



Mario Vargas Llosa

# PANIENKA z TACNY

przekład MAŁGORZATA MIERŻYŃSKA • ROMAN SAMSEL  
reżyseria BOGDAN AUGUSTYNIAK

TEATR NA WOLI

premiera 26 maja 2000



Łomnickiego  
im. Tadeusza **Teatr Na  
Woli**

Dyrektor Naczelny i Artystyczny  
**BOGDAN AUGUSTYNIAK**  
Zastępca Dyrektora  
ELŻBIETA LECHICZ-NIESIOŁOWSKA

Przedstawienie zostało zrealizowane  
dzięki pomocy finansowej Miasta Stołecznego Warszawy

Mario Vargas Llosa

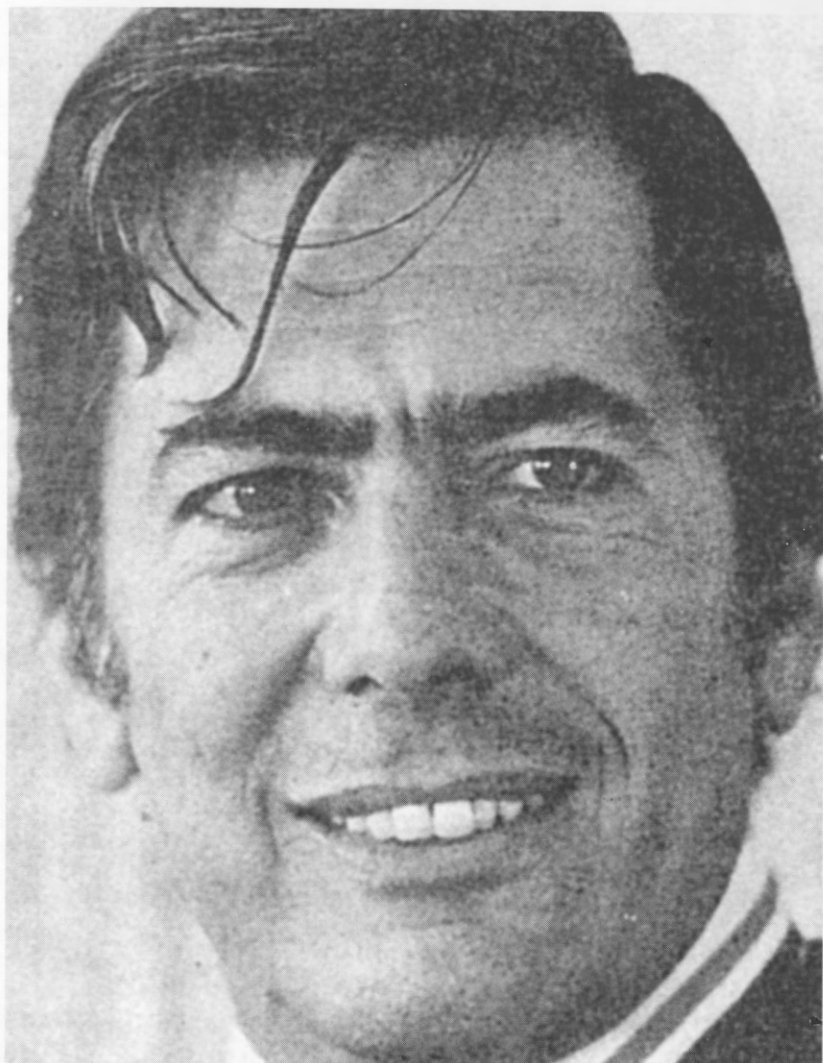
# Panienka z Tacny

( La señorita de Tacna )

przekład  
Małgorzata Mierzyńska i Roman Samsel

*Nie piszę po to, aby opowiadać o życiu,  
ale po to, by namawiać ludzi do zmiany sposobu myślenia.*

Mario Vargas Llosa



**Mario Vargas Llosa**

*Jestem przekonany, że teatr ze swoją wizjonerską mocą stanowi uprzywilejowany rodzaj sztuki, właściwy aby przedstawić niepokojący labirynt demonów i cudów, stanowiących siedliska naszych pragnień.*

*Chodzi o teatr, który potrafiłby do głębi wykorzystać swoje możliwości, ludzką zdolność udawania, przeistaczania się w różne osobowości i kreowania sytuacji wyobrażonych. Postacie w scenach przedstawiających marzenia muszą wpatrzeć się, wcielić same w siebie, jak obnażają się aktorzy wychodząc na scenę lub jak odkrywają się w myślach ludzie, kiedy puszczają wodze wyobraźni, aby wzbogacić swoją egzystencję, odgrywając na niby to, czego skąpi im lub też wzbrania realne życie.*

Mario Vargas Llosa



## BAJKA NIE BAJKA

Zapytałem kiedyś Mario Vargasa Llosę, czy jego pierwszą pracą literacką była nowela *Szczenięta*? Wówczas mi odpowiedział: *Pierwszą rzeczą, jaką napisałem jeszcze jako dziecko, była sztuka teatralna. Traktowałem ją bardzo poważnie, wiele razy przepisywałem, ale nigdy nie skończyłem pisać. W drugiej klasie szkoły średniej napisałem sztukę w trzech aktach pt. „Ucieczka Inki”. Pisałem także szkice i powieści teatralne.*

Przypuszczam, że *Ucieczkę Inki* wystawił szkolny teatrzyk w Piurze, ale go o to nie zapytałem. Piura to miasto w północnym Peru, nad Pacyfikiem, u wybrzeży zatoki, w której Ernest Hemingway usiłował złowić białego merlina. Tutaj Mario Vargas Llosa uczęszczał do średniej szkoły, po powrocie z Boliwii, gdzie spędził dzieciństwo. W Piurze umieścił akcję jednej ze swoich sztuk, mianowicie *Chungi*.

Llosa urodził się przed 64. laty w peruwiańskim mieście Arequipa u stóp wulkanu. Później mieszkał w boliwijskiej Cochabambie. Uczył się i studiował w Piurze, Limie i Madrycie, gdzie się doktoryzował. Większą część życia spędził w Europie, naturalizował się w Hiszpanii, przyjmując drugie obywatelstwo w obawie, że pierwszego pozbawi go prezydent Alberto Fujimori za krytykę jego rządów. (W 1990 roku Llosa przegrał wybory prezydenckie właśnie z Fujimori i wówczas opuścił Peru.) Obecnie mieszka w Londynie.

Twórczość Llosy podbiła świat, tłumaczona na wiele języków spowodowała powstanie legendy o jego niezwyklej mocy kreatywnej. Otoczony nimbem sławy, uważany jest za jednego z największych pisarzy Ameryki Łacińskiej, ale nie tylko. Czasem może się wydawać, że Llosa należy do wstępującego nurtu latynowskich pisarzy, *de facto*, znalazł się już w starszym, bardzo głośnym pokoleniu, które wydało największe talenty tamtego kontynentu w odchodzącym wieku.

Do tej pory pomijany przez sztokholmski komitet Nagrody Nobla – który w ostatnich latach wieku przyznał ją Gabrielowi Garcii Marquezowi (Kolumbijczyk) i Octavio Pazowi (Meksykanin) – Mario Vargas Llosa ma ten największy laur literacki jeszcze przed sobą.

Jest pisarzem znanym również w Polsce, i to nawet bardzo dobrze. Jego powieści są tłumaczone i wielokrotnie wznawiane w wysokich nakładach. Ma tutaj stałych czytelników, którzy śledzą jego pisarstwo, poczynając od pierwszej noweli *Miasto i psy*, która przyniosła mu międzynarodowe zainteresowanie, aż po najnowsze: *Prawda kłamstw* i *Zeszyty don Rigoberta*. Do najświetniejszych dzieł tego Peruwiańczyka należą *Rozmowa w „Katedrze”* i *Wojna końca świata*, a także niezrównana eseistyka. Od czasu tak zwanego *boomu* latinoamerykańskiego, który zawitał do Polski przed ponad trzydziestu

laty, jego pozycja literacka stale u nas rośnie. Sekunduje mu w Polsce Marquez, o którym Llosa napisał swego czasu erudycyjną monografię pt. *Garcia Marquez: historia pewnego bogobójstwa*; sześćset stron pasjonującej eseistyki.

Llosa dość często pojawia się w Warszawie na promocjach swoich książek. Wówczas oblegają go tłumy czytelników, którzy ustawiają się w kolejce po dedykacje. (Podpisuje się zwykle tylko inicjałami.) Rzadko zdarza się taka popularność zagranicznego pisarza u kapryśnych polskich czytelników, w dodatku z odmiennego kręgu kulturowego Ameryki Południowej. Llosa śmiało konkuruje z bardzo rodzinnym – i dlatego lubianym w Polsce – Williamem Whartonem, charyzmatycznym Paulem Coelho, brazylijskim prorokiem New Age. Nazwiska innych konkurentów odchodzą w zapomnienie, podczas gdy jego twórczość świeci coraz jaśniej na literackim firmamencie.

W Madrycie i równocześnie w stolicach krajów Ameryki Łacińskiej ukazała się właśnie nowa powieść Llosy *Święto kozła*, która natychmiast stała się bestsellerem w świecie iberoamerykańskim. Krytyka nazwała ją prozą hipnotyczną.

Llosa był od początku bardziej ekspansywny jako prozaik, niezmiennie jednak kocha teatr; który w jego mniemaniu stwarza wielkie możliwości eksploracyjne. Scena jest jego pasją.



Demony z Warrii Kayanan - motyw haftu na całunie.

Epoka kultury Paracas. [W:] José Antonio del Busto D.: *Perú Preincaico*, Octava Edicion, Lima-Perú, 1986, s. 137.



Kiedy w 1991 roku Teatr im. Jaracza w Łodzi wystawił *Chungę* w reżyserii Tomasza Zygadły, Llosa przyleciał z Londynu na premierę i zachwyił się inscenizacją. *Chunga* wystawiana przez teatry Łodzi i Poznania miała wielkie powodzenie, aczkolwiek wydawała się nazbyt bulwersująca jak na parafialne gusta i potrzeby części widowni.

Niewątpliwie jednak najbardziej ambitna jest jego pierwsza oferta sceniczna – *Panienska z Tacny*, napisana w 1989 roku i nie wystawiana dotąd w Polsce. Autor miał wtedy 45 lat i przebywał w Waszyngtonie. Sztuka obfituje w wysublimowane stany emocjonalne protagonistów; jest też wawisekcją osobowości głównej bohaterki, stuletniej staruszki Mamaé.

Llosa rozbija klasyczną jedność czasu i miejsca scenicznej akcji. Nie tylko samą chronologią opowieści, ale także tradycyjną formą dialogu. Wprowadza wielogłos: kto inny pyta, kto inny – nie pytany – odpowiada. Tworzy pozorny chaos, by lepiej i bardziej docieklawie opowiedzieć historię, przedstawić protagonistów rozgrywającego się dramatu uczuć, ambicji, pragnień i ich klęsk, a także tęsknot; całej gamy nastrojów, wzruszeń, wyznań i przemilczeń. Goryczy wreszcie i nienawiści z powodu niewybaczonej zdrady miłosnej.

Spektakl ogniskuje się wokół postaci Mamaé, pokazywanej w różnych perspektywach czasowych przez różne osoby dramatu. Jako młodą oblubienicę, to znowu staruszkę stojącą nad grobem, która zgaśnie zanim dokona się akt strzelisty miłosiernej deportacji. W ten sposób spełnia się jej życie niewolnicy uczuć, niespełnionych pragnień i paraliżującej biedy.

Według Llosy teatr ze swoją wizjonerską mocą stanowi uprzywilejowany rodzaj sztuki; właściwy, aby przedstawić niepokojący labirynt demonów i cudów, stanowiących siedliska naszych pragnień. Mistyfikacja pozwala na wzbogacenie realnego świata tworamami wyobraźni. Obsesyjnie wprowadza artysta wizje do realnie istniejącej rzeczywistości. Jest to jednak rzeczywistość pragnień i snów. Llosa stawia pytania, na które nie sposób odpowiedzieć, ale próbować trzeba: Czym są ludzie i czym pragną być? Naturalnie, wewnątrz teatralnych dekoracji.

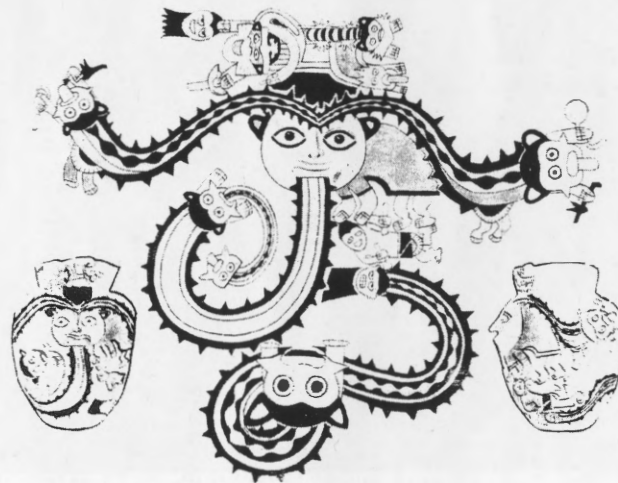
Trzeba przekroczyć święte drzwi teatru, aby znaleźć się w kręgu jego magicznego oddziaływania, uczestniczyć w misterium przemiany, innej, bo urojonej rzeczywistości. Przesłanką filozoficzną pisarstwa dramatycznego jest wyzwolenie wyobraźni. Ubóstwo i udrękę ludzkiego życia, które religie zwykły wynagradzać iluzorycznym rajem, teatr może zastąpić – w mniemaniu Llosy – rajem wyobraźni, w której wszystko może się zdarzyć. Nawet wymyślenie samego Pana Boga. Przede wszystkim jednak może zaistnieć *paradis terrestre* (raj ziemski).

Autor *Panienski z Tacny* mówi, że sztuka kłamstwa jest odkrywaniem utajonej prawdy. Trzeba uciec się do zmyślenia, inaczej mówiąc – fikcji, która dotyka losu człowieka w wymiarach greckiej tragedii. Najwyższą wartością jest ludzka godność. Poczucie godności zadecydowało o losie głównej bohaterki w *Paniensce z Tacny* - Mamaé, która spaliła ślubną suknię dowiadując się z ust rywalki o zdradzie ukochanego mężczyzny. Powodował nią gwałtowny odruch urażonej dumy. Ślub się odbył, życie się nie udało, ale pozostała jej zuchwała godność, której się nigdy nie wyrzekła. Oprócz niej nic więcej, ani też nikogo nie posiadała, wszystko inne było nie jej. Nie obce, ale też nie należące do niej.

Być może to o dumę człowieka chodziło przede wszystkim Mario Vargasowi Llosie w jego pierwszej – i najważniejszej do tej pory – sztuce, którą napisał on sam, albo jego demony. *Pisarzem nie jest ten, który pisze to, co sam chce napisać; taki jest normalnym człowiekiem. Lecz to, co chcą aby napisał – jego demony.*

Być może to właśnie demony Llosy napisały sztukę o życiu Mamaé, jej dozgonnej przyjaciółki Carmen i jej męża, Pedro. A jeżeli tak się stało, nie wiadomo, czy jest to prawda, czy bajka. Ale jeśli nie jest to bajka, to co jeszcze może być? Tylko teatr.

Roman Samsel

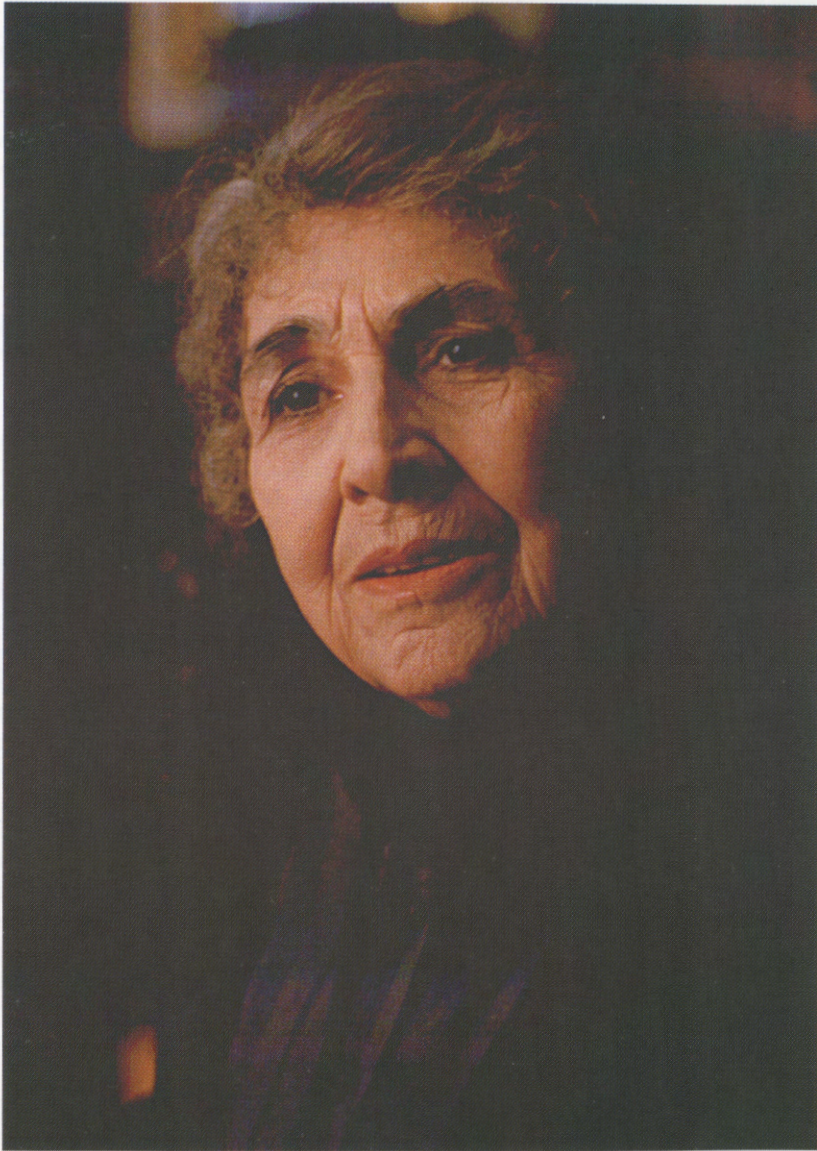


Demon z długim językiem - motyw z malarstwa ceramicznego.

Epoka kultury Paracas. [W:] José Antonio del Busto D.: *Perú Preinacaico*,

Octava Edicion, Lima-Perú, 1986, s.181.





Zofia Rysiówna jako Eugenia Balboa w *Drzewa umierają stojąc* Casona w Teatrze Telewizji (1996), reż. W. Nowak.

## ZOFIA RYSIÓWNA

Urodziła się w Rozwadowie nad Sanem, ale dzieciństwo i wczesną młodość spędziła w Nowym Sączu. Tutaj zdała maturę, i stąd, z domu rodzinnego wyjechała na studia do Warszawy. Rozpoczęła je tuż przed wybuchem wojny, w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej pod kierunkiem Aleksandra Zelwerowicza, którego uważa za swojego mistrza. Podczas okupacji działała w konspiracji, związana z ZWZ i AK (okręg krakowski) jako kurierka i uczestniczka tajnych akcji, np. uwolnienia Jana Karskiego. (Była kilkakrotnie odznaczana przez rząd londyński.) Aresztowana, po miesięcznym śledztwie wysłana do obozu w Ravensbrück, gdzie przebywała przez cztery lata. Po wyzwoleniu związała się na dłużej z Krakowem. W Teatrze im. Słowackiego w roku 1945 debiutowała w roli Balladyny w tragedii Słowackiego, w reżyserii Władysława Woźnika. W tym pierwszym sezonie zagrała pięć ról (Schmidtowa w *Zamachu Brezy*, Maria Odrowąż w *Portrecie generała Wirskiego*, Gabby Mapple w *Skamieniałym lesie Sherwooda*, Helena Kriwcowa w *Mieszczanach Gorkiego*). Następnie zagrała Dianę w *Fantazym* pod kierunkiem Osterwy oraz Młodą w *Kłątwie* Wyspiańskiego, Laurencję w *Owczym źródle* de Vegi i Maszę w *Trzech siostrach* Czechowa w reżyserii Bronisława Dąbrowskiego. Przez jeden sezon 1949/50 była aktorką warszawskich Rozmaitości (Amelia w *Mazepie* Słowackiego). W latach 1950 - 1955 pracowała w teatrze poznańskim za dyrekcji Wilama Horzycy, grając m.in. Ofelię w *Hamlecie* Szekspira i Celimenę w *Mizantropie* Moliera. Następnie przeniosła się do Warszawy już na stałe. Krótko należała do zespołu stołecznego Teatru Polskiego, by związać się z Teatrem Powszechnym objętym przez Adama Hanuszkiewicza, jej ówczesnego męża. Tutaj zagrała całą serię wybitnych ról, jak Katia Masłowa w *Zmartwychwstaniu* wg Tołstoja i Berenika w tragedii Racine'a. W sezonach 1965/66 - 1967/68 była aktorką Teatru Klasycznego (Pani Bovary w adaptacji powieści Flauberta, 1966). Najdłużej jednak występowała w stołecznym Teatrze Dramatycznym, choć z przerwami. Na tej scenie zagrała najwybitniejszą, zdaniem wielu, swoją rolę – Judytę w *Księżu Marku* Słowackiego (1963) – która przeszła do historii i legendy teatru polskiego. Ale także: Barbarę Radziwiłłównę w *Kronikach królewskich* wg Wyspiańskiego (1968), Klitejmnestrę w *Elektrze* Giraudoux (1974), Królową Małgorzatę w *Iwonie, księżniczce Burgunda* Gombrowicza (1975), Agrypinę w *Brytaniku* Racine'a, Justynę w *Dziewczynkach* Iredyńskiego (1985). Z jej ról w Teatrze Telewizji trzeba przypomnieć co najmniej dwie: Marię Wojnicką w *Wujaszku Wani* w reżyserii Aleksandra Bardinię oraz jedną z ostatnich – Eugenię Balboa w *Drzewa umierają stojąc* Casony w reżyserii Wojciecha Nowaka.



W charakterystykach aktorstwa Zofii Rysiówny chętnie podkreśla się m.in. jej wyjątkowy kunszt słowa, a zwłaszcza mówienia wierszem, który np. w roli Bereniki „mienił się całą gamą Rasynowskiej musicalite”. Jest wybitną interpretatorką ról w repertuarze klasycznym, głównie tragicznych, w których święciła bodaj największe triumfy, i to już w czasach krakowskich. Skalę tragizmu granych przez nią postaci wyznaczają, tylko pozornie wykluczające się wartości: patos i emocja, zawsze ujęte w rygor nienagannego aktorskiego rzemiosła.

W jej bogatym i różnorodnym dorobku znajdują się jednak i znakomite role w repertuarze współczesnym, od Marty w *Rozdrożu miłości* Zawieyskiego po Czerstwą Kobietę w *Akcie przerywanym* Różewicza. Chętnie też, choć na pewno rzadziej, grała role komediowe; z niezawodnym poczuciem komizmu tworzyła barwne postaci dam (Podstolina w *Fircyku w zalotach*) czy królowych (Małgorzata w *Iwonie, księżniczce Burgunda*), ale i prostych kobiet (Kuchta w *Lekarzu bezdomnym* Słonimskiego). Natomiast wielką i oryginalną kreacją komediową był jej Błazen w *Wieczorze Trzech Króli* Szekspira w reżyserii Jana Kulczyńskiego w Teatrze Prochownia.

Za całokształt dorobku uhonorowana została w roku 1996 Nagrodą im. Żelwerowicza, przyznawaną przez miesięcznik „Teatr”. Za twórczość radiową przyznano jej Nagrodę Wielkiego Splendoru.

Rolą Mamaé w *Panience z Tacny* Zofia Rysiówna obchodzi 80-lecie swoich urodzin, a zarazem 55-lecie pracy scenicznej.

Barbara Osterloff



Zofia Rysiówna  
zdjęcie prywatne  
(lata pięćdziesiąte).

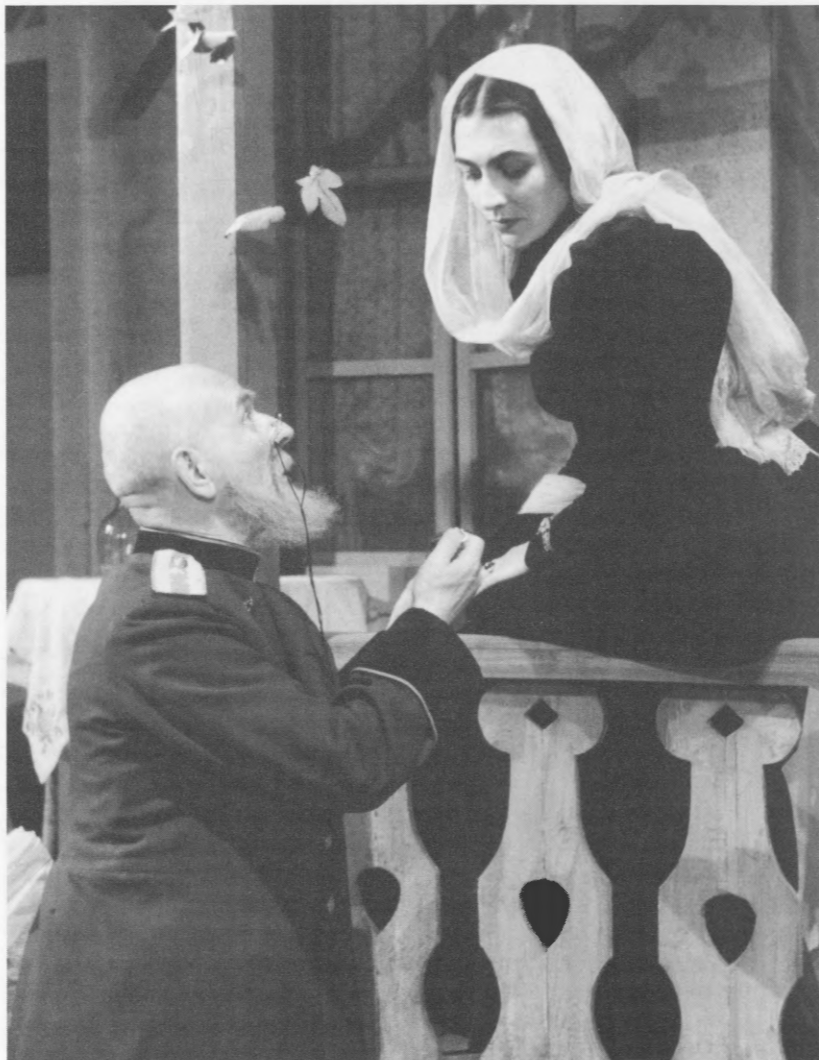


Zofia Rysiówna jako Młoda w *Kłątwie* Wyspiańskiego  
w Teatrze im. Słowackiego (1947), reż. B. Dąbrowski.

*Jej Młoda jest szorstką, pyską gospodynią, by rezygnując ze swych drażliwych ambicji, dyktowanych zarówno wpływem Księdza jak i swą pozycją, stać się bardzo ludzką i głęboko liryczną w tragicznym pragnieniu oczyszczającego zadośćuczynienia. Jako strzyga budzi w finale wstrząsającą grozę i litość.*

S. W. Balicki „Dziennik Literacki” 1948 nr 1

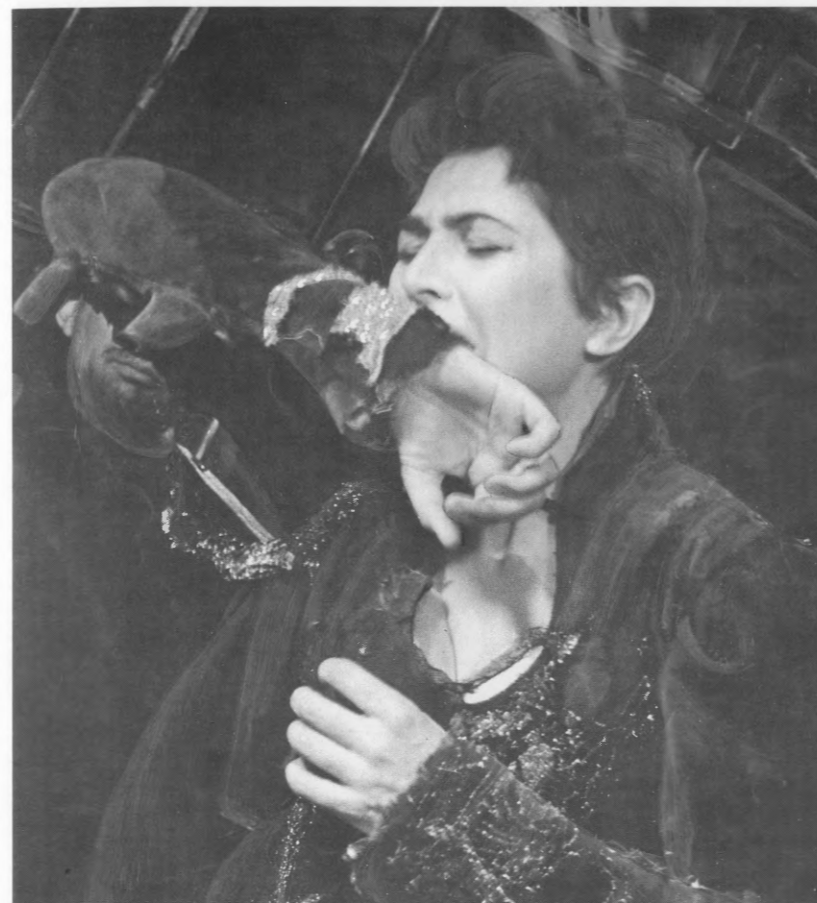




Zofia Rysiówna jako Masza z Kazimierzem Opalińskim w *Trzech siostrach* Czechowa w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie (1949), reż. B. Dąbrowski.

*Przez Maszę w interpretacji Zofii Rysiówny przemawia najsilniej potrzeba romantycznej przygody i niedosyt zmysłów; artystka zastosowała do roli ciekawą modulację swej bogatej skali głosu.*

E. Csató „Przyjaźń” 1949 nr 6



Zofia Rysiówna jako Katia Masłowa z Adamem Hanuszkiewiczem w *Zmartwychwstaniu* wg Tolstoja w Teatrze Powszechnym w Warszawie (1961), reż. A. Hanuszkiewicz.

*Jest to kreacja na skalę bardzo wysoką. Przede wszystkim cechuje tę Katiuszę czystość wewnętrzna i prostota. Rysiówna wydobyla z tej nieszczęsnej istoty akcenty bardzo ludzkie, pozbawiła ją goryczy i cierpkości. Zgodnie z ujęciem Tolstoja, do Masłowej, żyjącej w środowisku i otoczeniu najbardziej plugawym, nie docierają brud i zgnilizna. Nie dociera również pełne zwątpienie. Tę radosną wiarę, że jednak nie wszystko jest stracone, ukazała Rysiówna w sposób równie przekonujący jak piękny.*

J. Frühling „Tygodnik Demokratyczny” 1961 nr 10

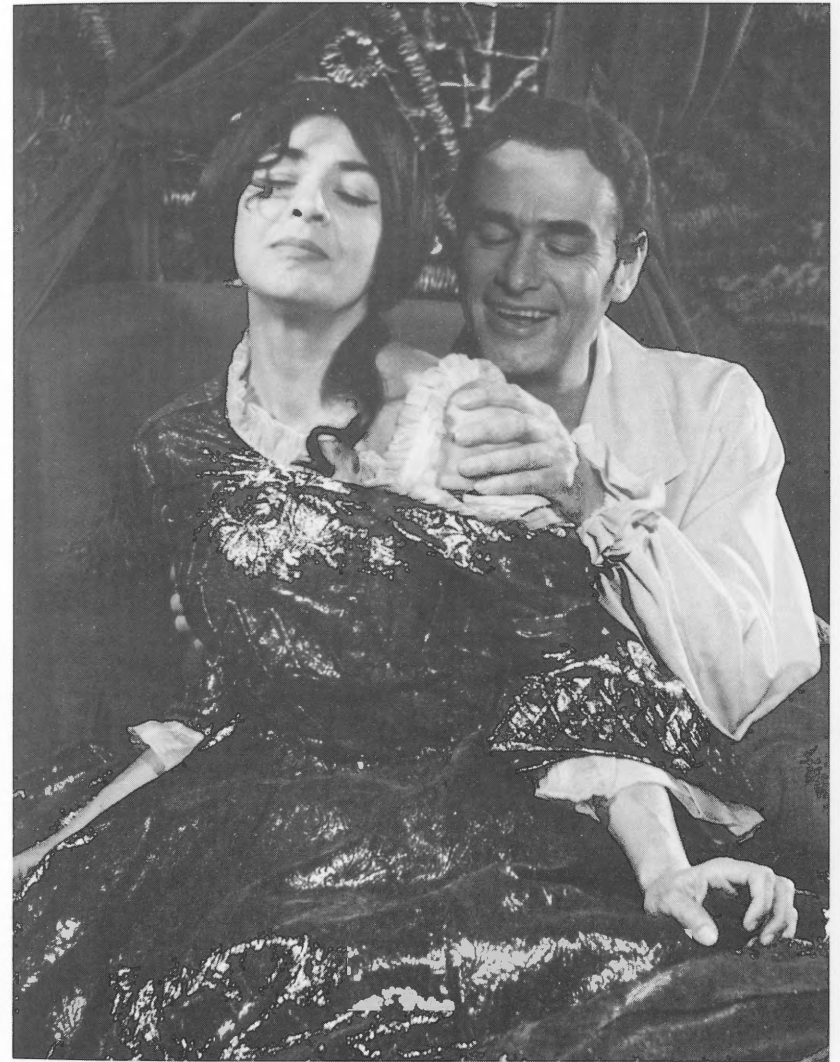




Zofia Rysiówna jako Judyta w *Księdzu Marqu* wg. J. Słowackiego w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (1963), reż. A. Hanuszkiewicza.

*Nade wszystko była w interpretacji Rysiówny poezja Słowackiego.(...) Ani deklamacja, ani konwersacja z partnerem, lecz właśnie ów ton szczególnie, który musi odnaleźć teatr i aktor, aby przenieść przez rampę Słowackiego. Rysiówna odnalazła ten ton dla Słowackiego i dla swojej roli. Dała wielką lamentację.(...) Fascynowała sobą i fascynowała poezją; jej śpiewność nie była tylko muzyką, nie zacierała znaczeń, lecz je wydobywała. Dla swojej dykcji znalazła Rysiówna gest poetycki, zwolniony, podporządkowany słowu, a nie działaniu i przez to antynaturalistyczny. Znalazła też maskę tragiczną, nie ilustrującą przeżyć, lecz zaznaczającą ich napięcie. Była piękna nie dlatego, że taką chciała się wydać, lecz dlatego, że potrafiła stać się medium dla poezji Słowackiego.*

A. Wirth „Nowa Kultura” 1963 nr 18



Zofia Rysiówna jako Emma z Jerzym Duszyńskim w *Pani Bovary* wg. Flauberta w Teatrze Klasycznym w Warszawie (1966), reż. I. Babel.

*Przedstawienie jest popisem aktorskim Zofii Rysiówny, która występuje w głównej roli. Można sobie tak wyobrazić i tak przeżyć tę uroczą i smutną kobietę, która w poszukiwaniu ciepła uczuć otarła się o zimne glazy wielu serc.*

A. Jarecki „Sztandar Młodych” 1967 nr 23





Zofia Rysiówna jako Agrypina w *Brytaniku* Racine'a w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (1981), reż. J. Pazdro.

Zofia Rysiówna jako Agrypina w „Brytaniku” zapisuje się w szeregu wielkich heroin tragicznych. Przy całej wiarygodności psychologicznej i cieniowaniu przejść od wyrachowanej, zimnej gry politycznej do niepohamowanej ambicji, strachu przed bankructwem politycznym i przed utratą sensu, przez wszystkie zbrodnie popełnione w drodze do władzy, stylizuje ona swą grę na wielką rolę klasyczną. Najbardziej interesujący i godny podziwu jest tu jednak trzeci, ukryty ale dostrzegalny poziom znaczeniowy: znakomita aktorka gra znakomitą aktorkę grającą w sztuce Racine'a, a czyni to bez jednego rysu parodii, czy drażniącego manieryzmu. Ukryty dystans wobec roli i wobec samej siebie stanowi oryginalny wkład aktorski, który przelamuje sztamę Racine'owskiej heroiny, utrwaloną w powszechnej świadomości.



„PRZEGRANE SĄ W ŻYCIU NA PORZĄDKU DZIENNYM”  
z ZOFIĄ RYSIÓWNĄ rozmawia Barbara Osterloff

BARBARA OSTERLOFF *Mamaé, bohaterka sztuki „Panienka z Tacny” to postać, której, jak sądzę, nie da się porównać z innymi, granymi przez Panią do tej pory...*

ZOFIA RYSIÓWNA ... a po co porównywać, nie ma takiej potrzeby. Po prostu, jest to ciekawa propozycja teatralna. Można by dla niej, podobnie jak dla innych postaci, a także dla całej sztuki Llosy – znaleźć analogie w muzyce. Dzisiaj na próbie pomyślałam, że moglibyśmy wszyscy stanąć i mówić każdy swój tekst, bez dodatkowych działań i czynności, bo tak to jest napisane, jak koncert na aktorów. Pracując nad tą sztuką ma się jednak i wątpliwości. Pierwsza to ta, czy widz zaakceptuje jej formę, czy podejmie wysiłek złożenia w całość tego puzzla, elementów rodzinnej historii przez Llosę niejako „rozsypanych”. Czy też będzie marudził, narzekał: czy nie mogą opowiedzieć po porządku? Bo w naszym przedstawieniu skomplikowana budowa sztuki ma być zachowana.

*Autor zażyczył sobie, aby tytułowa panienska była na przemian stara i młoda, piękna i brzydka – jakież to zadanie, jakie wyzwanie dla aktorki .*

Oczywiście, trzeba albo bezgranicznego tupetu, żeby się na tę rolę zdecydować i dać wyśmiać publiczności... albo pokory i skromności: taką mnie Pan Bóg stworzył, taką mnie macie, proszę więc brać, co jest; będę się łamać z oporami, bardzo twardymi. W moim wieku stanąć na scenie i udawać młodą, to ryzyko wielkie. Tyle, że tu nie chodzi o udawanie młodości. – Pomyślmy – to taka jest przecież prawda o psychice każdego z nas: każdy z nas posuwając się w latach, nosi nadal w sobie siebie ze swojej młodości.

*Biografia Mamaé została pozbawiona ciągłości, jest pokawałkowana. Scalenie jej w roli to chyba trudne zadanie*

Jesteśmy już dzisiaj dobrze przygotowani do czytania tak konstruowanych biografii. A także do tego typu narracji w teatrze. Film nas z takimi zabiegami oswoił. Wydaje mi się zresztą, że *Panienka z Tacny* mogłaby być scenariuszem filmowym, bo autor chętnie posługuje się chwyttem montażu filmowego. Powierzchniowa rzecz biorąc, nie ma w konstrukcji sztuki Llosy niczego porażającego,

czego byśmy nie rozumieli. Natomiast postać Mamaé to swoiste *curriculum vitae*. Tak naprawdę, nigdy nie słyszałam o kimś, komu by się w życiu wszystko powiodło. Jeżeli już tacy ludzie są, to zdaje mi się, nikogo nie obchodzą... A literatura raczej się nimi nie pożywi... W tej sztuce jest wiele spostrzeżeń dotyczących stosunku człowieka do spraw ważnych: do uczuć, w tym miłości, do drugiego człowieka, do religii i do Boga. Wydaje mi się, że Llosa sięgnął po oryginalne rozwiązania; tak czy inaczej, dla mnie ten materiał jest dziwnie zajmujący. A mimo to, jak zawsze, kiedy się coś robi, nagle pojawia się skrajne przerażenie, oczekiwanie na upiorny skok z dziesiątego piętra... Ponieważ jednak przyzwyczaiałam się wykonywać takie skoki co pewien czas – skaczę. Nasz zawód przypomina mi tak modny dzisiaj sport – *bungee jumping*, czyli skoki na linie głową w dół. Szybujemy w powietrzu ku zadowoleniu lub niezadowoleniu widza. I nigdy nie wiemy, czy urwie się ta lina czy nie, a może przetnie nas na pół?

*Zaskakującą cechą charakteru Mamaé jest jej bezwarunkowa dobroć oraz gotowość do poświęcenia się dla innych. Chętnie usuwa się w cień, a nawet, powiedziałabym, wycofuje się w siebie... Już podczas lektury sztuki niełatwo jest w te cechy postaci uwierzyć – a co dopiero uwiarygodnić je na scenie. Jaki jest Pani do nich stosunek?*

Z tą dobrocią nie przesadzałabym. Jeżeli jest się na czyjejs łasce, to niby jak odmówić przysługi jednej czy drugiej, jak nie siedzieć w nocy, gdy kuzyneczka idzie na bal. Mamaé usuwa się w cień? A któż jej każe? Pewnie, że ci co nie usuwają się w cień w podobnych sytuacjach, stają się obiektami naszego szyderstwa. Trzeba czasami usunąć się w cień i nie ma się co nad tym zastanawiać. Otóż Mamaé przyjęła pewną pozycję w życiu, która zresztą, całkowicie mi odpowiada. Zaś ta jej dobroć obłąkana.... To jest zewnętrzna sprawa. Ona jest przymusem, jest bezwyjściowością, a nawet biernością. Ona jest może i brakiem odwagi na rozpoczęcie czegoś nowego, ciekawszego. Ale ta dobroć jest też chyba znakiem epoki, w której kobieta była dosyć cofnięta w niektórych swoich życiowych poczynaniach. Po prostu, nie była do samodzielności przygotowana, nie była przyzwyczajona. Tak, o bierności mojej bohaterki niewątpliwie można by mówić. Ale zwróćmy uwagę, że Mamaé widzi swoją życiową drogę w sposób nieco ironiczny, widzi też swoje otoczenie we wszystkich barwach. Jej zamięłowanie do herodów („ze wszystkich postaci historycznych Heroda lubię najbardziej. Kazał je wszystkie pozabijać. Ja też skończyłabym z nimi, nie zostawiłabym nawet jednego okazu”) zdradza jednak, że bacznie obserwuje życie. Łagodność Mamaé jest tylko formą, a świadomość tego, co świat niesie – jej treścią.



Wszystko to czyni dla mnie tę postać pociągającą. Znalazłam w niej takie rzeczy, takie zdania i takie spostrzeżenia, które mi są nad wyraz bliskie.

*Niektóre brzmią jak aforyzmy: „Kobieta może być dumna tylko wtedy, gdy zrezygnuje z miłości”. Do Belisaria Mamaé mówi: „Duma to najważniejsze, co człowiek ma [...] Ktokolwiek ją straci, staje się szmatą i każdy nim pomiata”.*

Owszem, ale ciekawią mnie też w *Panience z Tacny* rzeczy inne. Choćby stosunek kobiety do mężczyzny. Skreślenie bliskiej istoty ze swego życia – chodzi oczywiście o wątek Joaquina – to jest problem, z którym się trudno uporać. Dalej, element rezygnacji z mężczyzny w ogóle, jakże ciekawy. Wydaje mi się, że dla miłośnika teatru odkrywanie tych wszystkich, w sumie skromnych spraw, ale jakże w życiu dotkliwych, może być satysfakcją, może także potwierdzić jego własne stanowisko. Przegrane nie są w życiu rzadkością, odwrotnie, są na porządku dziennym. I miło jest znaleźć się w grupie poszkodowanych, nie być samemu. Jest w tym coś. Każdy ze swoim przegranym życiem gdzieś musi się sądzić.

I jeszcze jedno. Mamy teraz falę wiary w rozwiązanie wszystkich naszych zmartwień, niepowodzeń i trudności za pomocą wielkiej realizacji w dziedzinie seksu. Jestem bardzo ciekawa, co będzie z tą falą w przyszłości. Myślę, że doczekamy się jednak wielkiej społecznej refleksji na ten temat. Jak to się dzieje, że tyle wokół nas jest brutalności, przemocy i gwałtu – jak to się wiąże, z czym, i dlaczego? Sztuka Llosy dotyka delikatnie i tych pytań, podkreślając różnicę epok; jej akcja dzieje się w latach 50. naszego wieku, ale i w 80. Proszę zauważyć, jaką rolę odgrywa w tej sztuce poezja, która w życiu młodych jest sposobem porozumiewania się (ważny motyw wachlarza ozdobionego wierszem). Jednak nie obyczajowość wyznacza granicę owych epok, którą tak mocno odczuwam. Chodzi mi o coś znacznie bardziej istotnego – o poczucie odpowiedzialności za swoje życie.

Warszawa 8 maja 2000 roku.

Organizator pracy artystycznej  
Jolanta Zmitrowicz

Kierownik biura obsługi widowni  
Ewa Kozaczyńska

Konsultant programowy  
Agnieszka Koecher-Hensel

Dział promocji  
Anna Boska

Kierownik pracowni elektroakustycznej  
Andrzej Król

Akustyk  
Ewa Zatońska-Skrzecz

Brygadier sceny  
Wojciech Reczulski

Rekwizytor  
Andrzej Łopusiński

Pracownia krawiecka  
Jan Bańka  
Teresa Maliszewska

Pracownia tapicerska  
Franciszek Mierzejewski

Pracownia ślusarska  
Jacek Stegenko

Kierownik Techniczny  
Bogusław Lorenc

---

Projekt okładki  
Rosław Szaybo

Redakcja programu  
Agnieszka Koecher-Hensel

Opracowanie graficzne  
Bogusław Jakub Lorenc

Zdjęcia pochodzą z archiwum Zofii Rysiówny oraz Redakcji „Teatr”

**Wydawca - Teatr Na Woli**

Skład komputerowy i druk - AW-P Mirjan, tel. (22) 644 04 34



Mario Vargas Llosa

# Panienka z Tacny

obsada

*Mamaé* **Zofia Rysiówna**

*Belisario* **Michał Breitenwald**

*Babcia* **Katarzyna Łaniewska**

*Dziadek Pedro* **Mieczysław Kalenik**

*Augustin* **Adam Bauman**

*Cesar* **Cezary Nowak**

*Amelia* **Małgorzata Zajączkowska**

*Jaquin* **Mirosław Kowalczyk**

*Pani Carlota* **Anna Korcz**

reżyseria

**Bogdan Augustyniak**

scenografia

**Zofia de Ines**

**Sławomir Lewczuk**

muzyka

**Krzysztof Dębski**

choreografia

**Emil Wesołowski**

światło

**Andrzej Król**

dźwięk

**Ewa Zatońska-Skrzecz**

inspicjent

**Beata Jakubowska-Nieśmiałek**

sufler

**Alina Wieczorek-Januszewska**

premiera 26 maja 2000

Łomnickiego  
im. Tadeusza  
**Teatr Na  
Woli**

Sezon 1999/2000



Mario Vargas Llosa

# Panienka z Tacny

( La señorita de Tacna )

przekład

Małgorzata Mierzyńska i Roman Samsel

udział biorą

**Zofia Rysiówna**

Anna Korcz

Katarzyna Łaniewska

Małgorzata Zajączkowska

Adam Bauman

Michał Breitenwald

Mieczysław Kalenik

Mirosław Kowalczyk

Cezary Nowak

reżyseria

Bogdan Augustyniak

scenografia

Zofia de Ines

Sławomir Lewczuk

muzyka

Krzysztof Dębski

choreografia

Emil Wesołowski

światło

Andrzej Król

dźwięk

Ewa Zatońska-Skrzecz

inspicjent

Beata Jakubowska-Nieśmiałek

premiera 26 maja 2000