

TEATR **STUDIO**

CHARMS

BAM

Przedstawienie
według sztuki
„Elizabeth Bam”
(Jelzawiera Bam)
i
innych utworów
Daniela Charmsa
w przekładzie
Jana Gonowicza



Z manifestu Oberiu: Charms

Poeta i dramaturg, skupiający uwagę nie na niezmiennych postaciach, lecz na starciu szeregu obiektów, ich wzajemnych relacjach. W chwili uruchomienia obiekt taki zyskuje nowy, uchwytny kontur, pełen realnego sensu. Ujęta w nowe reguły akcja zachowuje znamię „klasyczości”, prezentując przy tym najszerszy zakres oberiuckiej wizji świata.

BAM

Miejsce akcji: Leningrad, Rosja sowiecka. W 1928 roku skrzyknęli się tu oberiuci (członkowie grupy literackiej OBERIU – Objedinienije Riealnogo Iskustwa). Wyrosli z ducha NEP-owskiej swawoli, późni uczniowie futurystów i zaumowców* od Chlebnikowa, przyjaźnili się z Kazimierzem Malewiczem. Kilku z nich znalazło azyl w Dietgizie – Wydawnictwie Literatury Dziecięcej. Zakochani w absurdzie poeci, buntownicy, ekscentrycy, element politycznie niepewny... To, jak żyli, było dla nich tak samo ważne, jak to, o czym pisali. Kozak-czerwonoarmista Olejnikow zażądał w Akademii Sztuk Pięknych zaświadczenia, że jest przystojny. Charms, przebrany za Sherlocka Holmesa, spacerował po gzymsach kamienic, paląc fajkę. Przy nałogowym hazardziście, Wwiedińskim, nie wolno było wymawiać słowa „śmierć”. Błaznowali, błaznowali, ale skończyli niewesoło. Zabołocki siedział osiem lat w łagrze, Waginow umarł na suchoty. Pozostających Jezów z Berią wytkukli po kolei jak pluskwy.

Prowincjonalne Wilno sześćdziesiąt lat później. Powstawał właśnie Sajudis, Litwinów ogarniała niepodległościowa gorączka. Teatr nie obchodził nikogo. Dziewiętnastoletni Oskaras Koršunovas oblał właśnie egzamin na wydział aktorski, ale na szczęście przyjęli go na reżyserię. Wpadły mu wtedy w ręce teksty oberiutów, krążące w odpisach po środowiskach kontestującej młodzieży. Autorem tłumaczenia był Sigitas Parulskis, młody poeta i dramaturg pracujący w wydawnictwie literatury dziecięcej. Zachwycony oberiutami Koršunovas skrzyknął grupę aktorów-rówieśników i zaczął pracę nad niezależnym przedstawieniem według prozy Charmsa. Wkrótce dołączył do nich kompozytor Gintaras Sodeika, na codzień piszący muzykę dla teatru głuchoniemych, a potem autor dekoracji, Žilvinas Kempinas, plastik nigdy wcześniej nie mający nic wspólnego ze scenografią.

**ŁUKASZ
DREWNIAK**



Splot absurdalnych przypadków i niemożliwych kombinacji doprowadził do spotkania grupy ludzi, których spektakle zmieniły oblicze teatru litewskiego. Zaczynali jako grupa studentów – dziś uchodzą w Wilnie za klasyków:

* „zaum”, czyli „zaumny język” – język pozarozumowy; próby tworzenia takiego języka podejmowali futuryści rosyjscy.

niemal pięćdziesiąt procent repertuaru Teatru Akademickiego to pięć dotychczasowych przedstawień Koršunovasa, granych wciąż z niezmiennym powodzeniem, zwłaszcza debiutanckie, już legendarne *Tam być tu*. Na Litwie mówi się: „Nie widziałeś *Tam być tu*, to nic nie widziałeś.” Nic dziwnego, że wśród wileńskich dwudziestokilkulatków chodzenie na ten kultowy spektakl stało się swego rodzaju towarzyskim rytuałem.

OBERIUCI, DOBRO i ZŁO

Jednak Koršunovas nie był pierwszy. Widmo oberiutów krąży nad Europą. Od mniej więcej dziesięciu lat po teksty OBERIU sięgają głównie twórcy młodego pokolenia. Londyńczycy z Teatru Complicite wystawili *Staruchę* Daniila Charmsa, *Choinkę u Iwanowych* Aleksandra Wwiedińskiego zrealizowała najpierw w Hamburgu Karin Beier, a potem dwójka młodych reżyserów w berlińskim Deutsches Theater. Od czasów gorbaczowskiej pieriestrojki oberiuci stanowią podstawę repertuaru dziesiątków petersburskich efemerycznych teatrzyków. W Polsce zaczęło być o nich głośno od półtora roku. Łukasz Czuj w chorzowskim Teatrze Rozrywki przygotował premierę *Tango OBERIU – 1928*, Biuro Podróży wystawiło montaż opowiadań Charmsa pod tytułem *Pijcie ocet, panowie*, Arkadiusz Jakubik wspólnie ze szczecińskimi aktorami zrealizował *Szafę oberiutów* w Piwnicy przy Krypcie...

Oberiuci fascynują wielu, ale tylko Oskaras Koršunovas stworzył na podstawie twórczości Charmsa i kolegów absolutnie własną poetykę teatralną. I światopogląd.



Oskaras Koršunovas

Nowatorstwo Koršunovasa w odczytywaniu literatury oberiuckiej polega przede wszystkim na rezygnacji z sowieckich realiów. Litewski reżyser znalazł w niej doświadczenie o charakterze znamienne dla każdej epoki. Nieważne, czy to będzie Rosja z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych czy Litwa z początku dziewięćdziesiątych. Pewien rodzaj szaleństwa, buntu wobec reguł albo braku reguł jest typową reakcją na chaos czasów przejściowych. Świat OBERIU został zbudowany z rudymenów: strachu, głodu, rozpacz, pustki, absurdu, pragnienia sensu. Nie trzeba znać historii, żeby zrozumieć, o co chodziło. W tamten kod wpisujemy dziś własne znaki. Czegoś innego się boimy, znajdujemy inny absurd, głód pojmowany jest bardziej metaforycznie. Ale system notacji śladów ludzkiego zagubienia pozostaje bez zmian.

Koršunovasa zachwycił oberiucki chłód opowiadania: niezależnie od tego, czy na pierwszym planie znajduje się żart, czy nieszczęście, Charms i jego kompani nie rezygnują z tonu beznamiętnej relacji. Dystansu pozbawionego nawet zdumienia, nawet ciekawości. To pierwotna forma dzisiejszego „be cool”, „totalnej zlewki”, jak mówią ludzie z mojej generacji. Koršunovas intuicyjnie dostrzegł zbieżność między tymi postawami. Z ideologii oberiutów wyciągnął konsekwencje dla siebie i swoich rówieśników. Zadał proste pytania: „Kim jest człowiek, któremu na niczym nie

zależy? Który jest ponad, który jest obok? Który wszystko, co było i będzie, wysłał hurtem do wszystkich diabłów? Co się z nim stanie w sytuacji granicznej?”

Reżyser nie pouczał, nie pisał manifestów – w sterylnie czystej, bezczasowej przestrzeni pokazał wypadkową obu światów: naszego i oberiuckiego. Młoda litewska publiczność natychmiast zorientowała się, że w jego teatrze panują prawa dziwnie znajome, że obcuje z wrażliwością, która jest i ich udziałem. Przecież bohaterom Charmsa przydarzają się wypadki, o których nie śniło się Wesowi Cravenowi, Davidowi Lynchowi lub scenarzystom z *Archiwum X*. Czyjaś głowa zamienia się w balon, ktoś ni z tego ni z owego połyka tajemniczą pigułkę, spadająca cegła wrzyna się komuś w czaszkę, a on idzie dalej, z nosa pewnego staruszka wylatuje kuleczka, a z oka kwadracik. Można umrzeć nad zupą, na ulicy, w drodze do sklepu. Kogoś złożą wpół jak stary koc i wyrzucą na śmietnik. Inny zniknie bez śladu w mgnieniu oka. U oberiutów ludzie przypominają insekty, biegające bezładnie po podłodze, zmutowane ofiary eksperymentów XX wieku: po odejściu boga, po unicestwieniu etyki, po zbanalizowaniu śmierci. Nie żał ich rozdeptać. Teatr Koršunovasa pokazuje świat spotworniały do tego stopnia, że jego potworność może być skwitowana jedynie parsknięciem śmiechu. Wygłup rodzi się z przerażenia. Śmiech coś tylko przesłania, w jakiś sposób obłaskawia rzeczywistość, nie likwidując ani jej, ani źródła strachu.

Błyskotliwy komizm oberiutów został u Koršunovasa schowany na drugi plan. Reżyser nie chce, aby łatwość dowcipu przesłaniała jemu i widzom sens dezynwoltury Charmsa, istotę jego twórczości. Teatr młodego Litwina to teatr tworzony przez matematyka, który wszystko obliczył i zaplanował oraz geometrę, który wyrysował, zakreślił pole możliwych skojarzeń. Żadnych emocji i wzruszeń wprost. Trzeba patrzeć uważnie i myśleć. Litewski reżyser filtruje estetykę oberiutów przez współczesne im style: surrealizm, ekspresjonizm, dadaizm. Nie bawi się jednak w cytaty kulturowe, odniesienia do konkretnych spektakli, obrazów, zdarzeń, ale przetwarza materiał, którym dysponuje, w nową, autonomiczną jakość.

Koršunovas realizował oberiutów aż czterokrotnie: w Wilnie powstała słynna oberiucka trylogia – *Tam być tu*, *Starucha* i *Witaj Soniu*, *Nowy Rok*. Nawet *Elżbietę Bam* reżyserował już raz gościnnie w niemieckim Parchim. Lubi powtarzać: „Oberiuci to dla mnie Biblia”. Nie znaczy to wcale, że jest skrytym wyznawcą tajnej oberiuckiej doktryny mistycznej, którą nadaremno

starają się zrekonstruować badacze. Nie. Koršunovas znajduje raczej w ich tekstach odpowiedź na wszelkie możliwe pytania, a jednocześnie estetyczny klucz do każdej innej literatury. O wszystkim, co potem przeczytał, myślał, jakby to byli oberiuci. Odkrył u Charmsa cały swój teatr: stąd wyciągnął styl gry aktorskiej, pomysły na przestrzeń sceniczną, tematy przedstawień.

Koršunovas wyznaje prowokacyjnie: „Robię swoje przedstawienia o Niczym. To Nicość jest ich bohaterem”, ale dręczą go sprawy fundamentalne – absurd życia, przeznaczenie i bunt wobec istnienia. W jego teatrze najważniejsza jest Trójca: czas, śmierć, bóg. Wobec niej postawieni zostają ludzie bez etyki. Bez świadomości grzechu i winy. „Odróżnić grzech od dobra jest bardzo trudno” – mówił jeden z jego bohaterów. Reżyser ulega mizantropii Daniila Charmsa, który napisał takie zdanie: „Kiedy widzę jakiegoś człowieka, mam ochotę walnąć go w pysk”.

Czasy, w których żyli oberiuci, czasy eksperymentów społecznych w wielkiej skali, represji stalinowskich, archipelagu łagrów, ukazuje się zwykle w literaturze jako epokę absurdalnego cierpienia niewinnych ludzi, zmiażdżonych przez mechanizm terroru. Charms, Wwiediński, Waginow sądzili inaczej. Nic nie dzieje się przypadkiem, ludzie są winni, zasłużyli sobie na taki los. Ale za sprawą innej niż komunistyczna, prawdziwie „wyższej sprawiedliwości”. Może to być los, bóg lub nonsens.

Koršunovas poszedł tym tropem. Jego cierpiących, a zarazem zadających z premedytacją ból bohaterów można oszczędzić tylko dlatego, że są w tych swoich wszystkich nieszczęściach i niegodziwościach śmieszni. Reżyser cytuje Charmsa: „Tam, gdzie nie ma śmiechu, tam nie ma i tragedii. Powaga powinna istnieć zawsze obok ironii”.

Człowiek oberiucki jest wiecznym dzieckiem, które raz śmieje się, raz płacze. W wywiadzie z Rasą Vasinauskaite Koršunovas powiedział, że wystawiając Charmsa kieruje się metodą Chaplina, gdyż wszystkie jego filmy bazują na dziecięcych grach. Litewski reżyser przenosi dziecięcą psychologię w świat dorosłych. W jego teatrze nie ma więc dobra i zła, bo dziecko nie umie ich jeszcze rozpoznać, pyta tylko: „Co dla mnie będzie dobre? Co to jest? A po co?” Dla dziecka śmierci nie ma, jest nieobecność.

Koršunovas nauczył litewskich widzów szukać w swoich spektaklach tego, czego z pozoru w nich nie ma. Choćby zakamuflowanej niemal doskonale, zakopanej jak truchło pod płótem, religijności oberiuckich bohaterów. To ludzie, którzy chcą i którzy nie chcą wierzyć. Jeśli w *Starusze*

albo *Soni* istnieje jakakolwiek metafizyka, to rozumiana dosłownie: jako „ta meta ta phisyka”, arystotelesowskie „rzeczy obok fizyki”. W teatrze Koršunovasa metafizyczna trwoga rodzi się z namysłu nad strukturą ruchu, fizycznych działań aktorów, prawami scenicznego świata. Pomaga w tym aptekarska precyzja reżyserii, polegająca na tasowaniu tych samych elementów w ograniczonej przestrzeni. Człowiek jest opleciony wariantami możliwych sytuacji i zdarzeń. Rządzi nim prawo wielkich liczb i statystyka.

Nieprzypadkiem Charms napisał wiersz o „ciele zmarłego zawiniętym w tabliczkę mnożenia”. Nie chodzi o błąd w równaniu, ale o równanie bez rozwiązania. Skoro boga nie ma, to pewnie jest. Każdy brak, celowa luka, niedomknięcie teatralnego świata stawia szansę przed arytmetyką wiary. Na Litwie mówi się, że jest tylko dwóch reżyserów, którzy od razu wiedzą, co jest w spektaklu niepotrzebne, umieją powiedzieć „dość”. Wyznaczają punkty i rysują proste między nimi. To Eimuntas Nekrošius i Oskaras Koršunovas.

Koršunovas pracuje w teatrze od ośmiu lat. Nie spieszy się, nie rozmienia na drobne, wystawia co najwyżej jeden spektakl rocznie. Spoważniał, od jakiegoś czasu uwiera go etykieta „młody reżyser”. Uważa się już za twórcę w pełni dojrzałego, choć dla wielu zagranicznych widzów pozostaje nadal wyłącznie inscenizatorem tekstów Charmsa, bo jego trylogia oberiucka ciągle jeździ po wielu festiwalach. Oglądając ostatnie wileńskie premiery Koršunovasa, *P. S.* i *Zucco*, ma się wrażenie, że zrobił je zupełnie inny reżyser. Inaczej grają aktorzy, pojawiło się nowe myślenie o scenografii, tekście, doszły elementy estetyki MTV, fascynacja techno i industrią; Koršunovas w większym niż dotąd stopniu zainteresował się litewską rzeczywistością.

Na początku rozpolitykowanych lat dziewięćdziesiątych wystawiał po prostu spektakle – bez aluzji, bez rozliczeń z systemem, przeszłością, martyrologią narodu. Dziś, kiedy nikt nie chce mówić ani słuchać o polityce, Koršunovas – jakby na przekór – robi przedstawienia zaangażowane, polityczne, doraźne. Być może Litwini potrzebują obecnie łatwych recept.

Nie wszystkim podoba się ów zwrot w jego poszukiwaniach. Koršunovas: „Kiedy inscenizowałem tylko oberiutów, wszyscy powtarzali mi do znudzenia: »Spróbuj czegoś innego«. Teraz, kiedy wystawiam inne teksty, ci sami ludzie radzą zyczliwie: »Wiesz co, Oskaras, może byś jednak wrócił do oberiutów?«. Wrócił.

czerwiec'98

DANIEL CHARMS

DANIIL IWANOWICZ CHARMS
(właściwie Juwaczow, 1905-1942)

– poeta, dramaturg, prozaik rosyjski. Był czołową postacią leningradzkiej grupy OBERIU (Objedinienije Riealnogo Iskusstwa), działającej w drugiej połowie lat dwudziestych. Należeli do niej także Konstanty Waginow, Mikołaj Olejnikow, Aleksander Wwiediński, Mikołaj Zabołocki. Działalność artystyczna oberiutów – od wierszy poprzez manifesty – od występy publiczne – była prowokacją wobec otaczającej ich rzeczywistości, kpina, demaskacją jej języka, a przez to sposobów myślenia. Żonglerka automatyzmami językowymi, zastygłymi sensami, ostentacyjne alogizmy kwestionujące ogólnie przyjęte hierarchie znaczeń, pozwalają widzieć w oberiutach kontynuatorów „pozarozumowego” futurizmu rosyjskiego, odpowiednik zachodniego surrealizmu czy wreszcie prekursorów europejskiego teatru absurdu. Wiersze Charmsa pojawiały się okazjonalnie w almanachach, większość z nich rozchodziła się jednak w rękopisach. Za jego życia drukiem ukazała się m. in. utrzymana w poetyce absurdu sztuka *Elżbieta Bam* (*Jelizawieta Bam*, 1928). Premiera odbyła się w rok później, ale na skutek ostrej krytyki sztuka została zdjęta z afisza. Po raz drugi została wystawiona dopiero w roku 1966 w studenckim teatrze Gong II w Lublinie.

BAM

**Przedstawienie według sztuki Daniela Charmsa
„Elżbieta Bam” (*Jelizawieta Bam*)
i
innych utworów Charmsa
w przekładzie Jana Gondowicza**

Aktorzy
Irena Jun
Agnieszka Kowalska
Maria Peszek
Piotr Bajor
Stanisław Brudny
Andrzej Mastalerz
Krzysztof Strużycki

Scenariusz i reżyseria
Oskaras Koršunovas

Scenografia i kostiumy
Oskaras Koršunovas i Aistė Mažutytė

W scenografii zostały wykorzystane rozwiązania plastyczne Žilvinasa Kempinasa

Muzyka
Gintaras Sodeika

Sztuki magiczne przygotował
Maciej Pol

Asystentki-tłumaczki Zuzanna Jaroszkiewicz i Rasa Rimickaitė
Inspicjent Ewa Dworecka
Sufler Olga Karoń

Premiera 9 lipca 1998

Przez krótki czas pozwolono Charmsowi na współpracę z redagowanymi przez Samuela Marszaka pismami dla dzieci, „Cziż” i „Joż”. Wkrótce jednak okazało się, że pełne humoru, pomysłowości i poezji utwory posłużyły za powód oskarżenia Charmsa o „dywersję ideologiczną w literaturze dziecięcej”. Pierwsze aresztowanie, które miało miejsce w 1931 roku, uniemożliwiło dalsze funkcjonowanie Charmsa w oficjalnym życiu artystycznym. Kilka miesięcy po kolejnym aresztowaniu, w roku 1941, Charms zmarł w więzieniu lub w więziennym szpitalu psychiatrycznym. Zrehabilitowany został w 1956 roku. Do najbardziej znanych utworów Charmsa należą miniatury prozą z cyklu *Stuczai* (1936–39, *Wypadki*), powieść *Starucha* (1939, *Starucha*) i książki dla dzieci, m. in. *Iwan Iwanowicz Samowar* (1929), *Gra* (1930), *Plich i Pluch* (1936). Po polsku po raz pierwszy pokazany został w roku 1966 przekładem *Elżbiety Bam* pióra Ziemowita Fedeckiego i Wiktora Woroszyłskiego („Dialog” 12/66). Tłumaczyli go także Henryk Chłystowski, Jerzy Czech, Natalia Woroszyłska. „Literatura na Świecie” drukowała oberiutów w numerze 1–3/1990 i 3/1996, „Dialog” – w numerze 4/1978. Największą ich prezentację przyniosła ułożona przez Andrzeja Drawicza antologia *Tragiczna zabawa* (Oficyna Literacka, Kraków 1991). W tym samym wydawnictwie w 1997 roku ukazał się obszerny wybór tekstów Charmsa pt. *Pijcie ocet, panowie* w przekładzie Jerzego Czecha.



Charms, początek lat trzydziestych

Charms: Z dziennika

Trzeba wyzwolić skrytą w słowach moc. Są takie konstelacje słów, gdzie ujawnia się jej emanacja. Próżno się spodziewać, że moc ta będzie zdolna poruszyć przedmioty. Choć pewien jestem, iż moc słów zdolna jest i do tego. Lecz najdonioślejsza z jej emanacji jest niemal nieuchwytna. Przybliżoną jej wizję daje nam rytm regularnego wiersza. Nie powinno się też uważać za złudzenie świadectw mniej bezpośrednich, jak wpływ takiego wiersza na ruch dowolnej części ciała. Te najogólniejsze z emanacji owej mocy bodaj czy są dostępne naszemu racjonalnemu pojmowaniu. Jeśli można myśleć o metodzie ich badań, to owa metoda winna być kompletnie odmienna od metod dotąd przyjętych w nauce. Przede wszystkim ani fakt, ani eksperyment nie mogą tu służyć za dowód. CHY wzdragam się podać tu sposób, w jaki można dowieść i zweryfikować powyższe stwierdzenia. Na razie znam cztery odmiany machin werbalnych: wiersz, modlitwę, pieśń i zaklęcie. Machiny te powstały nie drogą obliczeń czy kalkulacji, lecz inną, której miano: ALFABET.

maj 1931

Jan Gondowicz

ZROBIĆ ELŻBIECIE „BAM!”

Śmierć – wspaniała forma. – Mrozek



Charms i Alisa Poret, 1931

Na archiwalnym zdjęciu z przedstawienia „Elżbiety Bam” w STS widać pannę z dobrego domu, w białym kołnierzyku, z wielką kokardą na czubku głowy. Wygląda jak modelka Mikulskiego. Naprzeciw niej, tyłem do widowni, stoją dwaj łapacze. Lśniące oficerki, waciaki, na głowach kominiarki. Zaraz ją capną.

Mord to ofiara, ofiara to rytuał, rytuał to spektakl. Mord to forma, ideał formy. Sztuka Charmsa to mord rozpatrywany z pomocą środków teatralnych. Stąd studium o niej mogłoby nosić wzięty od de Quinceya tytuł „O morderstwie rozpatrywanym jako jedna ze sztuk pięknych”. Bez żadnego nadużycia.

Akt przemocy winien być nagły. Wyraża wszak pewność siebie. Musi być bezrefleksyjny. Tylko wtedy stanowi przekroczenie. Tylko wtedy sprawi rozkosz. Jak zrobić z tego spektakl?

„Elżbieta Bam” rozgrywa się w szczelinie czasu. Dzieje się (lub dziać może) w głowie bohaterki między pierwszym tupotem na schodach a wyprowadzeniem na kaźń. Między daremnym szukaniem ucieczki a rezygnacją. Dawno temu Miciński umieścił pełnospektaklowy dramat w głowie księcia Józefa, skaczącego do Elstery. Mówiono niegdyś, że przed oczyma ofiar tragicznych wypadków przelatuje skrót ich życia. Charms podgląda stan poddanego agresji umysłu. Gdy kaci przekraczają próg realny, ofiara przekracza próg rzeczywistości. Wszystko – prócz ramy, stanowiącej ekspozycję i finał sztuki – jest halucynacją.

Aresztowanie, aresztowanie za niewinność, bez szansy ratunku, w pełnym majestacie bezprawia – to skrót dwudziesto-wiecznego doświadczenia. Most, który zbudowały nasze czasy



W. A. Grinberg. Portret Charmsa, 1940

ku rytmom archaicznym. Społeczeństwo nie może istnieć bez ofiar, ofiarą może być każdy. Charms nie był jedynym, który to przeczuł. W zeszłym stuleciu to bohater prowokował los. Na progu dwudziestego wieku trzech pisarzy, z których żaden nie słyszał o innych: Conrad („W oczach Zachodu”, 1907), Kafka („Proces”, 1914) i Charms (1927) kázali sforsować przeznaczeniu drzwi spokojnego mieszkania. Los sam czyni pierwszy ruch. Charms miał nad pozostałymi tę przewagę, że iluzoryczną wartość drzwi znał z praktyki.

Z dwudziestego wieku jest logika oskarżenia. Ofiara nie może się bronić, bo nie ma prawa głosu, a nie ma prawa głosu, bo jest ofiarą. Spoza czasu jest logika obrony. Dopytywanie się o istotę winy jest daremne, bo słabszemu odpowiadać nie trzeba: jako słabszy nie zasługuje na odpowiedź. Z dwudziestego wieku jest logika akcji: oskarżenie o rzekomą zbrodnię przygotowuje zbrodnię prawdziwą. Spoza czasu jest logika spektaklu. Osaczenie jest jawne jak łowy, złożenie ofiary odbędzie się tajnie, w mrokach sanktuarium władzy.

Owładnięty grozą umysł bohaterki produkuje kolejno siedem iluzji. Epizod pierwszy: „goście” przekształcają się w nieszkodliwych komedianów, co pozwala pokonać ich własną urodą i sprytem, po czym upokorzyć. Epizod drugi: bohaterka staje się dla prześladowców cielesnie niedotykalna: niczym w dzięcięcej grze wypowiada zaklęcie „zamawiam!”. Epizod trzeci: zainteresowanie prześladowców ofiarą ujawnia swą erotyczną naturę. Epizod czwarty: cała sytuacja stanowi niewinny rodzinny piknik z udziałem dwu znajomych. Epizod piąty: to jakiś

teatr, a może operetka, gdzie jestem tylko widzem. Epizod szósty: bohaterkę bierze skutecznie w obronę potężny ojciec. Epizod siódmy: aberracyjne oskarżenie okazuje się efektem pomieszania zmysłów matki. Na tyle racjonalizacji – czyli ucieczek w irracjonalność – stać Elżbietę Bam.

Kim jest Elżbieta Bam? Od pierwszej chwili, od wygłoszenia formuły transformacji: *Co ja narobiłam!* – staje się głupią ofiarną kozą. Wszechmocne siły przenoszą na nią winę za własne zło. Za waciaki, za oficerki, za tupot, za chamskie głosy. Jako nosicielka zła przestaje być anonimowa, z przypadkowej ofiary staje się kimś – bohaterką. Jako wyklęta, musi jednak (zgodnie z logiką mitu) dysponować pewnymi nadnaturalnymi władzami duchowymi. Poznajemy je w działaniu, rozwinięte w sytuacji sceniczne, w kolejne linie obrony. Gdy mówi *Co ja narobiłam!* po raz wtóry, jest już winna naprawdę. Ośmieliła się płodzić monstra wyobraźni, ośmieliła się bronić. Jedyne jej obroną są fantazmaty. Jako kreatorka fantazji zaczyna uosabiać sztukę. Z całą jej bezsilnością...

By uruchomić proces artystyczny, dość wyznaczyć ofiarę. Im bardziej jest nikim, tym bliżej dla Charmsa źródła dramatu. Śmierć – wspaniała forma. Śmieć – wspaniała forma.

czerwiec 1998



Charms. Zdjęcie policyjne z czasu pierwszego aresztowania

Pierwsze przedstawienia „Elżbiety Bam” poza granicami Związku Radzieckiego odbyły się w Polsce – w 1966 roku w studenckim teatrze Gong II w Lublinie w reżyserii Andrzeja Rozhina, a w 1968 – w Studenckim Teatrze Satyryków w Warszawie; „Elżbieta Bam” grana była w STS jako jedna z części złożonego z jednoaktówek spektaklu pt. „Trójskok”, w reżyserii Jerzego Markuszewskiego.

DANIEL CHARMS

Z DZIENNIKA

Ciekawi mnie tylko „bzdura” – tylko to, czemu brak wszelkiego praktycznego sensu.

Życie ciekawi mnie tylko w swych niedorzecznych przejawach.

Heroizm, patos, męstwo, etos, higiena, przyzwoitość, stodycz, entuzjazm – to słowa i uczucia, których nienawidzę.

W pełni natomiast rozumiem i cenię zachwyty i porywy, natchnienie i rozpacz, namiętność i dyscyplinę, rozpustę i niewinność, żal i ból, radość i śmiech.

31 października 1937

KOMPOZYCJA

1. Przygotowanie
2. Wejście
3. Zdarzenie 1
4. Rozwinięcie
5. Moment haniebny
6. Moment wzniosty
7. Aluzja do zdarzenia 1
8. Zdarzenie 2
9. Rozwinięcie
10. Przygotowanie do zdarzenia 3
11. Zdarzenie 3
12. Zakończenie

Napisać z 6 takich rzeczy.

Całą tę łąkę pokryły nieładki dmuchawców; gdyby powiał wiatr, zdmuchnąłby wszystkie. Wiał z południowego zachodu, lecz mur z cegieł wzbraśniał mu skoczyć na dmuchawce.

Z klatki wyciąga straszne ręce wielki goryl, chcąc schwytać zwiedzającego zoo wątlęgo pedagoga, lecz zwierza wstrzymuje stalowa krata: wątlę pedagog uchodzi cało.

Wśród dmuchawców spoczywa człowiek. Opadło nań kilka kwiatów. Śpi. Śni mu się szkoła. W ławkach – drapieźniki. Zaraz w pierwszej, śledząc pedagoga głodnym wzrokiem, siedzi najgroźniejszy uczeń – wilk.

[1937-1938]

NOWA ANATOMIA

Pewnej małej dziewczusce wyrosły na nosie dwie błękitne wstążki. Przypadek iście unikalny, bowiem na jednej ze wstążek widniał napis: „Mars”, na drugiej zaś: „Jowisz”.

1935



Charms z
Eriką Edelman

Z dziennika

Długo studiowałem kobiety i mogę dziś orzec, że znam je na piątkę z plusem. Przede wszystkim kobieta lubi, gdy się ją zauważa.

Jeśli stanie lub zjawi się przed tobą – sprawiaj wrażenie, że nic nie widzisz i nie słyszysz i zachowuj się, jakby w pokoju nie było nikogo. Rozpala to strasznie kobiecą ciekawość. A zaciekawiona kobieta gotowa jest na wszystko. Innym razem specjalnie sięgnę do kieszeni z tajemniczą miną, a kobieta od razu wlepi gały: co też tam – pomyśli – może być? A ja wezmę i specjalnie wyciągnę z kieszeni jakiś spodek. Kobietę aż dreszcz przejdzie z ciekawości. No i rybka już w saku!

[przed sierpniem 1934]

НОТЫ ВИЖУ
ВИЖУ МРАК
ВИЖУ ЛИЛИЮ ДУРАК
СЕРДЕ КОКУС
ВПРОЧЕМ НЕТ
МИР НЕ ТООКУС
В. РОЧЕМ

Centrum Sztuki STUDIO
im. Stanisława Ignacego Witkiewicza
00-901 Warszawa, Pałac Kultury i Nauki

Dyrektor Naczelny Krzysztof KOSMALA
Kierownik Artystyczny Zbigniew BRZOZA

Kierownik techniczny Zbigniew KOŚKA
Zastępca kierownika
technicznego Seweryn LUBORADZKI

Pracownia akustyczna Roman PUCHALSKI, Andrzej SREBRZYŃSKI
Pracownia elektryczna Remigiusz SIEK, Paweł SREBRZYŃSKI, Jacek MURACKI
Pracownia krawiecka Grażyna SZCZECIŃSKA, Mieczysława ZBROŻEK,
Antoni FRĄCZEK, Henryk MICHALSKI

Pracownia modelarska Ireneusz SOŁTYSIAK

Pracownia perukarska Teresa CHMIELEWSKA, Bożena JÓŹWIAK

Pracownia stolarska Włodzimierz KONFEDERAK, Grzegorz BIAŁEK

Pracownia ślusarska Ryszard LIPIŃSKI

Garderoby Barbara BAŃKOWSKA, Teresa IWANOW, Halina KRAVANJA

Zespół montażystów Grzegorz ANIOŁEK, Wojciech HARASZKIEWICZ, Dariusz MIEFIODOW,
Krzysztof SKÓRSKI, Marek ŚWIGOŃSKI, Grzegorz ZIELSKI

Kierownik administracji Halina TOMCZAK

Zaopatrzenie Robert ROLCZYK

Organizacja

pracy artystycznej Jolanta BONIEWICZ-WÓJCICKA

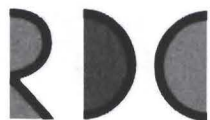
Biuro Obsługi Widzów Bogumiła MICHALSKA, Marian KAMECKI

Redakcja programu Ewa BULHAK

Zdjęcie na str. 4 Andrzej BERNAT

inne fotografie „Teatr” nr 11/1991

Opracowanie graficzne Joanna GONDOWICZ



Radio dla Ciebie

Bilety indywidualne i zbiorowe sprzedaje KASA TEATRU

w poniedziałki 12.00 – 18.00;

od wtorku do soboty 12.00 – 19.30; w niedziele i święta 14.00 – 19.30

Przedsprzedaż prowadzą również kasy ZASP: Aleje Jerozolimskie 25, tel. 621 94 54 lub 621 93 83

Rezerwacja telefoniczna – tel.: 656 69 41, 656 69 87

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW – tel.: 620 21 02

AUTOMATYCZNA INFORMACJA O REPERTUARZE czynna całą dobę – tel.: 656 69 87

Centrum Sztuki STUDIO im. Stanisława Ignacego Witkiewicza,
Pałac Kultury i Nauki, 00-901 Warszawa

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

