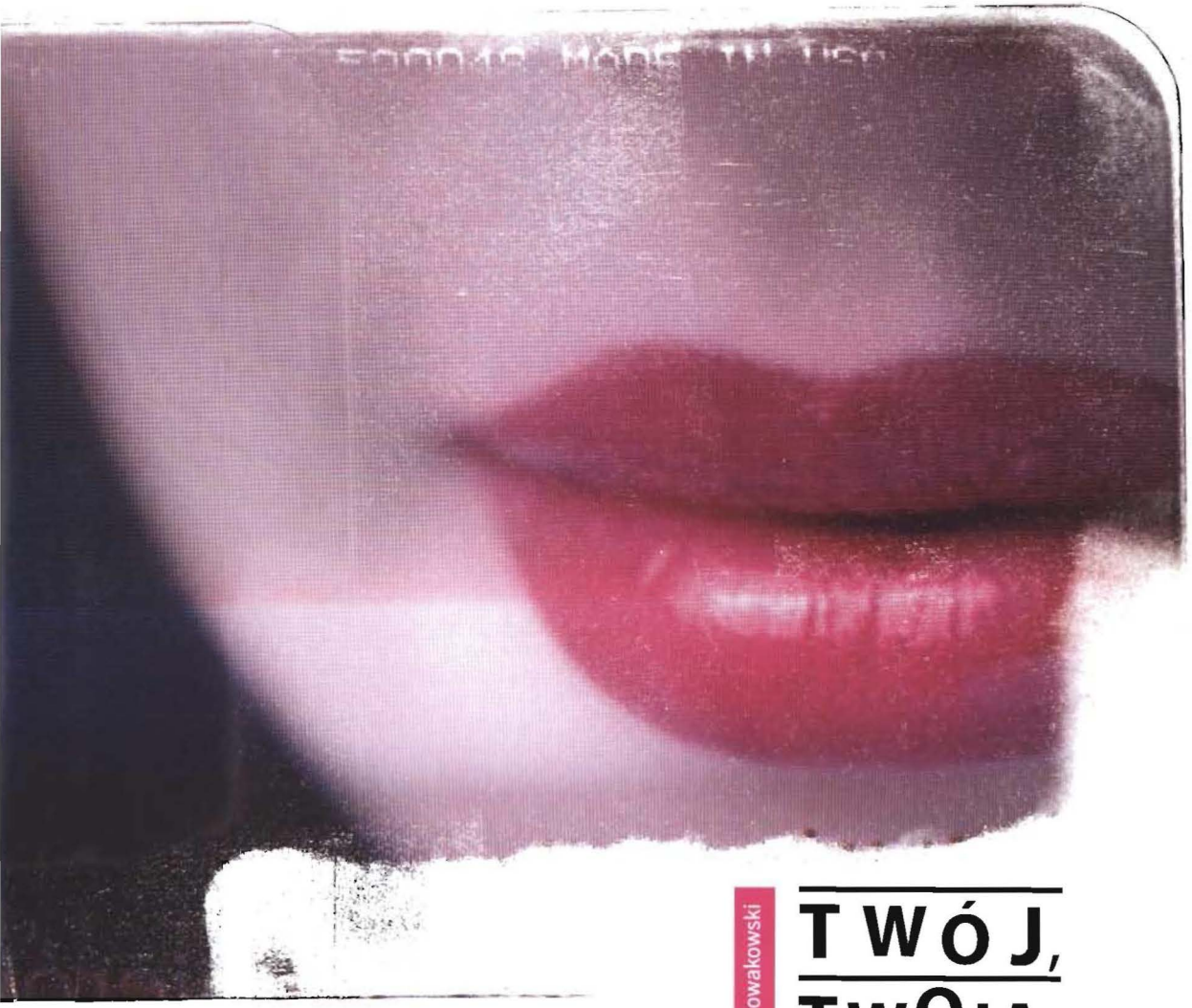


Przemysław Nowakowski

TWÓJ, TWOJA, TWOJE...

Teatr Polski w Poznaniu

(...)
wydobyć z trzewi
to co jest w trzewiach
przerażenie i głód
obnażyć drogi
pokarmu
obnażyć drogi
oddechu
obnażyć drogi
pożądania
grać na czerwonym gardle
oszalałe pieśni miłosne
kłopot polega
na tym że krzyk wymyka się formie
(...)

z wiersza Zbigniewa Herberta *Pan Cogito a pop*

TWÓJ, TWOJA, TWOJE...

Przemysław Nowakowski

PRAPREMIERA POLSKA 10 lutego 2006 r.

Reżyseria
i opracowanie muzyczne **Monika Pęcikiewicz**

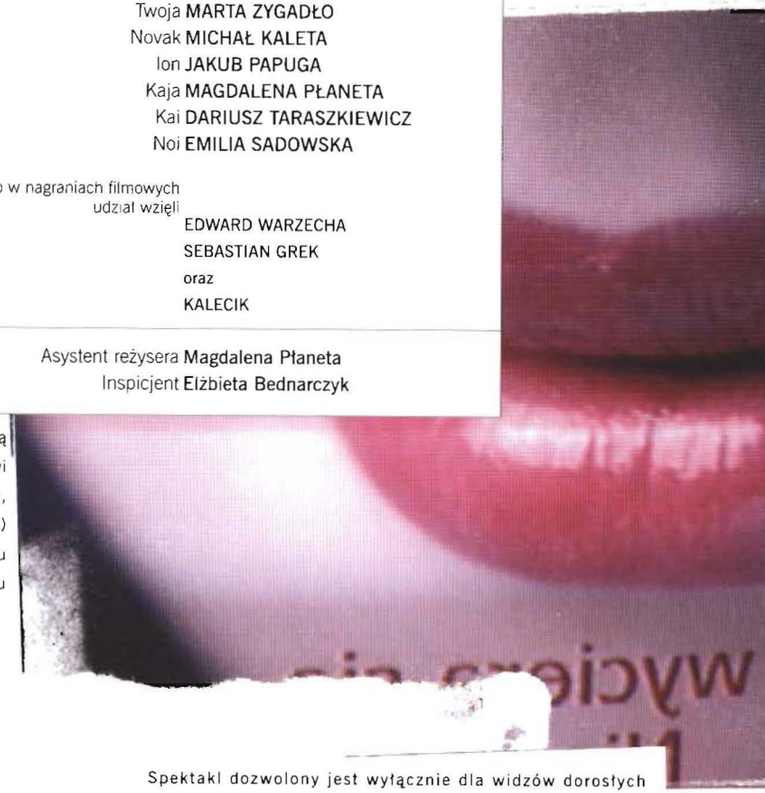
Scenografia **Karolina Benoit**
Projekcje filmowe **Dominik Danilczyk**
Montaż i animacja **Łukasz Jankowski**

Obsada
Twój **ROLAND NOWAK**
Twoja **MARTA ZYGADŁO**
Novak **MICHAŁ KALETA**
Ion **JAKUB PAPUGA**
Kaja **MAGDALENA PŁANETA**
Kai **DARIUSZ TARASZKIEWICZ**
Noi **EMILIA SADOWSKA**

Ponadto w nagraniach filmowych
udział wzięli
EDWARD WARZECHA
SEBASTIAN GREK
oraz
KALECIK

Asystent reżysera **Magdalena Płaneta**
Inspicjent **Elżbieta Bednarczyk**

Twórcy dziękują
dr. Michałowi Kaczmarkowi
(Zakład Optyki Wydziału Fizyki UAM),
Maurycemu Kłopockiemu (Dragon Film)
oraz TVP S.A. Oddział w Poznaniu
za pomoc w realizacji spektaklu



Spektakl dozwolony jest wyłącznie dla widzów dorosłych

PRZEMYSŁAW NOWAKOWSKI

Scenarzysta, dziennikarz, dramaturg. Ukończył Wydział Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego (1994), podyplomowe studia filmowe na University of California w Los Angeles i Binger Film Institute w Amsterdamie (2003/2004). Przez kilka lat dziennikarz Polskiego Radia i TVP; pisał scenariusze, realizował i prowadził wiele programów telewizyjnych oraz filmów dokumentalnych (*Ulica Sezamkowa*, *Seans filmowy*). Scenarzysta filmów fabularnych w kraju i za granicą, m.in. *Egoiści* Mariusza Trelińskiego (2000), *Ono* Małgorzaty Szumowskiej (2004). Jest także autorem kilku sztuk teatralnych, w tym *Trzech kobiet wokół mojego łóżka*, nagrodzonych w ogólnopolskiem konkursie Teatru Polskiego we Wrocławiu i miesięcznika *Dialog*, i prezentowanych we Francji w ramach projektu Ecrire et mettre en scene aujourd'hui (Caen, Cherbourg 2004) oraz *Hundebar* – prapremiera w Teatrze im. S. Żeromskiego w Kielcach (2005).

Przedział kolejowy. Na ustawionym bokiem krześle widać sylwetkę mężczyzny lat ok. 40 ubranego niedbale w wojskowe spodnie i bluzę z kapturem [TWÓJ]. Pozostałe dwa krzesła zajmuje młody facet w garniturze [NOVAK] i elegancka kobieta [NOI]. Nieco dalej - jakby na korytarzu wagonu - widać parę całujących się nastolatków [KAI i KAJA]. Słychać stukot kół pociągu, który narasta aż do nieznośnego hałasu i zanika. Światło gaśnie.

TWOJA:
Kochanie, chciałam ci tylko przypomnieć, że nie jesteś na świecie sam. Mamy dwoje dzieci - Olę i Kazia. Powtarzam ci imiona na wszelki wypadek. Ola ma 7 i w tym roku idzie do szkoły, a Kazio ma już 9 bo zmajstrowaliśmy go wcześniej. Pamiętasz? Ponadto masz żonę, czyli mnie. Nazywam się... no to chyba wiesz! Mam 42 lata. Jestem mikrobiologiem. Moje życie składa się z przebywania w domu, w którym hoduję nasze dzieci i z pracy w laboratorium, gdzie hoduję różne gatunki grzybni. Mamy też mieszkanie 90 metrów - częściowo spłacone i nową toyotę - całkowicie spłaconą. W lato jeździmy zwykle nad jeziora, ale w tym roku mieliśmy pojechać do Chorwacji. Niestety nie pojedziemy, bo zniknąłeś. Nie ma cię już od miesiąca i tylko ciągle przysyłasz mi te listy. Przekonujesz mnie w nich, że odkryłeś radość życia. A może ty po prostu jesteś chory?
Twoja...

melodramat

Terminem „melodramat" (dosł. w greckim: dramat śpiewany) określa się powstały w XVIII w. rodzaj sztuki scenicznej, w której w momentach najbardziej dramatycznych wprowadzano muzykę, mającą wyrażać emocje zamilkłych wówczas postaci. (...)
Od końca wieku XVIII melodramat staje się nowym gatunkiem sztuki popularnej, w którym postacie „złe" i „dobre" przedstawione zostają zwykle w sytuacjach budzących grozę lub rozczulających, apelujących do emocji widza wzruszającymi kwestiami wypowiadanymi w scenerii potęgującej wrażenie za pomocą specjalnych efektów scenicznych. Taka forma melodramatu pojawia się pod koniec rewolucji francuskiej (ok. 1797 r.), by osiągnąć swoją kulminację na początku lat dwudziestych XIX w. (...)
Melodramat stanowi jakby bezwiedne i parodystyczne zwieńczenie rozwoju tragedii; jest gatunkiem, w którym jej charakter heroiczny, emocjonalny i tragiczny zostaje wydobyty w sposób krańcowo przesadny w lirycznych coups de theatre, w scenach nieoczekiwanych rozpoznań i w budzących emocje kwestiach bohaterów.
Konstrukcja akcji opiera się na stałych wątkach stanowiących „oś intrygi dramatycznej": miłość, nieszczęścia i prześladowania bohatera spowodowane działaniami jakiegoś zdrajcy, czy łotra, ukaranie tegoż, triumf cnoty i rekompensata krzywd niewinnych i pokrzywdzonych. (...)
Powstanie i popularność melodramatu związane jest z porewolucyjnym triumfem klasy mieszczańskiej, która po dojściu do władzy w pierwszych latach XIX w. zaczęła przypisywać sobie rolę reprezentanta ludu, a sam lud - wbrew głoszonym hasłom egalitaryzmu - poczęła traktować jako bezrozumną i nijaką masę, nie mającą żadnego wpływu na historię.
Wyraźny podział postaci melodramatu na dobre i złe wyklucza możliwość tragicznego wyboru między dwiema równoważnymi wartościami. (...) Przedstawienie uczuć i wypowiedzi postaci, sprawiające dziś niezamierzony efekt parodystyczny, miało na celu sprowokowanie u widza łatwej identyfikacji i taniego efektu katartycznego. Nieprawdopodobnie często sytuacje przedstawiane są w melodramacie w sposób jasny i jednoznaczny, a ich bohaterowie przeżywają pogrążeni bądź w zupełnej rozpaczy, bądź w euforycznym szczęściu. (...) Akcja melodramatu, rozgrywająca się najczęściej w miejscach wymyślonych i fantastycznych, przedstawia sytuacje międzyludzkie w sposób zupełnie abstrakcyjny, ukrywając zresztą dzięki temu prawdziwe konflikty społeczne epoki. (...) Ten adresowany do ludu gatunek dramatyczny w rzeczywistości służył upowszechnieniu ideologii mieszczańskiej: propagując jej wartości i wprowadzając abstrakcyjność konfliktów miał na celu sprowokowanie u widza pewnego rodzaju „społecznej katharsis", zniechęcającej do krytycznej refleksji i sprzeciwu. (...)

ze Słownika terminów teatralnych Patrice Pavisa Ossolineum 2002

KRZYK WYMYKA SIĘ FORMIE

ROZMOWA
Z PRZEMYSŁAWEM
NOWAKOWSKIM

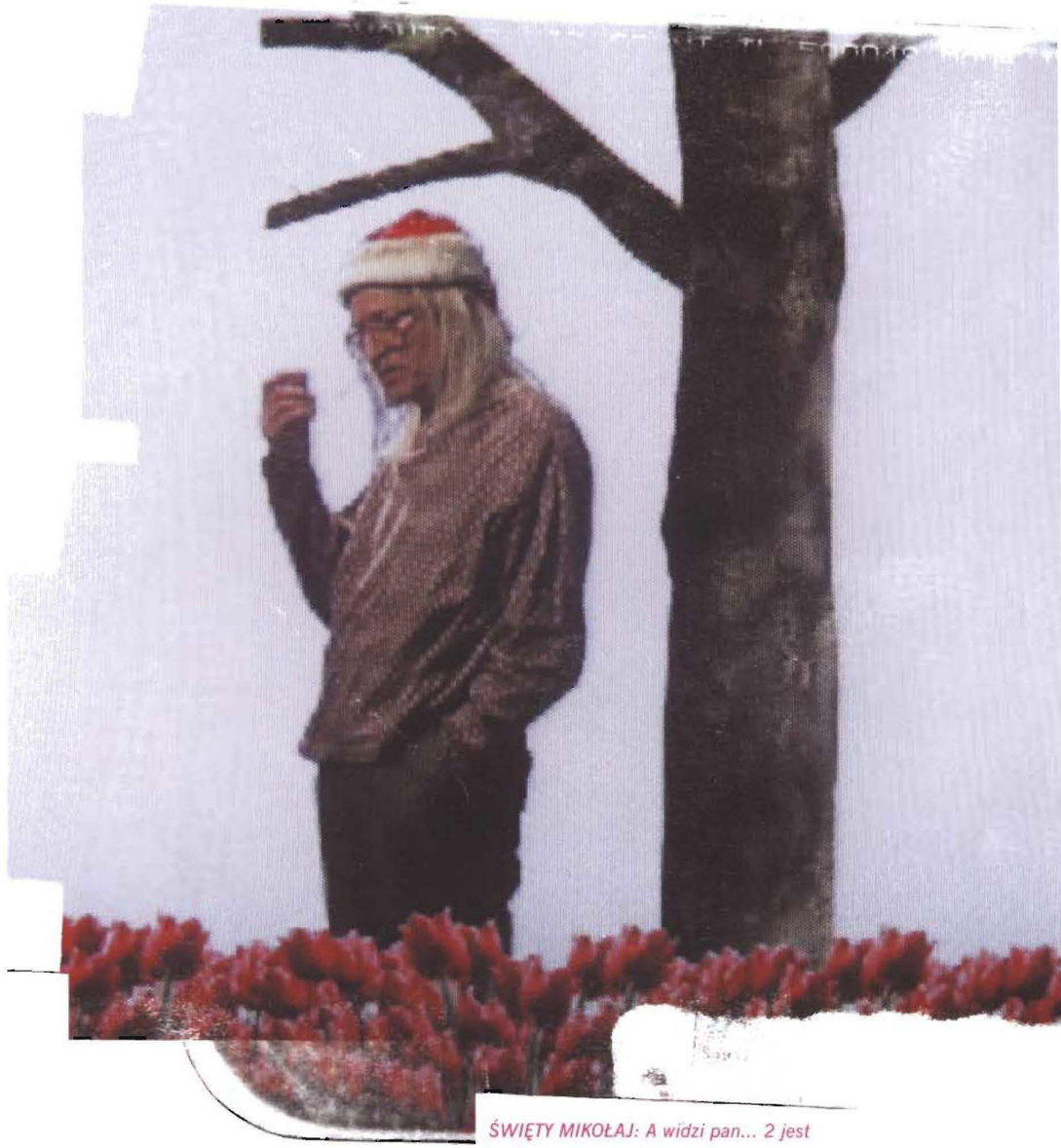
Tekst *Twój, Twoja, Twoje...* przewrotnie opatrzyłeś podtytułem "melodramat"...
Słowo *melodramat* bardzo dobrze oddaje pewien rodzaj napięcia pomiędzy ironią a poważnym przekazem, który znajduje się w tym tekście. On jest melodramatyczny w tym sensie, że emocje są tu podporządkowane pewnej retoryczności, sztuczności. To jest nieodłączną częścią tej historii. Dlatego pomyślałem, że konwencja melodramatu świetnie to oddaje. Pisząc różne teksty teatralne zawsze zastanawiałem się do jakiego gatunku dany tekst mógłby należeć. Z reguły udzielałem sobie przekornej odpowiedzi. Chciałem, żeby pomiędzy tekstem a jego rzekomym gatunkiem istniało jakieś napięcie, coś zgrzytało, nie pasowało i dawało do myślenia.

Gra z regułami gatunku pozwala jednocześnie na przemycenie stosunku autora do kreowanego świata...
Jeśli nawet ten stosunek nie jest w pełni ironiczny, to przynajmniej bierze pewne sprawy w nawias. Jest rodzajem zasłony, wycofania się. Ironia nie wyklucza jednak wiary. Właśnie to stanowi o specyfice melodramatu, który ma w sobie zarazem pewną dramatyczną przesadę, ale też pozwala wierzyć w zawarte w nim emocje. Podobnie w moim tekście - wszystko zbudowane jest na przesadzie, ale jego bohaterów powinniśmy traktować jak najbardziej poważnie. Źródło ich dramatu, ich rozterki, paranoja, w jakiej się znajdują, nie mają być tu przedmiotem kpiny.

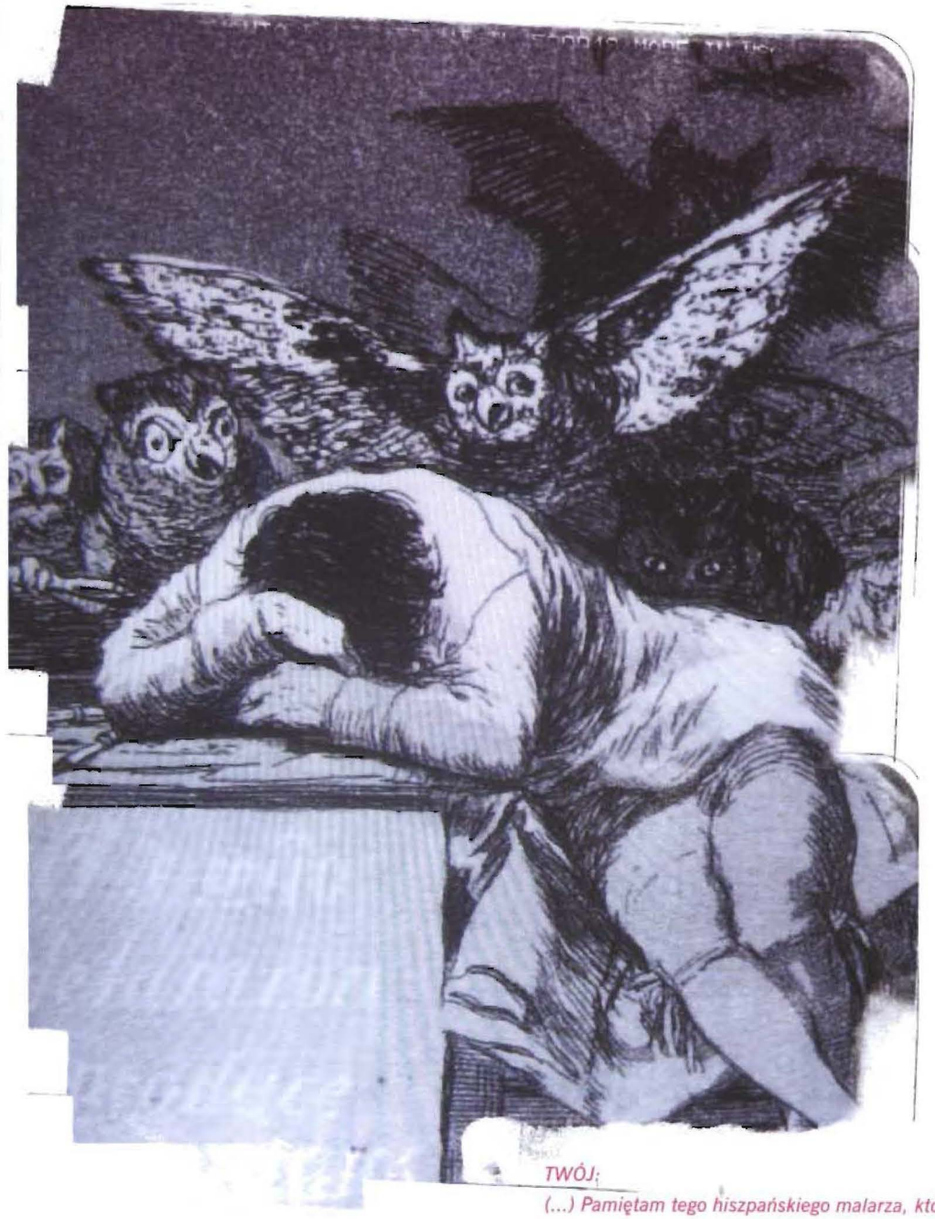
Jednym z wyznaczników gatunkowych melodramatu jest posługiwanie się łatwymi do zidentyfikowania konwencjami. W twoim tekście są to zarówno konwencje literackie (jak powieść w listach), kulturowe (motyw eskapizmu), jak i popkulturowe - zaczerpnięte ze współczesnej kultury medialnej. Czy jest w tym ślad strategii wspólnego kodu z potencjalnym odbiorcą?
Faktycznie ten tekst składa się ze strzępków, a te strzępki są fragmentami jakiejś rzeczywistości kulturowej. Może to pomagać w odbiorze, ale starałem się raczej doprowadzić do skomplikowania tej relacji. Ci bohaterowie niejako sami przynieśli sobie taką formę. Nie zakładałem, że dla pary Twój - Twoja najlepsze będą listy. Raczej odwrotnie - oni dlatego nazwani są Twój, Twoja bo są bohaterami listów, bohaterami powieści epistolarnej, która jest może wzięta w nawias parodii, ale nawiązuje formalnie do "Niebezpiecznych związków". Podobnie jest z innymi postaciami. Każda z nich przynosi ze sobą pewien zestaw konwencji, nawet jeśli nie są one jednoznacznie określone.

Częścią tej konwencji jest także wyraźne podkreślenie teatralności tych sztuk...
Przede wszystkim jestem jednak autorem scenariuszy filmowych i może dlatego pisząc te teksty chciałem postawić sobie wyraźną granicę między kinem a teatrem. W momencie, kiedy zacząłem pisać sztuki teatralne, zapytałem siebie co tak naprawdę może je odróżniać od filmu. Otóż odróżnia je to, że sztuki teatralne dzieją się w teatrze - oczywiście rozumianym szeroko jako pewien typ przestrzeni. Dlatego podkreślam teatralność tych tekstów. Pokazuję, że one nie są z takiego uniwersum tekstów możliwych do wszystkiego, ale są wymyślone właśnie dla teatru. Można z nimi robić, co się chce, ale tylko w ramach tej specyficznej, zamkniętej sytuacji, gdzie żywi ludzie spotykają się z żywymi aktorami. To ma swój status i w takiej sytuacji te teksty powinny się odbywać. Poza tym, to jest też kwestia pewnych rytmów, które próbuję zawrzeć w tekście, pewnych relacji przestrzennych, wszystkich tych rzeczy, które są specyficzne dla teatru. To zresztą dość tradycyjne stwierdzenie.

Wydaje mi się, że taki zawarty w tekście projekt metateatralny, przynajmniej na naszym gruncie, wcale nie jest tradycyjny. Mieszkałeś przez pewien czas w Niemczech. Znasz tamten teatr. Myślisz, że to doświadczenie miało wpływ na twoje podejście do pisania?
Na pewno. Interesujące w berlińskim teatrze jest właśnie ukierunkowanie na sztuczność, konwencję, nierealność. Takie uzewnętrznianie swoich emocji i robienie z nich czegoś, co jest zupełnie oddzielnym bytem. Nasza tradycja teatru jest jednak bardzo silnie związana z taką "trzęsiączką" emocjonalną, z tym, że aktor wychodzi i przeżywa. W Berlinie to jest znacznie bardziej skonwencjonalizowane. Tamten teatr ma charakter bardziej społeczno-polityczny, intelektualny, a w mniejszym stopniu emocjonalny. Dlatego możliwy jest w nim dystans do emocji, wykorzystanie ich w innym celu. Zresztą u nas nawet tradycyjne oczekiwania publiczności są zupełnie inne. Ludzie nie przepadają za teatrem, który nie pozwala się zidentyfikować, nie wzrusza, albo przynajmniej nie śmieszy. Niemiecki teatr trzeba przede wszystkim rozumieć.



ŚWIĘTY MIKOŁAJ: A widzi pan... 2 jest to liczba, której nie można przedstawić jako stosunku skończonego dwóch liczb całkowitych. Sekret ten wydał ludziom niejaki Hipassus. Bogowie utopili go za to!



TWÓJ:

(...) Pamiętam tego hiszpańskiego malarza, który pisał na swoich obrazach, że sen umysłu rodzi potwory. Nie zwróciłem początkowo uwagi na napis. Pomyślałem sobie nawet - ...jaki brzydki obrazek. I nagle to do mnie wróciło. Dokładnie w tym momencie, w którym uświadomiłem sobie, że tak dłużej być nie może, nie można tak długo spać, tak długo trwać w uśpieniu. Bo to rodzi potwory, kochanie! Album znajduje się na regale za telewizją. Polecam ci obejrzenie go.

Twój...

Niemiecki teatr jest też znacznie bardziej zaangażowany społecznie, znacznie bardziej dydaktyczny. Tu pojawia się kolejne skojarzenie z melodramatem, który u swych korzeni miał przecież utrwalać społeczne funkcje jednostki. Obrazować ideologię i mitologię mieszczańską, w której jednostka otrzymuje ściśle określone miejsce i zadania wynikające z odgrywanej funkcji. Jak to się ma do bohaterów *Twój, Twoja, Twoje...*, którzy przecież raczej zrywają ten układ i uciekają od pełnionych przez siebie funkcji?

Rzeczywiście ten tekst zapisuje pewien rodzaj klęski. Klęski konwencji i wyczerpania się emocji, a co za tym idzie - pewnych możliwości związku. Następuje swego rodzaju przekroczenie, przejście w coś, co jest już raczej perwersją, sferą pozaemocjonalną, ciemną. To jest już przestrzeń bólu, samotności, czegoś, co jest poza bezpiecznym światem. Tutaj rzeczywiście punkt wyjścia dla relacji bohaterów jest bardzo mieszczański. Z jednej strony małżeństwo, z drugiej coś, co wydaje się być trójkątem małżeńskim, a tak naprawdę okazuje się czymś zupełnie innym. Zostaje jeszcze trzecia płaszczyzna, która jest właściwie parodią sielanki, młodzieńczej miłości, która przecież także jest archetypem mieszczańskim. Całość układa się w trzy poziomy, trzy etapy życia człowieka. Więc na pewno mamy tutaj element gry z mieszczańskością tego teatru, a przy tym też gry z mieszczańskością tych emocji

Przyjmujesz strategię dystansu, podchodzisz ironicznie do bohaterów funkcjonujących w ramach pewnych schematów. Mocny zgrzyt pojawia się dopiero na końcu, kiedy zamiast konwencjonalnego happy endu wszyscy umierają. Może z pomocą przychodzi fragment wiersza Herberta, którego użyłeś jako motta: „Problem polega na tym, że krzyk wymyka się formie".

Tak, bo krzyk wymykający się formie jest opisem sytuacji, która następuje po przekroczeniu; po wyjściu poza te melodramatyczne ramy, pęknięciu konwencji, w których do tego momentu funkcjonowaliśmy. Następuje rodzaj nagiego bycia, które jest bolesne i funkcjonuje jedynie poza jakąkolwiek definicją czy formułą. Myślę, że ta sztuka jest takim przebijaniem się bohaterów, wyzwalaniem z tego, co dotychczas ich trzymało. Problem polega na tym, że oni nie wyzwalają się do światła, nie wyzwalają się do jakiegoś błogostanu, tylko do tego, co jest ceną samowiedzy człowieka - do świadomości bólu, samotności i cierpienia. Takiej duchowej sytuacji, która jest wolnością, ale też znakiem śmierci, końcem życia. W momencie, kiedy kończy się konwencja, kończy się też życie. Oni umierają, bo tracą formę, w której dotychczas funkcjonowali.

Ich bunt jest banalny i przeciętny, ale jego wartością w tym momencie staje się jego prawda. A ucieczka być może dlatego jest taka pozorna, bo nie jest ucieczką w coś lepszego. Oni po tym przekroczeniu bardzo specyficznie doznają sacrum.

Ja bym się tutaj wystrzegał słowa bunt. Te postacie się nie buntują a raczej wykonują pewne działania na ślepo. Ich chęć wyrwania się, parcie w pewnym kierunku nie jest wynikiem świadomego buntu bohatera, który zdaje sobie sprawę z konwencji i w związku z tym zrywa z nią. Jest raczej efektem pewnego ciągu zdarzeń, w wyniku którego dochodzi do sytuacji, z której nie ma innego wyjścia. To sacrum jest tutaj śmiertelne. Jest bolesnym doświadczeniem, które nieuchronnie prowadzi do śmierci. Te postacie obracają się w świecie, w którym nie ma Boga, w sensie jego wyższej obecności. Może się on jedynie pojawiać w formie parodystycznych wysłanników, jak choćby Święty Mikołaj, który jest swego rodzaju wtyczką absolutu.

Rezygnujesz z tradycyjnych wyznaczników dramatyczności (akcja, zwroty, intryga). Twój tekst przywodzi na myśl pewną późnoosiemnastowieczną formę - dramat liryczny, o którym Peter Szondi napisał, że jest „znakiem historycznej niemożności tragedii w pięciu aktach".

Prześladuje mnie potrzeba napisania tragedii. Nie znalazłem w sobie na razie takiej możliwości i wątpię czy taka możliwość w ogóle istnieje. To jest chyba jakaś właściwość naszych czasów, że robimy rzeczy ułomne. Prawie powieści, prawie filmy. W tym sensie forma melodramatu może być nie do końca zrealizowaną tragedią. Czymś, co może bym napisał, gdyby moja świadomość mogła funkcjonować w kategoriach tragicznych. A ponieważ nie mam pełnej świadomości tragizmu, to mam świadomość melodramatu - świadomość liryczną.

Widoczny jest w tym także pewien konflikt pomiędzy jednostką a rzeczywistością. Jedynym sposobem na niepodporządkowanie się wszechobecnym normom staje się ucieczka, która wynika przecież z nieumiejętności wpasowania się, pomieszczenia w tym, w czym się zostało osadzonym. Trafną metaforą tej sytuacji jest to, co nazwałeś w tekście „superatą energetyczną".

To jest sytuacja ludzi, którzy nagle zdają sobie sprawę, że mogą więcej niż się od nich wymaga. Można z tym coś zrobić, ale nie wiadomo co? Nie chciałbym iść za bardzo w kierunku interpretacji społecznych. Oczywiście to jest zawarte w wewnętrznym życiu tych postaci, ale fakt buntu nie stanowi tutaj najważniejszego elementu. Ich działania nie są świadomie obraną drogą, raczej obnażeniem, krzykiem, rodzajem histerii i działania poza

świadomością. Nie są skierowane przeciw społeczeństwu zidentyfikowanemu jako wróg, ale po prostu na bezpośrednią rzeczywistość, która ich otacza. Na pewną formę istnienia, co do której nie są do końca przekonani, że należy do nich. To jest przecież cały czas bardzo konwencjonalne. Ci bohaterowie nie są romantycznymi buntownikami, raczej są mieszczańscy, żadni. Najbliżej im chyba do bohaterów powieści Houllebecqa, które są takimi zapisami pustki. Klasa średnia we Francji, urzędnicy średniego szczebla, dla których głównym zajęciem jest turystyka seksualna. Coś z tego świata jest również w moim tekście. Tam znajduję bohatera, który mnie interesuje. Taki - Mr. Żaden, Nikt Szczególny, od początku umieszczony i skazany. To, co robi, nie jest buntem, a raczej delikatnym podrygiwaniem w sytuacji, w której nagle uświadomił sobie jakąś superatę, jakiś naddatek energii życiowej.

Ale z tego, że ktoś taki staje się bohaterem tekstów literackich też przecież można wyciągnąć dalej posunięte wnioski. Taki bohater może być symbolem pewnego kryzysu. Nietzsche nazwał to „przewartościowaniem wszystkich wartości". Czy taki bohater nie jest zwierciadłem kondycji rzeczywistości?
Tak, ale bohaterowie tego tekstu znajdują się na bardzo podstawowym poziomie egzystencjalnym. To nie są ludzie, którzy zadają sobie pytania o wartości, raczej pytają o to jak zrobić, żeby życie miało jakikolwiek smak. Nie chodzi o to, żeby miało jakikolwiek sens, bo tak naprawdę intuicyjnie człowiek nie poszukuje wcale sensu. On nie jest przeciętnemu człowiekowi do normalnego funkcjonowania wcale potrzebny. Potrzebne mu jest raczej poczucie zadowolenia, przyjemności, właśnie rodzaj smaku, czy jakiejś formy witalności. To zaczyna być dzisiaj, w sytuacji takiej mieszczańskiej klasy średniej, coraz bardziej wątpliwe. Niezależnie od tego, że ludzie mają zaspokojone podstawowe potrzeby życiowe, zmagają się z taką niesmacznością życia, nie mają już energii do tego, żeby żyć i w związku z tym chcieliby umrzeć. Tu przywołać można cały aspekt seksualności, która zawiera się w tym tekście i która jest próbą zmierzenia się z szerzej pojmowaną kwestią siły życiowej. Jeżeli takiemu człowiekowi nie smakuje już małżeństwo, nie smakują jakiekolwiek relacje, jeżeli przechodzi już kolejne progi, za którymi jest tylko pustka - to wartości już go nie interesują. Jego zadania są na poziomie tego, co mnie jutro podnieci na tyle, że będzie mi się chciało żyć. To są takie stany. To też taki rodzaj świata.

Ten człowiek jest po prostu słaby. Fabuła melodramatów zasadzała się często na walce słabego z silnym. Kto w tej perspektywie jest słaby, a kto silny w *Twój, Twoja, Twoje...*?
Tutaj raczej wszyscy są w poszukiwaniu siły, czy może jej źródeł. Zmagają się z nieustannym brakiem energii. Silne natomiast jest wszystko to, co ich otacza.

I tak przeszliśmy od rozmowy o konwencji do rozmowy o realnym, słabym człowieku. Wygląda na to, że krzyk faktycznie wymyka się formie...
Dla mnie właśnie ten rodzaj obnażenia jest chyba najbardziej interesujący w teatrze. Teatr jest z jednej strony całkowicie konwencjonalny, a z drugiej krańcowo prawdziwy. Właśnie przez obecność żywego aktora na scenie i żywych widzów następuje szczególny moment, w którym to, co jest zupełnie udawane ma pewien smak, ma - odwołując się do porównania Herberta - "włókna duszy i chrząstki sumienia" Teatralna konwencja jest tak naprawdę oblepiona człowiekiem, bo ma w sobie autentyczny pot, autentyczny oddech. Przez obecność żywego aktora konwencja zostaje przełamana. W jakimś sensie próbuję to umieścić w moich tekstach. Dlatego one dzieją się w teatrze, żeby podkreślić sztuczność sytuacji, a zarazem, żeby nieustannie z tą sztucznością zmagało się coś, co idzie z wnętrza, czyli coś nieokiełznanego, coś co jest energią życiową, krzykiem, bólem, świadomością, życiem.

Rozmawiał Marcin Maćkiewicz

NOVAK: Słuchaj... Już dawno miałem cię zapytać.
Jak to właściwie jest między wami.
Między tobą a Noi. Przecież to wszystko jest
trochę dziwne. No wiesz... jesteście małżeństwem...
ION: Dlaczego? Jeśli nie podchodzić do tego cynicznie.
Wszystko jest w porządku. Kiedyś było o wiele gorzej...
NOVAK: Kiedy?
ION: Kiedy żyliśmy normalnie. Jak mąż i żona.

NOI: Jak się czujesz?
NOVAK: Boję się wracać. Wiem, że nie mogę zostać, ale nie chcę też wracać. Boję się.
NOI: Czego?
NOVAK: Nic tam na mnie nie czeka. Puste mieszkanie. 60 kanałów w telewizji, puste konto, rachunki, puste ulice. Nie chcę też wracać do barów. Już mi się znudziło.
NOI: To zostań.
NOVAK: Wiesz, że to nie jest możliwe.

Zgryzoty - nowoczesne, ponowoczesne

W 1930 r. ukazała się w Wiedniu książka zatytułowana *Das Unglück in der Kultur* - rychło, bo już w następnym nakładzie, przemianowana na *Das Umbehagen in der Kultur*. Jej autorem był Sigmund Freud. Niemalże równocześnie ukazała się wersja angielska; autor proponował, by nazwać ją *Man's Discomfort in Civilization*. Jak informuje redaktor angielskiego wydania - John Strachey, autorka przekładu, Joan Riviere, zamierzała oddać sens słowa *Umbehagen* przez *malaise* - ale w końcu wybrała tytuł, pod którym książka miała zasłynąć: *Civilization and Its Discontents* (polski przekład tej książki nosi tytuł *Kultura jako źródło cierpień*). Pod tym też tytułem wyzwanie, ciśnięte przez Freuda potocznej samowiedzy ery nowoczesnej, zbulwersowało świadomość europejską i zaważyło na sposobie, w jakim do dziś myślimy o zamierzonych i nieprzewidzianych następstwach nowoczesnej przygody. (...)

Coś się dzięki cywilizacji zyskuje, ale coś się w zamian traci - do tego, z grubsza biorąc, sprowadzała się teza Freuda. Pod postacią „kultury", czy „cywilizacji" nowoczesność zabiega o piękno („tę rzecz bezużyteczną o jaką - jak się spodziewamy - cywilizacja zadba"), czystość („brud jakiegokolwiek rodzaju zdaje się być nie do pogodzenia z cywilizacją") i ład (ład to swoista skłonność kompulsywna do powtarzania, która z chwilą, gdy reguły zostały raz na zawsze ustalone, decyduje o tym, co, gdzie i jak trzeba robić, tak, że w każdej podobnej sytuacji ludziom zaoszczędza się wahań i niezdecydowania). Piękno (cokolwiek wywołuje wzniosłe poczucie harmonii i doskonałości formy), czystość i ład to rzeczy niebłahe, zdobycze nie do pogardzenia; trudno sobie wyobrazić, że zgodziliśmy się z nich zrezygnować bez oporu, wyrzutów sumienia i kajania się. Ale nie można się też nimi cieszyć bez tego, by pokaźnie za przyjemność płacić. Nic wszak nie predysponuje ludzi „z natury" do dbania o czystość własną i otoczenia i przestrzegania rutyny zwanej ładem (jeśli tu i ówdzie takie skłonności nabierają u ludzi „instynktownego" charakteru, jest to chyba właściwość wpojona i nabyta, wynik „tresury", ślad cywilizacyjnego działania). Ludzi trzeba zmuszać do tego, by docenili walory harmonii, czystości i ładu, i odnosili się do nich z szacunkiem. Ich swobodę słuchania własnych popędów trzeba porządnie przyciąć. A ograniczenia, choć i konieczne, są bolesne; ochrona przed cierpieniem powoduje nowe, swoiste dla niej samej, cierpienia. „Cywilizacja wspiera się na wyrzeczeniu się instynktów", „Ofiary szczególnie bolesne" - powiada Freud - ponosi popęd płciowy i instynkt agresji. „Pęd do wolności kieruje się więc przeciw konkretnym formom i wymogom cywilizacji lub przeciw cywilizacji jako takiej". Inaczej być nie może. Radości cywilizowanego żywota nabyć można tylko łącznie z cierpieniem, zadowolenie przybywa ręka w rękę z rozgoryczeniem, a poddanie się z buntem. Cywilizacja - ów ład sztuczny odciśnięty na bezładnym z natury ludzkim sposobie bycia - jest handlem wymiennym, kompromisem wciąż kwestionowanym i na nowo negocjowanym. Zasadę przyjemności przycina się tu do rozmiarów tego, co realistyczne - a cywilizacyjne przepisy zakreślają granice i dekretują miary realizmu. „Człowiek cywilizowany rezygnuje częściowo z szansy szczęścia w imię powiększenia szansy bezpieczeństwa". Jakby nie były uzasadnione nasze nadzieje na to, że te czy inne specyficzne braki dzisiejszych rozwiązań da się naprawić, „wypada nam pogodzić się z myślą, że istnieją trudności, związane z istotą cywilizacji, które nie poddadzą się żadnym reformatorskim zabiegom".

O ładzie, jaki jest chlubą nowoczesności, o kamieniu węgielnym wszystkich pozostałych jej zdobyczy (i tych, które występują otwarcie pod mianem „ładu", jak i tych, które kryją się pod pseudonimami piękna i czystości), Freud opowiada w kategoriach „przemocy", „regulacji", „represji" i „przymusu wyrzeczenia". Zgryzoty specyficzne dla nowoczesności zrodziły się, rzec można, z „nadmiaru ładu" i jego nieodłącznego towarzysza - braku wolności. Zabezpieczenie przed trzema groźbami, zaczajonymi w kruchości ludzkiego ciała, w nieokiełznanej przyrodzie i napastliwych sąsiadach, domagało się ofiary z wolności: w pierwszym rzędzie z ludzkiej wolności poszukiwania i osiągania przyjemności. W ramach cywilizacji nastawionej na zapewnienie bezpieczeństwa, powiększanie zasięgu wolności równało się uszczuplaniu rozmiarów niezadowolenia. W łonie cywilizacji, jaka zdecydowała się powiększać i umacniać bezpieczeństwo kosztem ograniczenia wolności, rozszerzanie i gruntowanie ładu szło w parze ze wzrostem niezadowolenia i buntu.

Nasze czasy są jednak inne; żyjemy w epoce deregulacji. „Zasada rzeczywistości" musi dziś bronić się przed trybunałem, któremu przewodniczy „zasada przyjemności". Myśl, że „istnieją trudności związane z istotą cywilizacji, które nie poddadzą się żadnym reformatorskim zabiegom", straciła dziś wiele ze swej dawnej realności. Przemoc i przymus wyrzekania się popędów nie jawią się już ludziom jako przykra konieczność, którą trzeba przyjąć z pokorą; odbierane są raczej jako bezzasadna napaść na wolność suwerennej jednostki. Sześćdziesiąt pięć lat po napisaniu i opublikowaniu *Civilization and Its Discontents* wolność jednostkowa panuje niepodzielnie. To ona jest dziś wartością ponad wszystkie inne; wartością wedle której ocenia się walor wszystkich innych, z założenia pomniejszych, wartości; metrem, jakim mierzy się mądrość i cnotę wszelkich ponadjednostkowych zasad i ustaleń. Nie znaczy to wcale, by ideały piękna, czystości i inne wartości, które przewodziły nowoczesnej wyprawie w nieznane uległy zapomnieniu, zostały odtrącone lub straciły cokolwiek ze swego dawnego powabu. Dziś jednak poszukiwać je musi i zaspokajać jednostka własnym sumptem, mocą własnej woli, puszczając wodze własnym siłom żywotnym. W swej dzisiejszej ponowoczesnej postaci cywilizacja nowoczesna odkryła, jak się zdaje, ów przewrotny kamień filozoficzny, który Freud wykpił i potępił jako szkodliwy płód naiwnej fantazji: podjęła się przetopienia szlachetnych metali czystego ładu i uładzonej czystości na powrót w surową rudę ludzkiego, szczerze ludzkiego dążenia do przyjemności, przyjemności coraz większej i coraz bardziej przyjemnej - czyli tego właśnie, co Freud uznał za mrzonkę a zarazem potępił jako zgubną w skutkach pokusę. W ciągu dwóch stuleci, jakie upłynęły na próbach uwięzienia jej w żelaznej rękawicy stanowionych praw i przepisów, „niewidzialna ręka" nie poniosła, jak widać, szwanku; dziś wraca do łaski i jak gdyby nigdy nic, cieszy się rosnącym wciąż zaufaniem. Niczym nie krępowanej wolności jednostki, nie tak znów dawno jeszcze uważanej przez budowniczych ładu za przeszkodę i problem do pokonania (być może nawet główny z problemów, z jakimi budowa się boryka), przyznaje się walor głównego aktywu i zasobu w nieustającym procesie samokreacji ludzkiego świata. Coś się zyskuje, coś się w zamian traci - ta stara zasada obowiązuje dziś tak samo, jak u początków nowoczesnej cywilizacji. Tyle tylko, że zyski i straty zamieniły się miejscami: ludzie ponowocześni stracili dozę swojego bezpieczeństwa w zamian za przyrost szansy czy nadziei szczęśliwości. Zgryzoty typowo nowoczesne wynikały z takiego bezpieczeństwa, z jakim dawało się tylko pogodzić zakres wolności zbyt szczupły na to, by pozwolić na życie podporządkowane dążeniu do szczęścia. Zgryzoty iście ponowoczesne wypływają z pogoni za przyjemnością na tyle nieskrępowaną, że nie da się jej pogodzić z minimum bezpieczeństwa, jakiego wolna jednostka skłonna jest pożądać.

Zygmunt Bauman, *Zgryzoty - nowoczesne, ponowoczesne [w:] Ponowoczesność jako źródło cierpień,* **Warszawa 2000.**

Jak Georg Simmel dawno już zauważył, wszelka wartość jest wartością o tyle tylko, o ile dla jej uzyskania trzeba wyrzec się innych wartości. Urok wolności olśniewa najbardziej wtedy, gdy wypada składać wolność na ołtarzu bezpieczeństwa. Gdy bezpieczeństwu przypada rola ofiary, wolność traci sporo ze swego pierwotnego blasku. Jeśli nuda bezbarwnych i monotonnych dni jest udręką obdarzonych bezpieczeństwem, bezsenne noce koszmarów pełne są męką ludzi wolnych. W obu przypadkach prawdziwą ofiarą pada spodziewane szczęście. Posłuchajmy raz jeszcze Freuda: „Tak jesteśmy zrobieni, że tylko z kontrastu czerpać możemy dużo zadowolenia, a bardzo niewiele tylko ze stanu rzeczy". A dlaczego? Bowiem „to, co nazywamy szczęściem... wynika z (najlepiej gwałtownego) zaspokojenia w znacznym stopniu hamowanej potrzeby, a więc ze swej natury może być tylko zjawiskiem epizodycznym". Z tego to powodu wolność pozbawiona bezpieczeństwa nie zapewnia stałej dostawy szczęścia - podobnie jak bezpieczeństwo wyzbyte wolności. Zmiana układu, w jakim życie ludzkie upływa, rzadko kiedy, jeśli w ogóle kiedykolwiek, bywa krokiem na drodze ku powiększeniu szczęśliwości; to tylko tak się zdawać może - w ulotnym momencie przemiany. „Przewartościowanie wszystkich wartości" jest radosną, upojną chwilą, ale wartości już przewartościowane niekoniecznie gwarantują stan szczęśliwości.

Nie ma zysków bez strat i marzenie o radości zysku oczyszczonej z przykrości ofiary jest tak samo płonne, jak przysłowiowa nadzieja darmowego obiadu; ale zyski i straty związane z każdym z wielu możliwych układów ludzkiego współżycia trzeba troskliwie inwentaryzować, tak by można było zabiegać o ich możliwie najszczęśliwsze zrównoważenie - chociaż z trudem wywalczona trzeźwość sądu chroni nas, ludzi ponowoczesnych, przed marzeniami o bilansie zawierającym rubrykę „ma" bez rubryki „winien". (...)

KAI: *Byli tam ci wszyscy ludzie, którzy wydali mi się tacy smutni. Straszni. Pomyślałem wtedy, że my za chwilę też tacy będziemy. I że to nie warto. Tyle mieliśmy pięknych chwil, a za chwilę tak jak oni, będziemy siedzieć w tym przedziale i tępo patrzeć na siebie. Tak jak ci...*

KAJA: *Ten młody urzędnik w delegacji, ta wymalowana kobieta i ten śmieszny mężczyzna, który nie mógł ukryć swojego wzwodu. Kto go mógł tam podniecać...*

KAI: *Nikt...*

KAJA: *Zapytałeś mnie wtedy czy wiem, że jak się umie to zrobić, to można otworzyć drzwi w trakcie jazdy pociągu. Nie wierzyłam ci...*

KAI: Nie wierzyłaś. A jednak potrafiłem to zrobić.

KAJA: I zrobiłeś.

KAI: Zrobiłem.

KAJA: Nie musiałeś nas zabijać. Mogliśmy jeszcze żyć.

KAI: Tak. Tylko po co? Przecież nie sprawiało nam to już przyjemności.

KAJA: Czasami jeszcze było miło...

KAI i KAJA stoją dokładnie tak jak na początku. Z głośników zaczyna płynąć piosenka. „Carino como el nuestro es un castigo, que se lleva en el alma hasta la muerte."

KAI: Tylko czasami. Za rzadko.

KAJA: Tak. Za rzadko.

Dyrektor naczelny i artystyczny **Paweł Szkotak**
Wicedyrektor **Joanna Nowak**
Wicedyrektor finansowo-administracyjny **Marcin Kowalski**
Kierownik literacki **Jerzy Czech**

Koordynator pracy artystycznej **Małgorzata Misztal**
Sekretarz literacki **Marta Mielcarek**
Kierownik techniczny **Andrzej Biskup**
Public relations **Emilia Sadowska**
Impresariat **Jarosław Siejkowski**
Dział marketingu **Marta Kęsy**
Organizator widowni **Mariola Michalak**
Kasa biletowa **Magdalena Korzyniewska**
Sekretariat **Marcin Adamczak**
Główny księgowy **Michał Wojtuś**
Dział księgowości **Beata Pławska, Grażyna Rajewska, Ewa Zyprych**
Kierownik biura **Bogumiła Wichniarek**
Dział administracyjno-gospodarczy **Maria Głuszak-Rzechówka**
Transport i zaopatrzenie **Zbigniew Roszak, Małgorzata Roszak**
Oświetleniowcy **Paweł Bordych** - kierownik pracowni, **Paweł Machowiak**
Akustycy **Wiesław Janicki** - kierownik pracowni, **Barbara Olsztyn**
Brygadier sceny **Roman Berent**
Montażyści **Jarosław Grzeszczyk, Andrzej Korsak, Łukasz Lewandowski, Adam Przywecki, Marek Szotkiewicz**
Garderobiane **Izabela Witek, Ewa Cieślik, Elżbieta Rochowiak**
Pracownia krawiecka **Wojciech Januchowski**
Stolarnia **Dariusz Michalak**
Pracownia obuwnicza **Henryk Lein**
Charakteryzatornia **Małgorzata Stawicka**
Pracownia plastyczna **Jacek Zujewski, Ryszard Książek**
Pracownia dekoratorsko-tapicerska **Eugeniusz Marszał**
Pracownia ślusarska **Andrzej Miśkiewicz**
Rekwizytornia **Czesław Wasiński, Marta Adamska**
Elektryk **Andrzej Graczyk**
Pracownicy gospodarczy **Sławomir Cyran, Zenon Berent**

Zespół artystyczny w sezonie 2005/2006 **Katarzyna Bujakiewicz**
Zina Kerste
Teresa Kwiatkowska
Małgorzata Neumann
Małgorzata Peczyńska
Magdalena Płaneta
Barbara Prokopowicz
Maria Skowrońska-Ferlak
Ewa Szumska
Katarzyna Węglicka
Sebastian Grek
Michał Kaleta
Wojciech Kalwat
Piotr Kaźmierczak
Leszek Lichota
Piotr Łukawski
Roland Nowak
Jakub Papuga
Łukasz Pawłowski
Sylwester Woroniecki

Inspicjent **Elżbieta Bednarczyk**
Redakcja programu **Marcin Maćkiewicz**

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

Sponsorzy:

GŁOS WIELKOPOLSKI
VICHY
Meble VOX
Forbo
Roca

Teatr Polski w Poznaniu

Teatr Polski w Poznaniu
ul. 27 Grudnia 8/10
61-737 Poznań
tel. +48 61 852-56-27/8/9
fax. +48 61852-64-95
www.teatr-polski.pl
teatr.polski@teatr-polski.pl

Biuro Obsługi Widzów czynne od poniedziałku do piątku w godz. od 8.00 do 16.00;
tel. +61 852-05-41,
rezerwacja@teatrpolski.pl

Kasa biletowa czynna od wtorku do piątku od godz. 10.00, w soboty, niedziele i święta od godz. 16.00, do chwili rozpoczęcia spektaklu.