyć coś i dzielić się tym z publicznością – musisz czuć jakąś radość z tego cierpienia, kiedy stajesz – zdany tylko na siebie – wobec brutalności wzroku patrzącego.

Tłumaczenie: Małgorzata Lech

Spektakl otrzymał Nagrodę Magnolii – Nagrodę Miasta Szczecina na festiwalu KONTRAPUNKT za rozszerzenie dramatu człowieka.

## **O KONCERCIE ŻYCZEŃ**

MÓWI MARCIN ZAWADA – KURATOR PROJEKTU  
I ASYSTENT REŻYSERA

Pierwsze, co różni to przedstawienie od innych, to fakt, że nie powstawało w teatrze. Większość prób odbywała się w prawdziwych warszawskich mieszkaniach. Do ostatecznego mieszkania, scenicznego, weszliśmy na tydzień przed premierą. Z jednej strony było to nietypowe, zapewne także trudne dla Danuty Stenki, bo musiała tę partyturę ruchową szybko opanować w „nowych wnętrzach”. Z drugiej zaś – to, że pracowaliśmy w półprywatnych warunkach dało temu spektaklowi bardzo dużo intymności, prywatności, a o to Yanie Ross chodziło.

Yana lubi długo szukać. W pierwszej fazie pracy wszystko jest raczej płynne. Na początku ma wiele pomysłów, mnóstwa rzeczy chce spróbować. Dopiero w ostatnich dniach przed premierą wszystko się scala i zapada decyzja, co zostaje. Dotyczy ona także wyboru jednej z kilku wersji zakończenia. *Koncert życzeń* miał ich chyba pięć. Niektórzy do dziś mówią, że woleli inne niż to, które ostatecznie zostało.

Początkowo w próbach uczestniczyło siedem osób. Potem ekipa niemal z każdym dniem się pomniejszała. Ktoś wykonał swoją pracę, wyjeżdżał czy przechodził do innego projektu. To był dla nas temat nieustannych żartów. Sytuacja godna fabuły Agathy Christie. Pewnego dnia zostaliśmy więc we trójkę, Yana, Danka i ja. W tym składzie odbyło się najwięcej prób. W którymś momencie okazało się, że i ja muszę na kilka dni wyjechać. Yana i Danuta zostały same. Zastanawialiśmy się, która z nich odpadnie i którą zastanę po powrocie. Obydwie jednak dotrwały do końca.



W Łażni większość prób była otwarta dla publiczności. Po spektaklu widzowie zostawali i rozmawiali z Yaną. Rozmowy schodziły na przedziwne tory. Ludzie interpretowali przestrzeń, nastrój spektaklu, mówili o bardzo trudnych własnych doświadczeniach z samotnością czy z samobójstwem kogoś bliskiego. Kobiety porównywały się z bohaterką *Koncertu życzeń* i komentowały jej nawyki. Rozwodziły się na przykład nad tym, że inaczej myją zęby, inaczej przygotowują jedzenie, inaczej ścielą łóżko. Pojawiało się mnóstwo szczerych opowieści o codziennych rytuałach. Ludzie zaczęli analizować swoje czynności – przeglądali się w tym przedstawieniu jak w lustrze. Spektakl stawał się im szczególnie bliski.

Stąd zapewne bierze się bardzo specyficzny odbiór tego przedstawienia. Oddziałuje ono na widza często dopiero po wyjściu z teatru, jak bomba z opóźnionym zapłonem. Skupienie, a czasem wzruszenie dominuje podczas większości pokazów. Ale bywa, że niektórzy pozostają kompletnie obojętni. Nudzą się, snują pod ścianami, sprawdzają esemesy, szepczą, komentują. To też jest wpisane w poetykę tego przedstawienia. Wiele zależy od przebiegu konkretnego spektaklu, od dnia, od miejsca, gdzie gramy. Bywa, że widz pozostaje obok, wychodzi po spektaklu i wzrusza ramionami, czasem rozczarowany, że na scenie nie pada ani jedno słowo. Ale zdarza się i tak, że dopiero po wyjściu z teatru coś nim szarpie. Dostajemy sporo maili, esemesów, telefonów, które świadczą o tym, że ten spektakl zaczyna w ludziach pracować, bo często uzmysłwiają sobie, że wiodą albo wiedli podobne życie. Pamiętam niedawną wiadomość od znajomego. Bezpośrednio po wyjściu z *Koncertu* w ogóle nie rozumiał, po co go zaprosiłem. Twierdził, że to, co zobaczył, w ogóle go nie obchodzi i nie dotyczy. Był zły, że stracił wieczór. A potem w tramwaju nastąpiło w nim jakieś tąpnięcie i zanim poszedł do domu, wstąpił do sklepu monopolowego, żeby uśmierzyć ból istnienia...

Spektakl został uznany za jedno z najważniejszych wydarzeń festiwalu Wiener Festwochen 2016. W Wiedniu zaplanowano cztery pokazy, ale przedstawienie cieszyło się tak wielką popularnością, że organizatorzy postanowili dodać dwa kolejne.

W „Wiener Zeitung” krytyczka Hilde Haider-Pregler w recenzji wymownie zatytułowanej *Wielki teatr w małym pokoju* napisała: „Wybitna Danuta Stenka pokazuje kobietę, która nie ma szansy na ucieczkę i do ostatniej chwili skrywa się pod maską narzuconej dyscypliny”, a przedstawienie nazwała unikatowym teatralnym doświadczeniem. „Kleine Zeitung” kończy opis spektaklu Yany Ross słowami: „Krótka cisza. Długie oklaski”. Barbara Petsch z „Die Presse” uważa, że spektakl w kameralny sposób ukazuje piekło bycia singlem i dodaje, że *Koncert życzeń* nie jest przedstawieniem dla przeciętnych miłośników teatru, a raczej dla tych, którzy czerpią przyjemność w głębszej refleksji. Krytyczka Michaela Mottinger w recenzji *Danuta Stenka dociera prosto pod skórę* na swoim blogu pisze, że dzięki pełnej wyczucia inscenizacji Yany Ross pozbawiona słów sztuka Kroetz nie traci na aktualności, a po spektaklu nikt nie wychodzi z teatru obojętny. Z kolei w recenzji *Arena samotności* na portalu austriackiej telewizji i radia publicznego czytamy: „Danuta Stenka dokonuje niemożliwego. W czasie całego przedstawienia mimo obscenicznej bliskości wydaje się publiczności nieuchwytna”.

Leopold Lippert na teatralnym portalu nachtkritik.de dodaje: „Danuta Stenka gra precyzyjnie, zagadkowo i poruszająco. Cichy ból serca przebija rutynowym porządkiem dnia codziennego. To wielka zasługa Ross, że jej *Koncert życzeń* prezentuje pasożytnicze i jednocześnie umożliwiające utożsamienie się samozadowolenie z losu kogoś innego, a wszystko to sprowadza na scenę za pomocą perfekcyjnie zainscenizowanego realizmu i empatii. To ambiwalencja, w której dopiero trzeba się odnaleźć”.

Franz Xaver Kroetz, który przybył specjalnie na pokaz spektaklu, przyznał, że adaptacja spektaklu do naszych czasów była niezbędna i jego sztuka funkcjonuje dziś właśnie w ten sposób. Podziwiał trafność użycia gry „The Sims” i świat, jaki Yana Ross stworzyła w spektaklu jako substytut samotności. Kroetz stwierdził, że właśnie Simsy stanowią dziś doskonały zamiennik dziergania dywanika 40 lat temu i dodał: „Anonimowość Danuty Stenki przełamała w Wiedniu bariery i ukazała fenomenalną, wielką aktorkę. Ból wyrażony w każdym szczególe i jej wyśmienite minimalistyczne gesty najlepiej oddały prawdę mojej sztuki”.

(źródło: e-teatr.pl)

## Z RECENZJI POLSKICH

Spektakl Ross jest niemal performansem. Bada relacje aktorka – widz, budując sytuację osaczenia wykonawczyjni. Dopuszczona tak blisko publiczność zachowuje się inaczej, niż gdyby zasiadała na widowni. Ludzie chodzą, zmieniają miejsce, bo trudno ustać w jednej pozycji, ale i dlatego, że walczą o lepsze stanowisko obserwacyjne, zaglądając aktorce do garnków, pralki i komputera, nade wszystko ciekawi samej Stenki. Jak się zachowa? Jak kroi pomidora? W jaki sposób wklepuje krem? Jak wygląda w luźnym domowym stroju, a jak bez niego? (Nieskazitelne) ciało aktorki podlega takim samym ocenom jak jej zawodowy warsztat. W tej sytuacji Stenka nie tyle gra postać teatralną, ile jest performerem. To jej ciało jest wystawiane na pokaz.

Kalina Zalewska, „Teatr”

Widzowie rozmieszczeni wokół sceny-mieszkania obserwują codzienne życie samotnej kobiety. Danuta Stenka rozgrywa to w sposób mistrzowski. Bohaterka krząta się wokół siebie, przyrządza posiłek, podgląda grę „Sims”, słucha radia, korzysta z toalety, pali papierosa, wreszcie szykuje się do snu – z biegiem czasu wszystko to staje się uwerturą do jej odejścia z tego świata. Świata, który tego zniknięcia nie zauważy.

Po połknięciu pigułek nasennych kobieta rozgląda się wokół, dostrzega nas, widzów. A potem schodzi ze sceny i staje wśród nas. I jest to moment, w którym stajemy się jednością. Jeszcze długo po spektaklu miałam przed oczami twarz Danuty Stenki. Twarz, w której odbija się każdy z nas.

Jarosław Jakubowski, „Express Bydgoski”

Simowie na co dzień wymagają uwagi ze względu na najwyczejniejsze potrzeby. Gdy zielone paski symbolizujące zaspokojenie danej potrzeby wyraźnie spadną, musisz o nią zadbać. Zaspokajanie potrzeb pozytywnie wpływa na nastrój Simów, zaniedbywanie tych podstawowych może bardzo go pogorszyć (instrukcja gry „Sims”).

[...] Dramat rozgrywał się w ciszy. Tylko spojrzenie Danuty Stenki na ekran, gdzie leniwie, scena po scenie, działa się akcja gry „The Sims”, dawało do zrozumienia, że bohaterka była rozpaczliwie samotna, a pustkę zapępiała iluzorycznym udziałem w życiu animowanych bohaterów gry.

Potem był już tylko zaskakujący finał.

Dionizy Kurz, [kurzawka.blogspot.com](http://kurzawka.blogspot.com)

Jest Państwa za dużo. Yana Ross nie ukrywała, że niezbyt cieszy ją tłum, który niedzielnym popołudniem stawił się w Łażni Nowej. Zachowanie zaskakujące jak na teatralną reżyserkę, której powinno zależeć na jak największej liczbie widzów. *Koncert życzeń* nie jest jednak typowym spektaklem. Właściwie to nie wiadomo, czym tak naprawdę jest. Happeningiem? Instalacją teatralną? Eksperymentem rozgrywanym w czasie rzeczywistym? Jedno jest pewne. Tak jak twierdziła litewska reżyserka, im mniej widzów, tym lepiej. Im bardziej pusta przestrzeń wokół sceny, tym większe wrażenie robi symulacja świata rzeczywistego. Inna sprawa, jakiego typu to wrażenie. Bo *Koncert życzeń* wzbudzi u odbiorców skrajne różne reakcje.

Łukasz Badula, [kulturaonline.pl](http://kulturaonline.pl)

Mówi się, że dobre zdjęcie ma moc tysiąca słów. Z dobrym obrazem w teatrze jest podobnie, zwłaszcza jeśli jednym z jego elementów jest Danuta Stenka. *Koncert życzeń* może być opowieścią o tym, co doprowadza ludzi do krańcowych decyzji. Może też być lustrem przystawionym naszej codziennej bieżączce, prowokującym do spojrzenia i zadania sobie pytań. O koszty tempa współczesnego życia, o wymuszone zachwianie relacji między pracą a życiem osobistym, o izolację i samotność, o poukładane do najdrobniejszego szczegółu, ale mijające bez sensu, dzień za dniem, życie.

Aneta Kyzioł, „Polityka”



# PELCIA, CZYLI JAK ŻYĆ, ŻEBY NIE ODNIEŚĆ SUKCESU

Premiera: 7.03.2015

Autor: Joanna Szczepkowska

Reżyseria: Joanna Szczepkowska

Scenografia: Agnieszka Krupieńczyk

Obsada: Joanna Szczepkowska, Jan Jurkowski

Produkcja: Teatr Łaźnia Nowa

## Joanna Szczepkowska o sobie

Minóstwo czasu spędzam w podróży, jeżdżę w różne miejsca, dalekie od mojego miasta, dużo gram i spotykam się z czytelnikami. Można powiedzieć, że często mam daleko do pracy. Dzisiaj powinnam o sobie powiedzieć: aktorka i pisarka wędrowna. Łatwe to nie jest, ale tak naprawdę bardzo mi bliskie. Zawsze mam problem z tym, że jako aktorka pracuję w zamkniętej przestrzeni, a ja lubię długie drogi i podróże. Teraz mam jedno i drugie.



Emilia Padoł

## BIOGRAFIE NIEODSŁUCHANE

Były trzy. Trzy, które po wojnie rządziły rodzimą estradą: Marta Mirska, Maria Koterbska i Natasza Zylska. Do 1955 roku najzarliwiej wielbione, niemające innej poza sobą konkurencji, najbardziej rozchwytywane polskie piosenkarki. Wyznaczały rytm, wodziły rej, dyktowały styl, niosły melodię – każda własną. Śpiewały przede wszystkim dla ludzi – spragnionych swobody, głodnych radości, pragnących po prostu żyć. Muzyka, nie pierwszy i nie ostatni raz, dla wielu była wówczas najlepszym antidotum na rzeczywistość.

Swingująca, śmiało jazzująca Maria Koterbska wyprzedziła swoją epokę nie tylko w muzycznych eksperymentach, ale też w pamięci potomnych. Została ikoną na lata, przez lata też ze sceną się nie żegnając – nie o niej więc tym razem. Dla pełnej sentymentalnego uroku Marty Mirskiej i żywiołowej, zjawiskowej Nataszy Zylskiej upływ czasu okazał się mniej łaskawy. Skala ich popularności zaczęła kurczyć się już w latach 60., po 1989 roku pamiętali o nich nieliczni, dzisiaj to bohaterki właściwie zupełnie zapomniane. A szkoda, bo ich historie, jak utrwalone przez nie piosenki, wciąż domagają się odtwarzania.

\*\*\*

Mirska była tą pierwszą, pierwszą powojenną pieśniarką. Miała osobowość i silny charakter, bywała butna i przekorna, ale ludzie ją uwielbiali. W amfiteatrach, na stadionach, w halach, hangarach, remizach, świetlicach – wszędzie gromadziła tłumy. Śpiewała z wielką kulturą interpretacji, swoim głębokim altem potrafiła przekazać w piosence uczucia i emocje. Była retro – jej stonowana, nieco sentymentalna stylistyka niosła echo przedwojennego świata. Gdy w latach 60. PRL-owska scena muzyczna zaczęła zmieniać się w regularny show-biznes, a młodzież coraz głośniejsz deklarowała swoją

sympatię dla rock'n'rolla, Mirska powtarzała: „To nie leży w moim emploi, żeby big-beat śpiewać”<sup>1</sup>. Zarzucano jej nudę i staromodność, a ona pozostawała konsekwentna. Po latach ujmuje tym szczególnie – wyrażała obronę własnego świata, wiarę w trwałość i sens tego, co się robi.

Urodziła się w Warszawie, ale jej młodość to przede wszystkim Wilno. To w nim zdaje maturę, uczy się śpiewu i wreszcie, w 1940 roku, zgłasza się do konkursu dla młodych talentów. I wygrywa – pokonując m.in. Hanę Skarżankę, której wytworne fokowe (o zgrozo!) futro, tak kontrastujące z jej skromnym strojem, zapamięta na lata. Śpiewa w wileńskich kawiarniach, kabaretach, teatrzykach. I decyduje się na dobrze znany nam pseudonim – bo 22 lata wcześniej na świat przyszła jako Alicja Nowak. Jeszcze w szkole marzyła o studiowaniu medycyny. Młodość przyniosła jej poważne problemy ze zdrowiem. Grypa, ostre zapalenie stawów, zapalenie wsierdza, wreszcie stenoza mitralna, na zawsze odcisną ślad na jej kondycji. W sercu, tym razem mniej dosłownie, nieusuwalną bliznę zostawiła pierwsza miłość. Podczas wycieczki do Gdyni poznała marynarza, Janka Zieleniewskiego. Miłość trwała około dwóch lat, podobno artystka wzięła z chłopakiem nawet cichy, półoficjalny ślub. Janek zginął w pierwszych dniach września 1939 roku.

W 1946 roku Mirska trafia do Łodzi. Współpracuje z łódzką rozgłośnią Polskiego Radia i jazzową orkiestrą braci Łopatowskich. W big-bandzie na perkusji gra Zbigniew Reiniger, jej przyszły mąż. W tym małżeństwie jednak Marta nigdy szczęścia nie odnajdzie.

Jeszcze w drugiej połowie lat 40. Mirska nagrywa piosenki dla poznańskiej wytwórni płytowej „Mewa” i samodzielnie pisze polskie teksty do wielu zagranicznych hitów, które włącza do swojego repertuaru (na czele ze znanym fokstrotem *Rendez-vous*). Jednak prawdziwy przełom w jej karierze przynosi 1950 rok. Wtedy do współpracy zaprasza piosenkarkę Polskie Radio w Warszawie. Audycje z Władysławem Szpilmanem – kierownikiem Działu Muzyki Lekkiej PR i człowiekiem, od którego w ówczesnej rozrywce zależało wszystko – podobnie jak udział w niezliczonych programach estradowych czy koncertach z towarzyszeniem wielkich orkiestr, czynią z Mirskiej najpopularniejszą piosenkarkę w kraju.

1 E. Padoł, *Piosenkarki PRL-u. Spotkanie I*, Warszawa 2016, s. 41.

Jej największy przebój? Bez wątplenia *Pierwszy siwy włos*. To tango Henryka Jabłońskiego do słów Kazimierza Winklera Mirska śpiewa po raz pierwszy w 1954 roku na wielkim koncercie radiowym w Hali Gwardii. Co ciekawe, długo opierała się przed zaśpiewaniem tej kompozycji, utrzymując, że wciąż jest zbyt młoda na jej wykonywanie. Do dziś chodzą słuchy, że Władysław Szpilman nigdy nie przeboleł tego nieposłuszeństwa piosenkarki i to właśnie on podsunął utwór Mieczysławowi Foggowi, który z kolei nagrał go na płytę. Mirska z Foggiem o „siwego włosa” będzie spierać się nie raz, nie raz też obrzuci kolegę mało wybrednymi inwektywami (wśród których dominować będzie pewien wulgaryzm na „ch”). Pośrednio w sprawie przeboju podżga mu do krwi nadgarstki. Widelczykiem do ciasta.

Repertuar Marty Mirskiej, tak bliski polskim słuchaczom lat 50., zdominowały utwory tkliwe, prowokujące wzruszenia, jak choćby *Hej, chłopcy, Rozstanie z morzem*. Znany był też jej socrealistyczny przebój – *Dziewczęta z Fabloku* (Fablok to pierwsza w Polsce fabryka lokomotyw, działająca w Chrzanowie) – z frazą „Hej, ten wasz parowóz, ilu ludzi do celu już dowiózł”. Mirska czasem zmieniała ostatnie słowa tego zdania, mając odwagę śpiewać: „ilu ludzi na Sybir już dowiózł”.

Ze sceny zaczęła wycofywać się pod koniec lat 50., niemal zupełnie usuwając się w cień w połowie lat 60. Ostatni publiczny występ dała w 1974 roku. Czy obawiała się konkurencji? Może tylko Marii Koterbskiej – gdy występowały na jednym koncercie, z niepokojem porównywała czas braw wykłaskiwanych jej i tej, która wylansowała *Serduszko puka w rytmie cza-cza*.

Była wyczulona na zawiść, egoizm, podłość. Środowiskowe układy, plotki, ploteczki męczyły ją, chyba też nie bardzo rozumiała, o co w nich chodzi. Pozostawała raczej szczerą, otwartą i bezkompromisową. Przez lata zmagała się z uzależnieniem od alkoholu i bolało ją, że znajomi odwracają od niej głowę na ulicy. Mówiła: „A srał ich pies”<sup>2</sup>, ale czy potrafiła naprawdę zbagatelizować ich obojętność? Cierpiała biedę, zapomnienie, ciężko chorowała na serce. Piła, opiekowała się niemówiącym, częściowo sparaliżowanym mężem. Na krótko przed jej śmiercią w 1991 roku organizowano dla niej akcje pomocowe. Ale na ratunek było już wtedy za późno.

2 Tamże, s. 41.

Gdy jeszcze żyła pełnią życia, powtarzała: „Nie zależy mi na wyniesieniu na ołtarze, chcę się cieszyć, dokąd mogę, bo kto wie, co będzie dalej”<sup>3</sup>.

\* \* \*

Rażąco niedoceniana przez krytykę muzyczną swego czasu, uznawana za piosenkarkę o infantylnym głosie, owszem – wdzięczną i uroczą, ale cóż z tego, gdy do bólu komercyjną. Natasza Zylska. Dzisiaj z taką lekkością śpiewane przez nią mamby, samby, piosenki bez wysiłku swingowane, interpretowane z inteligencją i wielkim humorem, są jednymi z najciekawszych zapisów muzycznych fascynacji lat 50. Samej zaś Zylskiej, mam nadzieję, zapewniają miano jednej z najbarwniejszych piosenkarek całego PRL-u. Doprawdy trudno zlekceważyć jej odważne modowe stylizacje i sceniczną spontaniczność.

Zylska przyszła na świat w 1933 roku w Wilnie. Podobnie jak Mirska zaczęła swoje życie pod mniej znanym imieniem i nazwiskiem – nazywała się Natalia Zygelman, była Żydówką. W 1941 roku wygrała Dziecięcy Festiwal Piosenki, miała nawet wziąć udział w dalszej części eliminacji – w Moskwie. Śpiewała w wileńskim szpitalu dla rannych żołnierzy. Ale jak znalazła się w Katowicach? Tego, niestety, nigdy nie udało się ustalić. Według niektórych źródeł Natasza przeżyła wojnę, ukrywając się z rodziną w jednej z opuszczonych katowickich kamienic, według relacji innych – w Katowicach zamieszkała dopiero po wojnie.

Zylska zdobywa zawód górnika-planisty i zaczyna śpiewać w zespole rozrywkowym górniczego związku zawodowego. Przez rok studiuje ekonomię, potem, także przez rok, kształci się w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie, prawdopodobnie na wydziale estradowym, choć i to – jak wiele punktów w jej biografii – nie jest jasne.

W 1954 roku śpiewającą amatorkę Nataszę dostrzega Waldemar Kazaneccki, kierownik orkiestry przy Wojewódzkim Domu Kultury w Katowicach (a właściwie Stalinogrodzie). Kazaneccki blisko współpracuje ze śląską rozgłośnią Polskiego Radia. Kariera solistki w jego zespole – do którego z czasem dołączył też m.in. Janusz Gniatkowski – okazała się dla Zylskiej

3 J. Świąder, T. Stolarski, *Marta Mirska. Gloria i gehenna*, Lublin 2011, s. 225.

wyjatkową przepustką do kariery. Natasza zupełnie nie była skora do publicznych występów, obawiała się kompromitacji. Przekonał ją dopiero argument finansowy – za jeden występ z zespołem mogła zarobić kwotę zdolną pokryć koszty życia w Warszawie. Przez cały miesiąc.

Około połowy lat 50. Natasza podbija radio. *Piotruś* – hit złowiony uchem w jednej z niemieckojęzycznych rozgłośni radiowych – to jej pierwszy szlagier. Jednym z kolejnych jest *Bajo bongo*, przebój także sprowadzony z zachodniej granicy. Kazaneccki dobrze wiedział, jak wypromować swój zespół na Śląsku, ale niebawem już nie tylko mieszkańcy tego regionu wiedzą, że Zylska to ich najjaśniejsza gwiazda. Popularność Nataszy dociera do Warszawy, a centrala Polskiego Radia nie ma wyboru – musi puszczać przeboje Zylskiej, bo tego właśnie oczekują słuchacze. Piosenkarka nagrywa z najbardziej okazałą w kraju Orkiestrą Taneczną Polskiego Radia pod dyrekcją Jana Cajmera, a jeden z jej największych przebojów – fokstrot *Pik, pik, pik* – komponuje sam Władysław Szpilman.

Zylska potrafiła dać ludziom to, czego pragnęli – prawdziwą rozrywkę. Na scenie odrywała się od mocowanych do statywów mikrofonów, każdą partię instrumentalną orkiestry wykorzystując na ruch, taniec. Brała w dłoń drobne instrumenty – choćby marakasy. Pokazywała się w fantazyjnych strojach, efektownych sukniach, które jednak tylko z pozoru sprawiały wrażenie przepychu – częściej były szyte ze starych welurowych kotar. Artysta musi być barwny – Natasza to wie. Przykuwa wzrok nawet w czasie występów w Czechosłowacji, Rumunii, RFN, Francji, Albanii, Chinach czy ZSRR. Zdarza się, że na moskiewskich ulicach ludzie jej krótkim sukienkom i wysokim obcasom rzucają ganiące spojrzenia, ale Zylska nic sobie z tego nie robi.

Jej przeboje nucił cały kraj. Warto tu choćby wspomnieć liryczne i subtelne *Kasztany*, ale też *Kukurydzę* – dynamiczny hit będący ironiczną odpowiedzią na ambicje Chruszczowa, który tym pochodzącym z Meksyku zbożem chciał obsadzić całe ZSRR. Kiedy wydawało się, że głos Zylskiej już nigdy nie przestanie nieść się z radioodbiorników, artystka postanowiła zmienić całe swoje życie. W 1960 roku rozwodzi się z mężem, o którego istnieniu nie wie właściwie nikt, i postanawia wyruszyć w podróż do Izraela. Wraca po kilku tygodniach, do 1963 roku próbuje jeszcze znaleźć swoje miejsce na krajowej estradzie, ale ostatecznie decyduje się na emigrację. W Izraelu

ponownie wychodzi za mąż, jej wybrankiem jest Asher Weissberg, adwokat, który opuścił Polskę w pierwszych dniach wojny. Zylska rodzi córkę, rezygnuje ze śpiewania i odnajduje nową pasję, którą jest ceramika. Tworzy przede wszystkim płaskorzeźby – niepozbawione melancholijnej zadumy portrety kobiet. Znowu zdobywa uznanie.

O swoim wyjeździe z Polski będzie mówić oszczędnie, zaznaczać, że nie miał nic wspólnego z polityką, jej motywacja była czysto osobista. Nie raz podkreśli, że nie żałuje ani utraty wielkiej popularności, ani sporych pieniędzy, które dała jej estrada. Umiera 29 marca 1995 roku w Tel Awiwie.

\* \* \*

Na ich zanikanie, odejście, wreszcie zapomnienie, złożyło się tak wiele. Splątane życie osobiste, niedające spokoju duchy przeszłości, świadomość artystycznego przemijania, może zawodowe wypalenie. Czy zabrakło im determinacji? Pewnie tak. Sukces okazał się dla nich iluzją, złudzeniem prawdziwego życia? Niewykluczone. Czy łatwo przyszło im się z nim rozstać, zapomnieć? Nie dowiemy się już nigdy. Możemy za to puścić piosenkę, nagłośnić biografię, nadstawić ucha. Odsłuchać. Mirska i Zylska to dwa artystyczne bieguny, ale też dwie z trzech pierwszych kobiecych ikon PRL-owskiej estrady. Tego nie zmieni już nic.

## JOANNA SZCZEPKOWSKA – 5 PYTAŃ / 5 ODPOWIEDZI

### **Czym jest śmierć w teatrze?**

Śmierć w teatrze czy śmierć teatru? Jeśli myślimy o tym drugim, to trzeba zadać pytanie, kiedy teatr jest żywy, a kiedy martwy. Moim zdaniem obumieranie w teatrze zaczyna się razem z rutyną. Najważniejsze jest, żeby spektakl zdarzał się codziennie, jakby to było pierwszy raz. Jeśli aktor w środku jest martwy, to ta jego nieobecność zawsze przechodzi na widza. To coś, co się powinno wydarzyć, może być bardzo różne, ale widz powinien wyjść troszkę inny niż wszedł. Śmierć teatru jest wtedy, kiedy publiczność zapomina o przedstawieniu raz na zawsze.

### **Eksperyment teatralny – nowa definicja.**

Wszystko już było. Myślę, że dziś prawdziwym eksperymenem byłoby realizowanie tekstów klasycznych klasycznie. Może niewiele byśmy zrozumieli, ale też z większości współczesnych spektakli publiczność wychodzi z takim samym poczuciem. A tak serio, eksperymenem w teatrze jest poszukiwanie nowego języka, którym da się opowiedzieć współczesność. Ja nie lubię słowa „eksperyment”, bo to zawsze jest bezpieczne – uda się albo nie, jak to przy eksperymentowaniu. Trzeba raczej szukać nowego języka scenicznego, a pokazać, kiedy jest już gotowe i wtedy wystawić się na krytykę.

### **Bohater współczesny – antybohater.**

Nie da się go odsunąć od tego, co dzieje się na zewnątrz teatru. Dokładnie tak jak romantyczni bohaterowie musi się konfrontować z wielkimi pytaniami, choćby z pytaniem: czy oddam życie za ojczyznę? Oczywiście romantycy nie stawiali tak pytania, bo śmierć taka była moralnie oczywista. Dzisiaj jednak wielka część pokolenia mówi otwarcie: nie. Rzecz w tym, że bohaterowie romantyczni przeżywają męki wątpliwości i wahań. Dzisiejszy antybohater myśli i osądza błyskawicznie. Siłą rzeczy antybohater sceniczny raczej nie wygłasza monologów, tylko krótkie komunikaty. Jeśli postawimy go na przykład przed problemem uchodźców, to stanie od razu po którejś stronie. A przecież od strony moralnej to straszna szarpanina. Może wyciągnąć rękę do kogoś w skrajnej sytuacji albo uznać go za potencjalnego terrorystę i usprawiedliwić swoją bezczynność. Tak czy inaczej, świat zmienia się tak szybko, że w teatrze trudno nadążyć za współczesnymi pytaniami.

### **Pamięć innego teatru / innego spektaklu / innego świata w twojej realizacji.**

*Pelcia*, czyli jak żyć, żeby nie odnieść sukcesu nie wywodzi się z żadnej tradycji teatralnej. Raczej z mojej pamięci życia, a nie sztuki. Chcę, żeby ten rodzaj teatru, który proponujemy widzowi w *Pelci*, nie był popisywaniem się, chcę, żebyśmy zachowywali się tu i teraz. To jest wyzwanie, ale chyba nam się czasami udaje mu sprostać. Trzeba pamiętać, że pisałam na typową salę teatralną, a tymczasem premiera odbyła się w Łażni, czyli w przestrzeni eksperymentu. Stąd oczekiwanie na silną „wypowiedź” w sprawie teatralnej formy. W Warszawie nie znalazłam jednak ani jednego teatru, który zainteresowałby się serio tym tekstem. Pewnie gdybym znała miejsce premiery wcześniej, to bym napisała coś bardziej wyzywającego. Jednak *Pelcia* w tej przestrzeni nabiera specyficznego koloru i bardzo się tu dobrze czujemy.

### **Czym jest intymność w teatrze?**

Na to nie ma słów. To jest coś, co się zdarza albo nie. Najlepszym przykładem jest spektakl warszawskich *Dziadów* z 1968 roku i monolog Gustawa Holoubka. Widziałam go na własne oczy wielokrotnie i pamiętam ciszę, jaka

towarzyszyła jego genialnej interpretacji. Temperatura *Wielkiej Improwizacji* udzielała się widowni. Wszyscy mieliśmy gorączkę. Holoubek mówił do nas i o nas, tam, wtedy, w tym czasie. Kiedy jednak ogląda się ten monolog sfilmowany, przeniesiony na ekran, nic z tego nie zostaje. Zarejestrowano go po próbie, bez widowni. I okazało się, że jest odarty ze swojej wartości. On żył tylko w związku z publicznością, w jedynej niepowtarzalnej intymności. Teatru nie da się zarejestrować, bo spektakl to jest tylko ten czas między widownią a sceną. Niedawno na spektaklu *Pelci* zgasło światło – awaria na całą Nową Hutę. Zaczęliśmy w tych ciemnościach żartować, rozmawiać z widownią, a kiedy światło wróciło, w jednej chwili wszyscy się uciszyli i wróciliśmy do świata spektaklu. To jest właśnie ta niepowtarzalna intymność.





## Jan Jurkowski

Podczas prób *Pelci* najważniejszym punktem odniesienia dla mnie jako aktora był tekst sztuki, co nie tak często się dzisiaj zdarza. Albo wcale. A ja chyba jednak lubię tak pracować, w każdym razie wtedy to było mi potrzebne. Tym bardziej, że mieliśmy mało czasu, ledwie cztery tygodnie do premiery. Poczucie bezpieczeństwa dawało mi to, że naszą bazą był gotowy, skończony tekst, wiedziałem, że nie pojawią się jakieś nowe sceny ani dopiski, że nasze poszukiwania nie skręcą nagle w inną stronę. W chwili rozpoczęcia prób pani Joanna miała już wszystko gotowe i przemyślane, przysłała ze swoją postacią, dopięła scenografię. Cały rysunek mojego bohatera, nawet jego sposób poruszania się, tempo i sposób, w jaki mówi, też już był zapisany w tekście. Ale... skoro „wszystko” prawie było – Joanna Szczepkowska dała mi pole manewru w tworzeniu mojej postaci, mogłem sam kombinować, szukać rozwiązań, odbić się od jej propozycji w ramach tej roli. Gdyby coś szło źle, można zawsze było wrócić do gestu czy intonacji zapisanej w sztuce. Spodobała mi się zaproponowana przez nią konwencja gry. Odświeżającym doświadczeniem było dla mnie zachowanie czwartej ściany od początku do końca przedstawienia. Wczytując się w tekst *Pelci*, odkrywałem złożoność intrygi i zarazem jej precyzyjną konstrukcję. Kompozycja *Pelci* jest domknięta i to była dla mnie spora odmiana w stosunku do tego, co najczęściej gram. Na próbach nie było sztywnej hierarchii typu ona – gwiazda, ja – młody aktor, bo pani Joanna traktowała mnie cały czas jak dojrzałego partnera. Wydaje mi się, że udało się w spektaklu zgrać nasze osobowości, między innymi dlatego, że w tekście, który napisała, jest sporo prawdziwego komizmu. Mamy z panią Joanną podobne poczucie humoru!

## Z RECENZJI

Wegetująca pianistka i młodziutki karierowicz. Dwie z wielu twarzy polskiego społeczeństwa. Z jednej strony – pokolenie starszych ludzi zepchniętych przez transformację na margines, z drugiej – zafiksowana na sławę i pieniądze młodzież, która za wszelką cenę chce się wybić. Joanna Szczepkowska pokazuje jednych i drugich z wielką empatią. *Pelcia* jest wyważoną tragikomedią o cenie kariery. Kariery rozumianej zarówno w kategoriach powołania artystycznego, jak i celebryckiego parcia na szkło. Szczepkowskiej towarzyszy na scenie Jan Jurkowski. Oboje kreują bardzo ludzkie, zyskujące sympatię widza postaci. A tytułowa Pelcia niczym strzelba Czechowa czeka na swój wystrzał.

Szczepkowska to genialna obserwatorka, wyłapuje zarówno autentyczny język i maniery młodych, jak i przyzwyczajenia i powiedzonka starszego pokolenia. W roli Piotra występuje debiutujący absolwent PWST w Krakowie Jan Jurkowski, który świetnie stworzył postać szukającego pracy chłopaka, zakłamującego swoją sytuację w nadziei na sukces. Piotrek nie umie słuchać, tkwi nosem w komórce i myśli tylko, jak przekuć w sukces spotkanie ze zdziwaczką i nieco wyniosłą Morską. Mimo to pianistka wciąga jego i siebie w gorącą, pełną burzliwych zwrotów akcji rozmowę, której finału nie zdradzę. Na *Pelcię* warto iść dla żywych dialogów i świetnego duetu Szczepkowska – Jurkowski. A także dla takich smaczków jak Szczepkowska grożąca, że się powiesi, słuchająca muzyki na słuchawkach, mówiąca „gównu psie” czy wołająca błagalnym tonem o jedzenie.

Mateusz Borkowski, „Gazeta Wyborcza. Kraków”

*Pelcia*, czyli jak żyć, żeby nie odnieść sukcesu jest ukłonem w stronę farsy z typowym nagromadzeniem zabawnych zbiegów okoliczności. Ale i mistrzowskim pastiszem teatru Krystiana Lupy, Pawła Demirskiego, Moniki Strzępki i Doroty Masłowskiej. Szczepkowska, bawiąc się nowymi konwencjami, jednocześnie występuje w kontrze do nich: broniąc swojego pokolenia i tradycyjnie pojętej sztuki.

Od czasu, kiedy pokazała pupę Lupie i zdefiniowała się jako pogromca homolobby, dla liberałów stała się pravicową awanturką, dla prawicy – fantastyczną zdobyczą, bo przecież długo pisała do „Gazety Wyborczej”. Wszystkie związane z tym afery, które są w kulturze odzwierciedleniem chorego, dwubiegunowego układu polskiej polityki, sprawiły, że przestała być uważana za artystkę, tylko za społeczną aktywistkę. Cieszę się więc, że potwierdziła wielką klasę jako dramatis personae, aktorka i reżyserka.

Jacek Cieślak, „Rzeczpospolita”

Kilka teatrów odrzuca scenariusz *Pelci*, bo z aktorką-dysydentką nie chcą współpracować, a próby do spektaklu odbywają się przez jakiś czas w prywatnym mieszkaniu. Aktorka debiutująca w roli reżyserki enigmatycznie odpowiada na pytania o możliwe inspiracje autobiograficzne. Kto jednak liczył na spektakl-bombę, bardzo się rozczarował. Dostał teatr ładny i przyjemny, choć trochę mdły i nieświeży ze względu na swoją hiperpoprawność.

Marta Anna Zabłocka, „Teatr dla Was”



# MACIEJ KORBOWA I BELLATRIX

Premiera: 28.04.2015

Autor: Stanisław Ignacy Witkiewicz

Reżyseria: Krystian Lupa

Kostiumy: Piotr Skiba

Asystent reżysera: Tomasz Węgorzewski

Reżyseria trzeciej części spektaklu

Materia Pierwotna: Tomasz Węgorzewski

Opracowanie muzyczne: Radosław Krzyżowski

Obsada: Małgorzata Maślanka, Barbara Szotek-Stonawski,  
Agnieszka Trzyna, Joanna Żurawska-Federowicz, Paweł Deląg,  
Radosław Krzyżowski, Tadeusz P. Łomnicki, Artur Rzegocki

Produkcja: Teatr Łaźnia Nowa, Teatr IMKA

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego w ramach projektu  
„10 lat Utopii. Jubileuszowy sezon Łaźni Nowej”

Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.



## FRAGMENT KONFERENCJI PRASOWEJ PRZED ROZPOCZĘCIEM PRÓB DO *MACIEJA KORBOWY* *I BELLATRIX*

24 STYCZNIA 2015

**BARTOSZ SZYDŁOWSKI:** W 1993 roku absolwenci PWST stworzyli spektakl na podstawie tekstu Witkacego *Maciej Korbowa i Bellatrix* w reżyserii Krystiana Lupy. Powstało wówczas przedstawienie w dwóch wzajemnie dopełniających się częściach: *Materia Pierwotna* i *Materia Mityczna*. Ponad 20 lat później artyści chcą spotkać się, aby powrócić do doświadczenia z przeszłości – skonfrontować się ze spektaklem, który był dla nich początkiem kariery. Tak powstał pomysł rekonstrukcji *Macieja Korbowa i Bellatrix* z 1993 roku.

Porwała mnie ekscentryczność tego pomysłu, kwestia mieszania się utopijnych wizji z rzeczywistością, która jest wielką zagadką. Ten projekt to podróż w nieznaną. Pytanie o to, z jakim ładunkiem wchodzicie teraz powtórnie w utopijną rzeczywistość teatralną i w Witkacego, jest tym pytaniem, które nas nurtuje.

Krystian, co pociąga cię w tym projekcie, dlaczego się zgodziłeś? Jak widzisz swoją rolę w tym przedsięwzięciu?



Grupa Macieja Korbowy z Krystianem Lupa, Teatr Łaźnia Nowa 2015

## Krystian Lupa

1993 – reżyser spektaklu dyplomowego w dwóch częściach:

*Materia Pierwotna* i *Materia Mityczna*

2015 – reżyser *Materii Mitycznej* w dwóch częściach

**KRYSTIAN LUPA:** Nie wiem, jak to się stało, że zostałem wpisany do tajnego kółka Macieja Korbowy na facebooku. Jeszcze zanim zadzwonił do mnie Artur Sokołowski, doszły mnie słuchy o działalności tej grupy. To był rodzaj wariactwa. Zarówno przed rozmową ze mną, jak i po niej, odbywały się tam wielogodzinne sesje wypełnione wieloma emocjonalnymi reakcjami. Życie facebookowe Macieja Korbowy wzruszyło mnie, było w tym coś osobliwego, nieprzepartego. Na tym forum w internecie oni występowali połowicznie jako osoby prywatne, a połowicznie w rolach. Tam się zaczął seans spirytystyczny Macieja Korbowy. Nie wyobrażałem sobie, żebym mógł im dać odpowiedź negatywną. Można to ująć tak, że grupie Macieja Korbowy się nie odmawia, takiemu marzeniu nie można powiedzieć „nie”. Każdy z uczestników miał i ma różne lęki i wątpliwości, ja też je mam. Ale grupa wytworzyła strumień, który mnie porwał.

Drugą sprawą jest kwestia samego tekstu – *Macieja Korbowy i Bellatrix*, i przestrzeni autotematyzmu jako drugiego koła, które samoistnie się tworzy

wokół grupy aktorów chcących odtworzyć spektakl dyplomowy. U Witkacego jest to grupa awanturników metafizycznych, marzycieli czy straceńców; grupa byłych artystów, których przestało zadowalać uprawianie sztuki. Dla nich uprawianie sztuki stało się czymś pośrednim, niewystarczającym. Jest też poziom ogólnych, lecz podstawowych pytań: Dlaczego w ogóle uprawiamy sztukę? Dlaczego porozumiewamy się poprzez fikcyjne narracje? Do czego jest nam to potrzebne? Co to jest katharsis? Dlaczego karmimy się dziełami sztuki? Dlaczego sztuka jest tak ważna w naszym dojrzewaniu osobowym i w ogóle w naszej tradycji kulturowej? Dlaczego stawiamy sztukę tak wysoko, że czasem staje się ona kryterium człowieczeństwa? Grupa Macieja Korbowy spotyka się po to, żeby pójść dalej, przekroczyć poziom tych pytań. Oni mają ideę życia odwrotnego. To jest bardzo autobiograficzny tekst Witkacego, opowieść o grupach, w których bywał i które inicjował młody Witkacy. Oni testowali te idee na sobie z niezwykłą determinacją, z użyciem duchowych i fizycznych dopalaczy. *Korbowa* jest o ekstremalnym eksperymencie grupowym. Z tych powodów ten tekst tak głęboko wniknął w tę grupę młodych ludzi kończących szkołę teatralną. Ten dramat jest hermetyczny, również dlatego, że grupa jest zawsze hermetyczna. Lecz jest jeszcze coś: ten tekst jest wampiryczny, i w momencie wniknięcia weń on bardzo mocno wchodzi w osobowość, wręcz współtworzy osobowość. Wzruszyło mnie to, że na facebooku toczyła się rozmowa osób Korbowy.

Powiedzieliśmy sobie, że chcemy określić mój status w tym projekcie. Reżyserem byłem 20 lat temu, teraz jestem pomocnikiem, akuszerem. Wy jesteście podmiotem sprawczym tego projektu. To jest projekt realizowany przez Macieja Korbowę i jego grupę.

Jestem zafascynowany takimi powrotami. To jest wielka tajemnica, czym są postaci w psychice, w osobie aktora. To jestem ja? Nie ja? To są prawdziwe postaci, które mogą się przyśnić? To jest ktoś taki jak matka, ojciec? To jest ktoś, kto mnie prowadzi? Kogo czasami naśladuję? Jeden z aktorów powiedział, że on w rzeczywistości teatralnej żyje bardziej rzeczywistym życiem niż w życiu prawdziwym. To jest niesamowite zdanie. Bowiem w życiu prawdziwym żyjemy często życiem szarym, nieciekawym, niesatysfakcjonującym nas. Wchodzimy w duże kompromisy ze społecznością, nie potrafimy być tym, kim chcielibyśmy być. Nasze postaci są często odważniejsze

od nas samych, bardziej szalone, mają odwagę żyć życiem, którym my sami pragniemy żyć. To są wątki fascynujące mnie, dlatego biorę udział w tej rekonstrukcji. Co nie znaczy, że wierzę bezgranicznie i bezkrytycznie w to przedsięwzięcie. Mam momenty, kiedy wątpliwości przeważają. Ale idę dalej, bo są chwile, kiedy odkrywamy coś nowego w *Korbowie*, pojawiają się nowe tropy, nowe przestrzenie. Myślałem, że już nigdy do Witkacego nie wrócę, że nie mam tam czego szukać, a okazuje się, że znajduję rzeczy, o których wtedy nie myślałem, wspólnie nie myśleliśmy.

Wiele się zmieniło przez 20 lat, jeśli chodzi o teatr, o naszą filozofię, inaczej się ustawiły nasze wartości. Dlatego tradycyjny trop, którym podążaliśmy, odczytując Witkacego, wydał mi się nieaktualny. Potem okazało się, że to pozór. Nadal aktualna jest kwestia marzenia o grupie, w którą można wejść czy raczej się wtopić. Grupa, która zawsze będzie hermetyczna, szczególnie grupa młodych ludzi, to jest macica osobowości. Ja sam nie jestem w stanie kształtować swojej osobowości, niezależnie od tego, czy kształtuję ją świadomie czy nieświadomie. Wobec społeczeństwa jako całości, które jest światem zbyt szerokim i opresyjnym, grupa jest azylem wolności. Kiedy stwarzamy grupę, zawsze uważamy, że jest to świat lepszy niż ten stworzony przez społeczeństwo jako ogół. Mała grupa jest zawsze projektantem lepszego świata. I to jest nieśmiertelne. Kiedy czytamy podróż grupy zapisaną w *Korbowie*, w I akcie obserwujemy seans, który oni odprawiali ze sobą, po to żeby się wywindować do możliwości innego życia. Łatwo jest tworzyć takie idee o potencjale innego życia i później w nieskończoność o nich paplać na zakrapianych imprezach w kawiarniach. Ludzie nieustannie są projektantami lepszego życia, które umiera o 4.00 rano, a gdy się budzimy o 11.00, już nie ma co zbierać z tych wszystkich twórczych rzeczy, które powstają z naszego gadulstwa. Grupa *Korbowa* mówi: „Zróbmy to”, uczynimy nasze życie i samych siebie ucieleśnieniem Sztuki. Można sobie to postanowić, ale w momencie gdy zaczynamy to robić, okazuje się, że to bardzo niebezpieczne. Podróż zainicjowana przez nich wymyka się spod ich kontroli. Zaczyna się dziać coś naprawdę, jest to coś równie pięknego i fascynującego jak straszliwego i przerażającego. *Maciej Korbowa* to pierwszy dramat Witkacego, napisany wówczas, gdy nie był jeszcze tak świadomym twórcą teatru Czystej Formy. Uważam, że jego późniejsze dramaty są modelami jego teorii sztuki. W *Korbowie* jest magia, o wiele bardziej odkrywamy tu nagiego człowieka, który jest nieśmiertelny.





## O REKONSTRUKCJI SPEKTAKLU MÓWIĄ:

Tomasz Węgorzewski

2015 – asystent reżysera, reżyser trzeciej części  
spektaklu – *Materii Pierwotnej*

Zmagaliśmy się z kwestią rekonstrukcji/powtórzenia spektaklu dyplomowego sprzed ponad dwudziestu lat. Z pytaniem: Czym ma być w teraźniejszym doświadczeniu tej grupy to wznowienie/powtórzenie jej inicjacyjnego spektaklu? Jak silna jest praca pamięci i czy można odtworzyć energię tamtego momentu? Bardzo długo przyglądaliśmy się zaskakującemu procesowi przypominania i jego chimerycznemu, wybiórczemu charakterowi.

Nie mogliśmy się odwołać do rejestracji wideo, bo takiej nie istnieje, skazani byliśmy więc tylko na impulsy pamięci, kilka archiwalnych fotografii i jedno nagranie z próby.

W pewnym momencie było pewne, że to właśnie doświadczenie tych dwudziestu lat i ich nacisk na wspomnienia zagranej postaci, spektaklu, momentu życiowego, w którym aktorzy byli w 1993 roku, staje się podstawowym tematem powstającego na nowo spektaklu.

Nie było mnie z nimi w 1993 roku, to jest pokolenie starsze ode mnie o prawie 15 lat. Ale nie dziwię się temu, że się tam znalazłem, to znaczy, nie dziwię się, że trafiłem do grupy Korbowy. To był dla mnie trudny, przejściowy etap życia, w którym zmagalem się poważnie ze zmianą światopoglądową, z wyobrażonym dotychczas pojęciem o tym, „jak jest” i „jak być powinno” na planie życiowym. Na planie zawodowym z mocnymi wątpliwościami, na czym polega

rola lidera/reżysera w grupie i gdzie kończą się granice jego odpowiedzialności za uruchamianie proces twórczy. Takie momenty wywołują sporo autodestruktywnej energii. Chciałem się spotkać i zmierzyć z tymi demonami.

W przeciągającej się w czasie pracy zmagalem się z wieloma wątpliwościami co do powodzenia i finalizacji całego przedsięwzięcia. Odczuwałem też silną presję, żeby zrealizować swoją fantazję o tym, jak Krystian chciałby, żeby ta praca wyglądała. To była pułapka, w którą wpadłem.

Z drugiej strony miałem świadomość tej pułapki, czułem bunt przeciwko presji i przeciwko temu, co tam bukowało, jawnie i podskórnym, jako jego życzenie w odniesieniu do efektu końcowego. Jakiś rodzaj uległości, który mną wtedy powodował, sprawił, że nie chciałem tej schizofrenicznej sytuacji eksploatować. W efekcie powstało coś, co było znacznie bardziej poprawne i ugrzecznione niż emocje i stany, które objawiały się zespołowo i indywidualnie w procesie prób. Był też silny opór, który można określić jako opór wobec Mistrza/Korbowy/Lupy; eksploatacja tego wątku też nie była dla mnie łatwa.

W tym procesie była też przez moment odwrócona albo naruszona matryca pracy w teatrze, w ogóle powstawania przedstawień. Mówi się, że w teatrze nie ma demokracji. Paradoksalnie, to był właśnie demokratyczny projekt. Krystian od początku zadeklarował, że on będzie tym razem akuszerem, a nie reżyserem, więc miałem poczucie, że nikt nie brał pełnej odpowiedzialności za świat, który tam się rodzi, za moce, które się uaktywniają.



*Materia Pierwotna* – trzecia część spektaklu, reżyserowana przeze mnie na bazie scenariusza, który powstawał w trakcie prób i improwizacji, była przypisem do *Materii Mitycznej* Krystiana na bazie pierwszych trzech aktów Witkacego. To było miejsce w obrębie spektaklu, w którym definiowaliśmy, czym jest ta szalona idea powrotu i z jakimi doświadczeniami się wiąże.

Najciekawsza była dla mnie perspektywa konfrontacji aktorów z czasem, czasem realnym, to znaczy z czasem ich prawdziwych, autentycznych życiorysów. Bo to, jak oni ulokowali ten spektakl dyplomowy na swoim *timeline* życiowym, jaki emocjonalny nacisk położyli na start w zawodzie aktora, zaważyło na tym, jak potoczyły się ich późniejsze losy – prywatne i zawodowe.

Jak aktorzy odnajdują się teraz w tej grupie, dlaczego z taką determinacją dążyli do tego, żeby w tym składzie powtórnie się spotkać, dzielić się z tą grupą swoimi doświadczeniami z przeszłości, konfrontować i oglądać nawzajem? Przecież każdy z nich jest na innym etapie świadomości, samoświadomości, rozwoju... To były dla mnie pytania podstawowe i docelowe w tej pracy. Jakiego oni szukali rytuału, który wtedy się musiał tam dokonać (albo nie w pełni dokonać) 20 lat temu? Czy oni chcieli powtórzyć ten rytuał czy się od niego uwolnić i pożegnać raz na zawsze? To są pytania, na które chyba nie ma jednej, zgodnej dla nich wszystkich odpowiedzi. Muszę się przyznać do takiego poczucia, które stało się przeświadczeniem, że tam, wtedy, dwadzieścia lat temu grupa Korbowy przeszła inicjację zapisaną w *Macieju*... przez Witkacego, a inicjacja w tym tekście to rytuał ciemny, mroczny. Rytuał ten pokutował w ich życiu do tego momentu i był to rodzaj zniewolenia. Będąc intensywnie w procesie prób z aktorami, miałem poczucie powrotu do tego rytuału, do siły i niebezpieczeństwa jego oddziaływania. Bo to jest siła, która powoduje dezintegrację i rozpad mojej obecnej składni, mojego obecnego ja. Niebezpieczeństwo polega na tym, że można z tej dezintegracji nie wyjść cało, można w niej pozostać.

Kolejną presją, której sam siebie poddawałem, było poczucie, że to ja muszę sprawić, żeby ta ceremonia zakończyła się raz na zawsze i w końcu nastąpiła integracja, domknięcie. Cały zespół i każdy z osobna, w mniejszym lub większym stopniu, był w moim poczuciu zatrzymany w stanie dezintegracji przez okres kilku miesięcy prób. Mam jednak głębokie przekonanie, że po ponownym zejściu do poziomu tego rozpadu i rozwalenia starych pancerzy, po odbyciu tego rytuału, aktorzy uwolnili się od niego, wyszli z tego silniejsi i gotowi do tworzenia nowych form.



Ja też jestem teraz już na innym etapie, czuję się otwarty na nowe, na to, co przede mną. Spektakl *Maciej Korbowa i Bellatrix* udało się doprowadzić do końca, został wypuszczony, odbyło się kilka pokazów satysfakcjonujących wszystkich. Grupa potrzebowała zdemontować stary mit założycielski i, na bazie tego demontażu, zbudować coś nowego. Nie wiem, czy to się udało, ale sama próba, podjęcie ryzyka – to było najważniejsze.

## Joanna Żurawska-Fedorowicz

1993 – Cayambe

2015 – Cayambe

Cayambe przyczepiła się do mnie, męczyła mnie i fascynowała, wrosła we mnie i nie chciała odpuścić. A może to ja jej nie chciałam odpuścić. Systematycznie powracały do mnie myśli: Co by było, gdybyśmy powrócili do *Macieja Korbowa i Bellatrix*? Nie myślałam o konkretach, o wznowieniu spektaklu, tylko o tym, żebyśmy mogli to jeszcze zagrać. To było marzenie, wyrastało z tęsknoty za tamtym czasem, może za tym, kim wtedy byliśmy. A może odwrotnie, z potrzeby rozstania się z tamtym, z tym, kim wtedy byliśmy.

W pewnym momencie powstał facebook Macieja Korbowa, ktoś z nas rzucił hasło: „A może byśmy to zrobili? Zrobmy to! Powtórzmy to przedstawienie”. Gdy zostało to głośno wypowiedziane, powstał ferment w tej naszej grupie, od tego momentu zaczął się proces kiełkowania i narastania pomysłu w sferze rzeczywistej. Wtedy trzeba było tak naprawdę się z tą myślą zmierzyć. Byli wśród nas tacy, dla których chęć udziału w tym przedsięwzięciu była bardzo silna, ale była też grupa zdystansowana. Zaczęło się to w nas i między nami przecierać, proces nabrał dynamiki, gdy myśl się urealniła. Jednak na tym etapie facebookowym nadal nie wierzyliśmy, że to może się udać. Mierzylśmy się z tym zamierzeniem, było sporo ekscytacji, ale towarzyszyła mu proporcjonalna doza zwątpienia. Przełomem była reakcja Krystiana. Artur Sokołowski był tym odważnym, który zadzwonił do Lupy i zapytał go, czy chciałby to z nami zrobić. Odpowiedź, że tak, wprawiła nas w osłupienie. No i już właściwie nie było odwrotu, poszło. Krystian chyba od razu uderzył

z tym do Łaźni, do Bartka Szydłowskiego, ale myśleliśmy też o Warszawie, więc jako partner weszła w to IMKA. Przez cały czas prób i podchodzenia do premiery duże znaczenie dla mnie, i chyba w ogóle dla zespołu, miała postawa Bartka Szydłowskiego. Po drodze zdarzyło się sporo kryzysów, które na poziomie realnym i pragmatycznym zaprzeczały możliwości doprowadzenia do premiery. To była nieustająca kilkumiesięczna psychodrama. Ale Bartosz się nie zniechęcał, niezłomnie i stanowczo wspierał projekt dalej, do końca dawał wiarę, że uda się doprowadzić do pokazów dla publiczności.

Nie byliśmy szczególnie zgranym i zżyтым rokiem. Po skończeniu studiów każdy poszedł w swoją stronę. Na początku prób, kiedy się spotkaliśmy po tych 20 latach i kiedy się sobie przypatrywaliśmy, dominowało w nas entuzjastyczne poczucie, że wszyscy pięknie dojrzelismy i jesteśmy w dobrej formie. Nie chodziło o kariery zawodowe, bo różnie się nasze losy potoczyły, dwie osoby zupełnie odeszły od aktorstwa. Chodziło o złudzenie, że pięknie jest po takim czasie się spotkać. Gdy poszliśmy dalej w głąb, w tę pracę, to złudzenie przyszło. Okazało się, że wszyscy jesteśmy osobowościowo tacy sami, jak 20 lat temu. Każdy przeżył te lata, a cechy, które mieliśmy, nadal mamy, i to, co nas irytowało w kimś, nadal nas irytuje, i jeszcze się wzmocniło, i jest jeszcze trudniejsze do zaakceptowania niż wtedy. Wpadliśmy w przestrzeń, która nas ściągała dokładnie do tych samych relacji, tych samych animozji co 20 lat temu. Krystian na którejś próbie wypowiedział zdanie, które mi utkwiło w pamięci i w myślach. On tego nie odniósł do nas i do naszego przedsięwzięcia, tylko do tekstu *Macieja Korbowa*. Powiedział: „Marzenie, które się urzeczywistnia, staje się potworem”.

To był etap, kiedy poszliśmy w coś, co można nazwać dziecięcym, nieokiełznanym, niekontrolowanym regresem. Cały ten proces był pełen sprzeczności, ambiwalencji i napięć. Nie ma co ukrywać: to, co się działo między nami w zespole, jak też między nami a Krystianem, było trudne. Wiedzieliśmy, że Witkacy jako autor to już dla Krystiana etap zamknięty. Zmienił się stosunek Krystiana do nas, bo przecież nie byliśmy już jego studentami. A nasze oczekiwania kierowane do niego, nasze potrzeby i motywy nie były jednoznaczne. Podświadomie chcieliśmy, żeby dawał nam to samo co wtedy. On był niezwykle czułym i wyczulonym na studentów profesorem, był oczywiście surowy, ale był w nas wsłuchany. Tak go zapamiętaliśmy.



W PWST uczył nas trzy lata. Teraz ta relacja była zupełnie inna. My byliśmy inicjatorami tego przedsięwzięcia. On teraz nie chciał nazywać się już *stricte* reżyserem, jak sam od początku podkreślał, chciał być w tym jakoś obecny, ale z boku. Po kolejnych okresach prób, które mieliśmy z Tomkiem Węgorzewskim, przychodził i oczekiwał od nas efektów naszej pracy i oceniał te efekty. Buntowaliśmy się przeciwko temu, buntując się jednocześnie przeciw sytuacji, w którą sami weszliśmy i którą sprowokowaliśmy. Czuliśmy się jak opuszczone, ale też rozkapryszone dzieci. Mierzyliśmy się z tym wskrzeszeniem *Macieja*, każdy na swój sposób, z postaciami, z rolami z przeszłości i ze sobą z przeszłości. Mam poczucie, że każdy z nas, kto się zdecydował w to wejść, miał swój orzech do zgryzienia, coś do przepracowania. Niektórzy z nas grali te same role co wtedy, a niektórzy inne. Ja grałem ponownie Cayambe. Akurat ja niosłem Cayambe w sobie przez te wszystkie lata, siedziała we mnie jak dybuk. Okazało się, że w momencie zetknięcia się z tym tekstem po raz drugi nie powstała we mnie iskra, z której buchnąłby nowy płomień. Niełatwo było zbudować coś nowego na bazie starego, niełatwo było stare z siebie wyrzucić. Czulałam, że struktura tej postaci jest dobrze osadzona w mojej pamięci, jak zresztą struktura całego naszego przedstawienia dyplomowego. Ale zarazem czulałam, że to, co jest w pamięci, w głowie i w ciele, jest za ciasne, jednocześnie i pociągające, i bolesne. Kiedy chciałam coś z tamtego odtworzyć, to nie było takie, jak chciałam. A gdy broniłam się przed odtwarzaniem, samo się narzucało, nawet w intonacji, w zaśpiewach. Teraz jestem kimś innym, więc czulałam, że „tamto” to jest wydmuszka, skorupa, jakaś pułapka, nałożona na mnie siatka. Przedzierałam się przez „tamto” – wszyscy się przedzieraaliśmy.

Bardzo dobre było w tym wszystkim nasze spotkanie i praca z Tomkiem Węgorzewskim. On pomagał nam ponazywać to, co się z nami działo, i przekuć to w materię samego spektaklu. Przebiegi, które się odbyły, były różne, i nierówne. Tak samo było wtedy, gdy graliśmy dyplom: były przebiegi genialne i były fatalne. Ale zrobiliśmy to, i to jest ważne. Gdy rozstawiliśmy się po dyplomie, po ostatnim zagranium, nie wiedzieliśmy tego, że to był ostatni raz i że już tego więcej nie zagramy. Dlatego po dyplomie zostaliśmy z poczuciem niedosytu, nie zdążyliśmy się z tym *Maciejem Korbową* rozstać. Tym razem też tak było. Nie pożegnaliśmy się ze sobą i z *Maciejem*. Może za 20 lat znów będziemy musieli to powtórzyć.

## Tadeusz P. Łomnicki

1993 – Hibiskus / Michał Wębobek

2015 – Teozoforyk

Od początku pracy nad *Korbową* w mojej pamięci i myślach dominuje jedno słowo – efemeryda. Efemeryczność polega między innymi na tym, że to nie jest spektakl, który można grać wiele lat w jednym kształcie lub w jednej wersji. Zarówno w okresie pracy nad dyplomem, jak również tym razem, miałem poczucie, że jeśli uda nam się zagrać spektakl kilka razy w zaplanowanym rytmie, to będzie sukces. *Maciej Korbowia i Bellatrix* to dramat z jednej strony zupełnie niesceniczny, w którym nic nie dzieje, a z drugiej strony tak napisany przez Witkacego, że dla zespołu aktorskiego stanowi ogromne wyzwanie. Od tego, jak wyjdzie pierwszy akt, zależy całość. Pierwszy akt jest jak gra na wielostrunnej harfie, która musi być wyjątkowo dobrze nastrojona. Gdy jedna struna pęka lub brzmi fałszywie, całość się rozsypuje. Zarówno w naszym dyplomie, jak i tym razem, było tak, że jak ktoś miał gorszy dzień albo grał na sobie, wszystko trafiał szlag. Byliśmy wtedy na początku kariery. Wiadomo, że w przedstawieniach dyplomowych każdy chce wypaść jak najlepiej. Jak Krystian robił z nami ten dyplom, był nam potrzebny taki rodzaj dojrzałości zespołowej i taka wrażliwość na partnera, że nam trudno było wtedy to osiągnąć.

Wiedziałem, że proces tej „rekonstrukcji” będzie skomplikowany, ale nie wiedziałem, że będzie to aż tak trudne. Wiele było momentów, gdy „tą łajbą” tak rzucało, że zdawało się, iż nie ma szansy na dopłynięcie do brzegu. Trudno też było wysiąść z łodzi podczas burzy. Ja miałem poczucie odpowiedzialności, bo zostałem obwołany inicjatorem tego przedsięwzięcia. Rzeczywiście, Artur Sokołowski wkleił zdjęcie z dyplomu na facebooku, a ja rzuciłem pierwsze hasło, od którego się zaczęło. Ale trzeba oddać honor części żeńskiej naszej grupy, ponieważ dziewczyny miały więcej determinacji i cierpliwości, żeby to dociągnąć do końca. Teraz myślę, że ciekawa w tym procesie była spolaryzowana obecność żeńskiego i męskiego pierwiastka. My, faceci, mieliśmy więcej oporów, żeby wchodzić głęboko w nasze prywatne historie, uważaliśmy to za niepotrzebne, chcieliśmy zachować pewnie poczucie bezpieczeństwa. Tomek Węgorzewski, który prowadził z nami coś w rodzaju warsztatów, sesji, które trudno określić

jako typowe próby, zadał nam zadanie, żebyśmy nagrali swoje monologi wewnętrzne. Ja stworzyłem sobie od razu coś w rodzaju pacyнки/kukielki, figurki, za którą się schowałem i przez którą mówiłem, chroniąc to wszystko, co mogłoby być moje, może wstydliwe, może zbyt drażliwe. Woląłem mówić o Teozoforyku przez siebie niż Teozoforykiem o sobie. Natomiast dziewczyny przechodziły te ćwiczenia zupełnie inaczej, bardzo emocjonalnie, szły bardzo w głąb siebie, taką miały potrzebę. Wtedy się przeciwko temu buntowałem. Teraz myślę, że w efekcie te energie – męska i żeńska – dopełniały się. Siła kobiet, bardziej emocjonalna, niby miększa i słabsza, ale właśnie drążąca skałę, zaważyła na tym, że dobrnęliśmy do końca. My, faceci, z naszą potrzebą dystansu, ale też w związku z realnymi konfliktami, które powstały w naszym życiu na skutek sześciomiesięcznego okresu prób do spektaklu, który nie wiadomo, czy i kiedy będzie miał premierę, pięć razy byśmy to rzucili. Kobiety miały cierpliwość do siebie, do nas, do tego, co się między nami działo, do tych wszystkich zawiesznień, okresów niemocy, kiedy nie mogliśmy próbować w pełnym składzie, kiedy Krystian nie mógł z nami być, bo miał inne zobowiązania.

W dyplomie chciałem zagrać Teozoforyka, ale wtedy Krystian mnie w tej roli nie obsadził. Pamiętam, że poprosił nas, żebyśmy na kartkach napisali 2–3 postaci, które chcielibyśmy grać, ja na pierwszym miejscu napisałem Teozoforyka, a dostałem rolę Hibiskusa, a w drugiej części Wębobka. Więc teraz stanowiło to dla mnie jakieś zapiecztowanie tej historii. Każdy z nas miał swoje wspomnienia, czy nawet bardziej natręctwa, które nam się narzucały. Bo na poziomie tej pamięci strukturalnej, konkretnych wspomnień, pamiętam bardzo mało. Pamiętam atmosferę i pamiętam coś, co było wtedy dla mnie magiczne, choć nie lubię tego słowa; raczej coś, co mnie wtedy hipnotyzowało. Mianowicie Krystian, używając kredy, robił różne zabiegi z przestrzenią, naznaczał ją, rysował centrum, krąg, do którego nie mogliśmy wchodzić, rysował znaki, których dokładnego kształtu nie mogłem sobie przypomnieć. Wątek tego obrysowywania kredą przestrzeni sceny głęboko we mnie siedział i teraz się ujawnił. W nowym *Korbowie* jest scena, gdzie działanie tej kredy zostaje uruchomione. W przypadku Teozoforyka, który jest mistykiem, wie więcej niż inni, ten motyw dobrze zafunkcjonował. Dopiero po jakimś czasie odkryłem, że w całym tym procesie najciekawsze dla mnie było powtarzne zawodowe spotkanie z Lupą po tych 20 latach. Myślę,



Artur Rzegocki, Barbara Szotek-Stonawski, Tadeusz P. Łomnicki, Agnieszka Trzyna, Radosław Krzyżowski, Paweł Deląg, Małgorzata Maślanka, Próba spektaklu *Maciej Korbowa i Bellatrix*, reż. Krystian Lupa, Teatr Łaźnia Nowa 2015

że niewielu jest równie szalonych artystów jak Krystian, którzy odważyliby się na tego rodzaju projekt. Jako studenci byliśmy w niego wpatrzeni, idealizowaliśmy go; a teraz relacje między nami wszystkimi były inne, właściwie nie wiadomo było jakie. Ja ostatecznie dostałem wzmocnienie od Krystiana, dostałem komunikat: „Jest dobrze, dobrze myślisz”. Krystian podkreślał zawsze potrzebę otwartości na „to, co jest teraz”, okazało się, że nadal to jest dla niego tak samo ważne, i że to jest zasada, która działa w pracy z nim i w ogóle w tym zawodzie. Odkryłem, że Krystian i jego myślenie nie zmieniło się, zmieniły się jedynie jego zainteresowania i narzędzia pracy.

## Radosław Krzyżowski

2015 – Michał Wębobek

Wróciłem do piekarni na ulicy Krupniczej, żeby kupić pieczywo, o którym wcześniej zapomniałem. Spotkałem tam Pawła Deląga, który powiedział mi, że akurat szukają zastępstwa do projektu *Korbowa 2015*, ktoś zrezygnował i jest wakat. Drugiego dnia wieczorem byłem już na próbie. Wszedłem w to całkiem spontanicznie. Czułem się jak bohater *Przypadku Kieślowskiego*, mając z tyłu głowy myśl o alternatywnej wersji, o drugiej osobie, która nie wzięła udziału w tym projekcie i robi coś zupełnie innego.

Krystian Lupa nie chciał żadnych zastępstw. Miał rację. Zgodził się na moją obecność dlatego, że to był warunek kontynuacji projektu. Byłem tam „ciałem obcym”. Na próbach zespół posługiwał się hermetycznym językiem; kodem, którego nie rozumiałem. To było i fascynujące, i męczące. Wziąłem udział w tym projekcie, ponieważ idea konfrontacji z przeszłym młodzieńczym doświadczeniem, wydała mi się ciekawa i pociągająca.

Jednocześnie tylko ja nie miałem tego wspólnego doświadczenia z przeszłości, doświadczenia scalającego tę grupę i uzasadniającego wykonanie gestu rekonstrukcji *Macieja Korbowa* sprzed 20 lat. To nie było łatwe, ani dla mnie, ani dla nich. Miałem sporo energii odśrodkowej. Będąc z zewnątrz, byłem kimś, kto „nie wie”, zadawałem kłopotliwe pytania. Trzymało mnie tam podjęte zobowiązanie, ale też chęć pracy z Lupą. Bo to ma zawsze wymiar spotkania z mistrzem. W trakcie tej pracy nie przechodziłem procesu, który oni wszyscy przechodzili. Z drugiej strony, każdy z nich przechodził inną drogę, bo każdy z nich wychodził do tego projektu z innego miejsca, z innej sytuacji, z innym bagażem, założeniem i celem. Te założenia i cele mieszały się, krzyżowały, często były ze sobą sprzeczne. Byłem na poły obserwatorem, trochę się snułem, próbowałem znaleźć dla siebie przestrzeń, nagrywałem, robiłem muzykę. W rezultacie, kiedy odbyły się premiery, krakowska i warszawska, poczułem się częścią tego zespołu. Powstał nowy spektakl, nowa jakość – wydarzenie, które było wynikiem naszego spotkania w tamtym czasie i tamtym miejscu.

Spektakl otrzymał nagrodę Marka Radia Kraków kwiecień 2015.

## Z RECENZJI

Reżyser umiejętnie kreśli portret dziwnej wspólnoty odmieńców. U Witkacego – artystów, mistyków, marzycieli zmagających się z upadkiem sztuki oraz bólem istnienia. U Lupy zaś, w dużej mierze za sprawą kreacji aktorskich (Paweł Deląg, Małgorzata Maślanka, Agnieszka Trzyna) – raczej cynicznych kabotynów, używających siebie nawzajem.

A jednak najciekawsza jest wyreżyserowana przez Tomka Węgorzewskiego część trzecia, swoisty komentarz, spektakl o powstawaniu spektaklu. Być może nie tak efektowna jak pozostałe dwie, ale przewrotna i na swój sposób obrazoburcza. Bo stawiająca istotne pytania, nie tylko o szansę na odtworzenie tamtego teatralnego doświadczenia, lecz także o sens nieustannego, niemal obsesyjnego zaglądania w otchłań.

Michał Centkowski, „Newsweek”

Na scenie Łaźni Nowej wcale nie oglądamy nowej interpretacji dzieła. Raczej chodziło o proces przypominania, „pamięć ciała”, poszukiwanie śladów, które zostają w ludziach, powidoków wydarzeń sprzed lat. [...]

Podobnie jak napięcia pomiędzy „metodą mistrza” a kontrą wobec niej. Jakby „zalupieni” aktorzy, będący w artystycznym transie, zahipnotyzowani przez reżysera, próbowali się mierzyć z jego spojrzeniem. A może to on mierzy się ze sobą? Ta podróż do przeszłości daje sporo satysfakcji. Krystian Lupa lubi punktować artystyczne fałsze i przestyliżowane formy. Jak choćby w przypadku *Factory 2*, gdzie opowiadał o środowisku gwiazd i gwiazdeczek skupionych wokół Andy’ego Warhola; tak było też w niedawnej *Wycince*. I zrobił to znowu; z ogromną świeżością i odwagą. Stary mistrz wciąż jeszcze potrafi poeksperymentować.

Łukasz Gazur, „Dziennik Polski”

Powrót po latach może być tak zawodny jak i pamięć. Na szczęście nie w tym przypadku. Choć pamięć ról, scen i dawnego przedstawienia okazała się

niemożliwa do odtworzenia, to projektowi udało się wskrzesić ducha. Może nie jest to już ten młodzieńczy duch dwudziestokilkulatków gotowych na wszystko tu i teraz, ale duch nie mniej frapujący. Podszyty dodatkową goryczą, ironią i doświadczeniem. Może dopiero teraz mogą wybrzmieć te frazy, które 20 lat temu były niedostępne doświadczeniu rozgorączkowanych studentów?

W *Macieju Korbowie* i *Bellatrix* dziwny niepokój, niejasność, ale i zblazowanie tkają ramy onirycznej rzeczywistości. Każdego z członków grupy Korbowy spowijają jakieś własne lęki, każdy przepracowuje niepokoje.

Gabriela Cagiel, „Gazeta Wyborcza. Kraków”

Witkacy ośmiesza ten świat, nadając mu formę spotworniałej groteski, Lupa demaskuje też Witkacego, po gorzkiej wymowie *Factory 2* nie ma cienia litości dla artystycznych póż, przekłamań i fałszów. Jeleniogórskie inscenizacje słynęły z ciemnego, hermetycznego tonu, były bardzo wsobne i niełatwe w odbiorze. „Księstwa” rządziły się swoimi prawami. *Korbowa...* z Łaźni Nowej, i niech mi opinię tę wybaczy zakon lupologów regularnych, ma zupełnie zaskakujący, jasny, wręcz „balladowy” ton. Jakby stary mistrz z wyrozumiałością, ale i bez pierwotnego jadu, przyglądał się wyczynom grupki poszukiwaczy prawdy, zdystansowany, ale jednocześnie radosny, intensywnie obecny.

Justyna Nowicka, Radio Kraków

*Maciej Korbowa...* to fascynujące pole obserwacji zarówno dla widzów, jak też samego reżysera, który z offu na bieżąco komentuje rozgrywane się wydarzenia. Słuchając dialogów pełnych erotyczno-narkotycznych wizji, w których ważne prawdy mieszają się z grafomanią i groteską, mamy okazję ocenić kondycję dawnych marzycieli. W tej, czysto witkacowskiej części szczególnie zwraca uwagę Joanna Federowicz, natomiast Paweł Deląg grający Macieja Korbowę wydaje się bezradny jak dziecko. Wypowiadane z przejęciem słowa zamieniają się w parodię. Wszyscy znacznie lepiej wypadają w części współczesnej. Wtedy, gdy starają się mówić już własnym głosem, o marzeniach, niespełnieniach i oczywiście – jak chciał Witkacy – o zaniku uczuć metafizycznych.

Jan Bończa-Szabłowski, „Rzeczpospolita”



# SKOWYT

**Premiera:** 11.06.2015

**Reżyseria:** Maciej Podstawny

**Dramaturgia:** Zuzanna Bojda

**Scenografia:** Kaja Migdalek

**Współpraca dramaturgiczna:** Dorota Semenowicz

**Reżyseria światła:** Tomasz Ziółkowski

**Multimedia:** Tomasz Ziółkowski

**Muzyka:** Anna Stela, Paweł Paczesny

**Obsada:** Anna Stela, Jan Jurkowski, Łukasz Stawarczyk,  
Paweł Paczesny, Monika Frajczyk, Katarzyna Osipuk

**Produkcja:** Teatr Łaźnia Nowa

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego w ramach projektu  
„10 lat Utopii. Jubileuszowy sezon Łaźni Nowej”

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

## Maciej Podstawny o sobie

Rocznik 1978, Bielsko-Biała. Spędzam dużo czasu poza teatrem, w deszczowych, zalesionych zimnych miejscach.

Nie wierzę w zmianę społeczną, która dokona się bez ingerencji w strukturę edukacji. Wierzę w siłę edukacji, zarówno teatralnej, również – a zwłaszcza – publicznej, powszechnej. Od roku prowadzę artystycznie Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, popierając projekty godzące strategie intelektualne i wspólnotowe wyrosłe na energii młodego pokolenia twórców, próbując rozbudować publiczną i społeczną przestrzeń wokół teatru. Uważam, że to żaden wstyd, jeśli dzieło sztuki potrzebuje, jak w galerii, karteczki – na której widz znajduje klucz do pełnego zrozumienia. Uważam, że szkoda czasu na niektóre rozważania.

## BITNICY. AUTOPREZENTACJA

Tak się nam przedstawiają w scenariuszu Zuzanny Bojdy, w spektaklu Macieja Podstawnego:

### NEAL CASSADY

święty palant, ojciec wielu dzieci, popierdolony kierowca, hipster, urodzony 8 lutego 1926 w Salt Lake City, zmarł tuż przed 42. urodzinami, w 1968 roku, w Miguel San De Allende, w Meksyku, na autostradzie. Znany jako Dean Moriarty. Znany jako psychodeliczny kowboj Neal. Znany jako Cody Pomeroy. Znany jako Leroy. Znany jako święty palant. Znany jako biseksualista. Znany jako mąż Lu Anne. Znany jako mąż Carolyn. Znany jako ojciec wielu dzieci. Znany jako kochanek Allena Ginsberga, jako kochanek Jacka Kerouaca, jako dobry kochanek. Znany jako narkoman, znany jako *family guy*. Szalony kierowca, który za nic miał konwenanse. Zawsze w drodze. Nie miał matki, miał ojca pijaka. Najgorzej wykształcony. Najprzystojniejszy. Najsilniejszy. Nie był poetą, nie był prozaikiem, był sekretnym bohaterem powieści i poematów. Marlon Brando, tworząc swój wizerunek, wzorował się na Nealu Cassadym.

*He's all right.*

## CAROLYN CASSADY

urodziła się 28 kwietnia 1923 w Michigan jako najmłodsza spośród piątki rodzeństwa. Jej rodzice kładli duży nacisk na dobre wychowanie i wykształcenie dzieci. Rozmowy o seksie były absolutnie nie na miejscu. Nawet z mamą.

Na akademii sztuk pięknych w Denver poznała Neala. To był 47 rok.

„To inna dziewczyna, w zupełnie innym stylu, stoi dumnie jak wieża Eiffla, wie, o co biega w polityce, ale kocha swój jazz, ma mnóstwo rytmu i tyle samo klasy”.

Tylko, że Neal miał już żonę. Szesnastoletnią Marylou, która była głupia, ale ponętna.

Neal od razu poznał ją ze swoimi przyjaciółmi Jackiem i Allenem. Zostawił tą lurę Lu. Wzięli ślub, jednak Carolyn postanowiła go zostawić, kiedy kolejny raz znalazła go śpiącego z Marylou i Allenem.

Okazało się, że jest w ciąży. Neal przyjechał po nią z Denver. Carolyn uległa. Kochała go.

Kiedy ona spędzała dni na pielęgnowaniu niemowlaka, Neal pojechał z Jackiem i Marylou w podróż po Ameryce: *W drodze*. Carolyn była *off the road*.

## MARYLOU

To seks z Beat Generation. [...] Wiedziała, jak zrobić dobrego skręta. Była pierwszą dziewczyną, która wyruszyła w podróż z bitnikami.

## ALENE LEE

czyli w połowie Murzynka, w połowie Indianka. Żyła naprawdę. Najbardziej anonimowa z kobiet podziemia. Jedna z napiętniejszych. To ona zawróciła w głowie Kerouaca. Kerouac nie opisał tak żadnego swojego romansu.

Mam tylko jedno jej zdjęcie. Tylko tyle znalazłam. A tamte wszystkie książki są o Ginsbergu i innych facetach.

## ALLEN GINSBERG

to jest stary, to jest młody, a ja, pośrodku.

W *Big Sur* nazywam się Irwin Garden.

W *Włóczęgach Dharmy* – Alvah Goldbrook.

W *Podziemnych* – Irwin Garden.

W *On the Road* – Carlo Marx.

W *Visions of Cody* – Irwin Garden.

## JACK KEROUAC

Jestem młody. Jestem pisarzem. Studiowałem. Jestem leniwy, ale nie brak mi ambicji. Jestem entuzjastyczny, egocentryczny, próżny, głupi, namiętny, płochliwy jak sarna, leniwy. Jestem człowiekiem. Składam się z Francji, Bretanii, Kanady, Ameryki oraz szczypty Anglii. Noszę rzadkie bretońskie nazwisko. Kocham je, kocham swojego ojca i matkę.

Od czasu do czasu chcę usiąść z mamą w salonie i patrzeć z nią na choinkę. Dlaczego mój dom zawsze mnie udupia? Dlaczego człowiek stale musi wędrować donikąd, wracać donikąd i zawsze być zagubiony?

No i jest jeszcze siódmy bitnik. Jedyne, który żyje, więc nie ma go tu z nami... Gary Snyder.

## WILLIAM BURROUGHS

Zażywałem tak zwane narkotyki przez dwadzieścia pięć lat. Dwanaście lat paliłem opium i przyjmowałem je doustnie. Przyjmowałem również heroinę: podskórnie, dożylnie, domięśniowo i wężowo, a także morfinę, eukodal, paracodin, dioninę, kodeinę, demerol i metadon. Niektóre z nich wywołują uzależnienie, większość nie. Droga podania narkotyku nie ma większego znaczenia.

W okresie głodu narkoman ma wyostroszoną świadomość otoczenia. Wrażenia zmysłowe są tak silne, że pojawiają się halucynacje. Narkoman jest





Monika Frajczyk, Łukasz Stawarczyk, Anna Stela. *Skowyt*, reż. Maciej Podstawny, Teatr Łąźnia Nowa 2015. Fot. K. Schubert

bombardowany przez doznania, zarówno fizyczne, jak i psychiczne. Niekiedy przeżywa stany ekstazy, jednakże ogólnie cierpi ból. Chwilową ulgę przynoszą środki uspokajające, zwłaszcza wstrzykiwane. Posługiwano się w tym celu tolserolem, thorazyną i podobnymi jej tranquilizerami, barbituranami, chloralem, paraldehydem, środkami antyhistaminowymi, kortyzonem, rezerpiną, a nawet elektrowstrząsami (czy nie pora na lobotomię?). Narkoman czuje się lepiej ze świadomością, że w jego krwiobiegu znajduje się jakaś obca substancja.

Małgorzata Lech

## SYNDROM BUNTOWNIKA

Kerouac: Ginsberg! Chodźmy napisać poemat wyzwolenczy!

Ginsberg: Poemat wyzwolenczy? Jaaack, daruj sobie. Mówię tylko o tym, że chciałbym najnormalniej w świecie móc sobie być pedałem<sup>1</sup>.

Ginsbergowi w końcu udało się napisać ów poemat – skończył *Skowyt* w 1955 roku. Druga połowa lat 50. to moment przełomu, zarówno dla Ginsberga, jak i dla Kerouaca. Po ukazaniu się *Skowytu* i powieści *W drodze* jeden i drugi odnoszą sukces wydawniczy i stają się rozpoznawalni. To moment oficjalnego początku, swoistego coming outu bitników.

W fabularyzowanym dokumencie *Skowyt* z 2010 roku (reż. Rob Epstein i Jeffrey Friedman) na pytanie, które po 1956 roku pada już w każdym wywiadzie – czym jest Beat Generation? – Ginsberg (James Franco) odpowiada: „To tylko grupa ludzi, którzy próbują wydać swoje teksty”. To nie jest fałszywa wypowiedź podszyta kokieterią ani tym bardziej chęcią odcięcia się od właśnie stwarzającej się wokół bitników legendy. Ginsberg i Kerouac stali się frotmanami ruchu beats może nie do końca wbrew własnym intencjom, ale też nie na skutek własnych celowych dążeń. Ich celem była literatura, chcieli mówić przede wszystkim poprzez swoje teksty. Kerouac pierwsze próby pisarskie podejmował już w 1942 roku, Ginsberg pierwsze artykuły do gazet wysyłał w wieku 15 lat. Wielu młodych ludzi skupiających się wokół nich to mniej lub bardziej utalentowani, aspirujący poeci i pisarze.

1 Ze scenariusza spektaklu *Skowyt* Z. Bojdy

Film *Skowyt* pokazuje, jakim szokiem byli bitnicy dla Ameryki tamtego czasu i jaki rodzaj napięcia wywołali w skostniałym i skrajnie konformistycznym społeczeństwie lat 50. To był szok estetyczny, tak wówczas silnie podszyty lękiem, że wzbudzający paniczną reakcję obronną – z potrzebą użycia gestów z gruntu politycznych; szok uruchamiający ten dobrze nam znany i dziś mechanizm, kiedy próbuje się zakazać rozpowszechniania zagrożających fantazmatowi dobra powszechnego dzieł artystycznych.

W 1957 roku przyjaźń Ginsberga i Kerouaca trwa już od 13 lat, gdy się poznali Jack miał 22 lata, Allen 17. Źródłem wiedzy o ich niezwyklej relacji są, wydane niedawno również w Polsce, *Listy*, pisane przez okres 25 lat. To korespondencja naładowana całą gamą emocji i takich sposobów ich wyrażania, jakie mogą się pojawić w relacji męsko-męskiej. Szeroki przekrój tematów, zmienność tonów i stylów. Poparta ekshibicjonistyczną wręcz szczerością dokumentacja ich twórczej drogi z całą intensywnością gorączkowych niekiedy i nie zawsze głębokich przemyśleń, ale przede wszystkim autentyczny zapis codziennego życia nierozzerwalnie związanego z pisaniem i ciągłym myśleniem o pisaniu. *Listy* są świadectwem totalnym, bo bezpośrednim, niezwyklej więzi tych dwóch facetów. Wzajemna ciekawość, młodzieńcza erotyczna fascynacja współlistniejąca z fascynacją intelektualną przerodziły się w przyjaźń trwającą wobec ciągłego przepływu zachwyty książkami, ludźmi, ideami, wobec zmienności obiektów duchowych i cielesnych pożądań, ale też mimo podskórnej rywalizacji i walki o dominację.

Ginsberg do Kerouaca, około 8 marca 1952:

[...] przyparłem to cholerne metrum do muru i chwyciłem je za jaja, dzięki temu trzymam się w pionie – jak używać metrum, jak je przełamywać, jak mówić w wierszu, żeby wychodziła z tego autentyczna mowa, jak mówić o tym całym wariactwie. Do tej pory wszystko robiłem źle.

Kerouac do Ginsberga, 15 marca 1952:

Nigdy nie sądziłem, że się zorientujesz, jakim jesteś wielkim poetą bez mojej pomocy, tzn. pomóc mógłbym Ci tylko w tym sensie, że bym Ci o tym powiedział, nie że niby potrzebujesz jakiegoś „wsparcia” w geniuszu (należy tylko do Ciebie).  
Summa i gołębica<sup>2</sup>.

*Skowyt* powstał trzy lata po tej wymianie. Można dziś o nim myśleć jako o poemacie autowyzwoleńczym – dla samego Ginsberga. Otwarcie mówił on o tym, że *Skowyt* został napisany pod wpływem Kerouaca i dla niego. Spotkanie z Kerouakiem było dla młodego Ginsberga najważniejsze, otworzyło przed nim świat. Dzięki Kerouacowi młody Ginsberg pozbył się blokad, Kerouac pokazał mu kolejność działań, najpierw wszystkiego możesz doświadczyć – tylko poprzez ciało – a potem możesz to opisać. Jednocześnie Ginsberg jako jeden z nielicznych bitników po swoim coming outcie literackim potrafił odnaleźć kierunek i cel swojej dalszej drogi, twórczej i życiowej. Obok niego opcję spełnionej kariery literackiej zrealizował inny bitnik – poeta Gary Snyder.

Z łatwością przychodzi nam myślenie o nich jako o generacji beat, jesteśmy przywiązani do wykreowanej już bardziej przez hipisów pokoleniowej legendy bitników. Idąc tropem nomenklatury pokoleniowej, bitnicy byli zjawiskiem w czasie pomiędzy Lost Generation a Hippies. Pomiędzy pokoleniem, które najbardziej dotkliwie odczuło skutki wojny, a prawdziwą światową rewolucją „dzieci kwiatów”. Tadeusz Sobolewski, pisząc o nakręconym w 2012 roku przez Waltera Sallesa filmie *W drodze*, zwraca uwagę na istotną rzecz, uchwyconą przez twórców tego obrazu: „Kerouac, Ginsberg, Burroughs, Cassady – nie są »straconym pokoleniem« ani »ofiarami systemu«. Panujące normy przekraczają spontanicznie; ich bunt jest naturalny, nie programowy; stoi za nim euforia, nie ideologia. Chwilami rzeczywiście przypominają swoich rówieśników z powojennej Polski: Białośzewskiego, Choińskiego, Stefańskiego. To, że mają różne orientacje seksualne, nie stanowi problemu w ich przyjaźni, nie krępuje, nie ogranicza szczerości.

2 A. Ginsberg, J. Kerouac, *Listy*, tłum. K. Majer, wyd. Czarne 2012, s. 218.

Są zaprzeczeniem moralistów, ale nie są też odseparowanymi od tradycji i zwykłości outsiderami – Kerouac jest blisko związany z matką katoliczką, z niezującym ojcem. Mówiono, że do końca życia pozostał »reakcjonistą«<sup>3</sup>.

Bitnicy byli wąską awangardową grupą. Częściej podążali własnymi drogami, by co jakiś czas spotkać się na szlaku i połączyć w komunę. Fenomen bitników polega jednak na tym, że nie tworzyli żadnej formacji, która miałaby wyróżniać się jakimiś określonym stylem życia, zachowania, ubioru. To by ich po prostu ograniczało, a dla nich napędem był całkowity brak ograniczeń. Jeśli stworzyli wzorzec buntownika, to jedynie wzorzec nonkonformisty kierującego się własnym głosem, wsłuchanego w swój wewnętrzny beat.

Skupiali się głównie wokół Ginsberga i Kerouaca na zasadzie przyjaźni, z których wiele przetrwało próbę czasu, w celu wspólnego włóczenia się, ćpania, realizacji fascynacji seksualnych, wspólnego poszukiwania nowych bodźców i silnych przeżyć. Sprzeciw wobec Ameryki lat 50. był chyba jedynym ideologicznym składnikiem ich buntu. Zniechęcenie i pogarda wobec tej Ameryki, którą się brzydzili i która ich nudziła, łączyły się z fascynacją inną wersją *american beauty*, a wyrażały się w pędzie ku niezliczonym szaleńczym podróżom w poszukiwaniu Ameryki takiej, jaką oni chcieli dla siebie odkrywać.

Gdyby bunt bitników był buntem *stricte* kontrkulturowym, po etapie młodzieńczej anarchii życiowo i zawodowo nastałby dla nich pewnie czas pogodzenia, może poszukiwania spełnienia w konkretnych działaniach. Tak jak w przypadku Luciena Carra – tego jedyne, który poprosił Ginsberga o usunięcie swojego nazwiska z dedykacji *Skowytu*. Lucien był pierwszą wielką fascynacją Ginsberga, to on poznał go z Kerouakiem i Burroughsem.

Lucien Carr po wyjściu z więzienia za zamordowanie starszego mężczyzny napastującego go seksualnie poszedł swoją drogą, założył rodzinę, zrobił karierę, pracując w wydawnictwie. Biografowie Carra piszą, że fatalna historia morderstwa złała go psychicznie, ale paradoksalnie pozwoliła też mu się otrząsnąć, zdystansować do reszty towarzystwa bitników i ułożyć sobie życie.

3 T. Sobolewski, „W drodze”. Kerouac, mafia polityków i milion bezrobotnych, „Gazeta Wyborcza”, 24.05.2012.

Po wydaniu *Skowytu* to Carr ostrzegał Ginsberga, żeby nie dał się wciągnąć w machinę rynkowo-reklamową, która już poszła w ruch i deptce im po piętach, i już im nie odpuści.

W listopadzie 1957 Ginsberg napisze do Kerouaca:

Moim zdaniem nie powinieneś tam przesadzać z gadkami w stylu Pokolenia Beatu, zostaw to innym – to tylko taka moja sugestia – nie daj się wmanewrować w zbytne przywiązanie do sloganów, choćby były nie wiem jak dobre, takimi rzeczami niech zajmuje się Holmes [John Clellon]. Jak im pozwolisz bić w bębny BEATU albo sam dasz się na to namówić, to Cię od razu wkręcą w nowojorską politykę reklamową – a Ty masz przecież dużo więcej do zaoferowania, to naprawdę nie musi być Twoja kula u nogi, nie musisz opowiadać o tym za każdym razem, jak ktoś Cię zapyta o pogodę – bo będziesz czuł zażenowanie (pewno już tak jest) [...]. Kiedy następnym razem ktoś Cię zapyta o Pokolenie Beatu, powiedz, że to po prostu taki zwrot, który Ci pewnego pięknego dnia przyszedł do głowy, i on coś tam sobie znaczy, ale nie znaczy wszystkiego, co się komuś akurat podoba. I powiedz im jeszcze, że masz sześć wagin<sup>4</sup>.

Do kwestii relacji z mediami Kerouac nie umiał podejść z taką dozą luzu i ironii jak Ginsberg. Wpadał w pułapkę własnego zblazowania i braku autodystansu. Na YouTube można zobaczyć program *Firing Line* z 1968 roku, gdzie William F. Buckley – wówczas guru, pierwowzór medialnej bestii kreującej swój autorski show – prowadzi dyskusję na temat pokolenia hipisów z udziałem pijanego Kerouaca. Jest to szczyt osiągnięć Kerouaca w tej dziedzinie i dowód, w jak kiepskiej formie był już w tamtym czasie. Kompulsywny, rozhamowany, agresywny. Jednocześnie program ten ogląda się jak zapis jakiegoś kolejnego, w tym przypadku ostatniego, całkowicie szczerego, radykalnie anarchistycznego szczeniackiego gestu, wykonanego przez starego gniewnego buntownika bez powodu, który

4 A. Ginsberg, J. Kerouac, *Listy*, s. 559–560.

może pozwolić sobie na wszystko; a na pewno na wprowadzenie chaosu w wyreżyserowaną sytuację publicznej „ustawki” wokół jego osoby, w której się zupełnie nie odnajduje. Rok później Kerouac zmarł na skutek zaawansowanej choroby alkoholowej.

Tymczasem rok przed śmiercią Kerouaca podczas szaleńczej jazdy samochodem na autostradzie ginie jego przyjaciel i partner seksualny Neal Cassady, również kochanek Ginsberga. Podobnie jak Jack, Neal nigdy nie znalazł stałego kierunku ani celu, jego też połączyła otchłań samozatrącenia. Żądza życia „na speedzie” doprowadziła ich do konfrontacji z ciemną stroną bezgranicznego pędu ku wolności, który dla nich miał siłę pociągania w jedną stronę. Momenty realizacji swych tęsknot za ładem i bezpieczeństwem przeżywali dzięki kobietom, które próbowały ich zatrzymać na dłużej. Najważniejszą z nich była Carolyn Cassady. „Najbardziej wytrzymała, najbardziej rozgoryczona i najmądrzejsza żona” – tak opisał ją Kerouac we *W drodze*. Zdecydowała się na małżeństwo z Cassadym z miłości i pomimo tego, że wiedziała o nim wszystko. Stworzyła dom, do którego Neal mógł powracać ze swoich podróży, wychowywała jego dzieci, robiła karierę jako kostiumografka i projektantka. Dom Carolyn Cassady to była przystań, gdzie gośćmi bywali oni wszyscy, Ginsberg, Kerouac – z którym miała romans. Przeżyła ich wszystkich, zmarła w 2013 roku w wieku 90 lat.

Wizerunek buntownika zainspirowany osobowościami bitników został szybko wchłonięty przez amerykański przemysł rozrywkowy, szczególnie kino lat 50. i 60. Mit o nieprzystosowanych do kanonów życia społecznego outsiderach zaczął być tematem eksploatowanym zarówno przez wielkie, jak i niezależne wytwórnie. Popkultura okiełznała żywioł kontrkultury obudzony przez bandę Kerouaca, Ginsberga i Cassady’ego. Najbardziej znane klasyki kinowe tego nurtu to *Buntownik bez powodu* z Jamesem Deanem i *Dziki* z Marlonem Brando, który swój całociowy, również pozafilmowy image, kształtował na postaci Neala Cassady’ego. Można by wymienić dziesiątki innych tytułów różnej klasy filmów przetwarzających motywy zaczerpnięte z prozy Kerouaca. Jednocześnie dokumenty czy fabuły, które byłyby próbą dotknięcia prawdy o fenomenie bitników w tym czasie nie powstały albo były porażkami na miarę obrazu Charlesa F. Haasa *The Beat Generation* (1959).

Wspomniane filmy z ostatnich lat – *Skowyt* (2010) i *W drodze* (2012) – to fragment zjawiska powrotu do bitników w ciągu ostatnich pięciu, dziesięciu lat. Nie tylko w kinie, także w teatrze i na rynku wydawniczym. Wydaje się i wznawia ich teksty, biografie, listy, sporo opartych na rzetelnym researchu artykułów z ostatnich lat można przeczytać o nich w prasie, również polskiej.

Tadeusz Paleczny pisze o bitnikach, że „[...] stworzyli nowy klimat epoki, powołali do życia nową formację umysłową i obyczajową, lecz sami zaliczali się do ludzi straconych dla systemu, do pokolenia osobników zdeklasowanych, marginalnych, a także przegranych”<sup>5</sup>.

Legenda Beat Generation zdaje się prześwitującą spod spodu warstwą nudnej i wyblakłej wersji naszego amerykańskiego snu. Tą, w której umiejscawiamy nasze tęsknoty odwrotne do marzeń o dostatnim, bezpiecznym życiu, w którym wszystko się ułożyło. Tą, którą śnimy, gdy wersja oficjalna *american dream*, już spełniona, okazuje się nie tym, czego chcieliśmy.

Dziś zetknięcie z ruchem beat jest zderzeniem z takim rodzajem buntu, który ma moc zmieniania świata. Jest ono pociągające, ale zarazem niewygodne. Jest w tym zderzeniu jakieś ukłucie, nawet smutek. Zainteresowanie, które zmierza w głąb legendy Beat Generation, wychodzi dziś od pokolenia młodych, którzy mają poczucie, że bunt jest niemożliwy. Tęsknimy za energią buntu Kerouaca, Cassady’ego i Ginsberga z poczuciem, że jest dla nas nieosiągalna, bo dziś nie ma przestrzeni na sprzeciw, a przede wszystkim na jego wyrażanie. Nie ma jej w nas. Zazdrościmy bitnikom radykalności i autentyczności postaw, świeżości spojrzenia na powojenną Amerykę, gdy nam dziś trudno jakkolwiek świeżość spojrzenia uzyskać. A jeśli ją mamy, to zbyt silny jest w nas lęk przed wykonaniem radykalnego gestu, zbyt silna potrzeba asekuracji. Zbyt jawna jest myśl, że jesteśmy skazani na gest, który sam w sobie jawi się jako pretensjonalny. Bo elitarność i osobność bitników łączyła się z tym, o czym pisze Paleczny – z gestem całkowitego bezkompromisowego samowykluczenia. Podchodzimy do tego gestu, obchodząc go w kółko, jakbyśmy aspirowali do jakiegoś utopijnego marzenia, mając zbyt głęboką świadomość, że gest buntownika jest pułapką, jakbyśmy skądś mieli tę wiedzę, której oni nie mieli. Jakbyśmy czuli ciężar tych kilku minionych dekad historii buntu, który już się dokonał.

5 T. Paleczny, *Kontestacja. Formy buntu we współczesnym społeczeństwie*, Kraków 1997, s. 103.



## MACIEJ PODSTAWNY – 5 PYTAŃ / 5 ODPOWIEDZI

### Czym jest śmierć w teatrze?

Jest tematem. Poza teatrem śmierć praktycznie nie istnieje, bo ją zaperfumowaliśmy. Stykamy się z nią, stykając się ze sztuką. W kwestii formalnej – jest oddechem od performatywności, wiadomo bowiem, że tu i teraz nie jest performowana. Allen Ginsberg umiera w naszym spektaklu na niby, dyskursem o śmierci jego całego pokolenia jest wygłoszony na koniec pełny tekst poematu *Skowyt*.

### Bohater naszych czasów – antybohater.

Przede wszystkim zbiorowość, struktura epizodów. Czas i optyka działających w pojedynkę *superheroes* są fałszowaniem rzeczywistości i nieumiejętną próbą sprokurowania nowych mitów. Nieumiejętną, bo żyjemy w energii zbiorowości. Seriale nauczyły nas, że minimalna liczba mocnych fajnych bohaterów to kilkanaście. Antybohater niemalże wyparł bohatera, bo te dobro-zło-podziały odnoszą się do konserwatywnych matryc ideologicznych o podłożu religijnym, których w teatrze nie mamy obowiązku przestrzegać. Ruch beat odwołuje się do energii ciała i sprzeciwu, dziecięcej agresji. Jest anty. Anty-energia jest sexy.

### Pamięć innego teatru / innego spektaklu / innego świata w twojej realizacji.

Revolucja beat miała formę spektaklu. Działała formami zewnętrznymi. Nie wyczerpywała się na tym, jak nasza hipsteriada, ale dbała o aspekt wizerunkowy. To naturalne i świetne.

Przez *Skowyt* w Łaźni działa pamięć komórkowa prywatnych doświadczeń i biografii naszych aktorów i moja. Częściowo ujawniona w materii scenicznej.

W trakcie pracy nad *Skowyt*em ze wstydem zauważyliśmy, jak spod naszej tkaniny przebiera strategia *Factory 2*.

### Eksperyment teatralny: nowa definicja.

*Skowyt* w Łaźni jest o wstydlivosti współczesnej kultury. Opór przed eksperymentem jest oczywisty, za dużo wszyscy mamy do stracenia. Eksperyment zakłada szczególnie to, że może się nie udać albo że przyniesie nieciekawą, rozczarowujący wynik. Dlatego jeśli – jako rynek sztuki złożony z twórców, instytucji i odbiorców – nie zaakceptujemy dzieł kalekich, słabych i niedokończonych, wstrzymamy rozwój kultury i skostniejemy w konserwatywnej nudzie.

### Czym jest intymność w teatrze?

Beat Generation była o ciele i jego inteligencji. Dla moich bohaterów dusza jest funkcją ciała. W teatrze nie-rozrywkowym cała praca odbywa się na intymności, bo sięgamy do tego, co w codziennym życiu jest przesłonięte i zabezpieczone. Przestrzeń intymności jest nieoczywista i u niektórych aktorów niejako przesunięta w stosunku do stereotypowych wyobrażeń. W niektórych spektaklach przestrzeń intymna również nie przybiera oczywistych form. Nie powinno być ograniczeń w eksplorowaniu tych przestrzeni – to założenie powinno przyświecać twórcom, instytucji, podmiotom finansującym.



Jan Jurkowski, *Skowyt*, reż. Maciej Podstawny, Teatr Łaźnia Nowa 2015. Fot. K. Schubert

### Jan Jurkowski o finałowej scenie

Kiedy przez dwadzieścia minut czytam po angielsku cały *Skowyt* wers po wersie, a moi koledzy tworzą podkład muzyczny dla tej poezji, to wtedy czuję, że jestem blisko samego Ginsberga. Staram się czytać to tak, jak sam Ginsberg to czytał, próbuję zbliżyć się do jego intonacji i ekspresji. W tym momencie tylko to mogę zrobić, bo tylko to nam zostało po bitnikach: ich poezja. Brzmienia słów. Dziwne sensory, jakie z nich się wyłaniają. Wszystko to, co się wydarza w spektaklu, zanim nastąpi finał, jest próbą poszukiwania tej samej anarchistycznej energii, która napędzała bitników. Szukamy. Bardzo szukamy. I co się okazuje? Że my takiej energii, takiego radykalnego buntu nie mamy dzisiaj w sobie. Nie znajdujemy nic podobnego. W naszym świecie nie bardzo jest się przeciwko czemu wspólnie opowiedzieć. Nasza generacja ma w sobie więcej akceptacji, zgody na rzeczywistość niż pokolenie Ginsberga. Nie wiem, czy to dobrze czy źle, ale tak jest.

## Z RECENZJI

Wątek, który w *Skowycie* powraca jak refren, to szukanie sensu, czegoś oryginalnego, prawdziwego przeżycia pozwalającego wyjść poza cyniczny luz znieczulonych dwudziestoparo- i trzydziestoparolatków, którzy wraz z nadejściem wiosny rozpięrają się na leżakach w centrach miast i śledzą życie za pośrednictwem ekranu smartfona.

Polityczna klęska *Skowytu* w XXI wieku nie dziwi. Sam reżyser rozumie, że polityczny triumf jego pokolenia jest dziś niemożliwy. Przez prawie dwie godziny oglądamy młodych cyników, którzy uciekając przed nudą, odgrywają swoich idoli z różnych epok, a w chwilach szczerości mogą sobie popłakać, że nie mogą niczego przeżyć naprawdę. Im bliżej finału, tym bardziej czytelne są intencje Podstawnego, który wreszcie serwuje nam cały tekst *Skowytu* i rozwala tę bezpieczną, dekadencją atmosferę, tak jak bitnicy zniszczyli powojenny spokój Ameryki. Warto mieć nadzieję, że to nie koniec.

Dawid Karpiuk, „Newsweek”

W swoim spektaklu Podstawny oddaje głos także kobietom. [...] Najlepiej wypowiedziany i zagrany jest jeden z monologów Moniki Frajczyk, w którym aktorka opowiada o ideach i celach bitników głosem monotonnym, jak gdyby znudzonym, obiektywnym, niemal naukowym. Wydaje się czymś odurzona, jednak jej wywód (ta nazwa najlepiej oddaje charakter tego monologu) jest klarowny i spójny. Aktorce udało się doskonale podkreślić ten kontrast między językiem a mową ciała. Cały ten monolog miał bardzo ironiczny i krytyczny wydźwięk. Dzisiaj mówi się o bitnikach właśnie w ten sposób – zdystansowany, chłodny; traktuje się ten element historii kontrkultury jako przeszłość i – w konsekwencji – coś martwego. Co zastąpiło idee bitników?

Klaudia Muca, „Teatr dla Was”

Zderzenie rebelianckiej poezji z prozą życia jest nie tylko brutalne, ale też komiczne. Zbieranina odszczepieńców nie potrafi bowiem przekuć całej swojej psychodelii i transcencji na znaczącą wymowę. Szamoczą się pomiędzy delirycznym bełkotem a „sekiarską” konsolidacją. Wszystkie antyestablishmentowe porywy nie robią wrażenia na dawno sformatyzowanym społeczeństwie. Kalumnie, hedonizm, ekshibicjonizm – wszystko zostaje upłynnione. Ginie w nicości ekscesów oderwanych od wszelkiego reakcyjnego wymiaru. Ich następstwem nie jest jakaś zmiana, lecz status celebryty i wywiad telewizyjny. Z żenującymi pytaniami prowadzącej. Pozostaje samobójstwo, choć i ono szybko nabiera cech medialnego grepsu.

Łukasz Badula, [kulturaonline.pl](http://kulturaonline.pl)

Poemat *Skowyt* Allena Ginsberga, zacytowany w spektaklu w całości, Podstawny próbuje zdekonstruować. I to nie tylko w odniesieniu do czasów nam współczesnych, ale także lat 50. i 90. XX wieku. Pojawia się pytanie o to, czy jeszcze ktoś wierzy w *american dream*, który nigdy się nie spełnia, bo słowa, choćby najbardziej osobiste i szczere, znikają gdzieś pod osłoną prząsnętego konsumpcjonizmu i wyzwolenia seksualnego. Wicie, że można spakować się w jeden plecak na siedem lat? No, można.

Julia Lizurek, „Teatralia. Kraków”



# NIEZNOŚNIE DŁUGIE OBJĘCIA

Premiera: 4.12.2015

Autor: Iwan Wyrpajew

Reżyseria: Iwan Wyrpajew

Scenografia: Anna Met

Kostiumy: Katarzyna Lewińska

Muzyka: Cezimir Liske

Obsada: Karolina Gruszka, Maciej Buchwald,  
Dobromir Dymecki, Julia Wyszyńska

Produkcja: Teatr Łaźnia Nowa, Teatr Powszechny  
im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego w ramach projektu  
„Międzynarodowy Festiwal Teatralny  
Boska Komedia – edycja 2015”

Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.



## Iwan Wyrpajew o sobie

Jestem dramaturgiem, który wystawia swoje teksty. Największą odpowiedzialność czuję w momencie pisania tekstu; jednocześnie jest to dla mnie najbardziej fascynujący etap pracy. Chciałbym, żeby teatr nie był reżyserski, bo w sztuce ważny jest autor, tak jak w muzyce kompozytor. A najważniejsze jest i tak samo dzieło. Jeśli obcujący z nim ludzie nie myślą w ogóle o tym, kto je stworzył, kto za tym stoi – to dla mnie wyższy poziom. Chciałbym, żeby odbiorcy tak myśleli o sztuce.

## Katarzyna Niedurny

# WELCOME TO THE NEW AGE – POCZĄTEK NOWEJ ERY

New Age jest osobistym doświadczeniem. Nie czekaj na żadną specjalną astrologiczną datę. Nie czekaj, aż inni powiedzą ci, kiedy się zacznie. W samym środku twojej Starej Ery inni znaleźli swoją Nową Erę. Pojawia się ona dla każdej osoby indywidualnie. Nie czekaj!<sup>1</sup>.

## Lazaris

### Wejście w Nową Erę

Czworo bohaterów sztuki Iwana Wyrpajewa, czyli przedstawiciele zamożnej klasy średniej po trzydziestce, dochodzi do wniosku, że ich dotychczasowy świat jest pozbawiony sensu, że „to tak naprawdę po prostu worek foliowy wyrzucony przez Pana Boga na śmietnik”. Czują, że nigdy nie żyli naprawdę i brak im zakorzenienia w rzeczywistości. Poczucie wewnętrznej pustki – związane z odejściem od tradycyjnej duchowości („Teraz Monica leży na łóżku i płacze, próbuje zwrócić się o pomoc do Pana Boga, ale w takich właśnie chwilach swojego życia Monica zdaje sobie wyjątkowo jasno sprawę z tego, że Pana Boga nie ma”), brak międzypokoleniowej łączności (w tekście kilkakrotnie podkreślony jest zły kontakt bohaterów z rodzicami) prowadzą do przełomu w życiu postaci oraz rozbudzenia ich wewnętrznego „ja”. W pewnym momencie każdy z nich słyszy w sobie głos wszechświata – przybysza

<sup>1</sup> Wszystkie cytowane fragmenty nieopatrzone przypisem pochodzą z sztuki *Niezwykłe długie objęcia* Iwana Wyrpajewa w tłumaczeniu Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej.

z innej galaktyki, który ukazuje im inny, głębszy wymiar rzeczywistości. Monica, Amy, Charlie i Kristoff wchodzą w Nową Erę. Tym samym proponowana przez Wyrypajewa wizja ich duchowego przebudzenia wydaje się silnie zakorzeniona w ruchu New Age i sieci związanych z nim pojęć.

## Czym jest New Age?

New Age, Era Wodnika należą do tych terminów, o których wszyscy słyszeli, lecz stworzenie ich definicji wydaje się niezwykle trudne. To pojęcie wrok, alternatywny ruch kulturowy, w którym mieści się wiele nurtów i zjawisk. To intelektualna mieszanka tekstów, tradycji i praktyk wywodzących się z różnorodnych kręgów kulturowych. Na New Age składają się: „rozwijanie zainteresowań niekonwencjonalnymi terapiami i humanistyczną psychoterapią, praktyki parapsychologiczne, wróżebne, astrologiczne, praktykowane w sposób ponadwyznaniowy religijno-filozoficzne tradycje Wschodu (np. taoizm, buddyzm, sufizm, joga) i Zachodu (np. teozofia, antropozofia, różokrzyżostwo, nauki Gurdżijewa), tradycje Indian Ameryki Południowej, szamanizmu”<sup>2</sup>.

Wszystkie rytuały i tradycje pozbawione zostają tu szerokiego zaplecza kulturowego i stają się szeregiem opcji, z których można czerpać, tworząc indywidualne pakiety. Mówi się, że różnorodne propozycje są jak dania w restauracyjnym menu, z których klient wybiera najbardziej odpowiadające mu zestawienie. Zróżnicowane prądy myślowe ograniczone są jedynie podstawowymi założeniami New Age. Są to: oczekiwanie na zmianę wynikającą z transformacji świadomości, osiąganą różnymi bardzo zindywidualizowanymi środkami oraz uznanie, że świat stanowi „ewoluującą całość będącą w procesie razem z fenomenem życia i człowiekiem, która podlega analogicznemu prawom rozwoju [...], świat ten w istocie jest Jednym mimo wielości form”<sup>3</sup>. Szansa na duchowy rozwój i odnalezienie własnego ja zanurzonego w kontakcie z siłą przenikającą cały wszechświat jest tu dana każdemu, kto tylko chce zmienić swoje życie. Jednocześnie ta wolność pozostawiona jednostce wydaje się bardzo inspirującą podstawę wszelkiej aktywności twórczej.

2 A.E. Kubiak, *Sztuka New Age*, „Konteksty”, nr 2–3, 2002, s. 203, [http://cyfrowaetnografia.pl/Content/2719/Strony%20od%20PSL\\_LVI\\_nr3-4-287\\_Kubiak.pdf](http://cyfrowaetnografia.pl/Content/2719/Strony%20od%20PSL_LVI_nr3-4-287_Kubiak.pdf).

3 J. Żak-Bucholic, *New Age – geneza i istota*, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,1447>.

Anna E. Kubiak w tekście *Sztuka New Age* zwraca uwagę na szereg zjawisk artystycznych wyrosłych w ramach tego prądu myślowego i wyznacza ich podstawowe cechy, które pozwalają na wpisanie w ten nurt także tekstu i spektaklu Iwana Wyrypajewa.

I to nie tylko ze względu na stosowaną w nim typową dla Ery Wodnika symbolikę, do której należy m.in. pojawiający się w tekście motyw ogrodu, rozkwitania, wody i delfina.

## Kontakt z Kosmosem

Jednym z najważniejszych wyznaczników sztuki New Age jest przedstawianie w niej „wizji wewnętrznych i przesłania psychologicznego”<sup>4</sup>, „sięganie do tradycji ezoterycznych i motywów okultystycznych”<sup>5</sup> oraz „przesłanie ważnych egzystencjalnych idei: jedności mikro- i makrokosmosu, wizje zaświatów po doświadczeniach śmierci klinicznej”<sup>6</sup>. Wpływ tej tradycji w tekście silnie widoczny jest m.in. w poniższym fragmencie:

Teraz Monica śpi i śni jej się wielobarwny wzór, jakby jakaś nieznama świadomość nawiązała z nią kontakt. Śniło jej się, że jakaś istota z innej galaktyki przyleciała specjalnie do niej, żeby ją czegoś nauczyć.

– Jak się nazywasz ? – zapytała Monica.

– Nigdy nie będziesz w stanie wymówić i zapamiętać mojego prawdziwego imienia, dlatego przyjmij, że rozmawia z tobą wszechświat [...].

– Możesz mnie czegoś nauczyć? Zupełnie nic nie wiem. Mam trzydzieści lat i zupełnie nic nie wiem. Naucz mnie. Proszę naucz mnie czegokolwiek. Choćby tego, jak mam się wziąć w garść i przestać być kawałkiem plastiku?

– Mogę nauczyć cię, jak być żywą – mówi wszechświat i Monica budzi się cała we łzach.

4 A.E. Kubiak, *Sztuka...*, s. 207.

5 Tamże.

6 Tamże.

New Age oparte jest na założeniu mówiącym o samoreligijności, czyli tworzeniu i praktykowaniu przez jego wyznawców indywidualnej religii niezależnej od wielkich ruchów, czy narzuconych góry z dogmatów. Rozwiązań i prawd nie należy szukać w zewnętrznym świecie. Mistrzowie mogą jedynie uczyć samopoznania, pokazywać, w jaki sposób można siebie samego usłyszeć. Celem jest doprowadzenie do spotkania swojego codziennego ja i ja duchowego przyjmującego postać wewnętrznego głosu, który istnieje w dwóch płaszczyznach; zarówno jako najgłębsza część ludzkiej jaźni, jak i siła wypływająca ze świętego kosmosu. Jest on duchem przenikającym całość życia – emanacją siły spoczywającej we wszechświecie.

Każdy z bohaterów dramatu podobnie jak Monica przeżywa spotkanie swojego codziennego ja z wewnętrzną istotą przedstawiającą się właśnie jako wszechświat – przybysz z kosmosu. Głos ten, który rozbrzmiewa we wnętrzu bohaterów – podobnie jak ich myśli – zaznacza jednocześnie swoją odrębność – nie są oni w stanie powtórzyć nawet jego imienia. W dodatku przenika on wszystkie postaci, realizując podstawową dla New Age ideę uniwersalnej Jedni, która unosi się nad rzeczami, przyjmując we wszystkich indywidualną formę. Dzięki temu pozwala zagubionym bohaterom sztuki na odnalezienie siebie i rozpoczęcie prawdziwego życia.

Momentem kulminacyjnym dla wszystkich jest chwila, w której oba ja przylegają do siebie:

- Przeszłaś przez to.
- I co teraz?
- Teraz będziesz żyć naprawdę.
- A kiedy to się zacznie?
- To już się zaczęło.
- I co mam teraz zrobić?
- Teraz chcę cię objąć. Mogę?
- Przepraszam, a kim jesteś?

– Jestem po prostu wszechświatem i chce cię objąć, Chodź do mnie. O tak.

– Boże! Boże, jeszcze nigdy, nigdy nie było mi...

*Pauza*

Amy otwiera oczy [...] Amy patrzy na sufit, a po jej policzkach płyną łzy. Boli ją i po raz pierwszy czuje się żywa.

*Sacrum i profanum*, człowiek i duch łączą się tu ze sobą w niezwykle długich objęciach.

## Religia z tego świata

New Age nazywana jest religią z tego świata (choć słowo „religia” jest tu dyskusyjne), ponieważ wytwarza się stale na styku *sacrum* i *profanum*. Wszystkie życiowe aktywności mogą służyć pogłębieniu wewnętrznej duchowości – zarówno sposób odżywiania się, układ mebli w mieszkaniu, ćwiczenia fizyczne, jak i aktywność seksualna. New Age to zarówno głęboka duchowość, jak i podstawa jak najbardziej komercyjnej oferty handlowej i usługowej. To, co niskie i wysokie, stale łączy się ze sobą. W końcu wszystko jest jednym, a granice zacierają się.

Anna Kubiak pisze, że jednym z ważniejszych wyznaczników sztuki zanurzonej w New Age jest „mieszanie konwencji, motywów, totalny eklektyzm”<sup>7</sup>. W tym kontekście nie powinny dziwić poniższe fragmenty dramatu, w których rozważania o świecie łączą się z tym, co zakazane i obsceniczne:

„Teraz Amy leży na łóżku w całkowitej ciemności. Czuje, że świat wokół niej wykonany jest z bardzo taniego materiału. Jaki jest sens tego bezwartościowego życia? – myśli Amy, wałkując na brzuchu kulkę z zaschłej spermy Charliego”.

„Dasz radę. Teraz walasz się na podłodze, twoja krew jest rozcieńczona heroiną, twoja świadomość zapadła się w lepkim kisielu, ale ty jesteś tutaj. Tobie samej nic się nie dzieje. Przyszłaś tutaj, żeby nauczyć się być

<sup>7</sup> Tamże.

prawdziwie żywą. Przysłaś do mnie, żebym cię mogła nauczyć. I teraz jestem twoim nauczycielem. I teraz będę cię uczyć, co oznacza »być żywym człowiekiem«. Jesteś gotowa?».

Każda aktywność jest wyrazem tej samej siły emanującej z wszechświata, ruchem tych samych atomów. Nie ma więc sprzeczności między przygodnym seksem, narkotykami i oświeceniem.

### Szansa dla ludzkości

Stosunek do New Age jest bardzo różnorodny. Jedni obserwują ruch z naukowej perspektywy, traktując go jako kolejny z przejawów postmodernizmu, a także kontynuację ruchu hipisowskiego. Inni dostrzegają w nim niebezpieczeństwo, wskazując na okultystyczne podłoże oraz konotacje z licznymi sektami. Jego zwolennicy dostrzegają w nim zaś wolność, możliwość rozwoju własnej duchowości oraz głębszego przeżywania życia. Do tych ostatnich niewątpliwie zaliczyć można Iwana Wyrypajewa, który w *Nieznośnie długich objęciach* Erę Wodnika przedstawia jako daną ludzkości szansę na zjednoczenie i osiągnięcie raj, z której korzystają wszyscy bohaterowie jego dramatu.

## IWAN WYRYPAJEW – 5 PYTAŃ / 5 ODPOWIEDZI

### Czym jest śmierć w teatrze?

Nie wiem, czym się to różni od pytania o to, czym jest w ogóle śmierć. Teatr to jest taka gra, w której można wszystko pokazać, śmierć – tak samo jak inne rzeczy. Jak moja córka pokazuje coś lub odgrywa, mówi: „teraz jesteśmy w kosmosie, teraz jesteśmy na dnie oceanu albo teraz jest noc”, i wtedy to się dzieje, wtedy jest noc. Tak samo, jeśli chcemy pokazać, że teraz umieramy, to po prostu mówimy o tym. Druga sprawa jest taka, że człowiek nie jest w stanie do końca pojąć, czym jest śmierć. W momencie śmierci chyba tego dosięgamy, ale po śmierci nie można już tego nikomu po naszej stronie opowiedzieć. Nie mistyfikuję śmierci, dla mnie w teatrze jest ona taką samą sprawą do opowiedzenia, jak wszystkie inne.

### Bohater współczesny – antybohater.

W moim teatrze bohater jest zawsze tylko jeden, to jest wykonawca, ten, który w danej chwili wykonuje; jest na scenie. W teatrze, według mnie, chodzi o to, że oto ja tu jestem teraz, jako człowiek – aktor, i mówię o różnych rzeczach; jestem jakąś postacią, mogę być wieloma postaciami. Nie nazwałbym mojego bohatera antybohaterem. Bardziej niż o bohaterów chodzi mi w teatrze o tematy.

### **Pamięć innego teatru / innego spektaklu / innego świata w twojej realizacji.**

Przedstawienie *Niežnośnie długie objęcia* zrealizowałem wcześniej w Moskwie. Więc robiąc je w Polsce, miałem w pamięci tamtą inscenizację. Zresztą mógłbym wystawiać to samo przedstawienie cały czas, właściwie przez całe życie. W takich samych kostiumach, w takich samych dekoracjach, trochę tak jak balet. Ważne jest dla mnie pytanie: jak? To „jak” rodzi się w procesie pracy i w kontakcie z widzami w danym miejscu. Dlatego ten spektakl, mimo że był robiony tak samo, różni się od moskiewskiego. To dla mnie wielkie duchowe doświadczenie. Mógłbym robić to samo przedstawienie w różnych miejscach na całym świecie, i zawsze byłoby inne. Myślę o tym ostatnim filmie Tarantino *Nienawistna ósemka*. Krytycy piszą, że Tarantino się w nim powtarza. A ja uważam, że właśnie dzięki temu, że się powtarza, osiąga szczyt mistrzostwa. Bo w tym dziele osiąga on szczyt formy, szczyt swoich poszukiwań formalnych. To jak z Mozartem: idę na koncert muzyki Mozarta po raz setny, choć muzyka jest ta sama, a ja idę właśnie po to, żeby usłyszeć właśnie ten utwór w takiej właśnie formie jeszcze raz.

### **Eksperyment teatralny – nowa definicja.**

Teatr zawsze eksperymentuje. Z założenia powstawanie każdego nowego przedstawienia jest eksperymentem, bo jest poszukiwaniem formy. Formy kontaktu z widzami. To poszukiwanie to eksperymentowanie. Tak jak przygotowywanie jedzenia. Moja córka codziennie robi sobie kaszę. Przepis jest ten sam, składniki te same, kasza jaglana, kakao, coś jeszcze. Za każdym razem wychodzi jednak inaczej, ponieważ ona zawsze coś zmienia. Składniki są niby te same, ale ona chce mieć codziennie trochę inny smak. Tak samo jest z eksperymentowaniem w teatrze. Przepis jest ten sam, ale to tylko punkt wyjścia.

### **Czym jest intymność w teatrze?**

Ja lubię, kiedy sztuka jest sztuczna. Nie ciekawi mnie sztuka naturalistyczna. Uważam, że aktor powinien bronić w teatrze swojej intymności. Jako widz nie potrzebuję nic wiedzieć o prywatności aktora, nie chcę

wchodzić w jego prawdziwe przeżywanie życia, miłości, seksu. Ja potrzebuję czułości aktora i jego prawdziwości w stosunku do tematu i do postaci, którą gra. Idę do teatru po to, żeby poczuć od aktora ten jego stosunek i mu go oddać, oddać moje uczucie, jeśli on odda mi swoje. Taki przepływ uczuć to intymność.



Julia Wyszyńska / Karolina Gruszka

Amy/Monica. Monica/Amy

**MAŁGORZATA LECH:** Na początku miałyście grać inne role, Julia miała grać Monicę, a Karolina Amy. Nastąpiła zamiana. Jak to się stało?

**JULIA WYSZYŃSKA:** To się zadziało szybko, chyba po dwóch tygodniach pracy, albo nawet szybciej. Myślę, że wiem, dlaczego Iwan podjął taką decyzję, bo to była jego reżyserska decyzja. Ciężko mi było wejść w postać Moniki, długo nie mogłam jej zrozumieć.

**KAROLINA GRUSZKA:** Ja pracuję z Iwanem już długo, a Julia po raz pierwszy. Nie mieli wcześniej prób, więc na początku było poznawanie się, wyczuwanie. Iwan wyczuł, że w tym układzie, w jakim tu pracowaliśmy – w naszej czwórce, energetycznie Julii pasuje bardziej Amy, a mnie Monica. Gdyby skład był inny, mogłoby być inaczej. Każdy aktor niesie w sobie jakąś energię, i tym razem, w wyniku spotkania takich, a nie innych naszych osobowości i temperamentów, Iwan zdecydował się na tę zmianę, która rzeczywiście się sprawdziła.

**JW:** Różne rzeczy mogły mieć znaczenie, właściwie wszystko to, co w sobie mamy i co decyduje o naszym stosunku do postaci. Myślę, że postać Moniki jest dużo obszerniejsza, pojemniejsza. Ja nie mam dziecka, więc ta kwestia w historii Moniki była dla mnie trudna. Wciąż jeszcze, jak gramy, czuję, że język Moniki jest mi bliski.

**KG:** To się opiera na takich subtelnościach, że trudno o tym mówić. Kiedy Iwan nam powiedział o zmianie, na początku było mi ciężko. Nastawiona na granie Amy, czułam, że jestem już blisko tej postaci. Mam już swoje ukochane monologi Amy – o śniegu, o rozkwitającym kwiecie, bardzo chciałam je mówić. Tym bardziej, że miałam też grać Amy w przedstawieniu moskiewskim, ale z różnych powodów do tego nie doszło, choć od dawna to planowaliśmy. Więc już drugi raz nie zagrałam Amy, ale do trzech razy sztuka! Okazało się, że w postaci Moniki jest dla mnie też wiele do odkrycia.

## Z RECENZJI

Dwie panie i dwóch panów, prawosławna Serbka, katolicka Polka, Amerykanin i Czech, siedzą, po prostu siedzą na krzeselkach, czasami wstają, napiją się wody – i mówią. Ale jak mówią! I co mówią!

Oto komedia romantyczna pokazana jako horror albo Woody Allen po przymusowym maratonie oglądania seriali Ilony Łepkowskiej. Wysokie i niskie, tanie i drogie, wielkomięski harmider i małomiasteczkowe żądze, kartoteka szpitalna i karty do bankomatu, energia z kosmosu i pogawędki z delfinem, na haju i na trzeźwo. *Arizona dream* Kusturicy zmiksowana z *Kawą i papierosami* Jarmuscha.

Najdziwniejsze w tej strukturze jest to, że słuchając outisiderów Wyrypajewa, granych wspianiale przez Karolinę Gruszkę, Julię Wyszyńską, Dobromira Dymeckiego i Michała Buszewicza, równie dobrze możemy traktować ich na serio i z dystansem – w zależności od tego, jak postrzegamy świat i samych siebie.

Łukasz Maciejewski, [aict.art.pl](http://aict.art.pl)

Magia tego języka to jednak prostota sprowadzona do poezji codzienności: najmocniejsze słowa stają się łagodne, kiedy spojrzymy na bohaterów ze współczuciem i z ironią. To, co Wyrypajew potrafi dziś jak nikt inny, sprawdza się po raz kolejny, ale teraz tylko na poziomie tekstu. Zadziałał prosty schemat: skoro już wiemy, jak autor każe „odgrywać” swoje postaci, nic w *Objęciach* nie zaskakuje. Aktorzy w warszawskim Teatrze Powszechnym wychodzą ze swoich zadań zwycięsko, lecz czy pokazywanie *Objęć* na scenie w ten sposób wybija tę sztukę wyżej? A jeśli po prostu się w te zdania wsłuchamy? Widzę ten tytuł jako słuchowisko, w którym słowo dopełni się z jeszcze większą mocą.

Przemysław Skrzydelski, „W sieci”

Jest spokój i pełna wiara w każde z wypowiedzanych słów, które jakby rodują się tu i teraz. Jednocześnie jest w tym, co wchłaniamy w siebie, jakaś niesamowita energia, brzmienie i rytm, co prowadzi do silnego wewnętrznego przeżycia. Już sam ton głośno wypowiedzanych do mikrofonu słów powoduje, że dochodzi podczas tego swoistego seansu do spotkania z emocjonalno-energetyczną sferą naszego istnienia i naszego człowieczeństwa. Powstaje coś, co można by nazwać wspólnym byciem, oddychaniem i roztropnością. Coś, co brzmi jak komunია nawołująca do tego, by być czujnym i wzajemnie się zauważać.

Wiesław Kowalski, „Teatr dla Was”

Rosyjski dramaturg i reżyser nie należy również do wyznawców „świętej” zasady „granice mego języka są granicami mojego teatru”. I próbuje opisać to, co nieopisywalne. Pod tym względem *Nieznosnie długie objęcia* to złamanie chyba największego we współczesnej dramaturgii tabu. Tabu mówienia o transcendencji. Tyle, że owa odwaga nie ma bezpośredniego przełożenia na artystyczne wrażenia. Stąd spektakl Rosjanina zapewne podzieli publiczność na skrajne obozy.

Łukasz Badula, [kulturaonline.pl](http://kulturaonline.pl)



# KALKSTEIN / CZARNE SŁOŃCE

Premiera: 5.12.2015

Autor: Julia Holewińska

Reżyseria: Joanna Grabowiecka

Asystent reżysera: Tomasz Wiśniewski

Scenografia: Mirek Kaczmarek

Choreografia: Magdalena Koza

Muzyka: Maciej Zakrzewski

Obsada: Matylda Baczyńska, Karolina Gibki, Natalia Kalita,  
Małgorzata Wojciechowska, Rafał Fudalej, Ireneusz Pastuszek,  
Andrzej Plata, Bogdan Słomiński, Tomasz Wiśniewski

Produkcja: Teatr Łaźnia Nowa, Teatr im. Ludwika Solskiego  
w Tarnowie, Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego w ramach projektu  
„Międzynarodowy Festiwal Teatralny  
Boska Komedia – edycja 2015”

Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.



## Joanna Grabowiecka o sobie

Reżyserka, mama, partnerka. W moim teatrze, rozpiętym pomiędzy czułością a przemocą, słowo jest na równi ważne z obrazem i dźwiękiem. Interesuje mnie tematyka społeczna, zwłaszcza rola kobiety w dzisiejszym świecie. Ważnym etapem na mojej artystycznej drodze były studia teatralne i scenograficzne w Paryżu. Obecnie inspiruje mnie południowe Maroko i Sahara oraz możliwość współpracy z Nomadami.

Małgorzata Lech

## KALKSTEIN. ZŁY BOHATER

Julia Holewińska na wstępie dramatu *Kalkstein / Czarne słońce* przytacza fragment z powieści *Życie jest gdzie indziej* Kundery:

„Chciał położyć swoje życie na wadze, na której drugiej szali jest śmierć. Chciał, żeby każdy jego czyn, ba – każdy jego dzień, każda godzina i sekunda były w stanie stawić czoło najwyższej mierze, jaką jest śmierć. Dlatego chciał iść w pierwszym szeregu, iść po linii nad przepaścią, mieć wokół głowy aureolę pocisków i w ten sposób rosnąć w oczach wszystkich i być ogromny, jak ogromna jest śmierć”.

Wojciech Świerkiewicz / „Hanka” / Paul Henchel / Konrad Stark / Ludwik Stoliński / Edward Ciesielski – to tylko kilka z kilkunastu nazwisk, pod którymi ukrywał się jeden człowiek – Ludwik Kalkstein.

Rocznik 1920 – pokolenie Kolumbów. Jego życiorys rozciąga się na niemal cały XX wiek i właściwie nie ma granicy oddzielającej polską historię XX wieku od opowieści o Kalksteinie. Jest to tak samo dziwna i straszna biografia, jak dziwna i straszna jest wojenna i powojenna historia Polski. Finał też pasuje, bo jednej wersji zakończenia nie ma, różnie o tym mówią. Oficjalnie umierał wiele razy, nekrolog zamówiony przez syna Kalksteina na prośbę ojca ukazał się w latach osiemdziesiątych, i taka wersja krążyła długo, Wikipedia podaje, że zmarł w 1994 roku w Monachium na raka, potwierdzają to dziennikarskie śledztwa. Jego grób został zlikwidowany w 2005 z powodu nieuiszczenia opłat.

Jeszcze raz – Ludwik Kalkstein – wymieniany wśród największych polskich anty-bohaterów. Kameleon. Szpieg. Mitoman. Zdrajca wielokrotny. Literat. Potomek słynnego rycerza, po którym cały ród Kalksteinów odziedziczył jedno

– podwójną, polsko-niemiecką tożsamość. W podziemiu Armii Krajowej – podporucznik „Hanka”, potem agent gestapo, po wojnie wieloletni współpracownik SB w kraju i za granicą.

Prawdopodobnie zawsze wierzył, że służy ojczyźnie. W rezultacie, kierując się zasadą mniejszego zła, zawsze ochraniał tylko siebie. Niszczył życie ludzi, którzy byli blisko niego, sam wychodził cało z każdej opresji i szedł dalej. Wydano na niego kilka wyroków, więzienie, także wyrok śmierci, ale on, przy odrobinie szczęścia, zawsze się wywinął, z więzienia wychodził za dobre sprawowanie; zniknął i pojawiał się w nowej roli, w nowej rzeczywistości, z nowym nazwiskiem w dowodzie. Kalkstein zawsze potrafił wykorzystać sytuację, również dlatego, że dawał się wykorzystać tym, co w danym momencie mieli władzę. Zresztą mógł być niewygodny dla każdej władzy, trzeba było go przyszpilić, co nie było trudne, bo zawsze mieli na niego haka.

Jako żołnierz konspiracji AK zaszedł najwyżej i najniżej upadł. Dowodził grupą „H”, samodzielną grupą wywiadowczą, którą kierownictwo poleciło mu stworzyć, bo był zdolny i się sprawdzał. Za kilka kluczowych akcji grupy „H” i za indywidualne zasługi został odznaczony Krzyżem Walecznych w 1941 roku. Niecały rok później Kalkstein wpadł w kocioł i został aresztowany przez gestapo. Wytrzymał kilka miesięcy tortur. Jednak gestapo miało w rękach również jego siostrę i rodziców. Tym w końcu go docisnęli i złamali. To był najprawdopodobniej ten kluczowy moment, w którym kategorie bohaterstwa i antybohaterstwa stały się dla niego względne i do końca takie pozostały. Gdy zdecydował się na współpracę z Niemcami, zaczął sypać wszystkich po kolei. Po podpisaniu volkslisty i wypuszczeniu go z Pawiaka do agentury gestapo wciągnął swoją żonę Blankę Kaczorowską i szwagra Eugeniusza Świerczewskiego, wcześniej również członków AK-owskiej grupy „H”. We trójkę wydali na śmierć i tortury kilkaset osób, z generałem Grotem Roweckim na czele.

Blanka rozwiodła się z Ludwikiem w 1945 roku, ale tak samo jak on była później konfidentką SB. I podobnie jak były małżonek wyjechała z kraju.

Po powrocie z Pawiaka Ludwik przekonał Blankę do współpracy z gestapo, mówiąc jej że jest Wallenrodem, i gdy już będzie miał dojszcie do kwatery głównej Hitlera, wtedy go zabije i przyczyni się do wygrania wojny przez Polskę. Niektórzy mówią, że naprawdę w to wierzył, a niektórzy twierdzą że stuprocentową pewnością, że nie wierzył w to ani przez chwilę.

Szymon Spichalski

## KLĄTWA WALLENRODA

### I

Losy Kalksteina i jego żony są ściśle związane z doświadczeniami generacji nazywanej od tytułu powieści Romana Bratnego pokoleniem Kolumbów. W chwili wybuchu II wojny światowej tysiące dwudziestolatków zostało uwikłanych w tragiczną historię (Historię?) XX wieku. Ich życiorysy były skomplikowane. Andrzej Trzebiński i Tadeusz Gajcy, poeci związani z prawicowym pismem „Sztuka i Naród”, zginęli jeszcze w czasie wojny. Do literackiego panteonu wszedł Krzysztof Kamil Baczyński, członek AK zmarły tragicznie w pierwszych dniach powstania warszawskiego. Inną drogę obrał Bohdan Czeszko, będący żołnierzem Gwardii Ludowej, a po wojnie uznanym pisarzem i posłem na sejm PRL. Urokowi komunizmu uległ Tadeusz Borowski, dla którego wstąpienie do partii było rodzajem ucieczki od obozowych wspomnień.

Nie tylko Kalkstein popełniał błędne moralne wybory, które po latach zapisały się w zbiorowej pamięci jako poważne skazy w życiorysie. Przypadek Ludwika wydaje się jednak najskrajniejszy. W *Kalksteinie / Czarnym słońcu* służy on HOLEWIŃSKIEJ jako przedmiot rozważań nad kategoriami oportunisty i zdrady narodowej, ale także natury polskości.

### II

Kalkstein u HOLEWIŃSKIEJ przypomina kameleona. Na początku jawi się jako młody buntownik idealista. Z jednej strony kpi z nostalgii ojca wspominającego, że „kiedyś było lepiej”, okazuje dystans do rodzinnej „tradycji” umierania

za ojczyznę. Z drugiej – rozpierają go ambicje i marzenia o wielkości. Wstępuje do AK, gdzie osiąga sukcesy na polu wywiadowczym jako porucznik „Hanka”. Do współpracy z gestapo nakłaniają go nie tylko tortury w trakcie śledztwa, ale i psychologiczna zagrywka przesłuchującego go oficera: „Oczywista to nie idea, to konkret”. Kalkstein dostaje ofertę zdobycia sławy bohatera, tylko że herosa innego narodu (z którym łączą go zresztą więzy krwi). Decyzja protagonisty przekracza jednak granice zwykłego pragmatyzmu.

Sylwetkę Kalksteina łączą dalekie więzy z bohaterami kina Andrzeja Munka. Nie tyle może z postaciami *Eroiki*, traktującej raczej o kształtowaniu się polskich mitów. Punktem odniesienia może być Jan Piszczyk z *Zezowatego szczęścia*. Film powstał na podstawie opowiadania Jerzego Stefana Stawińskiego. Jego główny bohater jest „szaraczkiem”, który próbuje dopasować się do zmieniających okoliczności. Munk prowadzi nas od czasów międzywojennych przez lata 1939–1945 aż po nową epokę PRL-u. Nieprzypadkowo można dostrzec w *Zezowatym...* tragikomiczną odpowiedź na *Kolumbów*. Piszczyk (Bogumił Kobiela) próbuje być wzorcowym harcerzem, ale blamuje się w trakcie incydentu na defiladzie. Gdy dochodzi do antysemickich napadów na uniwersytecie, ludzie traktują go jak Żyda; gdy sam biega z pałką za wyznawcami judaizmu, zostaje pobity przez policjantów. W trakcie wojny raz jest uważany za partyzanta, a raz za szpiega. Po 1945 roku wstępuje w szeregi partii i staje się idealnym biurokratą, wprowadzającym w czyn wszystkie polecenia oraz dyrektywy. Ale i w tym przypadku czeka go kłeska: w zakładowej gazetce ktoś zapisał jedno antysystemowe zdanie. Kierownictwo uznaje, że zrobił to właśnie Piszczyk – wskazuje na to podobny charakter pisma. Złamany Jan trafia do więzienia, kategorycznie odmawiając opuszczenia kiedykolwiek celi.

Permanentny oportunizm ściśle wiąże Piszczyka z Kalksteinem, choć oba dzieła (*Zezowate szczęście* i *Kalkstein / Czarne słońce*) są dziełami o zupełnie innym ciężarze gatunkowym. Film Munka jest uważany za komedię, choć z każdej sceny przebija nuta tragizmu. Bo jak inaczej nazwać złośliwy los torpedujący wszelkie (poniekąd szczerze) zamierzenia protagonisty? Nim też przecież kierują niespełnione życiowe ambicje, chęć wspięcia się na piedestał. Próbuje jednak zdobyć niewłaściwy szczyt, wyrzeka się bowiem niezależności. O gorzkiej w gruncie rzeczy wymowie filmu świadczą słowa

Piszczyka: „[...] powoli zaczynam rozumieć impulsy, które kierowały moim postępowaniem. Otóż chyba zawsze usiłowałem, całkiem nieświadomie, przystroić się w szaty uznanego przez opinię bohatera danego historycznego okresu. W życiu dziecka był nim harcerz, później podchorąży, wreszcie konspirator... Wszystkie te etapy przebiegłem w bezwzględnej pogoni za życiowym powodzeniem. Czy mogłem przypuszczać, że wszędzie czeka mnie nieuchronna kłeska?...”. Piszczykowi bliżej do everymana, a Kalksteinowi do mocnej indywidualności. Przegrana Jana wydaje się groteskowa. Degradacja Ludwika przybiera inny wymiar. Jest to szczególnie podkreślone w inscenizacji Joanny Grabowieckiej. Sceniczny świat *Czarnego słońca* nie jest ani trochę komiczny i przyjazny, przypominając raczej ziemię jałową.

### III

Osobnym zagadnieniem jest sprawa narodowej zdrady, jakiej dopuszcza się Kalkstein. W ostatnich latach polska debata publiczna dotycząca II wojny światowej stanęła przed tematem polskiej kolaboracji z niemieckim okupantem. Duży udział miała w tym książka Piotra Zychowicza (*Opcja niemiecka* i *Pakt Ribbentrop-Beck*).

W 1943 roku znany przed wojną germanofil Władysław Studnicki zaproponował gubernatorowi Warszawy Ludwigowi Fischerowi utworzenie kolaboracyjnego państwa polskiego. Jedną z pobudek kierujących Studnickim była chęć powstrzymania rzezi dokonywanych przez Niemców na Polakach. Nie bez znaczenia była też reakcja na zmieniającą się sytuację na froncie i rosnący strach przed komunizmem. Wybór „mniejszego zła”? Rozsądek polityczny? Za taką oceną opowiada się część historyków. Warto jeszcze wspomnieć o przypadku 202. Batalionu (202. Batalion Schutzmannschaft), złożonej z Polaków policyjnej jednostce podlegającej dowództwu niemieckiemu. Oddział uczestniczył w walkach z partyzantką radziecką na Białorusi, niektórzy jego żołnierze dołączyli do grup polskiej samoobrony w trakcie rzezi wołyńskiej. Dyskusja o zasadności postępowania rodaków z 202. Batalionu trwa – czy zostali oszukani przez Niemców? Na ile był to wybór ideowy, a na ile praktyczny, związany z chęcią przeżycia?

Można potraktować *Czarne słońce* jako przedmiot podobnej dyskusji o przypadku Kalksteina. Tyle że nie mówimy na tym przykładzie o jednym błędzie w życiu, ale raczej o całym półwieczu błędów. Nie wiadomo, czy jego słowa są świadectwem szczerej naiwności, czy cynicznego kłamstwa: „Tak. Przewidywałem dwa warianty. Gdyby Niemcy przegrywały: dostać się do służby w ochronie Hitlera i zabić go, samemu ginąc. Gdyby Niemcy wojnę wygrały: zrobić karierę. Im większa kariera, tym większe szkody mógłbym zadać Niemcom”. Wydaje się jednak, że są one przede wszystkim odruchem obronnym człowieka, który zachowawczość pomylił z dostoso-wawczością. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że był on, jak pisał Jacek Sieradzki, „osobą zajmującą poczesne miejsce w hierarchii kanalii współczesnej Polski”. Pozostaje jednak pytanie, kim naprawdę był on – ten wyrodny syn swojej wielkiej Ojczyzny?

#### IV

U Holewińskiej figura polskości wiąże się nierozzerwalnie z kobiecością. W *Kalksteinie* / *Czarnym słońcu* Ojczyzna występuje jako samodzielna postać, nieprzypadkowo przyjmując rolę swoistego koryfeusza w spódnicy. Jest ona prelegentem narodowej logorei. Z jej ust wydobywają się najprzeróżniejsze hasła i cytaty, nadęte frazesy i przyziemne okrzyki, słowa patriotycznych pieśni i kibicowskich przyśpiewek. Komentuje ona na bieżąco akcję, wchodzi w dialog z Ludwikiem.

Widać jednak, że Ojczyzna jest tym wszystkim zmęczona. Słowny potok zmienia się w bełkot. Matczyny instynkt każe jej pochylić się nad swoim nieszczęśliwym dzieckiem – Kalksteinem. Ta relacja jest mocno powikłana. Tekst Holewińskiej i jego inscenizacja zajął się w tym miejscu z *III Furiami* Marcina Libera, opartymi na scenariuszu Sylwii Chutnik, Magdy Fertacz i Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk. W zrealizowanym w Legnicy przedstawieniu pojawiają się tytułowe trzy kobiety. Dwie z nich to rodzicielki, z których każda jest zarazem figurą Matki Polki. Pierwszą jest Danuta, której córka Dżidzia urodziła się jako kaleka. Ukazana w spektaklu społeczność traktuje dziewczynkę jak męczennicę i wieszka w kościele w charakterze relikwii. Danuta nie zgadza się na rolę biernej obserwatorki cierpień dziecka w imię ofiary dla zbiorowości.

Drugą z matek jest Markiewiczowa, rodzicielka słynnego „egzekutora” Stefana Dąbskiego. Mężczyzna wykonywał wyroki śmierci na polecenie AK na „zdrajcach ojczyzny”. Czyny Dąbskiego były dyskusyjne moralnie: ogolił głowę dziewczynie prostytuującej się dla Niemców dla utrzymania rodziny, a jej ojca zabił; innym razem kolaborującemu księdzu najpierw odciął język, a potem utopił kapłana w rzece. Markiewiczowa zostaje obwiniona za czyny syna. Ale jest jeszcze jedna kobieta – bliźniaczko podobna do Ojczyzny Furia II, śpiewająca na otwarcie spektaklu sentymtalne *Gdzie są kwiaty z tamtych lat?* Sławy Przybylskiej. Kulturowe wzorce wchodzą w kontredans z ludzkimi przypadkami, pokazując ich niejednoznaczność.

Ten swoisty taniec znajduje odbicie we wcześniejszym dramacie Holewińskiej, nagrodzonym w Gdyni tekście *Krzywicka/Krew*. Za punkt wyjścia posłużyła biografia słynnej skandalistki. Z jej życiorysu wykrojono osobne historie, do których autorka dopisała jeszcze kilka partii. Powstał w ten sposób wielogłos pokazujący doświadczenia kobiet z kilku pokoleń. Tytułowa „krew” przelewana jest przez nie w trakcie różnych wydarzeń z życia: defloracji, porodu, wojny, wreszcie choroby. Cykl biologiczny współgra z historycznym. Wśród bohaterek jest Monika, donosząca na swojego męża do SB, czy Agnieszka, sprzedająca swoje dziewictwo jako ceniony współcześnie towar. W legnickiej inscenizacji Aliny Moś-Kerger aktorki nosiły wymowne białe sukienki oraz czerwone majtki. Biologiczność kobiet jest ściśle związana z symboliką narodową, z określonymi normami kulturowymi. Kobiety tworzą swoisty chór, który poszczególne kwestie przedziela sloganami: patriotycznymi pieśniami i wierszykami, refrenami z disco polo, stadionowymi okrzykami, itp. Holewińska konsekwentnie korzysta z tej reguły kompozycyjnej w swoich dramatach. Polskość jako uwikłanie w symbole – w *Krzywickiej*... ten aspekt zyskuje mocne akcenty feministyczne.

Te tony wybrzmiewają także w *Kalksteinie*... I to nie tylko w kontekście postaci Ojczyzny. Blanka ulega namowom Ludwika i zostaje agentką gestapo. Partner odwraca się w końcu od niej, choć ona rodzi mu syna. Prywatne zależności przenoszą się na szersze doświadczenie. Cała familia wpada w błędne koło Historii. Najmocniej przygnieciony przez nie zostaje syn – powtarza się tu schemat z *III Furi*, według którego wina spada z dzieci na rodziców lub odwrotnie.

Konflikt na poziomie symbolicznym przenosi się na grunt prywatny. Młodemu Kalksteinowi brakuje silnego fundamentu tożsamości. Zostaje zaszczyty przez kolegów jako „syn zdrajców”. Na długi czas traci jakikolwiek kontakt z rodzicami. Kalkstein junior staje się ofiarą nawarstwiających się, niezależnych od niego mechanizmów.

Świadectwem jego osamotnienia są słowa skierowane do spotkanego po latach ojca: „Jestem dzieckiem morderców. Jak byłem mały, matkę wsadzili do więzienia. Oddali mnie na wychowanie do ciotki. Wie pan, co wtedy czułem? A potem matka wróciła, zaczęła pić i mówić: »Nie wiem«, »Nie pamiętam«. A potem całkiem zwariowała. Ma schizofrenię. Bywają momenty lepsze. Wtedy nawet chodzi do pracy, uśmiecha się. Ale od dwudziestu lat to ja się nią opiekuję. A pan? Pan sobie żył. Gównu pana obchodziłem. Wie pan, jednej już tylko rzeczy pragnę. Żebyście z matką umarli. Dopiero wtedy będę wolny”. Tylko, czy pełna wolność jest możliwa? Historia łatwo nie przebacza.

## JOANNA GRABOWIECKA – 5 PYTAŃ / 5 ODPOWIEDZI

### Czym jest śmierć w teatrze?

Spędziłam dzieciństwo na Śląsku, gdzie codziennością były idące ulicami konduktu żałobne, którym towarzyszyła orkiestra górnicza. Niemożliwe było przeoczyć moment przejścia takiego konduktu. To był każdorazowo, dla nas dzieci, pretekst do zadawania dorosłym pytań o przemijanie lub do prowadzenia ściszym głosem rozmów w naszym gronie. Licytowaliśmy się, kto miał ze śmiercią najwięcej do czynienia. To z pewnością jeden z powodów, dla których śmierć jest obecna w każdym moim spektaklu. To od niej często zaczynam moją opowieść. W przypadku *Kalksteina*... moment, w którym główny bohater, Ludwik Kalkstein-Stoliński, podejmuje decyzję o przejściu na stronę gestapo, jest równoznaczny z wydaniem wyroku śmierci na wiele osób. Wszystkie śmierci w tym spektaklu pokazują oczami Ludwika, człowieka zdawałoby się pozbawionego wyrzutów sumienia, dlatego są one groteskowe albo banalne, odarte z jakiegokolwiek *sacrum*. Takie podejście do śmierci kumuluje się w scenie finałowej, kiedy sam Kalkstein musi się pogodzić z własnym umieraniem.

W moim odczuciu to, jak człowiek umiera, wiele mówi o tym, jak naprawdę żył. To samo można powiedzieć o postaci teatralnej. Śmierć jest dla mnie kluczem do jej życia.

### Czy bohater naszych czasów to antybohater?

Ten temat, który był też hasłem Boskiej Komедii, wybrzmiał dla mnie szczególnie mocno przy pracy nad *Kalksteinem*... Tym mocniej w odniesieniu do aktualnej sytuacji politycznej. W momencie dojścia PiS do władzy pojęcia takie jak ojczyzna, patriotyzm oraz symbole narodowe zostały zawłaszczone przez grupę ludzi reprezentujących, w ich mniemaniu, jedynie słuszną opcję. To na pewno wzmocniło we mnie przekorę w podejściu do „bohaterskości” czy też „anty-bohaterskości”. W wypadku Kalksteina chodzi bowiem o człowieka, który z racji podwójnego, polsko-niemieckiego pochodzenia, ma właściwie dwie ojczyzny. Kiedy jedna ojczyzna wypowiada wojnę drugiej, naturalne wydaje się, że w pierwszej chwili Ludwik, wychowany w Polsce, walczy dla Polski właśnie. Ale gdy podczas śledztwa na gestapo pojawiają się argumenty, które przeważają szalę jego patriotyzmu na stronę Niemiec, Kalkstein staje się dla nas, Polaków, zdrajcą. Na tym polega dramat bohatera i najciekawsze z teatralnego punktu widzenia jest to, że jego „antybohaterskość” stała się dla nas, twórców spektaklu, powodem do eksplorowania ciemnej strony polskości, a nie tylko ciemnej strony antybohatera – Ludwika Kalksteina.

### Pamięć innego teatru / innego przedstawienia / innego świata, który już był, w twojej realizacji.

Nie wyobrażam sobie pracy nad spektaklem bez odwoływania się do tej pamięci. Co więcej, nie wyobrażam sobie, że można inaczej. Wszystko, co kiedykolwiek dotknęło mnie w sztuce, a zwłaszcza w literaturze i malarstwie, ukształtowało moją wrażliwość. Każdy kolejny spektakl jest dla mnie okazją dialogu z tym, co jest, ale i z tym, co było i co widziałam.

Tekst Julii Holewińskiej, napisany metodą kolażu, to nawarstwienie cytatów, klisz, odwołań, aluzji do sytuacji i źródeł historycznych oraz współczesnych. To okazało się inspirujące dla całego zespołu. Zarówno w pracy z tekstem, jak i nad warstwą wizualną czy muzyczną spektaklu. Szczególnie w momentach konstruowania scen będących cytatem lub aluzją do innych dzieł, myślę np. o scenie nawiązującej do *Popiołu i diamentu*, w której Ojczyzna bawi się jak dziecko w piaskownicy miniaturowymi krzyżami symbolizującymi ofiary Kalksteina.

Pamięć, a właściwie wielość pamięci, to podstawowa materia, w jakiej tu działaliśmy.

### Czym jest intymność w teatrze?

Tylko taki teatr mnie interesuje – teatr intymny, to znaczy taki, w którym reżyser z czułością przygląda się swoim bohaterom, bez względu na to, kim są. Chcę zapraszać widza do świata, w którym niewiele da się ukryć. Dlatego od planu ogólnego, a w *Kalksteinie*... jest to sytuacja określona przez autentyczną historię, przechodzę do planu szczegółowego i poetyki detalu. Odwołuję się do bliskiej mi optyki Bergmanowskiej. Pod tym kątem szczególnie pracowałyśmy z Natalią Kalitą nad postacią Blanki Kaczorowskiej, która w opozycji do przezroczywości Kalksteina jest od początku naznaczona wewnętrznym pęknięciem. Na tle szybkiego montażu przedstawienia ważne dla mnie było zatrzymanie się na tej postaci, osadzenie jej w emocjach, fantazjach, pragnieniach.

### Eksperyment teatralny – nowa definicja.

Marina Abramović powiedziała kiedyś, że: „Różnica między teatrem a performansem jest taka, że w teatrze zamiast krwi leje się keczup, a w performansie krew jest prawdziwa”. Umowność teatru daje ogromne pole do poszukiwań, ale jest też ograniczeniem. Eksperyment to dla mnie przesuwanie granicy tej umowności, rozbijanie fikcji, badanie granic wytrzymałości, aktora, widza i mojej. W pracy z aktorem interesuje mnie moment, w którym decyduje się on na przekroczenie własnej intymności, kiedy pojawia się w nim gotowość, by na scenie po prostu być, a nie chować się np. za rekwizytem. Cieszy mnie, kiedy wspólnie z aktorem mogę przekraczać te granice.

W spektaklu *Kalkstein / Czarne słońce* widzowie mogą dostrzec takie sceny. Fascynująca jest możliwość obserwacji reakcji publiczności. Kiedy dochodzi do wymiany – aktor ofiarowuje swoją intymność, a widz to przyjmuje, ofiarowując w zamian swoją uważność, kończy się dla mnie teatr, a zaczyna rytuał obcowania z drugim człowiekiem.



## OJCZYŻNA

### MAŁGORZATA WOJCIECHOWSKA O SWOJEJ POSTACI

Wcielając się w postać Ojczyzny miałam okazję głośno wypowiedzieć, a nawet wykrzyczeć to, co mnie samą denerwuje i boli. W tej roli dałam wyraz po części swojemu osobistemu oburzeniu wobec sytuacji politycznej ostatnich lat, ale też wobec sposobu opowiadania o historii Polski, bogoojczyźnianej narracji. Okazuje się, że w tekście są także fragmenty, które odnieść można do ostatnich absurdów sceny politycznej.

W *Kalksteinie* Julii Holewińskiej Ojczyzna jest wodzirejką, koryfeuszką, komentatorką. Wyśmiewającą i lamentującą. Owszem, ostro atakującą, ale z pewnością jest przede wszystkim ofiarą, zmuszoną do agresywnej wręcz obrony przed narzucaniem jej jakiegś wyдуманego formy i roli. Gdy czytałam tekst po raz pierwszy, uderzyło mnie nieodparte skojarzenie z Mistrzem Ceremonii z *Kabaretu* Boba Fosse'a. To wielka, wybitna kreacja Joela Greya. Okazało się potem, że intuicja prowadziła mnie dobrą ścieżką, bo Julia Holewińska w naszej rozmowie tuż po premierze powiedziała, że pisząc Ojczyznę, szła tropem tej właśnie postaci. To wspólne skojarzenie miało dla mnie siłę wręcz magiczną. Opowiadałam o tym już wielokrotnie – przez cały czas trwania prób nie opuszczała mnie myśl o demonicznej postaci Greya z uśmiechem w równym stopniu strasznym, co wiedza, która pod tym szerokim uśmiechem się kryje.

W postać Ojczyzny wpisana jest duża dawka autoironii, komizmu, często gorzkiego, czarnego humoru. My jako naród nie posiadamy dostatecznie dużo dystansu do samych siebie i dlatego jest to zupełnie inne spojrzenie na Polskę niż takie, do jakiego nas przyzwyczajono. Dramat Julii Holewińskiej wybija nas z pozycji, którą sami wobec naszej historii lubimy

zajmować. Polska to my, naród to my – ludzie. A ludzie się wkurzają, klną, irytują, dlatego bardzo przemawia do mnie – aktorki i do mnie obywatelki taka właśnie personifikacja, daleka od Grottgera i Matejki. Nie gram Chrystusa Narodów, ale mimo takiego ujęcia możemy odczuć krzywdę, jaką krajowi wyrządziły wybory Ludwika Kalksteina i jak wpłynęły na jego losy.

Ojczyzna to świetnie napisana postać, która może ponieść aktora jak fala – mnie poniosła bardzo, również dzięki temu, że Joanna, reżyserka, dała zespołowi dużą przestrzeń do współtworzenia spektaklu i czerpała z naszych propozycji. Sporo dał mi bardzo odważny i sugestywny kostium Mirka Kaczmarka – gdy zobaczyłam, jak będę ubrana, najpierw się trochę wystraszyłam, ale po jakimś czasie pomyślałam: „Super, będzie ostro, dla wielu będzie to trudna do zaakceptowania wersja ukochanej Matki – Polski, a to już punkt wyjścia do dobrego fermentu”. Moje przypuszczenia się potwierdziły, spektakl spotkał się z zarzutami profanacji między innymi wartości patriotycznych i obyczajowych – oby to rodziło konstruktywne dyskusje!

Ojczyzna bardzo często wypowiada się przez śpiew i to też jest sprawą kluczową dla mej postaci. Utwory, które wykonuję to prolog, interludia – komentarze po prostu. Miałam sporą swobodę w realizowaniu swojego wokalnego skandowania i krzyku, ale oczywiście najwięcej pomysłów (i najlepszych!) oraz cała kompozycja to praca i talent Maćka Zakrzewskiego, autora muzyki, wykonującego ją zawsze na żywo. Maciek kierował się przede wszystkim współczesnymi trendami (choć pojawiają się także rzeczy inspirowane np. Ravelem), a praca z nim to czysta przyjemność i tak zwane wspólne fale. Podsumowując – moja postać to wypadkowa: osobistego zdenerwowania na stan rzeczy, pewnej wulgarności w kostiumie, agresji w muzyce i demonicznej ironii Wodzireja z filmu *Kabaret*.

I jest mi niezwykle bliska.

## JULIA HOLEWIŃSKA O SWOICH DRAMATACH

Hasło *super polish hero* było czymś, co *de facto* pojawiało się już w moich wcześniejszych dramatach i krążyło mi po głowie od dłuższego czasu. Miałam już za sobą dwa dramaty na podstawie interesujących mnie biografii, *Ciała obce* powstałe na bazie historii Ewy Hołuszko i tekst *Krzywicka/krew*. Gdy zadzwoniła do mnie Joanna Grabowiecka i powiedziała, że jest zamówienie na *super polish hero*, podałam jej chyba siedem postaci i pomysłów, pamiętam, że przyszedł mi do głowy między innymi Roman Polański. Najbardziej chciałam jednak napisać o Kalksteinie. Nosiłam w sobie ten pomysł ponad pół roku. Gdyby to zamówienie się nie pojawiło i tak bym o nim napisała. Gdy jakiś temat mnie „zainfekuje”, noszę go w sobie, zbieram materiały, układam teksty – w końcu muszę o tym napisać.

Kalkstein na szczęście został wybrany przez dyrekcję Łaźni i teatru w Tarnowie. To dość świeża historia, a z drugiej strony, mimo reportażu Adama Zadwornego w „Gazecie Wyborczej”, zapomniana i mało znana, bo niewygodna. Zresztą tylko takie mnie interesują.

### Przez postać o Polsce

Do Kalksteina zrobiłam tak szeroki research, jak było to możliwe. Punktem wyjścia był, tak jak w przypadku *Ciał obcych*, reportaż. Ale próbowałam dotrzeć do wielu różnych materiałów. To było ciekawe doświadczenie, bo sporo rzeczy jest nie do wydobycia. Materiałów IPN-owskich jest garstka. Próbowałam dotrzeć do jedynej wydanej powieści Kalksteina i do jego



sluchowisk, i po prostu ich nie ma. Nie ma ich w Bibliotece Narodowej ani w żadnej innej. Nie ma w archiwach radiowych. Powieść jest w spisie książek wydawnictwa Czytelnik, które wydało *Kapitana Sydneya...*, ale nie mają tam ani jednego egzemplarza. W pewnym momencie ogarnął mnie rodzaj swoistej paranoi i zaczęłam wierzyć w klątwę Kalksteina. Zastanawiałam się, czy ktoś te ślady i szlaki po nim celowo zacierał... Do dziś tego nie wiem. Kalkstein był człowiekiem niewygodnym dla każdej władzy, bo był kameleonem. To fenomen na tle naszej historii, bo reprezentuje mit niespełnionego bohaterstwa połączony z narodowym „borderlinem”. Piękny, iście bohaterski początek w AK, najwyższa odznaka w bardzo młodym wieku, a potem całkowite odwrócenie i zbrukanie tego wszystkiego. Z tych trzech tekstów, o których powiedziałam, wyłonił się taki mój tryptyk o Polsce i o polskości oświeconej z różnych stron. Mam różne uczucia do tych moich bohaterów. Ewę Hołuszkę zawsze podziwiałam, do Krzywickiej miałam ambiwalentny stosunek, doceniam to, co zrobiła społecznie, ale pisarką była, mówiąc łagodnie, średnią. Przy postaci Kalksteina niby nie ma miejsca na ambiwalencję uczuć, ocena jego postaci jest jednoznacznie negatywna, i właściwie nie ma tu pola do dyskusji, ale ja jestem zawsze jak najdalsza od ocen moich bohaterów. W tej historii najciekawsze było dla mnie to, jak łatwo zostać zdrajcą, nie unieść ciężaru bycia bohaterem, którym Kalkstein tak bardzo chciał zostać. Musiałam cały ten temat polskości sama dla siebie i przez siebie – zgłębić i przetrwać. Po tych trzech tekstach chwilowo mam dosyć pisania o Polsce, teraz chciałabym napisać sztukę o miłości.

## Nowe tereny pisania

Oderwaniem się od tematu ojczyźnianego była dla mnie ostatnia praca nad tekstem *Granice* o uchodźcach. To był tekst pisany dla konkretnej realizacji i reżysera, Bartka Frąckowiaka. Z jednej strony mocno czułam czapę Bartka, bo on miał swoją dość ściśle określoną koncepcję. Z drugiej strony prowadziliśmy przez cały czas rozmowy, ja miałam do niego zaufanie; dzięki temu, że wiedziałam od niego, jak on to widzi na scenie, mogłam naszą wspólną koncepcję synchronicznie wpisać w tekst. To było szybkie, intensywne i fascynujące pisanie. Było w tym coś z poczucia obowiązku, że my

powinniśmy to zrobić; że to jest nasz moralny obowiązek. Zareagować na to, co się wydarza na bieżąco, to było uwalniające dla mnie ze względu na całkowitą zmianę perspektywy czasowej, skupienie się na teraźniejszości, ze wskazaniem na przyszłość, potencjalność. Oczywiście jest w tym tekście też pewna uzurpacja, zapożyczenie – myślę tu przede wszystkim o relacjach podawanych przez postać Uciekiniarki.

*Granice* to był pierwszy raz, kiedy nie miałam wszystkiego w głowie przed rozpoczęciem pisania. Musiałam zawierzyć Bartkowi i całemu temu procesowi. I dobrze. Całościowo chyba coraz bardziej się otwieram na nowe i niewiadome; nowe tematy, jak też nowych reżyserów moich tekstów.

## Z RECENZJI

Mirek Kaczmarek postawił na scenie swoisty częstokół z rdzawych blaszanych kątowników; na blankach stanęły w roli strażników cztery królewskie sępy, między nimi szczupły chłopak w czarnym kapturze, muzyk, grą na żywo podbijający działania sceniczne. U podnóża półokrągłego muru wysypano piaskiem „ziemię ubitą”, arenę zmagają postaci ze sobą, z meandrami własnych losów. I gdy nad tym poletkiem, na szczycie murów ukazała się Ojczyzna w korpulentnej postaci Małgorzaty Wojciechowskiej, z obfitym biustem, jasnym włosom i stentorowym sopranem, niczym słowiańska walkiria, natrętna i groźna, patetyczna i zaborcza – wszystko było gotowe do przewrotnego sądu nad Kalksteinem, Kaczorowską i tym wszystkim, co z nimi wyrabiała historia, a oni z nią. Zabrakło... podsądnych.

Jacek Sieradzki, [sztukawspolczesna.org](http://sztukawspolczesna.org)

*Kalkstein* jako dzieło „zaczepne” trafia chyba w dobry dla siebie moment dziejowy. Martwicze tkanki uprzedzeń ostatnio jakby się zregenerowały.

Łukasz Baduła, [kulturaonline.pl](http://kulturaonline.pl)

O tym, że przedstawianie polskich bohaterów jako świętych bez zmayı jest artystycznie mało atrakcyjnie, a intelektualnie zwyczajnie wątpliwe, nie trzeba już chyba przekonywać nikogo. Wydaje się, że wobec rewizjonistycznej postawy polskiej sztuki, tropiącej bez wytchnienia pomijane w głównym nurcie wątki polskiej historii, zwłaszcza XX wieku, najlepszym bohaterem, jakiego można sobie wybrać, jest człowiek uznany za zdrajcę, ucieleśnienie moralnego rozkładu i braku zasad. Niespodziewanie jednak wpadamy w pułapkę, w której wcale nie czujemy się bardziej komfortowo niż oglądając pomnikowe inscenizacje powstałe w ramach Sceny Faktu.

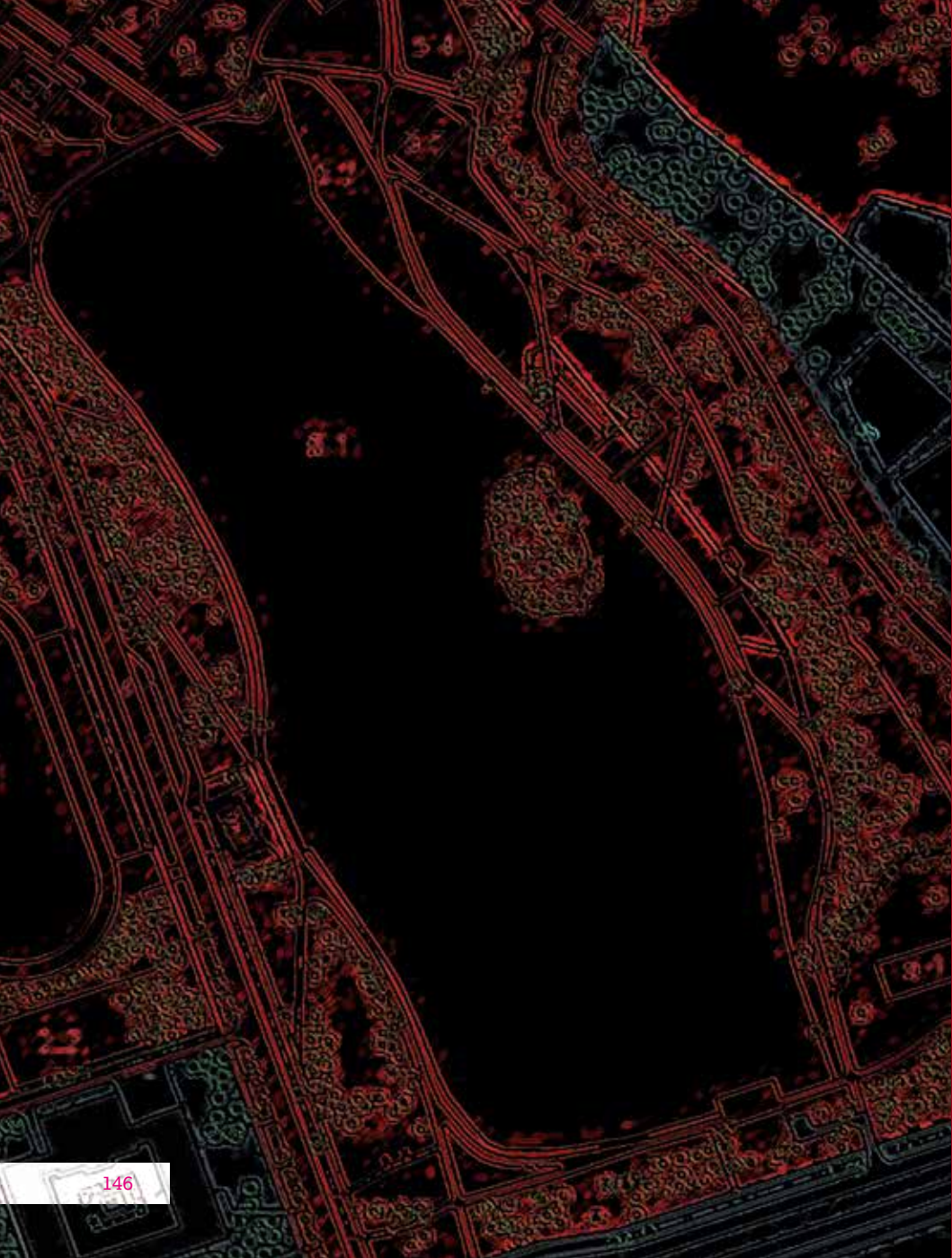
Zuzanna Berendt, „Teatralia. Kraków”

Przed wszystkim jednak widzimy człowieka, który stara się usprawiedliwić przed sobą i innymi własną słabość i zdradę na różne sposoby. W tym kontekście pojawia się idea wallenrodyzmu, czyli patriotyzmu maski, ale też pamięć o niemieckich korzeniach czy chęć zapewnienia bezpieczeństwa najbliższemu. „Trzeba być lisem i lwem” – powtarza Kalkstein, cytując fragment motta do Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda*, pochodzącego z *Księcia Machiavellego*. Ale wyznaje też: „Jestem młody i chcę żyć”. Ocena tej postaci w spektaklu wydaje się prosta, ale zrozumienie motywów jej postępowania już takie nie jest. Okazuje się chyba nawet niewykonalne. To jedno z kilku niełatwych zadań dla widza, które stawia przed nim spektakl – próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego Kalkstein był tym, kim był, z naciskiem na: „dlaczego”.

Beata Stemach-Kutrzeba, „Temi” nr 49/09, 12, 2015

Autorka tekstu spektaklu, Julia Holewińska, napisała sztukę, która chce mierzyć się z polskością. I robi to w sposób wyrazisty. To dlatego właśnie nie brakuje tu mocnych słów. Bo reżyserka i autorka chcą mówić o upadku symboli narodowych i społecznej martwicy. To dlatego właśnie wszystko toczy się w asyście personifikacji Ojczyzny w bieliźnie (fenomenalna Małgorzata Wojciechowska), nieco rubasznej i frywolnej, która stoi gdzieś pomiędzy kibolskimi hasłami, religijnymi pieśniami, wspomnianiem powstań. Ale powaga tematu bywa tu rozbrajana humorem – jak w scenie orgazmu z uwielbienia dla literatów.

Łukasz Gazur, „Dziennik Polski”



# ZALEW SZTUKI

FOTORELACJA

Łaźnia Nowa i Klub Kombinator

CZERWIEC / LIPIEC / SIERPIEŃ 2015

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach wieloletniego projektu edukacyjnego „Nowa Huta – Moja Miłość”

## WYDARZENIA

Rozbiegana Nowa Huta z NH Team

Joga na trawie z Kiną Puk

Made in Zalew – warsztaty kreatywne

Pływający Uniwersytet – letnia szkoła wiedzy o Nowej Hucie

Zalew Dźwięków

Artyści w Zalewie

Sąsiedzkie Stragany

Sąsiedzkie potańcówki

Warsztaty dla dzieci

Wycieczki rowerowe po Nowej Hucie

Kino nad zalewem. Pokazy filmów Nowe Horyzonty on Tour

Artyści w Zalewie – cykl spotkań aktywnych:

Trenuj z Błażem Peszkiem, Psy-tul z Joanną Szczepkowską,  
Śpiewaj z Radkiem Krzyżowskim, Gotuj z Szydłowskimi

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**







# EKSPERYMENT MIŁOŚĆ. GETTO SINGLI.

WARSZTAT Z UDZIAŁEM  
AKTORÓW AMATORÓW

11–12.04.2015

**Reżyseria:** Justyna Kowalska

**Choreografia:** Dominika Borkowska

**Scenografia i kostiumy:** Grzegorz Borys Roman

**Muzyka:** Piotr Żyła

**Asystent reżysera:** Justyna Wadowska

**Amatorzy:** Anna Chawrona, Mariusz Cichoński, Barbara Dziedzic, Stanisław Dziedzic, Sara Gawlik, Jakub Kowalik, Monika Kuleczka, Grażyna Ladra, Mirosław Mazur, Karolina Niemiec, Grzegorz Borys Roman, Joanna Sitko, Tadeusz Siudak, Michał Stanisławczyk, Ilona Szewczyk, Joanna Wadowska, Lucja Wosik, Maciej Zieliński

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach wieloletniego projektu edukacyjnego „Nowa Huta – Moja Miłość”

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**



Aktorzy amatorzy, uczestnicy projektu *Eksperyment miłość. Getto singli*, Teatr Łąźnia Nowa 2015. Fot. K. Schubert



Aktorzy amatorzy, uczestnicy projektu *Eksperyment miłość. Getto singli*, Teatr Łąźnia Nowa 2015

Ostatnie miesiące okazały się katastrofalne dla wielu par. W Krakowie zanotowano rekordową ilość rozstań. Liczba singli powiększyła się do tego stopnia, że naukowcy podnieśli alarm: „TO EPIDEMIA!” Sytuacja z dnia na dzień, z godziny na godzinę zaostrza się, rozwój epidemii następuje w zastraszającym tempie. Niszczycielska fala rozstań przetacza się przez miasto. Służby porządkowe nie nadążają z usuwaniem złamanych serc walających się po bruku. Czy uda się je ponownie połączyć?

Kilkunastu aktorów amatorów wcieliło się w singli oraz ekspertów od spraw miłości i wspólnie postanowiło rzucić wyzwanie epidemii. Na dwa miesiące odizolowali się od świata w Tajnym Getcie Laboratoryjnym Łąźni Nowej, gdzie pod czujnym okiem reżyserki Justyny Kowalskiej i artystycznego sztabu kryzysowego prowadzili intensywne badania nad sobą. Cel wspólnych działań był jasno określony: ustalenie przyczyn epidemii oraz opracowanie skutecznej metody leczenia. Aktorzy amatorzy zastosowali szerokie spektrum narzędzi improwizacyjnych, dzięki którym w niespełna dwa miesiące został przygotowany pokaz utrzymany w stylistyce „pół żartem, pół serio”, stanowiący kolektywny zapis najrozmaitszych zmagających uczestników eksperymentu z samotnością, wypartymi emocjami i lękami.



## ROZMOWA Z PSYCHOLOŻKAMI BEATĄ ZADUMIŃSKĄ I MAŁGORZATĄ TYBURSKĄ PRZED POKAZEM PROJEKTU „EKSPERYMENT MIŁOŚĆ. GETTO SINGLI” W REŻYSERII JUSTYNY KOWALSKIEJ

PROWADZENIE: AGATA DĄBEK

AGATA DĄBEK: Czym jest miłość?

BEATA ZADUMIŃSKA: Może zabrzmieć to dziwnie, ale uważam, że miłość jest takim fenomenem, o którym psycholodzy nie powinni mówić. Chyba artyści albo poeci nadają się do tego bardziej, bo psychologia, jak każda nauka, potrzebuje definicji, a te zazwyczaj zawężają sposób widzenia danego zjawiska. Ponadto ja wychodzę głównie z perspektywy psychopatologii. Posiadam na przykład duże doświadczenie na polu aktywności społecznej: pracuję z osobami doświadczającymi przemocy w więzieniach, także z osobami z różnych instytucji oraz fundacji, i poznaję miłość od jej ciemnej strony. Mam poczucie, że, owszem, możemy mówić o różnych odcieniach miłości, ale ja sama nie jestem w stanie przedstawić definicji miłości w taki sposób, żebym miała poczucie, że ta definicja zawiera istotę tego, co intuicyjnie doświadczamy jako miłość.



**MAŁGORZATA TYBURSKA:** Psychologowie społeczni podejmują takie próby. Na przykład Bogdan Wojciszke w książce *Psychologia miłości* przygląda się temu uczuciu z perspektywy psychologii społecznej – bada relacje między partnerami oraz opisuje, jakie fazy miłości przechodzi. Jako psychoterapeutka psychodynamiczna stykam się głównie z lękiem ludzi przed bliskością, który, nieświadomy, może zaburzać funkcjonowanie związków. Każdemu z nas, jak tu siedzimy, miłość może kojarzyć się z czymś innym, dlatego jestem bardzo ciekawa, jak państwo ją postrzegają.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Ja mogę mówić tylko o swoich miłościach. Przypomnia mi się projekt społecznościowy *Miłość 60+* zrealizowany w Łaźni, który ukazywał różne odcienie i fazy miłości: zauroczenie, namiętność, a także miłość wygasa, kiedy partnerzy się rozstają. Zgadzam się z tym, że każdy ma własną teorię dotyczącą miłości. Miłości są różne: do partnera, do dziecka, do rodzica, dziadka, babci i właściwie o każdej relacji z człowiekiem można powiedzieć, że zawiera jakiś element miłości, nawet jeśli jest ona negatywna. Kiedyś pewna młoda kobieta powiedziała mi, że największą satysfakcję seksualną przeżyła wtedy, gdy mąż przyłożył jej nóż do gardła. Tak chyba jest z tą miłością – w pewnym momencie okazuje się najważniejsza, bo daje spełnienie.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Jeśli panie pozwolą, również włączę się do rozmowy. Interesuje mnie psychologia, zwłaszcza psychologia miłości, czytałam wspomnianą książkę Bogdana Wojciszke, a ostatnio też *O sztuce miłości* Ericha Fromma. Na gruncie tych lektur chciałam zapytać, czy według pań miłość jest czymś, co do się wypracować, co sugeruje Fromm, mówiąc, że każdego można pokochać przy odrobinie wysiłku, czy jest ona raczej czymś, co tylko częściowo od nas zależy, jak podpowiada Wojciszke, opisując naturalne składniki miłości: intymność, namiętność, zaangażowanie i poszczególne fazy tego uczucia.

**BZ:** Życie i teoretyczna psychologia rządzą się w pewnym stopniu różnymi prawami. Od strony psychoterapeutycznej więź ma dużą wartość, jest przekroczeniem indywidualnych ograniczeń, dlatego rzeczywiście spotyka się tezę, że osoba w pełni dojrzała, zintegrowana sama ze sobą, może być z każdym człowiekiem. Posiada bowiem umiejętność neutralizowania pewnych napięć, nie ma przymusu rozgrywania ich w związku. Taka osoba



Małgorzata Tyburska, Beata Zadumińska, Justyna Kowalska, Agata Dąbek. Spotkanie wokół projektu *Eksperyment miłość. Getto singli*, Teatr Łaźnia Nowa, Klub Kombinator 2015. Fot. K. Schubert

potrafi nadać sens relacji, która – co do zasady – może być bardzo trudna. Kolejnym założeniem psychoterapeutycznym jest to, że więź to wartość, być może większa niż konflikt i dramat, którego ludzie doświadczają w danym momencie. Oczywiście, to jest mówienie o miłości bardziej z pozycji klinicznej, jak my tę miłość jako więź rozumiemy. Natomiast ma pani rację, że to mówienie nakłada się na pewną kliszę społeczną w neoliberalnym społeczeństwie, gdzie miłość traktuje się jak transakcję; gdzie można być z każdym, zaspokoić wszystkie własne potrzeby i na przykład zdobyć oczekiwany status. Można zatem powiedzieć, że to, co psychologia ukazuje jako pewien rodzaj spotkania, z perspektywy neoliberalnej może uchodzić za sytuację bardzo cyniczną, gdzie dwoje ludzi zaczyna liczyć zyski i straty.

Chyba nie ma odpowiedzi na pytanie, czy można się zakochać w każdym, czy też nie. Różne osoby zaspokajają w związku różne potrzeby. W pierwszej miłości, w zauroczeniu, które jest szokiem przyrównywanym przez psychologów do psychozy, mamy do czynienia z uniwersalnym mitem miłości, z którym, prędzej czy później, ludzie w związku muszą się skonfrontować.

Doznają oni rozczarowania, które polega na tym, że nie są w stanie dalej wytrwać we wzajemnej fascynacji, a doświadczają bardzo trudnych aspektów osobowości zarówno partnera, jak i samego siebie. Dla mnie różnica między zauroczeniem – miłością tej pierwszej fazy, a miłością co do zasady polega na tym, że ludzie, którzy kochają, potrafią poradzić sobie z ambivalencją odczuć i pójść dalej. Inni z kolei rozstają się w imię narcystycznej miłości, dalej szukają kogoś, z kim ponownie będą mogli odtworzyć tę pierwszą fazę związku polegającą na totalnej fascynacji.

**MT:** Miłość zaczyna się kształtować od najwcześniejszej relacji matki z dzieckiem. Do końca około ósmego miesiąca życia dziecko pozostaje w fazie symbiozy z matką, którą często przyrównuje się do pierwszej fazy miłości partnerów – zakochania – kiedy to dwie osoby zlewają się ze sobą, tracąc poczucie własnych granic, mają wrażenie porozumiewania się bez słów. Po około ósmym miesiącu następuje faza separacji-indywiduacji, w której to dziecko zaczyna się stopniowo uniezależniać i separować od matki, zauważa, że matka nie jest z nim tożsama. Od około trzeciego roku życia (faza stałości obiektu i self, z podfazą falliczną czy edypalną) dziecko zakochuje się w rodzicu płci przeciwnej – dziewczynki rywalizują z matkami o względy ojca, a chłopcy – z ojcem o matkę. Jeśli te poszczególne fazy rozwoju się dopełnią i rodzice pomogą dziecku rozwiązać trudne konflikty, które im towarzyszą, dziecko zostaje wyposażone w umiejętność radzenia sobie w przyszłych dojrzałych związkach.

Mówiły panie o miłości niezdrowej, destrukcyjnej, gdzie fascynacja wiąże się z elementem jakiejś patologii, jak na przykład przytoczona historia z nożem. Myślę, że wpływ na to, jaki charakter przybiera miłość, ma przede wszystkim relacja matki z dzieckiem do trzeciego roku życia, a także pozytywne rozwiązanie kompleksu Edypa, co stanowi zrab naszej zdolności do tworzenia trwałych, satysfakcjonujących i bliskich związków z drugą osobą. Właśnie tak rozumiem miłość: postrzegam ją jako umiejętność zbliżania się do siebie, doświadczania intymności, ale też jako umiejętność dostrzegania różnic i dawania sobie wzajemnie prawa do niezależności i realizowania własnych potrzeb. Widzę ją również jako zdolność do kłótni, jasnego komunikowania złości i frustracji bez fantazji o kończeniu związku lub realnego zrywania więzi.

**AD:** Relacje dziecka z rodzicami, które pani opisała, są bardzo istotne. Często powielamy je w dorosłym życiu, nawet jeśli nie były dla nas satysfakcjonujące. Dlaczego? – to moje pierwsze pytanie. Drugie pytanie wiąże się z tym, co powiedziała pani o wstępnych fazach rozwoju dziecka, które są zarazem fazami kształtowania się jego seksualności. Jeśli już rozmawiamy o różnych odcieniach miłości, to chciałabym, żebyśmy zajęły się również tą „inną” miłością. Jak to się dzieje, że zaczynamy kochać osobę tej samej płci?

**BZ:** Spróbuję połączyć odpowiedzi na te pytania, przywołując doświadczenie z konferencji z amerykańskimi analitykami, którzy opowiadali, że obecnie jest olbrzymi kłopot z kompleksem Edypa. Kompleks Edypa, o którym mówiła też pani Tyburska, to erotyczna cyrkulacja między bliskością z rodzicem tej samej płci i – w kontrapunkcie do niej – budowanie pewnej seksualnej, czy bardziej – symbolicznej więzi z rodzicem płci przeciwnej. W tej dynamice trójkątnej tworzą się – jak uważał Freud w XIX wieku – między innymi zręby tego, jak doświadczamy własnej płciowości i jakie związki miłosne będą dla nas najbardziej swoiste. Problem, który wyłonił się podczas konferencji, polegał na tym, że w USA więcej niż jedna trzecia pierwszych związków się rozpada, tych drugich związków rozpada się mniej więcej połowa, dlatego bardzo duża liczba dzieci dorasta w tak zwanej rodzinie patchworkowej, w której są dzieci wcześniejszych partnerów i wspólne. Monoparentalność, czyli wychowywanie dziecka przez matkę bądź ojca oraz pararodzicielstwo – sytuacja, kiedy dzieci wychowuje dwoje rodziców tej samej płci lub zmieniający się opiekunowie (w psychologii osoby znaczące), to są konfiguracje, które co do zasady stanowią komplikacje społeczne, o których psychoanaliza w klasycznym wydaniu Freudowskim niewiele ma do powiedzenia. Oczywiście łatwo uznać na poziomie konserwatywnej refleksji, że wszystko to, co nie jest zgodne z normą, będzie patologią. I takie też refleksje na przywołanej konferencji się pojawiły. Natomiast jeden z prelegentów powołał się na koncepcję „dobrego dopasowania”, stwierdził, że dziecko jest w stanie poruszać się aktywnie w rzeczywistości już od urodzenia, od tego momentu poszukuje znaczących dla siebie obiektów i buduje swoją przestrzeń psychiczną, o ile nie doświadczy jakiejś masywnej przemocy czy traumy.

Sądzę, że kiedy mówimy o konstruowaniu matrycy miłości, matrycy więzi, o której wspomniała pani Tyburska, to ta matryca dotyczy erotycznej, witalnej relacji, w której są osoby znaczące. Dziecko w trakcie rozwoju asymiluje pewien rodzaj bliskości, klimat więzi stworzonej ze znaczącymi osobami – w ten sposób buduje się rodzaj takiej relacji, która polega na spontanicznej, witalnej wymianie. Element płci, ale także fakt biologicznego ojcostwa/macierzyństwa jest tutaj istotny z różnych powodów, ale – tak naprawdę – to, co wydaje się najważniejsze, to niedepresyjny, nieegocentryczny i nieopuszczający rodzic. Witalność rodzica, jego pewien rodzaj spontaniczności i przyjemności, którą czerpie z różnych aktywności, na przykład w relacjach z przyjaciółmi czy z partnerem miłosnym, jest czymś, co stanowi dobry grunt do nawiązywania bliskiej więzi. Myślę, że to jest rozsądny sposób myślenia również wtedy, kiedy w grę wchodzi związek jednopłciowe partnerów. Niewątpliwie destrukcyjne w tworzeniu pierwotnej więzi będą pewnego rodzaju nadużycia, na przykład agresywność bądź nachalna seksualność. Natomiast troska, miłość, bliskość, ale też pozostawianie w związkach, które są satysfakcjonujące, składają się na psychologiczny klimat, w którym wyrastają zdrowe dzieci.

**MT:** Dodam coś jeszcze odnośnie do poszanowania i nieposzanowania granic drugiego człowieka. Dorosła osoba nie będzie potrafiła wyznaczać zdrowych granic w relacji z partnerem, jeżeli jej własne granice były w dzieciństwie przekraczane. Jeśli miała do czynienia z nadużyciami, zachowaniami przemocowymi, i nie mam na myśli tylko przemocy fizycznej, lub – w drugą stronę – jeśli jako dziecko była opuszczana, zaniedbywana emocjonalnie, nie miała przestrzeni na doświadczanie, przeżywanie i wyrażanie trudnych emocji, np. smutku czy złości – to w przyszłości osoba taka nie będzie potrafiła radzić sobie z emocjami, które są podstawą kształtowania bliskiej relacji z partnerem.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Pozwolę sobie nie zgodzić się z panią, z tym, że rodzic jest odpowiedzialny za wszystko, bo tak trochę wychodzi z naszej rozmowy, że jeśli mnie w życiu coś się nie udaje, to nie jest moja wina, tylko rodziców. Owszem, pierwszymi wzorcami emocjonalnymi są rodzice, tak jest i tak będzie. Ale przecież nie tylko rodzice wchodzi z nami w relacje emocjonalne. Oprócz zaplecza w domu dziecko ma jeszcze rówieśników, otacza się różnymi ludźmi. Czasem ktoś się pojawi i zrobi coś, co staje się punktem zwrotnym w naszym życiu.

**MT:** Rozwinę trochę tę poprzednią kwestię i odniosę się do tego, co pani mówi o odpowiedzialności. Kiedy dojrzały rodzic pozwala dziecku na niezależność, to tym samym go wzmacnia (zwiększa jego poczucie własnej wartości), a jednocześnie sygnalizuje mu, że odpowiada ono za swoje czyny. Oczywiście jest tak, że dziecko, które się uniezależnia od rodziców, zaczyna wchodzić w relacje z innymi osobami: opiekunkami, nauczycielami w szkole, a także z rówieśnikami, którzy bywają różni i którzy stwarzają rozmaite, trudne do przewidzenia sytuacje. Nakłada się na to nieświadoma tendencja każdego z nas do powtarzania schematów z przeszłości, czyli prowokowania do odtwarzania podobnych wzorców relacji do tych z ważnymi obiektami z dzieciństwa. Stąd bywa tak, że dzieci mogą same prowokować rówieśników do tego, by je krzywdzili. Przy czym wydaje się istotne, czy i jak rodzice bądź opiekunowie reagują na taką sytuację. Styl funkcjonowania rodziny jest bardzo ważny. Nie oznacza to jednak, że jeśli warunki w domu są nieprzychylnie, to problemu nie da się rozwiązać. Zgadzam się z tezą Fromma, że miłość – jak każdy rodzaj sztuki – to rodzaj rzemiosła, można się jej nauczyć i można ją doskonalić. Pomagają w tym również psychoterapeuci. Podczas psychoterapii stwarzają pacjentowi taką przestrzeń, która umożliwi zrozumienie i modyfikację sposobów radzenia sobie dziecka – a potem dorosłego człowieka – z mniej konstruktywnych na bardziej konstruktywne.



**BZ:** Jest taki angielski termin obecnie dosyć modny w psychologii – *resilience*, który oznacza psychiczną prężność. Stosuje się go do osób, które mają bardzo trudną, traumatyczną historię życia, związaną z całą serią nadużyć, ale posiadają pewien rodzaj zdolności psychologicznej, która umożliwia im samodzielne uporanie się z nimi i zbudowanie z partnerami bardzo satysfakcjonujących więzi. Psycholodzy nie potrafią odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak się dzieje, jakoś próbują to z jednej czy z drugiej strony ugryźć, natomiast wychodzi na to, że faktycznie jest taki obszar doświadczenia, którego nie jesteśmy w stanie zrozumieć. Są ludzie, którzy potrafią bardzo dobrze funkcjonować mimo bardzo złych doświadczeń, bo mają pewną zdolność samouspakajania, samoleczenia; mimo trudnych wzorców tworzą świetne, satysfakcjonujące związki.

**MT:** Nie znam osób, które po doświadczeniach traumatycznych z przeszłości mogą funkcjonować bez poniesienia emocjonalnych kosztów tych doświadczeń. Uważam, że takie koszty ponosi się zawsze, choć często są one niewidoczne na zewnątrz.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Może takie osoby po prostu nie zgłaszają się na terapię.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Mam pytanie do reżyserki *Eksperymentu miłość...* Czy sztuka może być alternatywą dla terapii? Czy może leczyć, jakoś pomagać nam kształtować relacje z bliskimi?

**JUSTYNA KOWALSKA:** Każdy z uczestników tego projektu wniósł swój pogląd na to, czym jest miłość. Ja gdzieś sama w mojej pracy dochodzę do wniosku, że istotą miłości jest miłość własna. W projekcie dopieściliśmy siebie, zrobiliśmy coś, co jest naszą pasją, i to jest bardzo ważne, bo pasja pozwala nam kochać siebie bardziej.

**MT:** Mówi pani, że bez miłości własnej nie ma miłości do drugiej osoby. Zgadzam się z tym w zupełności. Dopiero wówczas, kiedy Kochamy siebie, możemy kochać drugą osobę jako niezależny obiekt, z własnymi niezależnymi potrzebami.

A jak możemy sobie radzić z trudnościami? Mechanizmów obronnych jest sporo, działają one automatycznie. Przykładowo, szeroko pojęta sztuka i twórczość, która jest uznawana za jedną z dojrzałych form obronnych, zwanych sublimacją, daje nam możliwość zredukowania napięcia, lęku i zmian

perspektywy patrzenia oraz odczuwania. Oprócz tych mechanizmów, które każdy z nas stosuje nieświadomie, pomagają nam wszelkie formy aktywności podejmowane świadomie, a które wpływają na ośrodek nagrody w mózgu. Dostarczanie sobie pozytywnych emocji wzmacnia siłę naszego ego i odporność.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Dlaczego małżonkowie się rozstają?

**BZ:** Byłam ostatnio na interwencji w rodzinie, w której pan postanowił popełnić samobójstwo i tym samobójstwem – jak twierdzi jego małżonka – szantażuje ją od pół roku. Para ma za sobą trzydzieści pięć lat związku, mają czwórkę dzieci, ale pan twierdzi, że żona nigdy nie kochała jego, lecz wyłącznie siebie i wymuszała na nim różne aktywności zawodowe w celach zarobkowych. On chciał sprostać zadaniu, dlatego pozaciągał mnóstwo kredytów i teraz oboje znajdują się w sytuacji ekstremalnej. Dlatego doszedł do wniosku, że nie będzie już robił więcej kłopotu i popełni samobójstwo.

To, co potem usłyszałam od tego mężczyzny, wydało mi się bardzo dobrym przyczynkiem do naszego spotkania. On powiedział, że żeby móc się rozwieść, ludzie muszą mieć w swej głowie fantazję o furtce, którą mają za plecami i która pozwoli im podjąć dany krok. Można wysunąć tezę, że rozwoły we współczesnym wydaniu to jest stosunkowo nowe doświadczenie, z którym mamy do czynienia mniej więcej od dwudziestu lat. Kiedyś ludzie uznawali, że można się kochać lub nie kochać, ważne było to, żeby zarobić na dzieci, utrzymać dom i nie miało znaczenia, co ktoś czuje. Miłość w tym sensie jest nową jakością.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Miłość powinna być zrozumieniem partnera.

**BZ:** Powinna być. Ale tu też pojawia się odpowiedź: my, psycholodzy, pojawiliśmy się w czasie, kiedy ludzie zaczęli myśleć, że nie jest wcale tak, że aby stworzyć jednostkę zwaną rodziną i zrealizować swoją rolę społeczną, człowiek może być nieszczęśliwy i powinien się poświęcać. W pewnym sensie rozmawiamy o tym, czy ludzie mają prawo do swojej satysfakcji, swojego szczęścia i opuszczenia partnera w sytuacji, kiedy nie są szczęśliwi, czy też powinni tkwić w tej sytuacji tylko dlatego, że tworzą rodzinę i mają zobowiązania społeczne, ekonomiczne i majątkowe.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Pani wspomniała o tych furtkach w głowie, które umożliwiają porzucenie danej sytuacji – ja odnoszę wrażenie, że obecnie takie furtki dużo łatwiej nam się otwierają. Na przykład dlatego, że znajdujemy się pod bardzo dużym wpływem zjawisk z zewnątrz, zbyt łatwo ulegamy presji mediów, jakimś fanatycznym wizjom, religii. Często ta furtka otwiera się również na zasadzie lekceważenia innych: to ja jestem najważniejszy. A gdzie drugi człowiek? Dziś kobietom stawia się bardzo duże wymagania. Kobieta w związku powinna być piękna, szczęśliwa, mieć czas dla dzieci, pracować, zarabiać pięć tysięcy miesięcznie – fajnie! Tylko tego nie da się zrobić, po prostu. Myślę, że mamy tu do czynienia z próbą zderzenia tego, co mamy wokół siebie, w reklamach i na billboardach, i tego, jak rzeczywiście radzimy sobie z prawdziwym życiem.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Moje pytanie dotyczy wykresu, który rysuje Wojciszke w swojej książce *Psychologia miłości*. Przedstawia on na nim fazy relacji miłosnej związku, który trwa pięćdziesiąt lat. Według modelu Wojciszke każdy związek przechodzi te fazy po kolei, czasem może przeskoczyć którąś z nich, ale dla mnie konkluzja autora jest następująca: związek, nad którym się nie pracuje, umrze. Czy panie się zgadzają z tą tezą?

**MT:** Koncepcja Wojciszke jest dość sztywna i schematyczna, natomiast faktycznie na końcu wspomina on o tym, że bez pracy nie ma związku. Wojciszke odwołuje się do zmienności faz miłości. Namiętność pojawia się w fazie zakochania i trwa jeszcze w fazie związku romantycznego, który przeradza się w końcu w związek kompletny. Gdy namiętność opada, zaczyna się związek przyjacielski i faza urealnienia. Uświadamiamy sobie to, że partner nie jest idealny, podobnie jak my sami. Pojawia się wówczas pytanie: czy możemy być razem jako dwie nieidealne osoby?

Bycie z drugą osobą to równie ciężka praca jak praca nad samym sobą. Tak w pierwszym, jak i w drugim wypadku konieczne jest uświadomienie sobie pewnych destrukcyjnych mechanizmów. Jeżeli sami – lub z pomocą wsparcia społecznego, np. przyjaciół – nie jesteśmy w stanie ich rozpoznać, mogą nam w tym pomóc psycholodzy bądź psychoterapeuci. Jednak wymaga to świadomej decyzji obojga partnerów, na trwanie związku i podjęcie terapii par czy małżeńskiej zawsze musi być obopólna zgoda.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Chciałabym spytać o pojęcie „wystarczająco dobrego rodzica” czy też „wystarczająco dobrego obiektu” Donalda Woodsa Winnicotta. Co ono dokładnie oznacza?

**BZ:** Odpowiem, wracając jeszcze na chwilę do kwestii miłości własnej, o której wspomniała reżyserka projektu. Miłość własna jest czymś z gruntu pięknym i zarazem strasznym. Kiedy o niej mówimy, to, przynajmniej mnie, zapala się czerwone światło związane z narcyzmem, z pragnieniem bycia kochanym bezwarunkowo i bycia w relacji idealnej. Jeśli opowiada się o obronie przed budowaniem relacji czy więzi, to często w psychologii wspomina się o takiej wahadłowej relacji, która jest albo idealizacją, albo dewaluacją. Czyli że człowiek, który broni się przed zranieniem w związku, bardzo idealizuje siebie albo partnera, i kiedy doświadcza jakiejś rysy, feleru, od razu dewaluje związek i poszukuje innej idealizacji. Często miłość własna w tym aspekcie jest czymś niebezpiecznym, bo taka osoba pragnie być kochana i zaspokajana, ale nie ma poczucia, że mogłaby komuś się odwdziżyć tym samym. Oczekuje bardzo konkretnych aktywności ze strony partnera i jeżeli nie dostaje ich w takiej formie, w jakiej by chciała, od razu reaguje urazą, odcina się i poszukuje innej więzi. Na tym polega miłość narcystyczna.

Koncepcja „wystarczająco dobrego rodzica”, o którą pani spytała, jest wyjściem z takiej perspektywy idealizacyjnej. Bardzo często rodzice czytają jakiegoś podręczniki i chcą być rodzicami idealnymi. Jednak idealność rodzica i idealność dziecka oznacza niezdolność rozumienia jego potrzeb i swojej roli jako rodzica, oznacza nakładanie pewnych wyobrażeń na temat tego, jakie dzieci chcemy mieć. Mamy wtedy do czynienia z pewną formą przemocy symbolicznej. Przemoc nie polega tu na agresywności wprost, lecz właśnie na nakładaniu na dzieci i na siebie samych pewnych matryc, które stanowią jakąś formę idealizacyjnego widzenia samych siebie. W koncepcji „wystarczająco dobrego rodzica” mówimy o osobie, która się stara, chce kochać swoje dziecko jak najbardziej, chce dla niego jak najlepiej, ale potrafi pogodzić się z tym, że może jej to nie wyjść, że może nie zrozumieć potrzeb dziecka.

Miłość „wystarczająco dobrego partnera” z kolei to miłość, w której istnieje wiele nadziei, że nam się uda, z równoczesnym przyzwoleniem na to, zaakceptowaniem tego, że może nam nie wyjść. Na tym polega pewien paradoks miłości: chcemy jak najlepiej, wychodzi jak zwykle, lecz nie czujemy się



Spotkanie wokół projektu *Eksperyment miłość. Getto singli*,  
Teatr Łaźnia Nowa, Klub Kombinator 2015. Fot. K. Schubert

zranieni na tyle, by porzucić partnera. Kiedy dywagujemy o współczesnych problemach psychologii społeczeństwa i gabinetu, to mówimy przeważnie o problematyce narcyzmu, o wspomnianym wahadle idealizacji i dewaluacji.

**AD:** Mówiły panie, że kiedy uznajemy, że coś w naszej relacji jest nie tak, wiąże się to z utratą naszego wyobrażenia na temat związku albo – wyobrażenia nas samych w danej relacji. Jeżeli zapada obopólna decyzja o ratowaniu więzi, udajemy się na terapię dla par. A jak ze stratą może poradzić sobie osoba, która zostaje sama?

**BZ:** Myślę, że przede wszystkim należy uświadomić sobie, jaką inwestycję włożyliśmy w związek i w jaki sposób on nas opisywał. Po drugie, musimy uznać, że nie ma eleganckich rozstań, podobnie jak nie ma powrotu do przyjaźni po związku miłosnym.

W przestrzeni psychologicznej na początku negujemy realność straty: jesteśmy w głębokim szoku, potem często w zaprzeczeniu. W ślad za tym pojawia się etap złości, targowania i nienawiści – to jest niezbywalna faza radzenia

sobie z żalobą. Oczywiście nie wierzę tutaj w fazowość, różne emocje mogą pojawiać się w różnych momentach. Natomiast dopiero po tych fazach – szoku, zaprzeczania, targowania się – dociera do nas rzeczywistość, pojawia się olbrzymia skłonność do depresji, smutku i żalu. Brak tych faz, podczas których nierzadko zachowujemy się tak, jakbyśmy nie znali samych siebie i upokarzamy siebie i partnera na takim poziomie, że jest to dramatycznie bolesne dla obojga, czasem uniemożliwia prawdziwe rozstanie. Patologia żaloby po stracie występuje wtedy, kiedy stosujemy strategie ratunkowe, odcinamy się i udajemy, że nic się nie stało, jesteśmy nazbyt elegancyjcy.

A tutaj – jak w każdej reakcji posttraumatycznej – trzeba się wysypiać, nie pić za dużo, starać się powtarzać pewne schematy uspokajania, na przykład kontaktować się z bliskimi, nawet jeżeli wydaje się nam to jałowe i nic nam nie daje, trzeba starać się dbać o swoją sytuację bytową, żeby mieć jakieś poczucie stabilności, kultywować rutynę i rytuały życia codziennego. Prawdziwy związek miłosny wiąże się z olbrzymim bólem. Żaloba nie jest nam dana – jest procesem ogromnej inwestycji emocjonalnej, który musimy wykonać. Związek to praca, ale rozstanie to też olbrzymia praca, którą podejmiemy bądź nie. Zaniechanie i pasywność uniemożliwiają rzeczywiste pożegnanie.

**MT:** Praca nad rozstaniem polega na dopuszczeniu do siebie i przeżyciu wszelkich, nawet tych najbardziej zgnitych emocji. Jeżeli im stale zaprzeczamy bądź nie możemy się od nich uwolnić i dominują nasze życie, a minęło już kilka lat, to powinien być dla nas sygnał, że coś jest nie tak. Uświadomienie sobie gniewu, złości, nienawiści, potem smutku i żalu, a następnie pozwolenie sobie na ich przeżycie i uzewnętrznienie prowadzi do akceptacji, do stopniowego osławiania się z rzeczywistością, już bez tej drugiej osoby. Pozytywne rozstania często dostrzegamy długo po nim.

**AD:** Kiedy już uporamy się ze stratą i myślimy o rozpoczęciu nowego związku, często odczuwamy lęk, że wcześniejsza sytuacja się powtórzy. Czy ten lęk jest uzasadniony?

**BZ:** Po wykonaniu pracy żaloby zmiana dokonuje się nie tylko w naszej zewnętrznej rzeczywistości, lecz również w nas samych: praca żaloby polega też na uporaniu się z utratą samego siebie. Każdy związek miłosny jest istotną inwestycją; kiedy kończy się więź, w pewnym sensie umieramy.

Dlatego możemy powiedzieć, że związek z inną osobą jest związkiem innej osoby. Różne teorie budowania więzi mówią, że każda kolejna więź po więzi bolesnej, słabo rozwiązanej, będzie coraz bardziej chybotała, coraz bardziej chroniąca nas przed zranieniem, płytka i unikowa, ale to nie jest zasada. Są osoby, które po bolesnym rozstaniu wchodzą w związek, w którym autentycznie doświadczą siebie i partnera.

Kiedy porzucamy relację, zostaje nam olbrzymi rezerwuar wiedzy o nas samych. Jeżeli wiemy, czego potrzebowaliśmy, co straciliśmy i jak mogliśmy coś naprawić, istnieje duża szansa, że w drugim związku uruchomią się te potrzeby i będzie on bardziej autentyczny. W ogóle kryzys rozstania jest ogromną traumą, dlatego warto – jeśli człowiek godzi się czy też jest zmuszony odbyć pracę utraty i żałoby – wykorzystać tę sytuację maksymalnie i jak najwięcej dowiedzieć się o sobie. Wówczas kolejny związek będzie nieobronną, autentyczną inwestycją, która pozwoli stworzyć autentyczne relacje.

**AD:** Czy zgadzają się panie z tym, że obecnie rozstajemy się częściej?

**MT:** Nasze czasy na pewno ułatwiają rozpad związków. Jesteśmy bardziej lękowi jako społeczeństwo, a także mamy coraz większe przyzwolenie społeczne na rozwody, których liczba wzrasta.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Chciałabym zwrócić uwagę na jedną rzecz, w której po części leży przyczyna tego, że dziś trudno nam budować trwałe związki. W europejskim modelu tożsamości o wiele silniej określa nas rola zawodowa niż rodzinna. Przywołam też definicję szczęścia, którą podał Freud, mianowicie, że człowiek szczęśliwy to taki, który potrafi kochać i jednocześnie pracować. Sądzę, że w dzisiejszych czasach to trudne zadanie ze względu na to, co powiedziałam na początku. Mamy pracować nad związkiem, nad relacją z partnerem, i mamy być dobrymi pracownikami, musimy łączyć rolę społeczną i zawodową. Często napięcia między tymi rolami są tak silne, że tego nie dźwigamy, i gdy musimy coś wybrać, wybieramy pracę, która określa naszą pozycję, wybieramy tak pojętą niezależność, w konsekwencji często samotność.

**GŁOS Z WIDOWNI:** Dlatego trzeba zmienić system!

**GŁOS Z WIDOWNI:** Systemy były już zmieniane i to nic nie pomogło.

**BZ:** W moim przekonaniu bycie w trwałej relacji powinno być źródłem poczucia bezpieczeństwa i dawać siłę do konfrontacji ze światem zewnętrznym i określania swojej pozycji społecznej. Dziś często się zdarza, że norma społeczna rozchodzi się z normą psychologiczną. Na przykład człowiek jest socjopatą, pasożytem emocjonalnym, nie potrafi wchodzić w związki, nie jest empatyczny, używa ludzi do osiągnięcia swoich celów, ale w rzeczywistości społecznej funkcjonuje świetnie. Jeżeli uznamy, że związek ma nas w pełni zaspokajać, ma być piękną etykietą przypiętą do naszego życia, to psycholodzy mogą iść do domu – przynajmniej ta ich grupa, z którą ja się utożsamiam. Oczywiście, są psycholodzy, którzy wspierają taki model miłości, wypowiadają się w mediach, podając gotowe recepty na szczęśliwy związek. Tymczasem dobra, istotna, głęboka więź jest czymś, co pozwala nam ochronić się przed agresywną, złowrogą i perwersyjną rzeczywistością zewnętrzną.

**MT:** Zastanawiam się, czy zostało coś do dodania. Ludzie dziś szukają silnych bodźców, natychmiastowej satysfakcji i gratyfikacji, a długotrwały związek może kojarzyć się z czymś, co jest nudne, trudne, ograniczające, mało atrakcyjne, czarno-białe, a nie kolorowe. Ten sposób myślenia dominuje – moim zdaniem – niesłusznie.

Łaźnia Nowa, Klub Kombinator, 11.04.2015



# WYSTAWA „DUCHY TEATRU”

Galeria Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki”

8–13.12.2015

Kurator: Bartosz Szydłowski

Koncepcja i aranżacja: Małgorzata Szydłowska

Filmy 3D: Przemysław Fik

Operator kamery: Paweł Labe

Edycja: Przemysław Celiński

Zdjęcia: Małgorzata Szydłowska, Tomasz Wiech

Animacje wideo: Dawid Kozłowski

Filmy Time Lapse: Alek Trafas

Instalacja interaktywna: Małgorzata Szydłowska, Bartosz Szydłowski

Światło: Sławomir Matysiak

Realizacja dźwięku: Rafał Szumny

Oprawa graficzna: Zbigniew Prokop

Projekt zrealizowano w ramach obchodów

250-lecia teatru publicznego w Polsce

Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury

i Dziedzictwa Narodowego w ramach projektu

„Duchy Teatru – Wy Najpierwsi!”



250 LAT  
TEATRU  
PUBLICZNEGO  
W POLSCE

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**



## Karja ruchomości

3

Dodr.

Nr

Fe.  
cha (Mypet)  
uska półperuorka, siwa

wyst.:

..-yl.

wykreślenia:

Teatro

Inwen

## MOC „MYŚLĄCEJ RĘKI”

MÓWI MAŁGORZATA SZYDŁOWSKA

### Poza pudłem sceny

W 2013 roku na Światowy Dzień Teatru zainicjowałam w Łaźni projekt *Teatr bez pudła*, to był załączek tej wystawy.

Sama wystawa jest wynikiem moich doświadczeń pracy scenografa. Bycie scenografem wymaga nie tylko zrobienia projektu, równie ważna jest umiejętność współpracy z ludźmi – pracownikami zaplecza sceny. W Łaźni budowałam to zaplecze od początku. Zawsze interesowało mnie, skąd do teatru przychodzą ludzie, którzy wcześniej nie mieli z nim nic wspólnego; co ich przyciąga do sceny? A gdy już trafią do teatru – w jaki sposób realnie zmotywować ich do szalonej pracy na rzecz wspólnej artystycznej sprawy?

Pracowałam w wielu teatrach o różnym profilu, również w teatrach operowych, gdzie produkowane są ogromne inscenizacje, tam potrzebne są rozbudowane, wyspecjalizowane pracownie. Spotykałam ludzi, którzy całe swoje życie poświęcili, żeby doskonalić się w bardzo prostych, wąskich umiejętnościach, wierząc, że praca ich rąk ma ogromne znaczenie. Krawców, szewców, modelatorów, perukarzy. Obserwowałam, jak ważne jest dla nich to, że zwraca się uwagę na sposób ich pracy, na fachowość; i jak budujące jest dla nich poczucie współtworzenia spektaklu. Podmiotowe traktowanie rzemieślników teatru to dopiero wstęp do budowania delikatnej struktury powiązań dalekiej od obiektywnej struktury zarządzania teatrem. Przekonałam się, że tylko świadomy dystans do hierarchicznego układu kompetencji w teatrze może dać pożądany efekt.

Współpraca, budowanie relacji i wzajemnego zaufania daje jedyną szansę na wejście w proces, z którego każdy może coś wynieść. Spędzałam mnóstwo czasu w pracowniach, podglądałam, fotografowałam, czerpałam od rzemieślników unikalną wiedzę. Interesowało mnie ich życie, poznawałam specyfikę ich charakterów, ich wspólne cechy i indywidualność. Długo myślałam o tym, jak ten temat przybliżyć widzom, ale też ludziom ze środowiska. Bartosz ukierunkował ten koncept, nazywając rzemieślników teatralnych duchami teatru. Oni rzeczywiście są bezwzględnie marginalizowani, są nieobecni w narracji, którą artyści i krytycy budują o teatrze. Poprzez tę wystawę chciałam ich wydobyc z czarnego horyzontu scenicznego, uświadomić widzom ich namacalną i nieodzowną obecność w procesie budowania wydarzenia teatralnego. Umysłowić, że słowo „spektakl” ma o wiele większą pojemność; że to nie tylko kontekst bezpośrednich twórców, ale że za tą krótką listą nazwisk (autor, dramaturg, reżyser, scenograf, kompozytor, choreograf) stoi jeszcze cały sztab ludzi, rzemieślników, fachowców, pracowników sceny.

## Kapelusznik

Na wystawie została wykorzystana część mojej dokumentacji fotograficznej z procesu powstawania kostiumów do spektaklu *Trubadur* w Operze Bydgoskiej w 2002 roku. Zaangażowanie całej ekipy rzemieślników teatralnych w proces twórczy było w tym przypadku niezwykle. Byli gotowi do podjęcia każdego wyzwania. To nie stało się od razu i nie było dane z góry. Niektóre osoby potrzebowały więcej czasu, ale gdy udało mi się nawiązać z nimi taką więź, która ich przybliżyła do sedna tematu, nabierali odwagi, by wspólnie ze mną podejmować trudniejsze decyzje, iść pod prąd, łamać schematy. Dla mnie to był jeszcze jeden osobny spektakl, który się odbywał, zanim doszło do premiery.

W operowej modelarni był pan Jerzy Pielat, którego ja nazywam Kapelusznikiem. On nie był po prostu wykonawcą nakryć głowy, tylko Kapelusznikiem – magiem, który przekraczał prawa fizyki. Na podstawie projektów wycinałam formy z papieru, wówczas absolutnie nikt nie wierzył, że można coś takiego wykonać. Pan Kapelusznik poświęcał na to mnóstwo czasu, o wiele więcej, niż to mogło być zaprogramowane w jego czasie pracy, i stworzył dla mnie nakrycia głowy – dzieła sztuki, które mogą funkcjonować zupełnie osobno, poza spektaklem.

## Wobec materii

Szycie kostiumów do *Trubadura* też wykraczało poza ramy tradycyjnie pojmowanego rzemiosła krawieckiego. Panie krawcowe rozumiały mnie bez słów, ale nie wystarczało im, że coś ma być zrobione tak, jak jest w projekcie. Z niebywałą dociekliwością zadawały precyzyjne, konkretne pytania, chciały wiedzieć: dlaczego? Na tym polega współpraca, żeby dać przestrzeń na zadawanie pytań i szukać na nie odpowiedzi. Jeśli ktoś wie, po co i dlaczego coś robi, to robi to lepiej, niż dlatego, że musi. W teatrze ta motywacja i poczucie sensu jest szczególnie ważne w pracy każdej osoby z zespołu.

Mój projekt wyjściowy do *Trubadura* został tak dokładnie sfinalizowany, że dla mnie samej było to zaskakujące. Nauczyłam się wielkiej pokory również wobec samej materii, tworzywa, które później oddaje zainwestowaną w siebie energię.

Premiera opery *Trubadur* to było nasze wspólne święto. Radość tej ekipy, że ich praca została uznana; duma – to był efekt, który starałam się później przenosić na dalsze projekty.

## Duchy ze Słowackiego

Duchy teatru to również rzemieślnicy z Teatru Słowackiego. Do nich mam szczególny sentyment, ponieważ w „Słowaku” debiutowałam jako scenografka w 1996 roku. Postacie z filmu wyświetlanego na wystawie to tapicer i krawcowe z tamtejszych pracowni. Tapicer to ten sam pan, którego poznałam w 1996 roku, natomiast krawcowe się zmieniły, ale to są również osobowości teatralne. Jest też pan z pracowni krawieckiej męskiej. To był jedyny krawiec, który bez formy potrafił wyciąć frak. Patrzył na materiał, na modela, i po prostu widział frak, i z głowy go wycinał. To jest artyzm, i to są artyści w swoim fachu. Jestem w ciągłej współpracy z nimi, ponieważ realizujemy w tych pracowniach nasze Łązniowe zamówienia.

Na otwarciu wystawy spotkałam kuratorkę, scenografkę z Brazylii, która zachwyciła się ideą. Rozmawialiśmy o pewnym automatyzmie funkcjonującym w naszej praktyce. Niby rozumiemy, że istnieje coś takiego jak rzemiosło teatralne, ale to jest tak ogólne pojęcie, że nie wiemy, co za tym stoi realnie, jaka praca, jaki fascynujący proces. Kolejną częścią większego

projektu „Duchy teatru” było sympozjum naukowe, które zorganizowaliśmy we współpracy z Katedrą Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Teksty wygłoszone przez badaczy i praktyków teatru podczas sympozjum zostaną wydane w książce *Rzemiosło teatru*. Zbiór jest właśnie przygotowywany do druku.

## W praktyce

Szkoły rzemiosła teatralnego w Polsce zostały polikwidowane, zawody rzemieślnicze zanikają. Wykraczając poza teatr, na poziom ogólny, profesja, etos i status rzemieślnika jest czymś, co obecnie zaginęło. Niewiele jest ludzi, którzy żyją z pracy własnych rąk, młodzi nie kształcą się na szewców, krawców, modelarzy; nie ma zapotrzebowania na te umiejętności. Dzieci w szkołach nie są dziś uczone robót ręcznych, szycia, prac technicznych. Kiedyś były to umiejętności przydatne w codziennym życiu, dziś nie. Wracając do praktyki teatralnej, pracownicy techniki sceny są werbowani „z ulicy”. Nigdy nie mamy pewności, czy nowy członek ekipy odnajdzie się w teatrze, trzeba sprawdzić taką osobę w codziennej praktyce. Musimy wykonywać pracę u podstaw, szkolić ludzi w biegu, od projektu do projektu. To rodzi trudności. Fachowców znających rzemiosło teatralne, z wyrobioną świadomością jego specyfiki, jest coraz mniej, a ci z doświadczeniem i stażem to skarb. Wiele pracowni zostało zlikwidowanych bezpowrotnie, stać na nie tylko duże teatry. Ludzie, którzy pracują w tym fachu, mogą się uczyć tylko od siebie nawzajem. A to jest wiedza, której się nie da przekazać w ciągu miesiąca.

Wśród szewców, którzy pracują w Operze Bydgoskiej, jest średnia wieku 70 plus. Żartujemy, że oni nawąchali się tyle butaprenu i innej chemii, że są po prostu zakonserwowani.

Nie mają komu przekazać swojej praktycznej wiedzy, a pokazywali mi szereg przypadków, co się dzieje z przedmiotami gotowymi, zakupionymi w sklepach, gdy te lądują na scenie. Na przykład buty kupione w sklepie obuwniczym – nie ma szans, żeby przetrwały kilka sezonów. Przy eksploatacji spektaklu taki but się rozpada po kilku graniach.

Shewcy w operze wykonują buty do przedstawień operowych, które są grane przez 12 lat. Jeżeli zabraknie teatralnego szewca, który zrobi takie buty z odpowiedniej skóry i właściwie je wykona, mamy realny problem. Jesteśmy skazani na bylejakosć. Praca wykonywana ręcznie, starymi dobrymi metodami, ma zupełnie inny walor, a w praktyce teatralnej jest bezcenna. Bazowanie na rzeczach gotowych jest dla kostiumografów i scenografów bardzo problematyczne. Jednak sytuacja nie jest beznadziejna. Rynek przedmiotów codziennego użytku zmienia się pod wpływem zmęczenia gotowym produktem marnej jakości wytwarzanym na masową skalę. W designie, w projektowaniu mebli, odzieży widać te zmiany. Rękodzieło, znajomość materiałów, umiejętność wykonania niepowtarzalnego produktu wysokiej jakości, którymi chcemy się otaczać, ma coraz wyższą rangę.

W teatrze jest na to szczególne zapotrzebowanie. Dlatego jestem pewna, że rzemiosło teatralne nie zaginie, będziemy powracać do żmudnej, ręcznej, fachowej roboty. Bardzo dużo zależy od postawy scenografów, świadomości, jak przebiega energia w procesach dotyczących rzeczy materialnych, jaką rolę odgrywa w tych procesach świadomość obecności naszego ciała, naszej „myślącej ręki”.

Istnienie rzemiosła to nie tylko sprawa społeczna, ale przede wszystkim egzystencjalna. To „wiedza, która tkwi w rękach, która jest dana tylko w fizycznym wysiłku i która nie daje się przełożyć na obiektywne wskaźniki”. Od naszej umiejętności zobaczenia, postrzegania istoty rzeczy zależy świadomość użycia materii, jej swobodnego przepływu w procesie powstawania. Projekt scenografa na papierze nie ma żadnej wartości, dopiero w konfrontacji z siłą sprawczą – umiejętnością rzemieślnika, może stać się ożywioną materią i jego rola jest niezaprzeczalna. Ta zdolność przewidywania jest nieodzowna w pracy scenografa, który każdą ideę musi unaocznic na scenie, dać jej wizualne świadectwo. Prowadzenie dialogu z aktorami, dramaturgią spektaklu na scenie, a jednocześnie z materią i rzemiosłem poza sceną to duże wyzwanie, w którym sam proces dochodzenia jest często ważniejszy od efektu końcowego.



Aleksandra Sowa

## DUCHY TEATRU – MIĘDZY MATERIAŁ A UMYSŁEM

„Jesteśmy bytami uwikłanymi, fundamentalnie włączonymi w sieci bytów ludzkich i pozaludzkich” – ta konstatacja, będąca właściwie syntezą myśli fenomenologicznej, doskonale wpisuje się w refleksję o trudnych związkach ludzi i rzeczy. Trudnych – bo po pierwsze całkowicie zależnych od indywidualnej percepcji tego, kto obcuje z obiektem, a po drugie silnie związanych ze stopniem zaangażowania i aktywności człowieka w relacji z przedmiotem. Co innego widzieć rzeczy, a co innego obcować z nimi, używać ich, a wreszcie – wytwarzać je. Co innego widzieć przedmiot w kontekście innych przedmiotów, a co innego jako odosobniony, wyabstrahowany byt.

Wszechobecność przedmiotów wokół jest dla nas oczywistością – stąd „przezroczystość” używanych na co dzień narzędzi, których główną cechą stała się dla nas ich „poręczność”. Nie widzimy przedmiotu, którym się posługujemy – oczywiście do momentu, w którym nie zacznie on źle funkcjonować. W tym kontekście właściwie zupełnie nieistotne stają się pozostałe cechy rzeczy – szczoteczka ma czyścić, nóż kroić, a talerz służyć do serwowania posiłku. Przy wyborze narzędzia kierujemy się jego użytecznością, w drugiej kolejności – walorami estetycznymi. Nikt jednak nie zastanawia się nad tym, JAK to narzędzie jest wykonane ani tym bardziej – KTO je wykonał. Za przezroczystością rzeczy idzie przezroczystość rzemieślnika. Jego zredukowana do produktu końcowego praca stawia człowieka – wytwórcę na paradoksalnej pozycji, w której najbardziej niedoceniony proces twórczy jest jednocześnie procesem, bez którego nie byłibyśmy w stanie funkcjonować.

A jak jest ze sztuką teatralną, stawianą często na pozycji zwierciadła życia codziennego? Niezależnie od wszystkich innych analogii, ta jest bardzo wyraźna: nie tylko nie do końca uświadamiamy sobie pracę wykonaną nad każdym z elementów spektaklu (rekwizyt, strój, scenografia etc.), ale trudno nam dostrzec relacyjną sieć, w której spektakl „działa”. Dopiero sytuacja „awarii” wprowadza swoisty „efekt obcości”, który nie tylko – jak u Brechta – obnaża teatralność, ale właśnie – pokazuje, jak bardzo zależne od siebie są poszczególne elementy, z których składa się spektakl. Jego sukces przypisywany jest jednoznacznie artystom – reżyserowi, aktorom, scenografowi, dramaturgowi, osobie odpowiedzialnej za kostiumy czy muzykę. Ale co z tymi, którzy przygotowują scenę, stawiają scenografię, oświetlają i nagłaśniają, szyją kostiumy, malują i fryzują, tworzą elementy scenografii, czuwają nad przebiegiem czy wreszcie – informują o spektaklu, sprzedają bilety, obsługują widzów przed przedstawieniem i po nim?

Duchy teatru – a właściwie dusza teatru, głęboko ukryta, niewidzialna, a jednak niezbędna dla istnienia sztuki – to właśnie wszyscy ci, którzy mimo codziennej pracy nad urzeczywistnieniem działania scenicznego pozostają z tyłu, za wiecznie zasłaniającą ich kurtyną. Nazywani zbiorowym, lekko lekceważącym określeniem „techniczni” stoją na pozycji odtwórców, wykonawców woli artysty. Wyobraźmy sobie jednak sytuację buntu maszynistów, którzy nie stawiają scenografii, a więc i nie zmieniają jej w trakcie spektaklu, nie realizują żadnych efektów, które powinny się pojawić podczas przedstawienia, akustyków – którzy nie nagłaśniają spektaklu i wyłączają muzykę, oświetleniowców – którzy gaszą światła, krawcowych – które nie szyją kostiumów i tak dalej... Czy teatr wciąż byłby tym samym?

Mimo coraz bardziej wyraźnego zwrotu postdramatycznego we współczesnym teatrze, który doprowadził do przededefiniowania myślenia o spektaklu, od tej pory coraz częściej posługującego się fragmentarycznością, obnażającego mechanizmy tworzenia, pokazującego teatr w procesie – wciąż zostawaliśmy w przestrzeni gry aktorskiej (nawet jeśli nie była nią już konwencjonalna scena), do której dostępu „techniczni” nie mają. A tak naprawdę to przecież oni są najżywszą tkanką całego teatralnego organizmu – bo to oni ożywiają materię jako bodaj jedyni łącznicy między umysłem a rzeczą, która jest jego wytwarem. To oni wytwarzają świat, który jest światem gotowym, wystawionym na spójrzanie widza. Czy nie powinniśmy się im bliżej przyjrzeć?

Wystawa *Duchy teatru*, którą Łaźnia Nowa organizuje jako zwieńczenie projektu pod tym samym tytułem to próba ukazania żywego teatru, teatru NAPRAWDĘ w procesie. Od wytwarzania masek, mebli przez układanie włosów aż po stawianie scenografii. Pokazujemy rzemieślniczą pracę ludzi teatru, aby oderwać się od przezroczystości, którą prowokuje istnienie finalnego produktu. Pokazujemy ręce, które ten produkt wytworzyły. Interaktywna ekspozycja składająca się z multimedialnej instalacji, projekcji 3D, kolaży fotograficznych i fonosfery to zaproszenie do wspólnego doświadczania tworzenia teatru – w myśl zasady Merleau-Ponty’ego, że „percepcja nie jest kwestią intelektualnej kontemplacji, lecz aktywnego związku z rzeczami”.





# WARSZTATY DRAMATOPISARSKIE. „NOWA HUTA – MOJA MIŁOŚĆ”

13.09–7.11.2015

**Kuratorka projektu:** Agata Dąbek

**Tandemy Uczestnik / Prowadzący:**

Dominika Borkowska / Szymon Bogacz

Małgorzata Lech / Artur Pałyga

Alina Moś-Kerger / Jarosław Jakubowski

Katarzyna Niedurny / Jolanta Janiczak

Monika Siara / Mateusz Pakuła

Sandra Szwarz / Jakub Roszkowski

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego w ramach wieloletniego  
projektu edukacyjnego „Nowa Huta – Moja Miłość”

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

# FRAGMENTY TEKSTÓW POWSTAŁYCH NA WARSZTATACH

Monika Siara

## SFINKSROOMS

### 1. Instrukcja

Możesz przejść przez ten tekst od początku do końca. Możesz też od końca do początku. To jest ten rodzaj tekstu, który tworzysz też sam, zmieniając kolejność poszczególnych scen, robiąc to na swój własny sposób. Pamiętaj, że każdy pokój można odwiedzać pojedynczo, wyjątkiem jest pokój numer sześć, tam można wchodzić parami. Zwracaj uwagę na tytuły – nie wszystkie pokoje są dla każdego. Najważniejsze abyś odwiedził pokój Pajęczycy Sfinks, on może być początkiem albo końcem, ale nigdy nie możesz go pominąć.

(...)

### 4. Historie co mają tylko tytuł

*Pokój mały i ciasny, bardzo ciemny, słychać w nim mnóstwo głosów, bo ludzie z tych historii ciągle mówią i mówią.*

Pani Iza i miłość

Pani Wiesia i jej super życie

Kolega Pani Wiesi – Pan Marek

Strasznie śmieszne o dziewczynce

Meble im ukradli

Oni tam nic nie wiedzą

Dresiwo i Maniura – miłość

Lenin sikający

Babcia od pierścionka

Jej mąż też był ciekawy

Aleja bez róż  
Super hero z kombinatu  
Dilerzy i tajemnica  
Złoto ukryte na placu centralnym  
(...)

## 18. Kino wyobraźni

*Wszystkie sny to filmy. Może wszystkie te opowieści to sny, więc może wszystkie te opowieści to filmy? Więc może wszystkie pokoje to małe kina? Sen pierwszy to zegarek, zwykły zegarek, którego czas mija bardzo szybko, szybciej niż normalnie. Sen drugi to śmiejący się ludzie, nie wiadomo, dlaczego się śmieją, tak samo jak nie wiadomo, dlaczego wirują duchy zakonnice. Sen trzeci to nogi, które gdzieś biegną, ale co chwilę muszą zauracać i uciekać. To film o strachu, którego nie znasz.*

### Sen pierwszy

Mam na sobie piękną sukienkę. Moja mama i tato wyglądają tak, jak wygląda się, kiedy się czeka na kogoś najważniejszego. Nerwowo chodzę przy drzwiach, a rodzice ciągle coś sprzątają. I ona, moja mama, mówi mi, żebym zobaczyła, kto puka, i wtedy słyszę, że ktoś puka naprawdę. Ja patrzę przez ten wizjer i mówię im, że to Hitler. Mama płacze, bo ciasto w piekarniku jest jeszcze niegotowe, mówi do mnie szeptem ze łzami w oczach, że muszę zagadać Hitlera w drzwiach. Tak mówi do mnie, dokładnie tak: „Ciasto jeszcze w piekarniku, Hitler nas zabije”. Podchodzę do drzwi, naciskam klamkę. Podaję rękę Hitlerowi, za nim stoi pełno żołnierzy. Ciasta może być za mało.

### Sen drugi

Jestem na trawniku, patrzę w niebo, które jest czarne od duchów wirujących zakonnice.

### Sen trzeci

Jestem w galerii handlowej, szukam kina. Jest pusto. Znajduję drzwi do kina, otwieram je i zamiast w sali znajduję się na peronie. Na peronie stoją pociągi do obozu. Strasznie się boją. Udaje mi się uciec do środka. Dalej szukam tego kina. Znajduję drzwi, ale znowu jestem na tym samym peronie. Stoją tutaj te same pociągi. Wchodzę do jednego z nich. Pociąg odjeżdża.

Alina Moś-Kerger

## O JÓZKU, KTÓRY GRAŁ BIGBIT

### Faza I wstępna

DŹWIĘKI 1, 2, 3 (razem lub naprzemiennie)

Słonko pali, ptaszek kwili, pora, byśmy coś wypili.

Małutki kieliszek – nie dojdzie do kiszek!

Czas nasz jest krótki, napijmy się wódki!

### Scena 1

Stefan Heine: Dobry wieczór państwu! Jest 22 sierpnia 1991 roku i Józef Krzeczek, kompozytor, multiinstrumentalista i aranżer, w latach 1963–1965 kierownik muzyczny zespołu Czerwono-Czarni, właśnie przewrócił się w łazience i uderzył głową o umywalkę. Mógł mieć atak serca albo osłabienie alkoholowe. Cóż, proszę państwa, jak to mówią, dla młodych ten twist. A teraz w piosence pod tym właśnie tytułem wystąpi sekskapiszon bigbitu, Karin Stanek.

Dźwięk 1: Jestem chropowatym wokalem Karin Stanek i brzmie głośno, mówiąc: no ale jak tak bez muzyki? Józek miał tu być i grać, a go nie ma... Bez Józia to tak bez sensu.

Dźwięk 2: Jestem dźwiękiem muzyki mocnego uderzenia. Perkusja, kontrabas, gitara, saksofon. Jestem nowatorski i nowoczesny. Jestem brzmieniem Czerwono-Czarnych.

Idziesz do nas? Józio!



Dźwięk 1: Dźwięk pianina spod palców Józka sprawia, że ty i na przykład ja, wokół Karin, ale też dźwięk głosu Heleny Majdaniec, Kasi Sobczyk, Maćka Kossowskiego, sprawia, że tworzymy niezwykłą całość. Józio ma takie dłonie, że potrafi grać bardzo rozległe akordy. Dla przykładu: nie sprawia mu najmniejszej trudności zagrać pierwszym palcem prawej dłoni np. C jednokreślnego, a piątym palcem tej samej dłoni G dwukreślnego, więc może objąć 12 klawiszy.

Stefan Heine: Pytacie, dlaczego ta historia jest wyjątkowa? Przecież to ani Mozart, ani Elvis, ani choćby Ryszard Rynkowski. Jakiś muzyk z Nowej Huty. Jakich wielu. A jednak tak wyjątkowy, jak każdy z tych wielu, każdy z tych wielu jest przecież tak wyjątkowy, że można by opowiadać o nim fascynujące historie. Pełne anegdot, faktów smutnych i wesołych, prawdziwych i zmyślonych, bo każdy opowiadacz anegdot ma swoją własną wersję tych samych wydarzeń. I każda wersja jest prawdziwa. Józka odróżnia od wszystkich innych to, że miał szansę na lepsze życie, lepszy start, wszystko, co w jakikolwiek sposób wiązało się z muzyką, potrafił lepiej niż ktokolwiek inny. Mógł lepiej. A skończył gorzej niż większość najprzebieżniejszych. Nie ma go w Wikipedii, nie ma fanpejdża na fejsbuku. Jeśli masz 20 lat, to jego nazwisko nic ci nie mówi. Jeśli masz 60, może je znasz. A może nie. Nie szkodzi. Każdy zna te piosenki. A jak nie zna, to pozna. Voila! Życzę państwu miłego odbioru. Józek, jak odsłuchasz tę wiadomość, to przyjdź. Czekamy na ciebie w Arkadii.

Małgorzata Lech

## NOWY HORYZONT

### Krąg pierwszy. Powierzchnia. Łąka

Gorące suche masy powietrza opadają coraz niżej

Nagły wzrost ciśnienia

Wzmrożona jonizacja dodatnia

Ślisko i mokro

K

*Kiedyś miała przyjaciela w NH, kiedyś go znała. Urodziła się tutaj. Już od dawna nie mieszka w NH, lecz bywa tam czasem sama. Gdy była z nim, zawsze spotykali się w cywilizowanych miejscach, w czystych klatkach niezaszczynych, w porządnym mieszkaniach. Nigdy u niego, zawsze u niej, teraz ona już nie wie, kim on jest ani gdzie mieszka.*

*Mogła wybrać tramwaj, ale wzięła auto i tkwi w trzecim korku, na ostatniej prostej do centralnego placu już się przeredza. Chciała się spóźnić, ale to on się spóźnia, a ona czeka.*

K

zimno

ciemno

cholerna dziura

gdzie psy dupami szczekają

gdzie ludzie się gubią

znikają

gdzie diabeł mówi dobranoc

a rzeczy dzieją się same dziwne

tu młode kobiety zapadają się pod ziemię w szczeliny w jamy  
pod powierzchnią w bąblach bańkach mydlanych bulgoczących  
pod spodem gorących

pomiędzy kręgami w szczelinach

pomiędzy kręgami w prześwitach

w przedświtach

w międzyświatach

gdy z jasności do ciemności

lub z ciemności do jasności

coś się przedzierzga przepoczwarza

prześlizga się coś

żywego

bezkształtnego

niewyczuwalnego gołymi dłońmi

i pęcznieje pączkuje rodzi

i mąci zmysły

*On przychodzi wreszcie. A to miejsce i coś jeszcze jest jak wrzód na dupie,  
jest jak temat tabu, ale zaraz się zaczyna.*

## Krąg piąty. Kawiarnia w NH

[...]

### MIESZKANIEC NH ZNAJOMY

wiadomo przecież że przed powstaniem tego miasta byliśmy wszyscy tutaj mniej szczęśliwi niż dziś bo tutaj można być sobą można być prawie zupełnie sobą można się realizować a wcześniej byliśmy niemal dziećmi we mgłę dosłownie a tutaj zbudowano ludziom nowy horyzont tu powstał nowy ideał nowy paradygmat bycia sobą tworzenia nowych ideałów autentyczności w sztuce w życiu w sztuce życia nieistnienia niedziania się trwania bez powodu z powodu braku wielkiego poruszyciela zegarmistrza purpurowego światła co po nikogo tu nie przychodzi a wszyscy czekają urocze miasteczko co prawda źle położone źle wymyślone zbudowane w złym miejscu przez ogłupiałych ludzi zupełnie poroniony pomysł jak się potem okazało po latach ale urocze na swój sposób raj miasto marzeń gniewu lecz nadziei dopust boży miasto zamiast wsi miasto w mieście kawiarenki zabawy zabawki wielkie podwórka wielkie pomniki szerokie ulice kolorowe jarmarki blaszane zegarki pierzaste koguciki baloniki wszystko czego potem jest żal i szarlotka słynna z bitą i z lodami i żurek legendarny ale coś wisi w powietrzu a jednak jaskółki nie latają tu nisko bo wcale już tu nie latają a wrony kraczą kraczcie wrony ja idę

## AUTENTYK

### Prolog

Ubieranie się w Andrzeja

[Teatr. Scena. Na scenie kanapa. Na kanapie leży mężczyzna ubrany w nie za czysty wytarty podkoszulek i obleśne rozciągnięte gacie. Powoli wybudzają go głosy.]

Głos I: Szanowni Państwo, serdecznie zapraszamy na spektakl o artyście, mężczyźnie, kochanku. Znakomitym i utalentowanym bohaterze, jakiego jeszcze nie było, zarówno na deskach naszej sceny, kartkach naszych książek, jak i w słowach naszych piosenek. To on, popularny i utalentowany, piękny i zdolny, właśnie wstaje z łóżka, zaszczycając nas swoją obecnością.

Proszę Państwa, czas przywitać bohatera wieczoru gromkimi brawami. Czas zacząć spektakl.

[Mężczyzna stopniowo ubiera się w elegancką koszulę i garnitur, wiąże muszkę. Zbiera z podłogi porzucane kartki.]

Głos I: To nie chodzi nawet o to, że to były dobre czasy, chociaż nie były też złe. Wiele rzeczy można było zrobić obok, nie do końca, bez podpisów krwią i ostatecznych deklaracji. Zasady zasadami, ale była pewna strefa, która jakoś działała nie wiadomo do końca jak, której lepiej było nie ruszać, nie dotykać i nie przesuwac.

Głos II: Można było się odnaleźć, a zaraz potem odnaleźć się tuż obok. Trzeba było mieć tylko talent, specyficzny pomysł na siebie. Ale to nie chodzi nawet o to, że to była dobra epoka.

Głos III: Każda byłaby dobra, bo każda rysuje przed ludźmi czasem większe, czasem mniejsze możliwości.

Głos I: To nie chodzi też o to, że to było jakieś szczególnie dobre miejsce, chociaż nie było też złe. Nowe, niezastane, w którym jeszcze nie było elit, w którym każdy mógł się stać elitą. W którym obsada nie była jeszcze ustalona, a o objęciu ról nie decydowało doświadczenie, tylko jako taki talent i potrzeba...

Głos II: Potrzeba tego, by stać się kimś, i upór, by nie zapominać, kim się stało.

Głos I: Ale to nie chodzi nawet o to, że to była dobra przestrzeń. Każda byłby dobra, bo żadna nie jest w 100 procentach zajęta i określona.

## NOWA W HUCIE. BRUDNOPIS

### Scena 1

NOWA monolog

NOWA: Nowa wchodzi do miejsca / ustawia się na miejscu, z którego ma to mówić.

AUTOR NOWEJ: Wydaje mi się, że powinna wejść do tej ŁAŻNI, gdzie są te WANNY (może jedna powinna być dla niej pusta?). Tak, powinna być jedna wanna dla niej pusta.

NOWA: NOWA wchodzi.

ALBO NIE.

NOWA jest już w jednej z tych wanien, jest w pustej, ale WIDZ JEJ nie widzi. I ONA NAGLE SIĘ WYNURZA:

(ALBO MOŻE MÓWIĆ TO I STOPNIOWO SIĘ WYNURZAĆ)

NOWA:

Cześć, nazywam się.

Tak zaczyna się.

Tak wyglądał każdy mój dzień spędzony w Niej.

Podchodziłam i mówiłam: „Cześć, nazywam się. I jestem tu Nowa”.

Nikt nigdy nie pytał, skąd jestem.

Wszyscy, których spotykałam, byli Stąd. No, prawie wszyscy.

Ja nie wiem, co to znaczy być skądś.

Urodziłam się w miejscu bez szczególnego znaczenia.

Nie mam swojego języka mówionego. Oprócz tego naszego.

Ale wszyscy wiemy, że i wśród Naszego – są Inne.

Nie urodziłam się w miejscu, którego Stworzenie miało Pragnienia.

Nie pochodzę z miejsca, w którym ludzie pamiętają – Nic.

„Nic, nic tu nie było, tylko pola i łąki, pola i łąki”.

(TAK MI MÓWILI.)

Czy przyjechałam Tu po marzenia?

Czy przybyłam Tu po lepsze Jutro?

Bo to jest tak, że ja Żyłam obok.

Tak 5 lat swojego życia spędziłam Obok.

Obok miejsca, w którym Dziś, mogę opowiedzieć swoje.

Wczoraj.

Mogę podzielić się z Tobą moim doświadczeniem bycia w Niej.

Chcesz wiedzieć, jak było w Nim? Tym, który Ją wchłonął? Pożarł.

Chujowo.

(AGAT D. zapytała kiedyś, jak tych „chujów” i „kurw” w tekście można by uniknąć. No że da się ich uniknąć. Wystarczy pójść w natężenie słów, które przekleństwami nie są i może w ten sposób bardziej poetycko wyrazi się to, co tak łatwo skwitować jednym słowem.)

Nie. Przepraszam, nie powinnam przeklinać. Tego słowa można było uniknąć. Okryć milczeniem i wyrazić Twarzą. Także jeszcze raz.

NOWA: Chcesz wiedzieć, jak było w Nim? Tym, który Ją wchłonął? Pożarł. I w sumie wciąż jej coś odbiera. Kiedyś Wanda należała tylko do Niej, wszystko, co „Zwandzone”, było Jej. A teraz Stadion już nie ma Jej imienia. Pozostała Wanda, ale już należy do Niego.

Ona przecież też już jest jego.

Przepraszam. Zapytam – gdzie teraz jesteście?

Gdzie? Chciałabym zapytać – w jakim mieście?

No, właśnie...

Pożarł ją.

Ale ona w Nim żyje.

Ona jest trochę jak w tej bajce o drewnianym chłopcu, co jak kłamał, nos mu rósł. Mnie może też dziś urosnie.

Chodzi o to, że jego połknął Wieloryb. Ale go nie zjadł.

A zatem można coś połknąć, i jeśli tego nie przegryziesz...

To „to” będzie w Tobie żyło i paliło w sobie swój ogień.

Aż pęknie.

Aż ten Smok pęknie i ją Wypluje.

Bo ona ma się dobrze.

A ile w Niej piękna...

Generalnie to chciałabym się umyć. Czy ktoś ma wodę?

Umyć. Napić.

W końcu jesteście

W Łażni publicznej.

Sandra Szwarc

## SUPERNOVA. LIVE

**MC OSIEDLE.** Hej, ludzie, dajcie słuch dziś historii upiornej, historii szkaradnej, krwawej, świadectwu epoki minionej, lecz opornej, by czasy jej tak naprawdę umknęły, bum, przypadły; czasy marne, bo czerwone – ręka, noga, mózg na ścianie, czasy bloków takich samych, bloków swojskich, dla swoich, z trupem w szafie swojej własnej. Czasy pracy to gorliwej, pełnej potu, mordęg, ryjów nie za ładnych, choć pracowitych, ryjów czasem zakazanych, takich, że strach wychodzić nocami, choć to same swojaki, fajne chłopaki i dziewczyny też, ale nie dajcie się zwieść, bo choć ładne, są też z niejednej meliny. Czasy to dziwne, intensywne, w procent ciągle przeliczane, w procent dwustu wykonane, czy się stoi, czy się leży, w procent trzystu zakrapiane, wiadomo, jak jest. Procent tych wciąż trzeba więcej, kto to zliczy, liczyć muszę, liczę wtedy wszystkie ręce: liczę ręce w locie, bo patrzę na to wszystko z góry, znad chmury wszystko widać poważniej, wyraźniej. Liczę, widząc z góry miasto, nówka sztuka, nówka huta, czarne chmury, siwy dom. Las rąk widzę w konstelacjach dziwnych, widzę ręce spod pierzyny, ręce przy stole rodziny, ręce od muru podpierania, czoła hutniczego wycierania, także butelek trzymania, często w bójkach zderzania, rzadziej od kotów ulicznych głaskania, te ręce robią rzeczy różne, dozwolone i zakazane, w końcu nie na wszystko miejsce jest dane w społeczeństwie tak zwanym. Nówka Huta, miasto nowe, las rąk narodowych, żył nabrzmiałych, skóry zdartej. Tutaj wszystko od początku można zacząć, rzucić stare graty i rodzinę zgarnąć do miasta nowego, stawianego dłońmi ludu pracującego miast i wsi, tych dalszych i tych bliższych. Ale wiadomo, nowe ludzie, ale trochę jakby stare, trochę poprzecierane losem, zdarte jak płyta, co jeszcze dobrze gra, jak ta lala, ale już ma bruzdy, guzy, ścieżki wytarte, o które lubi się potykać, na które lubi wskakiwać, kiedy nikt

nie patrzy, jak nie trzyma uszy. Losy zbrodni pewnej, zapomnianej, dziś posłuchać możemy, sprzed lat wielu, za górami, za młotami, kowadłami, za piecami pełnymi ognia odwiecznego, bum, epokowego. O proszę, jak tu gorąco, jak tutaj wszystko do tego ukropu, do tych pieców ciągnie, jak muchy do rosołu, jak gumę do plomby, jak dziada starego do dziewczyny młodej, co jeszcze ciepłe ciało ma, nastoletnią elektrodę. Gorące to miasto z głową gorącą jak czajnik, tak się przecież urodziło, na świat przyszło, we wrzeniu, w ogniu powstało, kute na siłę, kilę, moglię, i to wszystko na ludzi przeszło, w ciała się wbiło, powykrzywiało formy, przez to szwankują normy, temperatura wysoka, pękają termometry, pękają żyły na skroniach, bo to miejsce to żyła złota wypruta, gorączka tu panuje, moc tysięcy atmosfer nas otacza, umysły najcięższe przejmując i rozżarza, o kryminala zahacza. To miejsce wybuchu kosmicznego, wydarzenia międzygalaktycznego, gdzie gwiazda wielka wybuchła i od niej wszystko się zaczęło, w świat chlusnęło, jak maź jakaś, co wszystko obkleja i pozbyć się jej nie można, od czasoprzestrzennego wybuchu administrowanego, ale numer, początek miasta socjalistycznego, tak, dobrze słyszycie gówniarze, takie były czasy roku czterdziestego któregoś, może pięćdziesiątego, jebać kalendarz, nieważne dokładnie jakiego. A to Supernova, Supernova jest, gwiazda ideowa, ona rozświetla całe niebo, podobno początek zapowiada czegoś świeżego, ciekawego, moi mili państwo, co wyniknie z tego dobrego, nie mówcie teraz hop hop, kolego, hop, wiadomo, jak jest. No i co teraz, kolego, spytacie, język suszycie publicznie, bzdury gadacie, spadam na chatę, do domu idę, pod dywan zamiatam, tam stara czeka z browarem, he he, nie będę stał za barem i czekał na this is the end my friend, ale chwila momencik, ja mówię stop, tu się dopiero rozkręca fabułka, taka regułka, że najpierw wstęp, a potem występ, dopiero bohater wjeżdża, będzie tu non stop aż do końca, na tropie zbrodni będzie, aż do ostatniej kropki, aż skończę to orędzie.

Patrzcie go, jak wjeżdża do miasta Nówki, pełen ambicji, jest chłopak w końcu z przyjaznej localsom milicji, może jest trochę niepewny, trochę się boi nowego miasta, ale myśli, będę ratować miejscowe królowny, będę na straży stać jak rycerz dawny na polu bitewnym, zwycięstwa swego pewny, w mundurze ze stali nierdzewnej, najlepiej na miejscu kutej, lokalnej, spekulancntwem nienadpsutej. Jedzie do nas z miasta Kraka starego, po sąsiedzku trafiał, porzucił Smoka na rzecz pieca hutniczego, tak go przydzielili, służba nie drużba, taka już wróżba nad nim zawisła, skoro już gwiazda bystra nad miastem rozblęysła i wokół pryska, przyszła kryska na naszego matyska.

## ROZMOWA Z AGATĄ DĄBEK – KURATORKĄ WARSZTATÓW DRAMATOPISARSKICH W RAMACH PROJEKTU „NOWA HUTA – MOJA MIŁOŚĆ”

### Dlaczego Nowa Huta jest tematem dla dramatopisarza?

Miejsca przeważnie dostarczają dobrych tematów, podobnie jak zamieszkujący je ludzie i ich biografie. Każde miasto czy dzielnica mogą stanowić inspirację, jednak są takie punkty na mapie Polski, gdzie po prostu dobrze się pisze – mam tu na myśli choćby Wałbrzych czy Trójmiasto, rejony posiadające ciekawą, złożoną przeszłość, która skrywa jakąś tajemnicę.

W pisaniu o konkretnym miejscu chodzi o to, żeby to miejsce stało się ważne dla samego piszącego. Taki był cel warsztatów w Łaźni: żeby Huta z jakiegoś osobistego powodu stała się istotna dla was, piszących dziewczyn. W przeszłości dzielnica ta stanowiła szeroko zakrojony projekt urbanistyczno-społeczny o wyraźnych znamionach utopii i ten projekt nie do końca się udał. Natomiast dziś ścierają się w niej bardzo różne opowieści dotyczące jej historii – zwłaszcza okresu PRL-u i transformacji – oraz teraźniejszości. Te ostatnie uświadamiają, w jaki sposób Huta funkcjonuje obecnie, nie tylko w wymiarze rzeczywistym, lecz również w wyobrażeniach, zarówno osób starszych, jak i młodszych, ludzi mieszkających tu niemal od początku i tych przyjezdnych. Zadziwia i zarazem fascynuje niezależna od wieku, statusu społecznego czy lat spędzonych w tej dzielnicy chęć i gotowość jej

mieszkańców do przywoływania swoich wspomnień i historii – potrzeba dzielenia się własnym, nieraz intymnym doświadczeniem. Warsztaty dramatopisarskie, przynajmniej w jakimś stopniu, tę potrzebę zaspokoily, stając się jednocześnie dla was, uczestniczek, inspiracją i skarbnicą doświadczeń.

### **Znałaś wcześniejszą Hutę, sprzed dziesięciu, piętnastu lat, czyli z okresu swoich studiów w Krakowie?**

Nie, zaczęłam ją poznawać dopiero dwa lata temu, kiedy pracowałam w Łażni jako kierowniczka literacka. Wówczas myślałam nawet o przeprowadzce do Huty, powiedziałam to Małgorzacie i Bartoszowi Szydłowskiemu, a oni równocześnie, pół żartem, pół serio, krzyknęli: „Uważaj, bo wsiąkniesz!”. Opowiedzieli mi wtedy o początkach Łażni w Hucie, kiedy, zafascynowani dzielnicą, zamieszkali nieopodal teatru, i granice między tym, co zawodowe, a tym, co prywatne, w momencie niemal całkowicie się zatarły, dzielnicą, teatr i dom zaczęły żyć jednym życiem – miało to swoje plusy i minusy.

Faktycznie jest tak, że Huta posiada bardzo specyficzny klimat. To stwierdzenie „Uważaj, bo wsiąkniesz” pada również z ust tych mieszkańców, którzy podobnie jak Szydłowscy bardzo dobrze ją znają. Natomiast w znaczeniu pejoratywnym najczęściej używają go ludzie, którzy mieszkają w Krakowie i rzadko, albo wcale, nie bywają w Hucie. Oni też mówią o kulturowej i mentalnej przepaści, która dzieli ją i Kraków. A przecież, jak jest naprawdę, jesteśmy w stanie powiedzieć o danym miejscu dopiero wtedy, kiedy sami w nim trochę pobędziemy.

Dlatego na etapie rekrutacji ważne było dla mnie to, żeby na warsztaty zaprosić osoby z różnych miejsc Polski. Sandra Szwarz z Gdańska, Alina Moś-Kerger z Katowic, Dominika Borkowska urodzona w Bydgoszczy i związana z różnymi miastami oraz dziewczyny z Krakowa – wśród nich i ty – które, jak się okazało, również znały Hutę jedynie z opowieści. Wasze zderzenie z Hutą jako realnym miejscem i krążącymi na jego temat obiegowymi opiniami okazało niezwykle owocne. Jest oczywiście wiele lokalnych wizytówek dzielnicy, takich jak choćby kawiarnia Stylowa, z klimatem i wystrojem z czasu PRL-u, która wielokrotnie miała być zamknięta – ostatnio znów słyszałam, że ją zamykają. Budynek, układ architektoniczny, poruszanie się

po Hucie pieszo bądź komunikacją miejską, wreszcie specyfika jej mieszkańców – wszystko to się narzuca, gdy się przyjeżdża do Huty, i narzuciło się również wam. Dla mnie ciekawe było to, jak te wasze pierwsze intuicje dalej się rozwiną, jaki ślad odcisną w tekstach.

### **Z perspektywy uczestniczki warsztatów myślę o tym właśnie jako o odkryciu. Huta jest miejscem, które musi się wreszcie doczekać nowego otwarcia, nowego początku, i dlatego projektujemy na nią różne nasze lęki, potrzeby, nadzieje. Na bazie starej legendy mamy potrzebę stworzyć nowe mity tego miejsca.**

Poziomy projekcji, wyobraźni i „życzeniowości”, o których mówisz, zderzyłyście z rzeczywistością podczas researchu i to zderzenie uruchomiło pisanie. Pamiętam, że wasze spotkanie z Hutą podczas tych dwóch miesięcy przebiegało dość dynamiczne, zdążyłyście się nią zafascynować, potem był etap przesylenia, jakiegoś znudzenia, odrzucenia tego miejsca, a następnie powrotu, wyważenia wszystkich tych skrajnych emocji. W efekcie żadna z was nie pozostała na poziomie dosłowności, żadna nie zamknęła się w obrębie dokumentalnego pisania. Ze wszystkich sztuk wyłania się wasza indywidualność, wrażliwość, specyficzny język. Ostatecznie Nowa Huta okazała się generatorem niespożytej energii twórczej, powiedziałabym, energii różnowektorowej, która eksplodując, nie tylko zasiliła wasze teksty nowohuckimi historiami, ale też same wasze sztuki uczyniła światami, które niesamowicie wciągają.



# BOSKA KOMEDIA 2015







Jacek Wakar

## BAROMETR

Boska Komedia jest dziś dla polskiego teatru najważniejszym w roku przeglądem sił i środków, podsumowaniem stanu posiadania. Dzięki ocenie międzynarodowego jury – czasem kontrowersyjnej – można sprawdzić też, jak nas widzą inni, no i wyciągnąć wnioski albo nie.

Na pierwszy rzut oka widok jest taki. Zbliża się północ, w Bunkrze Sztuki na Plantach tłum robi się nieprzebrany. Jeżeli jesteś z tak zwanego środowiska i nie wpadłeś na kogoś przez cały rok, tym razem możesz mieć pewność, że się spotkacie. Rozmowa będzie miała charakter towarzyski, ale wcale niewykluczone, że przyniesie jakiś konkret. Ktoś umówi się na kolejną realizację, ktoś inny kogoś jeszcze innego z kimś jeszcze innym pozna. Przeciągające się do rana wieczory w klubie festiwalowym to nie tylko pogawarki przy strumieniach alkoholu. Boska Komedia to najważniejsze w roku spotkanie teatralnego środowiska, w dodatku z różnych stron barykady. Wedle Bartosza Szydłowskiego, szefa krakowskiego przeglądu, Boską Komedię tworzą trzy nawzajem przenikające się kręgi – Inferno, Paradiso, Purgatorio. Spektakle prezentowane w tych częściach programu wchodzić ze sobą w relacje, nawzajem się komentują i oświetlają. Podobnie mieszają się podczas dziewięciu krakowskich dni grudniowych artyści, krytycy i zwyczajna publiczność. Można powiedzieć wprost: tak jak na Boskiej już się o teatrze w Polsce nie rozmawia. I nie chodzi nawet, że innym brakuje chęci. Idzie o skalę oraz siłę oddziaływania.

Tegoroczny festiwal przyniósł olśnienia, gdy idzie o zdarzenia z bocznego nurtu. Słyszałem niejednego zachwyconego drobnutkiem przedstawieniem TR Warszawa *Ewelina płacze* z racji jego świeżości złączonej z łagodną

goryczą autotematycznej refleksji o tym, jak nas – artystów sceny – widzą i sobie wyobrażają. Dopiero w Krakowie obejrzałem *Aktorów żydowskich* Anny Smolar z warszawskiego Teatru Żydowskiego i przyznam, że obeszli mnie znacznie bardziej niż powstały w tym samym miejscu wykoncypowany *Dybuk* Mai Kleczewskiej. Aktorzy z placu Grzybowskiego mierzą się w tym seansie z własnym zaszufadkowaniem w tradycji Teatru Żydowskiego, relacjonują próby odnalezienia w niej własnego miejsca i sprostania osobistym ambicjom oraz nadziejom. Ich głos brzmi mocno i naturalnie, budzi szacunek.

Do tego poszukiwania całkiem osobne, w które wpisane jest większe niż zazwyczaj ryzyko porażki. Tak było choćby z dyplomowym widowiskiem studentów krakowskiej PWST pod kierunkiem Remigiusza Brzyka *Niech żyje wojna*. Nie kupiłem tej konwencji, ale rozumiem sens pokazywania takich rzeczy na Boskiej najprościej. Polski teatr to nie tylko Warlikowski i Jarzyna. Trzeba też skupiać uwagę na tym, co dopiero się rodzi.

Nie sposób na krakowskim festiwalu zobaczyć wszystkiego, ja skupiłem się na konkursie głównym. Trudno podsumować go jednoznacznie formułą, nie da się wrzucić prezentowanych w nim przedstawień do jednego worka. Szydłowski i jego ludzie konstruują ów konkurs wedle prostego dość przepisu: *the best of polski teatr obecnego czasu plus mocna reprezentacja krakowskich scen*. Skrystalizował się on podczas kolejnych edycji imprezy i stał się dla Boskiej Komedii naturalny. Uniemożliwia on tematyczne profilowanie kolejnych edycji imprezy, co najwyżej daje szansę, by śledzić podskórne nurty. Trudno bowiem sprowadzić do wspólnego mianownika monumentalnych *Francuzów* Krzysztofa Warlikowskiego (Nowy Teatr w Warszawie) i sugestywną psychodramę Grzegorza Wiśniewskiego, w zgodzie z literą dramatu odczytującego *Kto się boi Virginii Woolf* Albee'ego z gdańskiego Wybrzeża, trudno połączyć Grzegorza Jarzyny autorskie odczytanie *Męczenników* Mayenburga (TR Warszawa) z adaptacją *Morfiny* Twardocha przygotowaną przez Ewelinę Marciniak (Teatr Śląski w Katowicach), a tym bardziej z *Hamletem* Krzysztofa Garczewskiego ze Starego Teatru w Krakowie albo autorską *Apokalipsę* Michała Borczucha – kolejną produkcją Nowego Teatru w Warszawie. Celowo nie wymieniam wszystkich konkursowych tytułów, bo kilka

miesiący po zdarzeniu to nikomu niepotrzebne. Zaznaczam tylko, że Boska Komedia skupia najmocniejsze nazwiska i trendy w polskim teatrze, widzom, jurorom i krytykom pozostawiając wartościowanie. Niby znamy przed startem większość propozycji, a jednak trudno przewidzieć, jaki się z festiwalu wyłoni krajobraz. Najlepszy przykład to *Apokalipsa* Borczucha. Podczas warszawskiej premiery zdała mi się spektaklem myślowo pustym, zaś artystycznie nieznośnie manierycznym. Oglądana w Krakowie w innym kontekście – zarówno festiwalu, jak i polityki – ukazała siłę, o jaką widowiska Borczucha nie podejrzewałem. Nie żebym stał się nagle zaprzysięgłym zwolennikiem *Apokalipsy*, ale przynajmniej rozumiałem, że na niektórych może wywierać spore wrażenie. To zresztą jeszcze jeden fenomen krakowskiego festiwalu. Zazwyczaj przedstawienia pokazywane w obcej przestrzeni wiele tracą, na Boskiej zwykle nabierają oddechu. No, może z wyjątkami – w Starym Teatrze gorzej zabrzmieli *Męczennicy*, ale już *Francuzi* nabrali w Krakowie zwartości i potoczności.

Dobrze, by w przyszłych latach próbować rozszerzać ów żelazny zestaw reżyserów o postaci nieoczekiwane, festiwal ma bowiem swoich weteranów, startujących w konkursie niemal rok po roku. Większy kłopot z reprezentacją Krakowa. Rozumiem, że *pro domo sua* warto chwalić się tym, co jest, ale selekcja powinna być bardziej wyrazista. Warto oglądać *Narodziny Fryderyka Demuth* Macieja Wojtyszki z Teatru Słowackiego, choćby dlatego, że to dobre przedstawienie, a w dodatku tradycyjna konwencja niemal na Boskiej nieobecna. Warto zanurzyć się w *Szaleństwu nocy* Iwony Jery z Bagateli. Trudniej już jednak zrozumieć udział *Wychowanki* Fredry z Teatru Ludowego, bo pomysłem, by zrealizować ją w estetyce *Świata według Kiepskich* Mikołaj Grabowski skutecznie unieważnił wystawiany tekst. *Skowyt* Macieja Podstawnego z Łaźni Nowej również okazał się niczym więcej niż tylko serią półprywatnych etud luźno inspirowanych twórczością i doświadczeniami beatników. Może więc do konkursu wstawić jedno jedynie krakowskie przedstawienie, dla reszty znaleźć miejsce w bocznych sekcjach?

Skoro już była mowa o *Apokalipsie*, została ona uznana za najlepsze przedstawienie festiwalu, pokonując faworyzowanych konkurentów z ostatnią produkcją Warlikowskiego na czele. Aktor Borczucha, Krzysztof Zarzecki,

otrzymał swoją nagrodę, aktorka Halina Rasiakówna swoją. *Apokalipsa* rozbiła bank. Rozumiem to tak, że jurorzy ze świata, nie znając naszych spraw ani kontekstów, stawiają na inscenizację, która nie potrzebuje przekładu. Formę otwartą, treść oderwaną od konkretnego miejsca, w dodatku obrazy raczej niż słowa.

Trudno mi zgodzić się z takim dowartościowaniem *Apokalipsy*, bo wyżej cenię niejedną z konkursowych tytułów. Wolałbym pewnie inny rozdział aktorskich wyróżnień, tym bardziej, że tym razem wybór był bardzo bogaty. Zabrakło za to muirowanego faworyta, jakim poprzednio był Krystian Lupa ze swą *Wycinką*. Tegoroczny werdykt udowodnił natomiast, że słuszną jest formuła krakowskiego konkursu, niestawiającego przed uczestnikami żadnych warunków brzegowych. Każdy rywalizuje tu z każdym, niezależnie od pozycji, dorobku i doświadczenia. A najważniejsze, że wynik tych potyczek bywa piekielnie trudny do obstawienia.

Rzecz ostatnia to koprodukowana przez Boską Komedie prapremiery, podczas ostatniej edycji chyba niewspółmierne do ambicji programujących festiwal. *Kalkstein / Czarne słońce* w reżyserii Joanny Grabowieckiej z tarnowskiego Teatru Solskiego okazało się feerią nieudolności, na domiar złego niewiele mającą wspólnego z dramatem Julii Holewińskiej podpisanej na afiszu. *Wielcy inni II* z Wałbrzycha wskazują, że na Boskiej jest miejsce na śmiech i przymrużenie oka, ale mieszczą się poza jej głównym nurtem. Podobnie jak zupełnie osobny teatr Iwana Wyrupajewa, choć *Nieznośnie długie objęcia* zabrzmiały w Krakowie przejmująco, a sam reżyser i autor powinien znaleźć się na owej rozszerzonej liście powracających gości Boskiej. W tej kategorii pojawił się też Krystian Lupa ze swym wileńskim *Placem Bohaterów* Bernharda, ale trudno zestawiać go z kimkolwiek. Warto natomiast odnotować wejście Boskiej Komედii na rynek międzynarodowy. To dobry ruch, bo wzmacnia prestiż wydarzenia.

Andrzej Wanat napisał kiedyś, że pogodę w Polsce niczym barometr wskazują kolejne inscenizacje *Wesela* Wyspiańskiego. Kończąc, powtórzę tę metaforę. Dziś barometrem dla polskiego teatru stała się krakowska Boska Komedia – też wskazuje pogodę.

## TEATR ŁAŹNIA NOWA 2015

Dyrektor naczelny i artystyczny  
Bartosz Szydłowski

Wicedyrektor  
Małgorzata Szydłowska

Wicedyrektor  
Jarosław Tochowicz

Koordinacja pracy artystycznej  
Kinga Głowacka

Promocja  
Monika Tatka, Aleksandra Sowa,  
Magdalena Urbańska

Sekretariat  
Agnieszka Podziewska,  
Barbara Będkowska

Organizacja widowni  
Marta Kępińska, Magdalena  
Zarębska-Węgrzyn

Koordinacja obsługi widza  
Izabella Oleś, Bożena Sowa

Produkcja  
Aneta Skrzyszowska

Archiwizacja i rejestracja wydarzeń  
Przemysław Fik, Kamil Bogusz,  
Katarzyna Kowalska

Rekwizyty  
Jolanta Potocka

Garderoba  
Bogumiła Kryśko

Charakteryzacja  
Joanna Maławska

Kierownik techniczny  
Sławomir Matysiak

Realizatorzy światła  
Sławomir Matysiak,  
Dariusz Nawrocki

Realizatorzy dźwięku  
Rafał Szumny, Michał Wójcik

Multimedia  
Piotr Żebrowski, Andrzej  
Lawdański

Obsługa techniczna  
Kazimierz Kofin, Kazimierz  
Wiliński, Piotr Tyszczyk



WYDAWCA: Teatr Łażnia Nowa

MIEJSKA INSTYTUCJA KULTURY

os. Szkolne 25, 31-977 Kraków

tel. 12 680 23 41

[www.laznianowa.pl](http://www.laznianowa.pl)

OPRACOWANIE I REDAKCJA TEKSTÓW: Małgorzata Lech

OPRACOWANIE GRAFICZNE: Zbigniew Prokop – Creator s.c.

KOREKTA: Krystyna Stefaniak

DRUK: Drukarnia Beltrani

NAKLAD: 500 egz.

ISBN: 978-83-936508-7-3



Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

Projekt zrealizowano  
ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego



**DZIENNIK POLSKI**

**interia**

