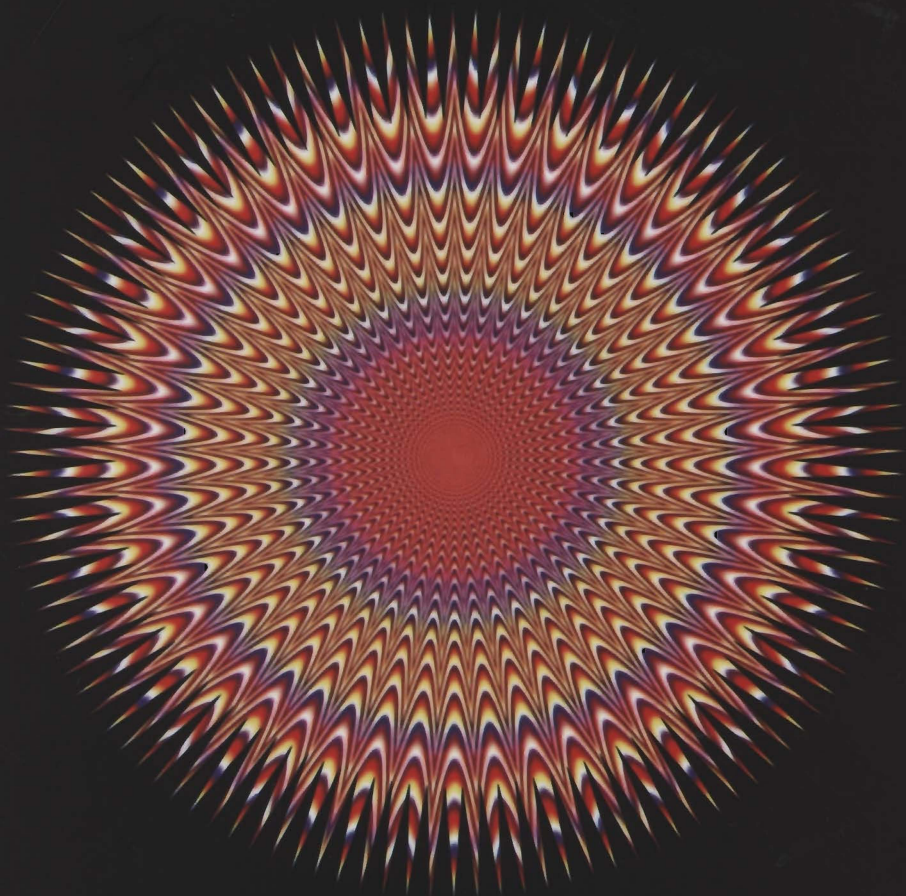
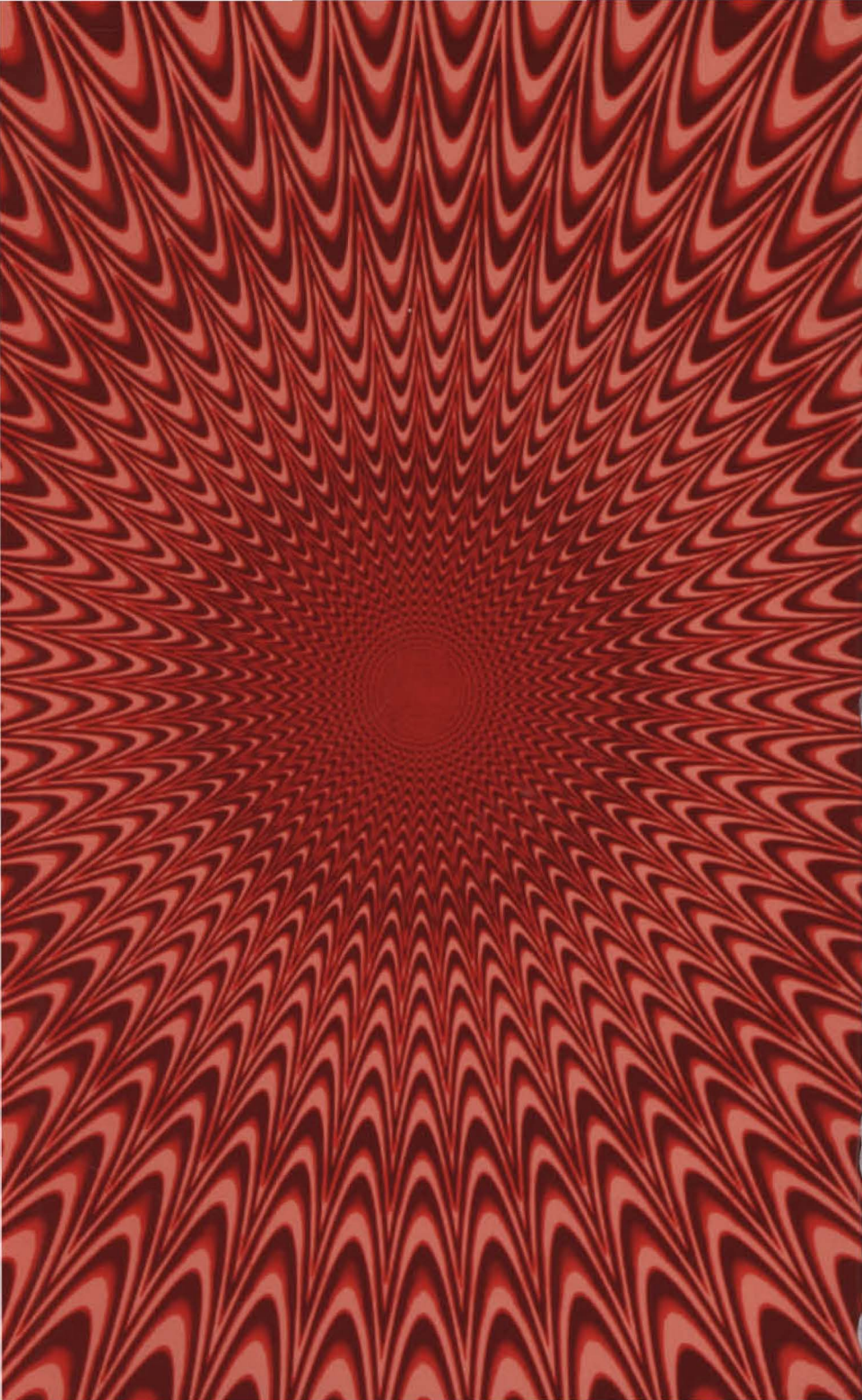


Tim Crouch

# AUTOR





Tim Crouch

# AUTOR

---



Prapremiera polska

9 listopada 2012 r.

Mała Scena im. Z. Kozienia

Tim Crouch

# AUTOR

(The Author)

Przekład  
Izabella i Lech  
Mackiewiczowie

Reżyseria

Steve Livermore

Scenografia, kostiumy

Zofia Mazurczak

Opracowanie muzyczne

Adam Słowik

## Dramatis personae

Esther

Magdalena Kozikowska-Pieńko

Vic

Waldemar Czystak

Adrian

Paweł Gładys

Tim Crouch

Robert Żurek

**Tim Crouch** – angielski artysta teatralny – aktor i dramaturg. W swoim kraju uważany za jednego z najbardziej nowoczesnych i prowokujących performerów. W swej twórczości koncentruje się nie tylko na trafnym doborze słów, ale bada także ich siłę manipulacji. Jego sztuki łączą w sobie emocjonalnie obciążoną tematykę z kompozycją, która nieustannie przypomina widzom o ich pozycji poza akcją oraz o ich umiejętności bycia obiektywnymi wobec tego, co widzą.

Inspicjent/Sufler

Małgorzata Depta

Licencja na wystawienie  
utworu została wydana  
przez Stowarzyszenie Autorów  
ZAIKS



Prapremiera polska  
9 listopada 2012 r.  
Mała Scena im. Z. Kozienia



## Mimesis

Obraz René Magritte'a *La reproduction interdite* przedstawia cztery przedmioty: mężczyznę, lustro, kominek i książkę. Mężczyzn jest dwóch: realny (?) i jego kopia. Są także dwa kominki: realny i jego odbicie w lustrze oraz dwie książki: egzemplarz *Opowieści Gordona Pyma* oraz jego zwierciadlany refleks. Lustro jest jedno. Wciela ono sylwetkę mężczyzny, która – podobnie jak mężczyzna realny – jest odwrócona tyłem do widza. Ten ostatni natychmiast spyta: dlaczego nie widzimy twarzy człowieka, co się stało z jego odzwierciedleniem?

Oglądając przedstawione przedmioty, mimowolnie budujemy intrygę: jakiś pan chciał się przejrzeć w lustrze, jednak zamiast swojej twarzy zobaczył tył głowy i plecy. Czujemy jego przerażenie. Podobnie musiał czuć się bohater noweli E.T.A. Hoffmanna Erazm Spikher, który utracił swoje odbicie. Zaczynamy wątpić w istnienie mężczyzny: a może jest on upiorem, „duchem przeklętym” i jako zmarły nie posiada odzwierciedlenia? Skojarzenia literacko-nekrologiczne mnożą się, lustro z martwego przedmiotu staje się maszyną, która zmienia ludzi. A przedstawiona (bo przecież nie odbita) w nim postać zaczyna protestować. A raczej to my, odbiorcy, protestujemy, pragnąc, by stojący przed nim człowiek wrócił do „normalnego” bytu, jakim byłoby lustrzane odbicie.

Nasza reakcja jest wliczona w semantykę płótna. To przedstawienie przekracza poznawcze nawyki, kwestionuje prawa rządzące naszym światem. (...) Malarz (...) prezentując z największą docieklivością elementy rzeczywistości, zburzył zarazem jej koherencję i wprowadził nas w nowy świat. Spytały: jaki świat? Fantastyczny? Nadrealny? Czy też świadomie skomponowany świat artystycznego eksperymentu?

Wszystkie te pytania narzucają się, kiedy oglądamy płótno Magritte'a. Ten figuratywny, mimetyczny świat nie ma nic wspólnego z realizmem. (...) Płótno tworzy rodzaj dyskursu metaartystycznego: nie jest ono poznaniem świata, ale poznaniem samego siebie, obrazu właśnie. Stanowi montaż, którego wartość przeczy zasadom reprodukcji. Sam autor zatytułował je przecież *Reprodukcja zabroniona (La reproduction interdite)*. Pytamy: dla kogo zabroniona? Dla malarza czy dla widza? I czego reprodukcja jest zabroniona: tego konkretnego obrazu, pomysłu artystycznego czy przedstawionej na płótnie postaci. (...)

W liście do Michela Foucaulta Magritte stwierdził, że podobieństwo nie polega na identyczności, ani na zbieżności obrazu z modelem, ale na myśli, która ustanawia podobieństwa (...). W tym wypadku myśl artysty, mnożąc podobieństwa, burzy zarazem prawdopodobieństwo całości. Odbiorca ulega paradoksom i sam zaczyna myśleć.

Myśleć o mimesis. O prawach odtwarzania i prawach tworzenia. Oddzielając te dwie serie praw, uświadamiając sobie, że w sztuce produkcja dominuje nad reprodukcją. Jest to jednak dominacja niezbyt pewna siebie, ponieważ u podstaw tych wszystkich przekonań znajduje się jej królewska moc – rzeczywistość, którą trzeba zdominować, przekształcić, wytworzyć czy wręcz odrzucić, ale tak, by dostrzeżono gesty kreacji, transformacji czy odrzucenia. Tak jak odrzuca tę rzeczywistość, mimo starannego odtworzenia jej fragmentów, Magritte. (...) nawet najbardziej ezoteryczne dzieła sztuki, najbardziej autonomiczne prze-

słania artystów wychodzą lub wracają do rzeczywistości, dementując ją lub konstruując na nowo, jakoś się wobec niej sytuują. Takiego usytuowania wymaga odbiorca sztuki. Bowiem mimesis to – podkreślam – sprawa stosunku empirycznie uchwytnych zachowań do ich refleksyjnego ujęcia, transformacja przedmiotów obiektywnych w przedmioty badania. (...) Wbrew przekonaniu, że estetyka mimesis powstała w drodze przejścia od doświadczenia do teorii, często mamy do czynienia z sytuacją odwrotną. Warto powtórzyć za Magritte'em, że to myśl ustanawia podobieństwa.

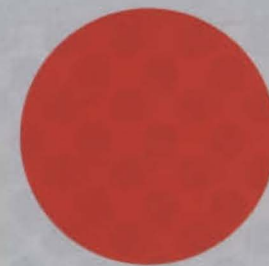
W najogólniejszej definicji mimesis to czynność lub zabieg, w wyniku którego jakiś przedmiot czy zachowanie zawiera w swojej materii pewne aspekty formy innego przedmiotu czy zachowania, istniejącego wcześniej i w innej materii. Zjawisko mimesis jest obecne w całej działalności człowieka: w nabywaniu języka, nauce, w życiu codziennym, w grach, świętach, magii, religii i sztuce. (...)

W sztuce mimesis to kreacja dzieła, którego aspekty są podobne do formy przedmiotów zewnętrznych wobec tegoż dzieła. Mimesis jest czynnością kształtowania przedmiotów ze względu na pewien inny przedmiot; wytwarza ona przedmiot będący obrazem tego drugiego. Z kolei mimesis, jako rezultat czynności kształtowania, jest relacją bycia obrazem czy reprezentowania. (...)

Zjawisko mimesis sięga początków ludzkości. Demokryt twierdził, że „staliśmy się w największych rzeczach uczniami zwierząt: naśladowując pająka staliśmy się jego uczniami w tkaniu i łataniu, a tak samo uczniami jaskółki w budowaniu, śpiewających ptaków, łabędzia i słowika w śpiewaniu”. Związek między mimesis a rzeczywistością wyartykułował w komedii *Tesmofofie* Arystofanes, gdzie jeden z bohaterów mówi: „Czego nam brak (w rzeczywistości), tego dostarcza nam naśladowanie (w poezji)”. Podobne przekonanie wyraża Arystoteles w *Fizyce*: „Sztuki bądź uzupełniają przyrodę tym, czego nie zdoła zrobić, bądź ją naśladowują”.

(...) Według Platona naśladowanie artystyczne jest podwójnym oszustwem: ponieważ przedmioty materialne stanowią tylko odbicie jednych przedmiotów realnych, jakimi są idee, zatem wizerunki tych przedmiotów stworzone przez artystów stają się naśladowaniem tego, co już samo w sobie naśladuje. Sztuka oddala człowieka od prawdy i pogrąża go w świecie pozorów.

Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*,  
Warszawa 1997, s. 5–31.



**UWAGA**  
Strony zawierają  
drastyczne treści

**Fot. 1.** *Głowa mężczyzny zmiądzona przez prasę wytłaczającą drzwi lodówek w fabryce Indesit, Łódź*

**Fot. 2.** *4-letnie dziecko zagryzione przez rottweilera, Piaseczno koło Warszawy*

**Fot. 3.** *Ofiara katastrofy samolotu ATR-72, Syberia Zachodnia*

**Fot. 4.** *Ciężarna kobieta z plemienia Tutsi zabita maczetą, Rwanda*

**Fot. 5.** *Fragmenty ciała mężczyzny, który rzucił się pod pociąg relacji Łódź – Warszawa pod Żyrardowem*

**Fot. 6.** *Zwęglone ciało 14-letniej dziewczyny znalezione w Puszczy Kampinoskiej*

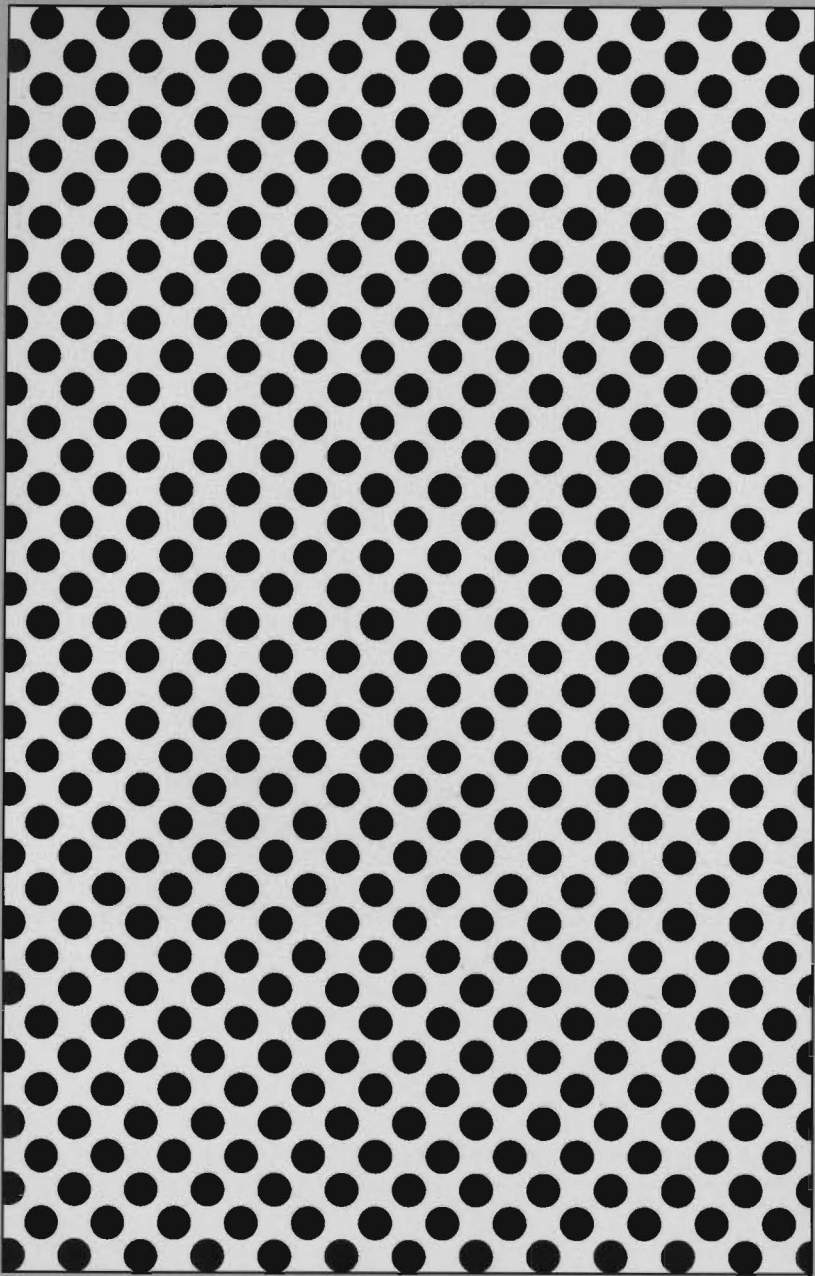
**Fot. 7.** *8-letni Ali, ofiara miny przeciwpiechotnej, Afganistan*

**Fot. 8.** *Zwłoki topielca w zaawansowanej fazie rozkładu wyłowione z Warty niedaleko Wronek*

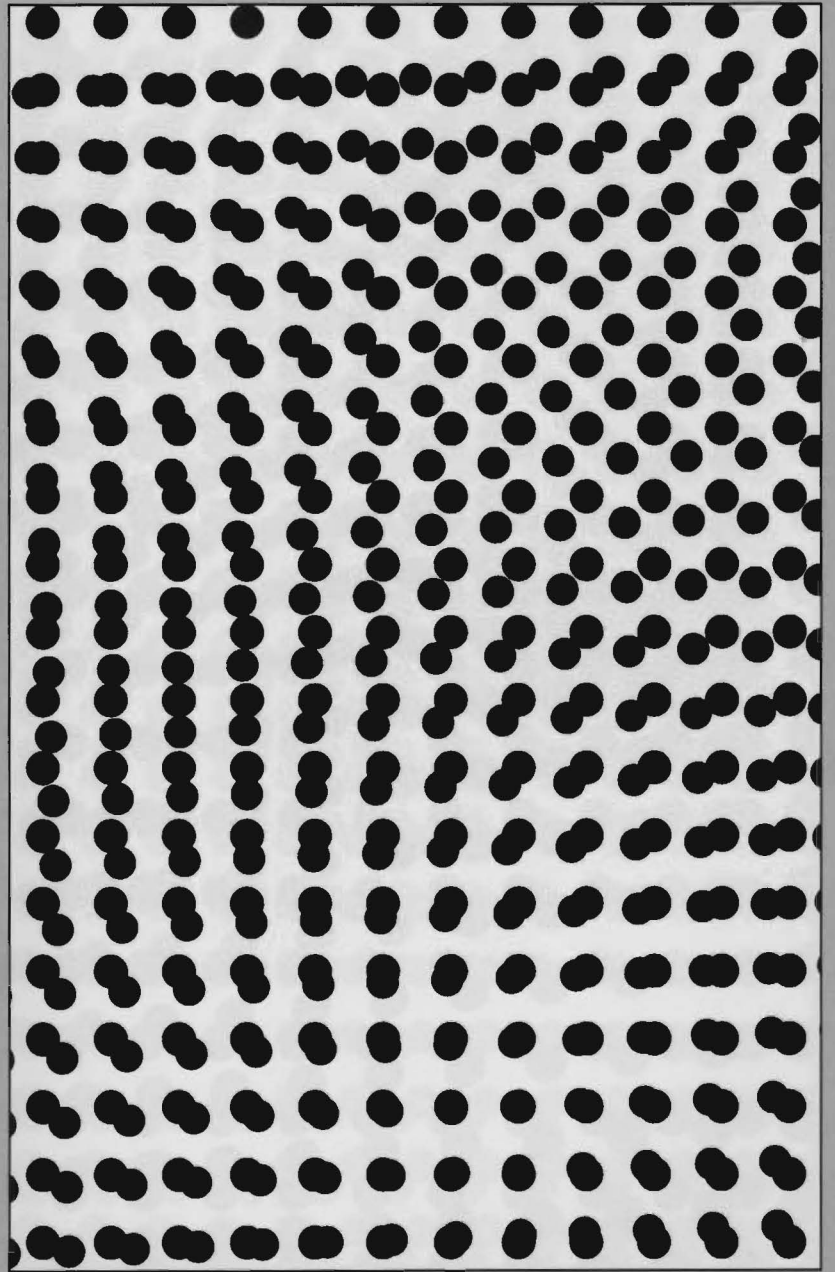
**Fot. 9.** *Sekcja zwłok 2-letniego chłopca skatowanego przez rodziców, Gdańsk*

**Fot. 10.** *Policjant-samobójca z raną postrzałową głowy, Kraków*



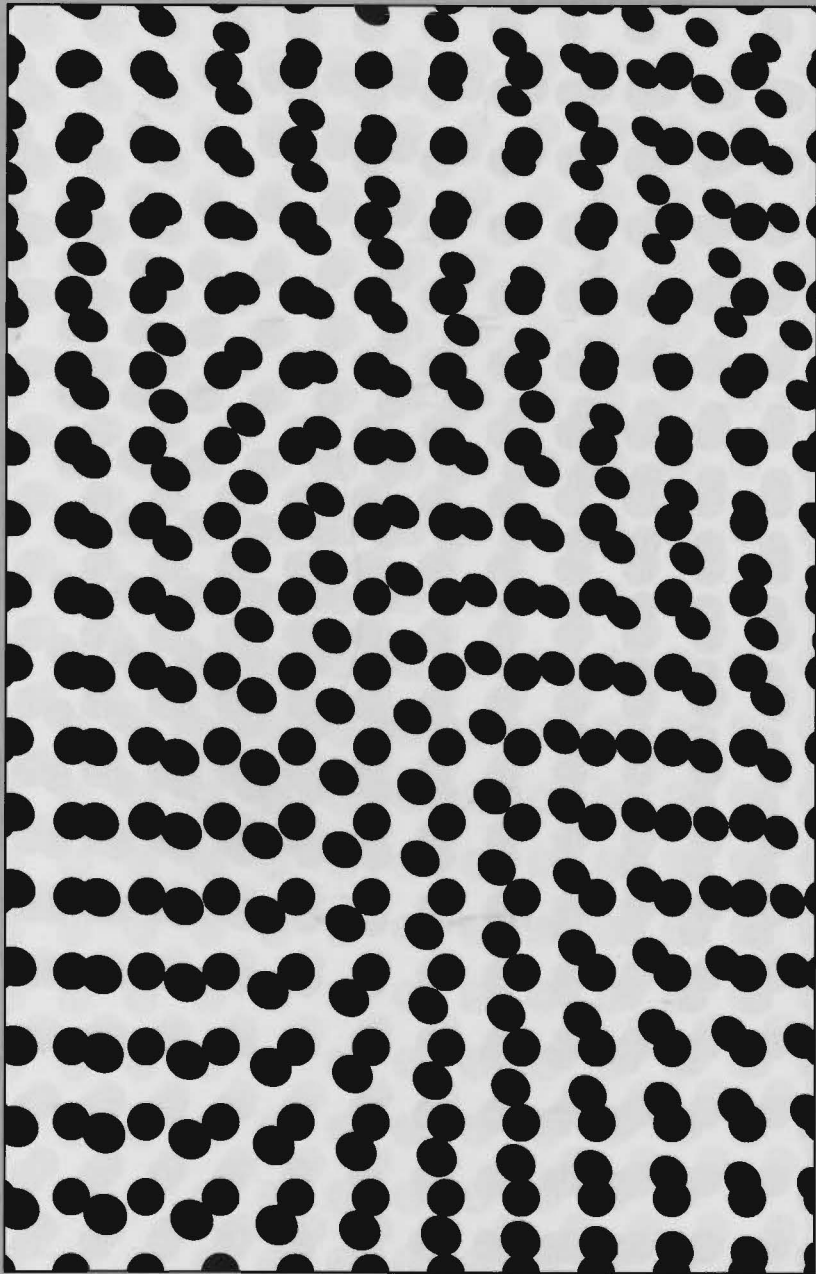


Fot. 1

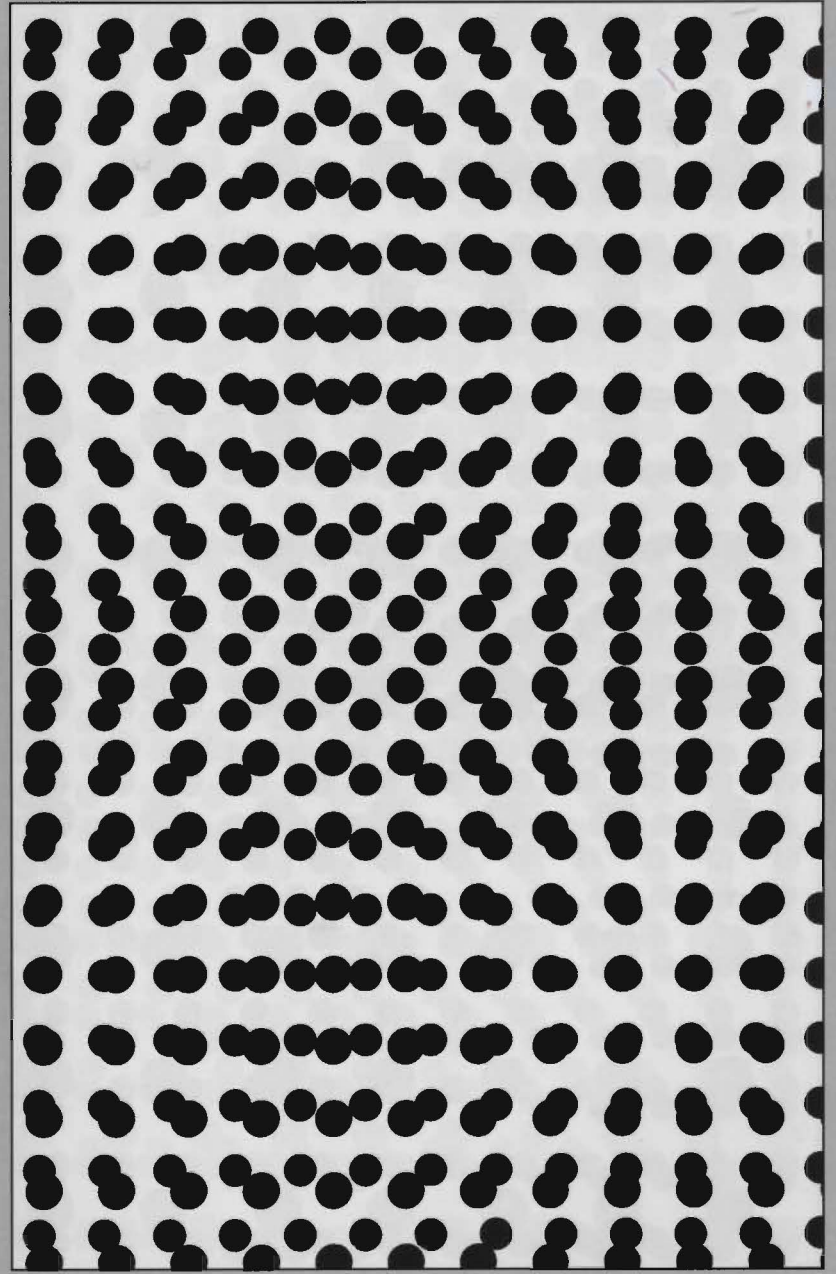


Fot. 2

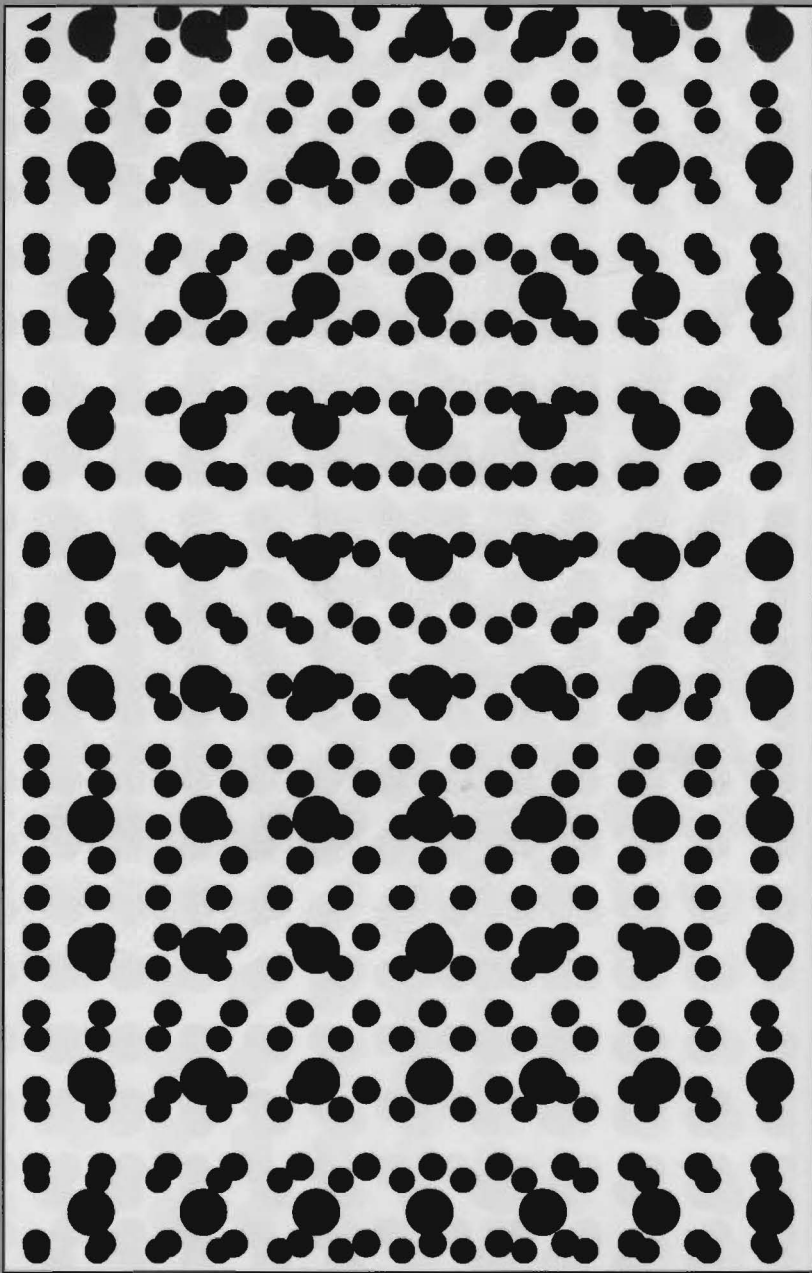




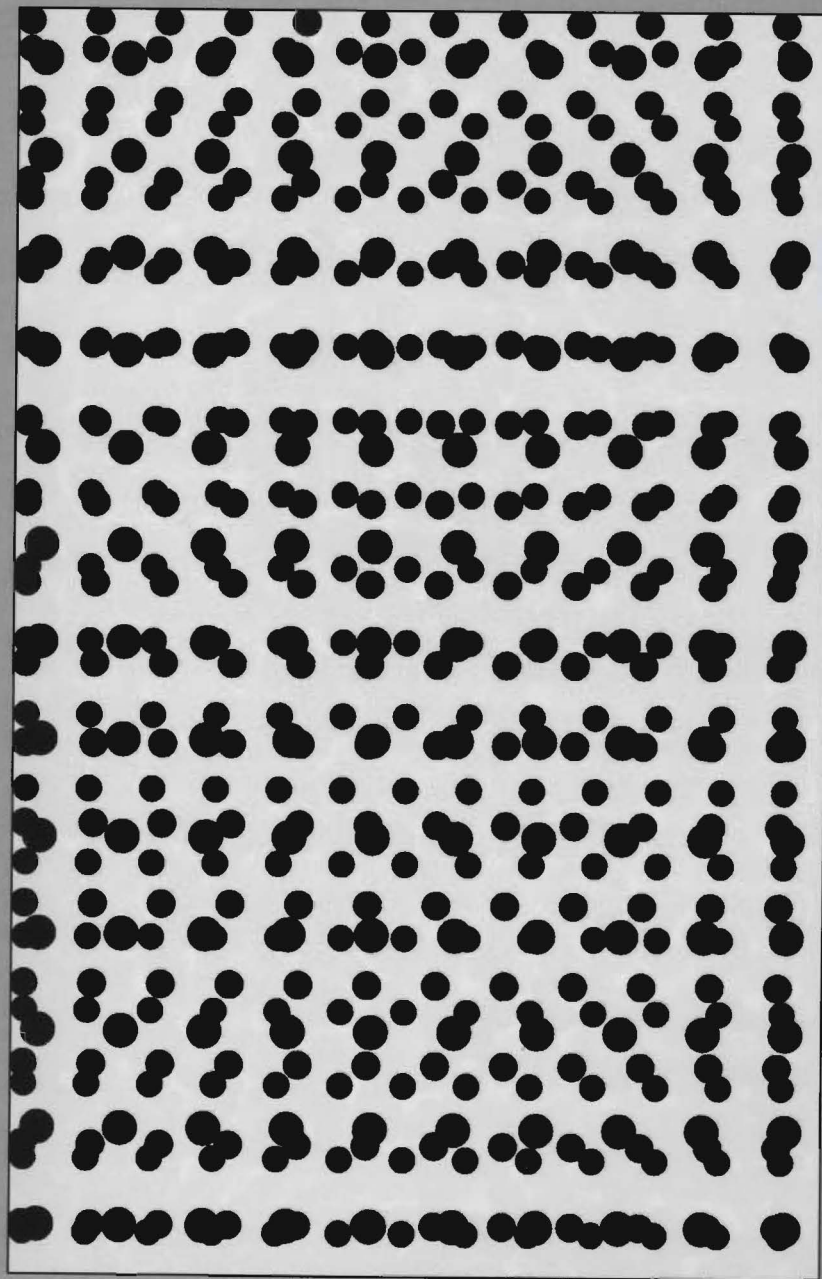
Fot. 3



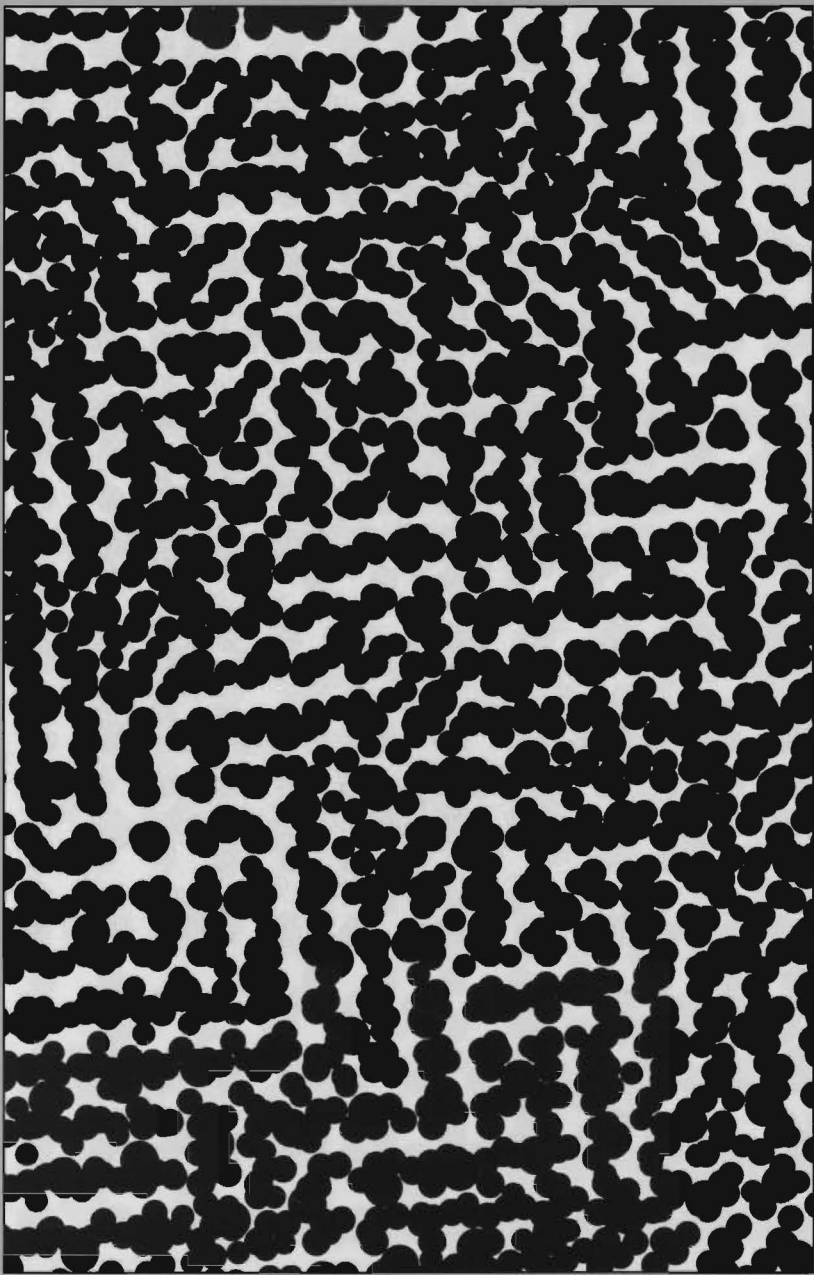
Fot. 4



Fot. 5



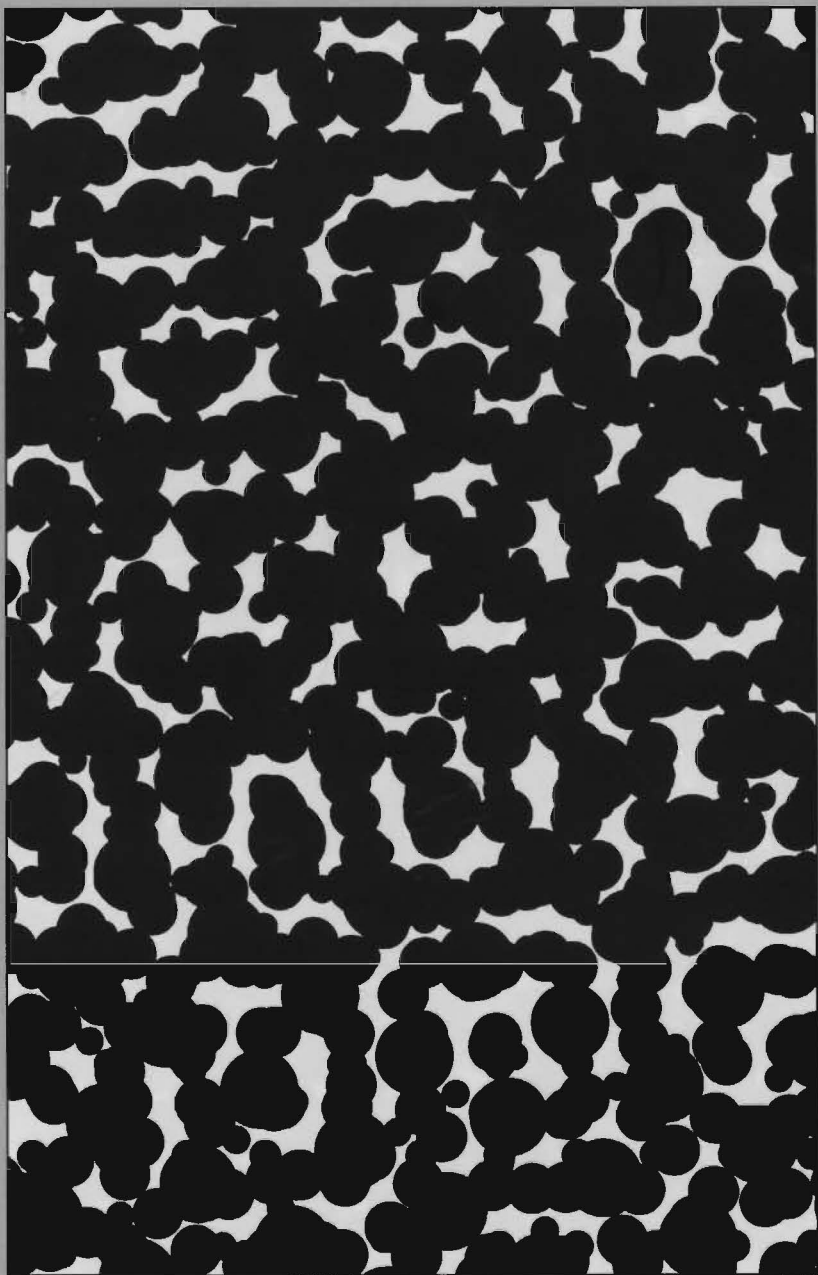
Fot. 6



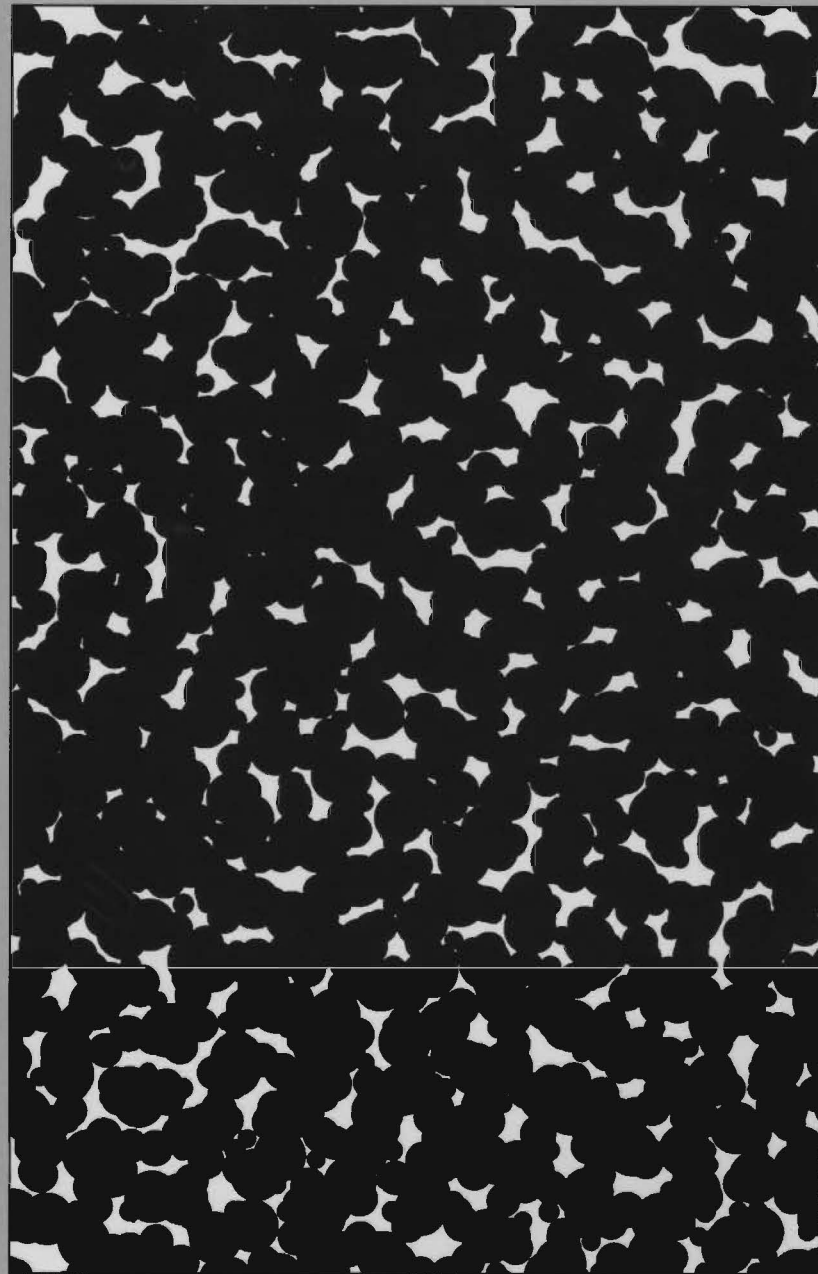
Fot. 7



Fot. 8



Fot. 9



Fot. 10

Roland Barthes  
**Śmierć autora**

W noweli *Sarrasine* Balzac, mówiąc o kastracie przebranym za kobietę, pisze takie oto zdanie: „Była to kobieta z nagłymi napadami lęku, nieumotywowanymi kaprysmi, wybuchami przestachu i odwagi, z kobiecą brawurą i delikatnością uczuć”. Kto to mówi? Bohater noweli, który nie chce wiedzieć, że za kobietą kryje się kastrat? Sam Balzac, dysponujący osobistym doświadczeniem i określoną filozofią kobiety? Balzac-autor, wykładający „literackie” poglądy na kobiecość? Mądrość powszechna? Psychologia romantyczna? Nigdy się tego nie dowiemy, z tej prostej przyczyny, że pisanie niszczy wszelki głos, wszelkie źródło i wszelki początek. Pisanie to sfera neutralności, złożoności, nieprzejrzystości, w której znika nasz podmiot, negatyw, na którym niknie wszelka tożsamość, odnajdująca siebie w piszącym ciele.

Z pewnością zawsze tak było: gdy tylko jakiś fakt zostanie opowiedziany nie dlatego, by mógł bezpośrednio oddziaływać na rzeczywistość, lecz dla celów nieprzechodnych, czyli wyłącznie w granicach praktyki symbolicznej, wytwarza się właśnie owo odłączenie, głos traci swe źródło, autor wkracza we własną śmierć i zaczyna się pisanie. Odczucie tego zjawiska bywało jednak różne; w społeczeństwach pierwotnych odpowiedzialność za opowieść spada nie na osobę autora, lecz na pośrednika, szamana lub recytatora, którego podziwia się nie za „geniusz”, lecz „wykonanie” (czyli mistrzowskie opanowanie kodu narracyjnego). Autor



to postać nowoczesna, wytworzona bez wątpienia przez nasze społeczeństwo, które opuszczając średniowiecze ze zdobyczami angielskiego empiryzmu, francuskiego racjonalizmu i prywatną wiarą reformacji odkryło wartość jednostki lub, jak to się podniosło mówi, „osoby ludzkiej”. Nic więc dziwnego, że jeśli chodzi o literaturę, największe znaczenie „osobie” autora przypisał pozytywizm, wcielenie i zwieńczenie ideologii kapitalistycznej. Autor nadal króluje w podręcznikach historycznoliterackich, biografiach pisarzy, gazetowych wywiadach, a nawet w świadomości literatów, troszczących się, najczęściej za pomocą dziennika intymnego, o połączenie dzieła z własną osobą. Obraz literatury, jaki możemy znaleźć w dzisiejszej kulturze, obraca się wyłącznie wokół autora, jego osoby, jego dziejów, upodobań i namiętności, krytyka zaś najczęściej tłumaczy, że dzieło Baudelaire’a wynika z klęski Baudelaire’a człowieka, dzieło van Gogha poczęło się z jego szaleństwa, Czajkowskiego zaś z jego ułomności: eksplikacji dzieła szuka się zwykle po stronie tego, kto je stworzył, tak jakby to głos jednej i tej samej osoby, osoby autora, za pomocą bardziej lub mniej przejrzystej alegorii fikcji powierzał nam swoje „tajemnice”.

Choć królestwo Autora nadal jest potężne (nowa krytyka tylko je umocniła), jest oczywiste, że wielu autorów od dawna próbowało je obalić. We Francji bez wątpienia pierwszy Mallarmé dostrzegł i przewidział z niezwykłą przenikliwością konieczność zastąpienia tego, kto dotąd uznawany był za jego właściciela; dla niego, ale i dla nas, to nie autor mówi, lecz język; pisać to poprzez pierwotną bezosobowość – której nie należałoby mieszać z wykastrowaną obiektywnością realistycznego powieściopisarza – docierać do punktu, w którym działa już tylko język, w którym to nie „ja” czynię cokolwiek, lecz język. Cała poetyka Mallarmégo sprowadza się do tego, by umniejszyć rolę autora na rzecz samego pisania (co, jak zobaczymy, sprowadzi się do przyznania roli czytelnikowi). Valéry, uwikłany w psychologię Ja, świadomie osłabił teorię Mallarmégo,

lecz odwołując się dzięki klasycznym upodobaniom do nauk retoryki, nie ustawał w kwestionowaniu i ośmieszaniu Autora, podkreślając językową i jakby „przypadkową” naturę jego czynności, stając we wszystkich swych prozatorskich dziełach w obronie językowej natury literatury, w obliczu której wszelkie odwołanie do wnętrza pisarza zdawało mu się czystym przesądem. Proust z kolei, mimo pozornie psychologicznego charakteru tego, co zwykło się nazywać jego analizami, bez wahania podjął się skomplikowania relacji między pisarzem i jego postaciami i wykonał to nad wyraz subtelnie: czyniąc narratorem nie tego, kto cokolwiek widział lub czuł, ani też tego, kto pisze, lecz tego, kto będzie pisał (powieściowy młodzieniec – tak naprawdę jednak, ile on ma lat i kim jest? – chce pisać, lecz nie może, powieść kończy się więc w chwili, gdy pisanie będzie możliwe), Proust stworzył epopeję nowoczesnego pisania: dzięki radykalnemu odwróceniu, miast umieszczać swe życie w powieści, jak to się często mówi, z samego swego życia stworzył dzieło, dla którego książka stała się modelem; jest więc dla nas jasne, że to nie baron de Charlus naśladuje Montesquieu, lecz Montesquieu, historyczny i anegdotyczny Montesquieu, jest jedynie wtórnym, pochodnym fragmentem Charlusa. I w końcu surrealizm, by nie wyjść poza prehistorię nowoczesności, choć nie mógł bez wątpienia przypisać językowi najwyższego miejsca w hierarchii (język bowiem jest systemem, a ruchowi temu, pozostającemu w tradycji romantycznej, chodziło o romantyczne zburzenie kodu, co skądinąd jest złudzeniem, jako że kodu nie sposób zniszczyć i można nim tylko „grać”), to jednak zalecając nieustannie niespełnianie semantycznych oczekiwań (na tym polegał słynny „wstrząs” surrealistyczny), powierzając ręce pisania tak szybkie, by głowa nie mogła za nim nadążyć (pisanie automatyczne), godząc się na pisanie zespołowe, przyczynił się do desakralizacji obrazu Autora. I wreszcie poza samą literaturą (choć rozróżnienie takie nie ma żadnego sensu)

językoznawstwo umożliwiło zniszczenie Autora, podsuwając cenne narzędzia analityczne i pokazując, że wypowiedzenie jako całość jest procesem pustym, obywatelającym się doskonale bez wypełnienia przez kogokolwiek z rozmówców: z językoznawczego punktu widzenia Autor jest tym, kto pisze, tak jak ja jestem tylko tym, kto mówi ja: język zna tylko „podmiot”, a nie „osobę”, a podmiot ów, skądinąd pusty poza samym wypowiedzeniem, które go definiuje, wystarcza, by „podjąć” mowę, czyli ją wyczerpać.

Odsunięcie Autora (Brecht powiedziałby o „zdystansowaniu”, w efekcie którego Autor przeistacza się w niewielką postać mającą w tle sceny) nie jest tylko faktem historycznym lub aktem pisania: przemienia ono całkowicie tekst nowoczesny (albo – co wychodzi na jedno – tekst czytany jest teraz tak, że autor, na wszystkich jego poziomach, zaczyna się unieobecniać). Przede wszystkim czas nie jest ten sam. Autor, gdy się weń wierzy, postrzegany jest zawsze jako przeszłość własnego dzieła: książka i autor umieszczają się na tej samej linii, jako pewne „przez” i pewne „po”. Autor zdaje się żywić książkę, to znaczy istnieje on przed nią, cierpi i żyje dla niej, pozostaje wobec niej w takim samym stosunku uprzedniości jak ojciec wobec dziecka. Całkiem przeciwnie rzecz się ma w przypadku współczesnego skryptora, który rodzi się wraz ze swym tekstem; nie jest on obdarzony istnieniem, które wyprzedzałoby pisanie, nie jest też podmiotem, którego predykatem byłaby książka; czasem jego istnienia jest czas wypowiedzi i każdy tekst jest pisany w wiecznym tu i teraz. Wynika stąd, że pisanie nie może już oznaczać operacji zapisywania, notowania, przedstawiania, „odmalowywania” (jak mawiali klasycy), gdyż jest operacją, którą językoznawcy, wzorem angielskich filozofów analitycznych nazywają performatywem, dość rzadką formą wypowiedzi (istniejącą wyłącznie w pierwszej osobie czasu teraźniejszego), której treścią jest akt, dzięki któremu dochodzi ona do skutku: coś jak królewskie Nakazuję lub Śpiewam dawnych poetów. Skryptor współczesny,

pogrzebawszy Autora, nie może już, wzorem swych patetycznych poprzedników, utrzymywać, że jego ręka nie nadaża za jego myślami lub pragnieniami i że w konsekwencji, godząc się na konieczność, powinien on podkreślać nieustannie owo opóźnienie i w nieskończoność „pracować” nad formą. Wręcz przeciwnie: jego ręka oddzielona od wszelkiego głosu, niesiona przez czysty gest zapisu (a nie wyrazu), wyznacza pole bez początku i źródła, albo przynajmniej pole, którego początkiem i źródłem jest sam język, czyli to, co stawia pod znakiem zapytania wszelkie źródło i wszelki początek.

Wiemy już dziś, że tekst nie jest ciągłą sekwencją słów, za którą kryłby się pojedynczy, „teologiczny” sens (przesłanie Autora-Boga), lecz wielowymiarową przestrzenią, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żaden nie posiada nadrzędnego znaczenia: tekst jest tkanką cytatów, pochodzących z nieskończonego wielu zakątków kultury. Podobny do Bouvarda i Pécucheta, tych wiecznych kopistów, zarazem wzniosłych i komicznych, których głęboka śmieszność dokładnie określa prawdę pisania, pisarz może jedynie naśladować gest uprzedni, pozbawiony początku; jego władza polega wyłącznie na mieszanii charakterów pisma, nastawianiu ich przeciwko sobie, tak by nigdy nie można się było oprzeć na którymś z nich z osobna. Gdyby chciał siebie wyrazić, powinien przynajmniej wiedzieć, że owa wewnętrzna „istota”, którą chciałby jedynie „przetłumaczyć”, jest tylko złożonym słownikiem, którego słowa można zrozumieć tylko przez inne słowa, i tak w nieskończoność. Jak powiada Baudelaire w *Sztucznych rajach*, przydarzyło się to młodemu de Quinceyowi, który nabywszy biegłości w grece, zapragnął przełożyć na ten martwy język całkowicie nowoczesne idee i obrazy, i dlatego „stworzył dla siebie niezawodny słownik, znacznie obszerniejszy od tego, do którego powstania doprowadzić może zwykła cierpliwość w tematach czysto literackich”. Następując po Autorze, skryptor nie dzieli już z nim jego pragnień, kaprysów, uczuć, wrażeń, lecz tylko ów ogromny

słownik, z którego czerpie swój sposób pisania, nie znający żadnego kresu: życie może jedynie naśladować książkę, książka zaś jest jedynie tkaniną znaków, naśladowaniem zagubionego, odwleczonego w nieskończoność wzorca.

Gdy odsuniemy Autora, „rozszyfrowanie” tekstu stanie się kompletnie bezużyteczne. Przydać Autorowi tekst to zapatrzeć ów tekst w hamulec bezpieczeństwa, to obdarzyć go ostatecznym znaczeniem, czyli położyć kres pisaniu. Koncepcja ta bardzo pasuje do krytyki, która stawia sobie za zadanie odkrycie pod maską dzieła – Autora (lub jego hipostazy: społeczeństwa, historii *psyche*, wolności): gdy raz już znajdziemy Autora, tekst będzie można „wyjaśnić” i krytyk odniesie zwycięstwo; nic więc dziwnego, że historycznie rzecz biorąc, panowanie Autora zbiega się z panowaniem Krytyka, ale też krytyka (nawet nowa) zostanie unieważniona razem z Autorem. W wielorakim pisaniu wszystko można splątać, niczego jednak nie można rozszyfrować; struktura może być ciągła, „wielowątkowa” (jak mówimy o tkaninie, która splata się z wielu wątków) na wielu poziomach i w każdym punkcie, nie może mieć jednak głębi; przestrzeń pisania można przemierzyć wzdłuż i wszerz, ale nie można jej przebić na wylot; pisanie ustanawia wciąż sens, czyni to jednak po to, by on natychmiast wyparował. Słowem, pisanie jest systematycznym uwalnianiem się od sensu. Tym samym literatura (lepiej byłoby od razu mówić pisanie), odzegnując się od przypisania tekstowi (i światu jako tekstowi) jakiejś „tajemnicy”, czyli ostatecznego sensu, wyzwała aktywność, którą można by nazwać aktywnością kontrteologiczną, a właściwie rewolucyjną, gdyż odmowa położenia kresu sensowi to w ostatecznej instancji odrzucenie samego Boga i jego hipostaz: rozumu, nauki, wiary.

Wróćmy do zdania Balzaca. Nikt (to znaczy nikt we własnej osobie) w nim nie mówi: jego źródłem, jego głosem nie jest pisanie, lecz czytanie. Być może inny przykład pomoże to lepiej zrozumieć. Niedawne badania (J.-P. Vernant) wykazały zasadniczo dwuznaczną interpretację natury

tragedii greckiej. Tekst utkany jest tam ze słów o podwójnym znaczeniu, które każda z postaci rozumie na dwóch poziomach (to właśnie owo wieczne nieporozumienie ma charakter „tragiczny”): jest jednak ktoś, kto rozumie każde słowo podwójnie i kto dodatkowo słyszy głuchotę przemawiających przed nim postaci: tym kimś jest czytelnik (albo, jak tu, słuchacz). W ten sposób roztacza się przed nami istota pisania: tekst utkany jest z wielorakich sposobów pisania, pochodzących z różnych kultur, które wchodzą ze sobą w dialog, zaczynają się parodiować i podważać; istnieje jednak miejsce, w którym owa wielorakość się skupia, a miejscem tym nie jest autor, jak dotąd mówiono, lecz czytelnik: czytelnik to przestrzeń, w którą wpisują się, bez ryzyka zguby, wszystkie cytaty, z jakich składa się pisanie; jedność tekstu nie tkwi w jego źródle, lecz w jego przeznaczeniu, przeznaczenie to jednak nie jest wcale osobą: czytelnik jest człowiekiem bez historii, bez biografii, bez psychologii, jest tylko tym, kto zbiera w tym samym polu wszystkie ślady, z których powstał tekst napisany. Dlatego śmiechu warte są słowa potępienia, jakimi obrzuca się nową literaturę w imię humanizmu, który staje się obrońcą praw czytelnika. Krytyka klasyczna czytelnikiem w ogóle się nie zajmuje; dla niej jedynym człowiekiem w literaturze jest ten, kto pisze. Zaczynamy uświadamiać sobie pułapki, kryjące się w tego rodzaju antyfraszach, produkowanych przez szlachetne społeczeństwa, które obwiniają kogoś w imię tego, czego same unikają, co ignorują, duszą w zarodku lub niszczą; wiemy, że jeśli pisanie ma mieć przed sobą jakąkolwiek przyszłość, należy odwrócić mit: narodziny czytelnika trzeba przypłacić śmiercią Autora.

Przekład Michał Paweł Markowski  
Za: „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251.

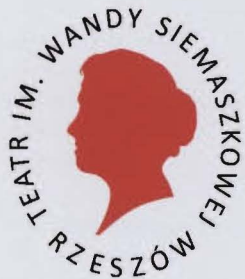


Dyrektor Naczelny  
**Remigiusz Caban**  
Kierownik Literacki - Dramaturg  
**Adam Słowik**  
Reżyser  
**Steve Livermore**  
Koordynator Pracy Artystycznej, Asystent Dyrektora  
**Agnieszka Wajda**  
Kierownik Biura Obsługi Widzów  
**Agnieszka Gawron**  
Główna Księgowa  
**Renata Pisarek**  
Kierownik Działu Administracyjno-Gospodarczego  
**Augustyn Kotarba**  
Kierownik Działu Technicznego i Obsługi Sceny  
**Jerzy Lubas**  
Specjalista ds. pracowniczych  
**Katarzyna Pieniżek**

#### **Pracownie i obsługa przedstawień**

Pracownia krawiecka **Elżbieta Baran** (kierownik), **Monika Gładys, Gabriela Komenda, Józef Podyma**  
Charakteryzatorka-perukarka **Zofia Tarkowska-Niemczuk**  
Prace stolarskie **Piotr Karp**  
Pracownia malarsko-butaforska **Alicja Godek, Katarzyna Tanasiewicz-Trzyna**  
Główny elektryk **Sławomir Kawa**  
Elektrycy-oświetleniowcy **Krzysztof Jawniak, Piotr Tomaka**  
Akustyka **Marian Kornaga, Jędrzej Witkowski**  
Prace ślusarskie **Stanisław Wolski**  
Pralnia, farbiarnia **Helena Boguń**  
Prace tapicerskie **Andrzej Wolski**  
Garderobiane **Kazimiera Buczkowska, Danuta Kowalska, Grażyna Kozioł**  
Rekwizytor **Artur Niemiec**  
Brygadier sceny **Mieczysław Osetek**  
Montażysty **Mieczysław Fornal, Artur Gamracki, Bogdan Rzucidło, Leszek Sas, Stanisław Wolski**  
Opracowanie i redakcja programu **Adam Słowik, Izabela Dudek**  
Opracowanie graficzne, grafiki i skład **Krzysztof Motyka**  
Projekt plakatu **Krzysztof Motyka**

*Podczas prób do spektaklu odbywały się warsztaty translatorskie, w których udział wzięli studenci Instytutu Filologii Angielskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego: Jakub Bogusz, Sonia Czosnek, Julia Haleniuk, Kamila Kuźnicka, Joanna Preisner, Adrianna Wręczycka*



### Teatr

#### im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie

ul. Sokoła 7/9, 35-010 Rzeszów

tel. 17 853 20 01

fax 17 850 75 50

[www.teatr-rzeszow.pl](http://www.teatr-rzeszow.pl)

e-mail: [sekretariat@teatr-rzeszow.pl](mailto:sekretariat@teatr-rzeszow.pl)

### Biuro Obsługi Widzów

tel./fax 17 853 22 52

tel. 17 853 20 01, wew. 341, 330

e-mail: [bilety@teatr-rzeszow.pl](mailto:bilety@teatr-rzeszow.pl)

### Kasa Teatru

tel. 17 850 89 89

Teatr  
im. Wandy Siemaszkowej  
jest instytucją kultury  
Województwa  
Podkarpackiego



Sponsor strategiczny



PGE Obrót S.A.

