



BERG |

Wozzeck

FERRERO ROCHER

Premium Speciality



Najdoskonalsza ekspresja dobrego smaku

FERRERO


TEATR
WIELKI
OPERA NARODOWA



BERG | **Wozzeck**

BERG | **Wozzeck**

opera w trzech aktach / opera in three acts (1925)

libretto **ALBAN BERG**

dyrygent / conductor
JACEK KASPSZYK

reżyseria / director
KRZYSZTOF WARLIKOWSKI

scenografia / set and costume designer
MAŁGORZATA SZCZĘŚNIAK

przygotowanie chóru / chorus master
BOGDAN GOLA

przygotowanie muzyczne solistów / coaching of soloists
JANINA A. PAWLUK

reżyseria świateł / lighting designer
FELICE ROSS

choreografia / choreography
SAAR MAGAL

video
DENIS GUÉGUIN

projekty peruk / designs of wigs
ROBERT KUPISZ

make-up
GONIA WIELOCHA

dramaturg
MIRON HAKENBECK

premiera: **5 stycznia 2006**



zrealizowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
zadanie:
Współcześni twórcy
w teatrze i operze

AKT I

Franz Wozzeck, Friseur, rasiert den Hauptmann.

Dabei schneidet er ihn. Er ist erschrocken. Der Hauptmann ist wütend über Wozzeck und seine Eile. Wozzecks Schweigen beunruhigt ihn. Er versucht ein Gespräch mit Wozzeck anzufangen: philosophiert über die Ewigkeit, schwatzt über das Wetter und macht sich über Wozzeck lustig, erwischt endlich einen wunden Punkt, als er auf die Moral und Wozzecks uneheliches Kind zu sprechen kommt. Wozzeck hält es nicht mehr aus. Es bricht aus ihm heraus: Dass es immer an Geld fehlt. Dass alles ausweglos ist. Dass er auf der Seite der Verlierer steht. Der Hauptmann steckt Wozzeck großzügig ein Trinkgeld zu, ermahnt ihn noch mal zur Langsamkeit und verlässt den Salon.

Wozzeck und sein Kollege Andres arbeiten nach

Feierabend noch weiter. Wozzeck kann sich nicht auf die Arbeit konzentrieren. Er hat Visionen und hört Stimmen, fühlt sich verfolgt. Andres macht sich Sorgen um Wozzeck, kann ihn aber auch mit lustigen Liedern nicht in die Realität zurückholen. Wozzeck sieht Himmel und Erde in Feuer aufgehen, das letzte Gericht für eine Welt, die ihm wie Sodom und Gomorra erscheint, darin Marie, Mutter seines unehelichen Kindes.

Marie beschaut sich die Männer auf der Straße.

Sie kann den Blick nicht vom Tambourmajor lassen: ein großer, starker und schöner Mann. Das sieht auch Margret. Ihr Keifen und Spotten reißt Marie aus ihren Träumen.

Zurückgekehrt in die Realität ihres Zuhauses singt Marie dem Kind ein Schlaflied. Sie singt und wartet auf die Liebe. Wozzeck kommt, will gleich wieder fort. Er erzählt Marie von seinen Visionen. Marie versteht nicht. Sie kann ihn nicht aufhalten.

Der Doktor ist wütend über Wozzeck, weil der den Urin nicht anhalten konnte. Der Doktor braucht Wozzecks Urin für eines der zahlreichen Experimente, mit denen er ewigen Ruhm erlangen will. Wozzeck entschuldigt sich mit Verweis auf die natürlichen Bedürfnisse. Der Doktor verkündet den Sieg der Willensfreiheit über die Natur. Wozzeck will dem Doktor seine Ängste erklären. Er kann immer nur an Marie denken, dass er sie verlieren wird und alles einmal zu Ende geht. Der Doktor versteht nicht. Er stellt an Wozzeck die Symptome einer geistigen Störung fest und gerät außer sich vor Freude: Mit dieser Entdeckung wird er in die Geschichte eingehen.

Marie hält ihre Einsamkeit und ihre Begierde

nicht mehr aus. Die Sehnsucht, sich als Frau zu fühlen, ist stärker als alle Bedenken. Sie geht mit dem Tambourmajor ins Bett.

ACT I

Franz Wozzeck, a barber, is shaving Hauptmann.

He is terrified as he cuts Hauptmann. Hauptmann gets furious. He tries to start up a conversation; he grumbles about the rapid progress of the world, philosophizes on eternity, babbles about the weather and makes fun of Wozzeck. Eventually, he finds Wozzeck's sore point: he raises the problem of morality and Wozzeck's bastard child. That's enough for annoyed Wozzeck, he cannot stand any more. He confesses everything that bothers him: he is too poor to lead a moral life; he does not believe that his situation would improve, neither here, nor in any other world; he is a loser and everything is beyond hope.

Hauptmann tries to soothe Wozzeck by telling him that he is in fact a good man by nature. In a flush of generosity he gives Wozzeck a tip and encourages him to stay calm. Then Hauptmann leaves the room.

Wozzeck and his friend Andres are working after hours. Wozzeck is unable to concentrate on his job. He has frightening visions, he hears voices, he feels insecure and threatened. Andres tries unsuccessfully to calm Wozzeck by means of merry songs. Wozzeck sees Heaven and Earth in eternal flames, he envisions the Last Judgment for the world that looks to him like Sodom and Gomorrah...

... Marie, mother of Wozzeck's bastard child, arrives.

She and her child are watching a military parade passing by. Marie is thrilled as she takes notice of the Tambourmajor and admires his strength and masculinity. Margret, Marie's jealous neighbour, taunts Marie for flirting with the soldiers. Her idle talk and biting remarks shatter Marie's peace. She starts singing a lullaby to her child; she sings all night as she is waiting for love to come. Wozzeck enters the room, but he wants to leave again. He describes his visions to Marie but she does not understand him. She wants to comfort him, but she is helpless. She knows that even their child is not an argument against Wozzeck's visions.

Doctor scolds Wozzeck for not following his instructions to restrain from urinating. The Doctor needs to use urine in various experiments that may bring him fame. He is therefore able to pay a lot for them. Wozzeck apologises and tries to justify his deeds with human nature. The Doctor announces the victory of free will over nature. Wozzeck begins to tell him about his anxieties: that he thinks about Marie all the time, that he is afraid to lose her, and that everything must end one day. The Doctor does not understand. Nevertheless, he is delighted to confirm Wozzeck's mental aberrations. He congratulates himself on the success of his experiment which will make him famous.

Marie feels lonely and sexually aroused at the same time. She invites the Tambourmajor. She flirts with him, but ignores him at first – she wants to be adored. Finally, she succumbs to the Tambourmajor's advances.



AKT I

Franz Wozzeck, z zawodu fryzjer, goli Hauptmanna.

Zacina go. Jest przerażony. Oburzony Hauptmann unosi się z powodu Wozzecka i jego pośpiechu. Ten człowiek i jego milczenie wydają mu się niepokojące. Próbuje nawiązać z Wozzeckiem rozmowę; narzeka na galopujący postęp świata, filozofuje na temat wieczności, papie o pogodzie, naśmiewa się z Wozzecka. Wreszcie trafia na czuły punkt: porusza kwestię moralności i nieślubnego dziecka. Wozzeck nie wytrzymuje. Wyrzuca z siebie wszystko, co go dręczy: z braku pieniędzy nie może sobie pozwolić na moralność; stracił nadzieję na poprawę swojej sytuacji – tak na tym świecie, jak i na tamym; znalazł się po stronie przegranych; wszystko jest beznadziejne. Hauptmann uspokaja go. Stwierdza, że Wozzeck jest człowiekiem niemoralnym, ale z natury dobrym. W przyptywie hojności daje mu napiwek i namawia do większego spokoju. Hauptmann wychodzi.

Wozzeck i jego przyjaciel Andres pracują po godzinach. Wozzeck nie może skoncentrować się na pracy. Ma wizje, słyszy głosy; czuje się zagrożony i śledzony. Andres zaczyna się marwić o kolegę, ale nawet wesotymi piosenkami nie udaje mu się przywołać Wozzecka do rzeczywistości. Wozzeckowi ukazują się w płomieniach Niebo i Ziemia, Sąd Ostateczny dla świata, który wydaje mu się Sodomą i Gomorą...

... W tym wszystkim pojawia się Marie, matka nieślubnego dziecka Wozzecka. Marie i dziecko przyglądają się żołnierzom na ulicy. Marie jest podniecona, nie może oderwać oczu od Tambourmajora, który jest dużym, silnym, przystojnym mężczyzną. Zauważa to sąsiadka Marie, Margret, która wszystkim jej zazdrości. Jej gadanina i przytyki burzą marzenia Marie. Zaczyna śpiewać dziecku kołysankę; śpiewa całą noc, ponieważ czeka na miłość. Przychodzi Wozzeck, ale zaraz znów chce wyjść. Wozzeck opowiada o swoich wizjach. Maria go nie rozumie. Jest bezradna wobec tych wizji, wie, że nawet argument o istnieniu dziecka nic nie pomoże.

Doktor jest oburzony na Wozzecka za to, że nie potrafił zatrzymać moczu. Doktor potrzebuje moczu do licznych eksperymentów, dzięki którym chce zdobyć wieczną sławę; dobrze za nie płaci. Wozzeck przeprasza, zastaniając się ludzką naturą. Doktor ogłasza zwycięstwo wolnej woli nad naturą. Wozzeck chce mu opowiedzieć o swoich lękach: że wciąż myśli tylko o Marie; że może ją stracić; że wszystko musi się kiedyś skończyć. Doktor nic z tego nie rozumie. Kiedy stwierdza u Wozzecka symptomy zaburzeń umysłowych, jest nieprzytomny ze szczęścia. Wie, że dzięki temu odkryciu niewątpliwie przejdzie do historii.

Marie nie może już znieść samotności i rosnącego pożądania. Wpuszcza do siebie Tambourmajora. Odrzuca go. Chce się poczuć kobietą. Wreszcie tłumy ostatnie wątpliwości i idzie z nim do łóżka.

AKT II

Marie sitzt vorm Spiegel und bewundert die Ohringe, die der Tambourmajor ihr geschenkt hat. Mit dem glänzenden Schmuck fühlt sie sich wie eine Dame. Das Kind sieht zu. Marie hält den Blick nicht aus. Sie schreit das Kind an, damit es schläft.

Wozzeck kommt unerwartet. Er sieht den neuen Glanz an Marie auch noch, als sie die Ohringe verbirgt. Misstrauisch geworden stellt Wozzeck Fragen. Marie weicht aus. Wozzeck lässt das Fragen sein, gibt Marie wie gewohnt seinen Lohn und alles Dazuverdiente. Er lässt Marie mit einem schlechten Gewissen zurück.

Der Hauptmann geht spazieren. Der Doktor eilt zu einem Patienten. Dem Hauptmann gefällt diese Eile nicht. Er hält den Doktor auf. Der Doktor kommt auf den Tod zu sprechen. Er bescheinigt dem Hauptmann einen miserablen Gesundheitszustand und stellt ihm ernsthafte Erkrankungen in Aussicht. Der Hauptmann bekommt es mit der Angst zu tun.

Wozzeck eilt vorbei. Der Doktor hält Wozzeck auf. Doktor und Hauptmann machen Anspielungen auf Maries Verhältnis mit dem Tambourmajor. Wozzecks Ratlosigkeit amüsiert sie. Wozzeck versteht erst nicht, beginnt etwas zu ahnen und versteht bald mehr. Verzweifelt läuft er davon, Doktor und Hauptmann bleiben beeindruckt von Wozzecks Reaktion zurück.

Wozzeck verhört Marie. Er will bestätigt wissen, was er bisher nur ahnt und gehört hat. Dass Marie ihn mit dem Tambourmajor betrügt. Als Wozzeck in seiner Eifersucht gewalttätig wird, leistet sie ihm Widerstand: Er wird sie nicht mehr anrühren, nicht lebend.

Marie und der Tambourmajor amüsieren sich in einem Ballhaus. Es wird getanzt. Marie ist in Hochstimmung. Ein Künstlerduo gibt eine Show-Einlage über den Sinn des Lebens. Wozzeck geht aller Sinn verloren. Er sitzt abseits und starrt auf Marie, die ihm fremd erscheint in ihrem Rausch. Wozzeck erfasst ein Ekel vor der Welt. Da tritt einer an ihn heran und prophezeit ein blutiges Ende.

Morgengrauen nach dem letzten Walzer. Wozzeck kann nicht schlafen. Für ihn tönt die Musik immer weiter. Ihn verfolgen Bilder von Marie und dem Tambourmajor. Ein Gebet schafft keine Abhilfe. Der Tambourmajor wird zur Realität. Er gibt vor Wozzeck mit seiner Männlichkeit an und mit den Brüsten von Marie, die er besessen hat. Er erniedrigt Wozzeck.

ACT II

In front of the mirror, Marie admires earrings which the Tambourmajor gave her. She feels like a real lady. However, she cannot stand being observed by her child. She tells him to go to bed.

She is startled when Wozzeck arrives unexpectedly. He sees her shine and notices the new earrings which she tries to hide. He becomes suspicious and starts asking questions. As Marie does not want to admit her guilt, Wozzeck abandons questioning her. After he gives her all his wages and leaves, Marie chastises herself.

While walking in the street Hauptmann meets the Doctor on his way to one of the patients he undoubtedly wants to sacrifice in the experiment. Hauptmann urges the Doctor to slow down and they start talking morbidly of death. The Doctor foretells the Captain serious sickness in the nearest future. Hauptmann is startled, but – on the other hand – moved by the vision of his own obituaries. As Wozzeck passes by, the two men goad him with allusions to Marie's infidelity. They are amused by Wozzeck's helplessness. At first, he is confused but then realizes what they are talking about. He runs away in despair, leaving the Doctor and Hauptmann impressed by his reaction.

Wozzeck confronts Marie with his suspicions. He wants to hear the truth, he wants her to tell him about her relationship with the Tambourmajor. Marie counters his allegations. Enraged, Wozzeck is about to hit her, when she stands up to him. She prefers dying to being offended, she says and leaves the embarrassed Wozzeck.

Marie meets the Tambourmajor. She is so happy while dancing with him. An artistic duet presents a short performance on the meaning of life. Wozzeck is out of his mind with grief. He is watching Marie who seems quite alien to him now. However, Andres calms him down when he wants to react. The only thing Wozzeck dreams of now is to see the world end. Suddenly someone comes and cries out that he smells blood.

Dawn after the last waltz. Wozzeck cannot sleep. The music is still playing for him. He is obsessed with the visions of Marie and the Tambourmajor dancing together. In no way – even by means of prayers – is he able to get rid of these visions. But the real Tambourmajor comes in among the soldiers and flaunts his seduction of Marie. Then he humiliates Wozzeck.

AKT II

Marie siedzi przed lustrem i podziwia kolczyki, które podarował jej Tambourmajor. Przystrojona w Isniące ozdoby czuje się jak prawdziwa dama. Dziecko przygląda się jej uważnie. Marie nie może tego znieść. Wrzeszczy na nie, żeby spało.

Wozzeck przychodzi niezapowiedziany. Widzi nowy blask bijący od Marie, widzi też, jak ta ukrywa kolczyki. Podejrzliwy, zaczyna zadawać jej pytania. Marie robi uniki; Wozzeck rezygnuje z pytań. Jak zwykle oddaje jej swoją pensję i cały dodatkowy zarobek. Odchodzi i pozostawia Marie z wyrzutami sumienia.

Podczas spaceru Hauptmann spostrzega Doktora spieszącego do jednego ze swoich licznych kandydatów do grobu. Hauptmannowi nie podoba się ten pośpiech. Zatrzymuje Doktora, a ten zaczyna mówić o śmierci. Naświetla rozmówcy marny stan jego zdrowia, przepowiada poważne choroby w niedalekiej przyszłości. Hauptmannowi robi się niewyraźnie, ale z drugiej strony wzruszają go wyobrażenia o własnych nekrologach. Mija ich Wozzeck. Doktor zatrzymuje go i wspólnie z Hauptmannem zaczynają robić aluzje do potajemnego związku Marii z Tambourmajorem. Bawi ich bezradność Wozzecka. Ten najpierw nic nie rozumie, potem zaczyna się wszystkiego. Zrozpaczony ucieka. Doktor i Hauptmann są pod wrażeniem jego reakcji.

Wozzeck przesłuchuje Marie. Chce usłyszeć prawdę, mieć pewność tego, czego dotąd tylko się domyślał; o czym dotąd tylko słyszał. Że Marie zdradziła go z Tambourmajorem. Marie odpiera zarzuty. Gdy Wozzeck z zazdrości zaczyna być agresywny, Marie zdecydowanie mu się przeciwstawia. Woli śmierć niż obrazę honoru. Z tymi słowami zostawia oburzonego i zmieszanego Wozzecka.

Marie spotyka się z Tambourmajorem. Trwają tańce. Marie jest w wybornym nastroju, nie może się nacieszyć swoim szczęściem. Artystyczny duet daje krótki występ na temat sensu życia ludzkiego. Wozzeck odchodzi od zmysłów. Siedzi na uboczu i przygląda się Marie która tu, w tym blichtrze, wydaje mu się całkiem obca. Gdy jednak chce wkroczyć do akcji, Andres próbuje go uspokoić. Wozzeck marzy o jednym: żeby nagle świat się skończył. Ktoś podchodzi do niego i przepowiada mu krwawy koniec.

Świt po ostatnim walcu. Wozzeck nie może zasnąć. Dla niego wciąż jeszcze gra muzyka. Prześladowają go dręczące wizje Marie w objęciach Tambourmajora. Nawet modlitwa nie pomaga w wyzbyciu się tych wyobrażeń. Tambourmajor staje się rzeczywistością. Pyszni się przed Wozzeckiem swoją męskością i urokami ciała Marie, które teraz jest w jego posiadaniu. Potem poniża Wozzecka.

AKT III

Marie wälzt die Bibel. Sie fühlt sich schmutzig und sucht Antworten in den Evangelien. Das Kind sieht zu. Marie fürchtet die Augen des Kindes. Sie erzählt dem Kind ein Märchen. Der Sohn will keine Märchen mehr hören und geht. Marie ruft nach Vergebung durch einen Erlöser und wartet auf Wozzeck, der seit Tagen nicht nach Hause kommt.

Nächtlicher Spaziergang eines Paares. Wozzeck geht mit Marie ans Wasser. Es ist kalt. Marie will nach Haus. Wozzeck, weil er sie nicht halten kann, schneidet Marie den Hals durch.

Wozzeck trinkt und singt im Wirtshaus. Marie ist nicht mehr, aber Margret ist da, und Margret ist heiß. Wozzeck will sich an ihr wärmen, mit ihr trinken und singen. Margret entdeckt Blut an Wozzecks Hand. Alle sehen das Blut. Auch Wozzeck kann das Blut nicht mehr übersehen.

Wozzeck kehrt zum Wasser zurück. Er kann immer nur an Marie denken, an ihre Untreue und seinen Mord. Das Wasser wäscht ihn nicht rein. Ringsum scheint alles in Blut zu schwimmen. Wozzeck sucht und findet das Messer. Er tötet sich selbst. Der Doktor und der Hauptmann sind der Nähe. Sie hören ein Rufen und Stöhnen. Dem Hauptmann ist es unheimlich, der Doktor stellt das Sterben eines Menschen fest.

Kinderspiel. Der Sohn von Wozzeck und Marie erfährt die neueste Sensation: Maries Leiche wurde gefunden. Die Kinder laufen neugierig davon, um den Tod anzusehen.

ACT III

Marie reads the Bible. She is tormented with her guilt and therefore looks for consolation in the Gospels. Her child is watching her closely. Marie is terrified to look in his eyes. She starts telling him a fairy tale, but he does not want to listen to her stories any more. Marie asks for forgiveness; she waits for Wozzeck whom she has not seen for quite a few days now.

A night walk. Wozzeck and Marie are walking in the woods by a pond. It is getting cold and Marie is anxious to leave, but Wozzeck restrains her and then stabs her.

Wozzeck tries to enjoy himself in the tavern. Marie is gone for good and there is still a hot Margret instead. Wozzeck wants to get warm with her, he wants to drink and sing. He is filled with sudden strength. But Margret notices blood on Wozzeck's hands and so do others in the tavern. Wozzeck, now agitated and obsessed with his blood, rushes out of the room.

Wozzeck comes back to the pond because he cannot stop thinking of Marie's unfaithfulness and the murder he has committed. He tries to wash his deeds with the water, but it seems to him that everything is flooded with blood. He finds the knife with which he murdered Marie and then kills himself. Hauptmann and the Doctor, passing by, hear Wozzeck moaning and while observing the dying man, they rush off in fright.

A group of neighbour children are playing in the street. The news spreads that Marie's body has been found. Marie and Wozzeck's little boy is among the playing children. He hears the whole story, he hears the words "Hey, your mother's dead." Curious, the children run off to see what has happened.

AKT III

Marie kartkuje Biblię. Dręczy ją poczucie winy i wskazówek szuka w Ewangeliach. Dziecko przygląda się temu. Marie lęka się oczu dziecka. Zaczyna opowiadać mu bajkę, ale dziecko nie chce już więcej słuchać bajek i wychodzi. Marie błaga o wybaczenie; czeka na Wozzecka, który od wielu już dni się nie zjawia.

Nocny spacer. To Wozzeck idzie z Marie nad jezioro. Robi się zimno i Marie chce wracać do domu. Ale Wozzeck zatrzymuje ją i w nagłym ataku podcina jej gardło.

Wozzeck bawi się w knajpie. Marie już nie ma; jest za to Margret, gorąca Margret. Wozzeck chce się przy niej ogrzać, chce z nią pić i śpiewać. Czuje w sobie niesłychaną siłę. Margret odkrywa krew na dłoniach Wozzecka. Inni też widzą tą krew. Także Wozzeck nie może już udawać, że jej nie widzi. Prześladowuje go jego czyn.

Wozzeck wraca nad jezioro, bo wciąż myśli tylko o Marie - o jej wiarołomności i swoim morderstwie. Nie może wodą zmyć z siebie swoich czynów; wszystko wokół zdaje się pływać we krwi. Wozzeck szuka noża. Znajduje go. Zabija się. W pobliżu są Doktor i Hauptmann. Słyszą wołanie i jęki. Hauptmann czuje się nieswojo. Doktor stwierdza, że oto umiera człowiek. Obydwaj prędko odchodzą.

Na placu bawi się grupa dzieci. Przychodzą kolejne i opowiadają najnowszą sensację. Znaleziono zwłoki Marie. Wśród bawiących jest dziecko Marie i Wozzecka. Słyszy całą historię, słyszy te słowa: „Ty, twoja matka nie żyje”. Zaciekawione dzieci biegną, żeby się temu przypatrzeć.





BERG |

Wozzeck

opera w 3 aktach (15 scenach)
libretto ALBAN BERG

tłumaczenie Jurek Krysiak, Miron Hakenbeck
współpraca Krzysztof Warlikowski

cytaty z Biblii wg *Biblii Tysiąclecia* (opr. Zespół Biblistów Polskich)

osoby:

Wozzeck (baryton)

Tambourmajor (tenor)

Andres (tenor)

Hauptmann (tenor)

Narr

Doktor (bas)

1. Handwerksbursch (baryton)

2. Handwerksbursch (tenor)

Marie (sopran)

Margret (alt)

oraz

żołnierze, służące, młodzież, prostytutki, dzieci.



AKT I

1. SCENA

HAUPTMANN I WOZZECK.
Wozzeck goli Hauptmanna.

HAUPTMANN

Langsam, Wozzeck, langsam
Powoli, Wozzeck, powoli.

Eins nach dem andern!
Jedno po drugim!

Er macht mir ganz schwindlich...
Jego przypadek przyprawia
o zawrót głowy.

**Was soll ich denn mit den zehn
Minuten anfangen,**

Co zrobię z tymi
dziesięcioma minutami,
die Er heut' zu früh fertig wird?
jeśli on za wcześniej skończy?

Wozzeck, bedenke' Er,
Niech Wozzeck pomyśli,

**Er hat noch seine schönen dreissig
Jahr' zu leben!**

ma jeszcze przed sobą trzydzieści
pięknych lat życia!

Dreissig Jahre:
Trzydzieści lat,
**macht dreihundert und sechzig
Monate**

to jest trzysta sześćdziesiąt miesięcy
i **erst wieviel Tage,**

Stunden, Minuten!
a ile to dni, ile godzin, ile minut!

**Was will Er denn mit der ungeheuren
Zeit all' anfangen?**

I co on chce
z całym tym czasem zrobić?

Teil' Er sich ein, Wozzeck!
Uporządkuj się, Wozzeck!

WOZZECK

Jawohl, Herr Hauptmann!
Tak jest, Herr Hauptmann.

HAUPTMANN

**Es wird mir ganz Angst um die Welt,
wenn ich an die Ewigkeit denk'.**

Martwię się o świat,
kiedy myślę o wieczności.

„Ewig“ das ist ewig!
(das sieht Er ein).

Wieczność jest, zgadza się?

Nun ist es aber wieder nicht ewig,
Ale z drugiej strony wieczności nie ma,

sondern ein Augenblick, ja Augenblick!
jest okamgnienie, tak, mgnienie oka.

**Wozzeck, es schaudert mich,
wenn ich denke,**

Wozzeck, przechodzą mnie ciarki,
kiedy myślę,

**dass sich die Welt
in einem Tag herumdreht:**

ze świat się kręci, jeden obrót dziennie,
**drum kann ich auch kein Mühlrad
mehr sehen**

boję się nawet spojrzeć
na płynącą wodę,

Oder ich werde melancholisch!
żeby nie popaść w depresję.

WOZZECK

Jawohl, Herr Hauptmann!
Tak jest, Herr Hauptmann!

HAUPTMANN

**Wozzeck, Er sieht immer
so verhetzt aus!**

Wozzeck! On zawsze rozgorączkowany.
Ein Guter Mensch tut das nicht.

Porządny człowiek
tak się nie zachowuje

Ein guter Mensch,

Bo porządny człowiek,

der sein gutes Gewissen hat,

który ma czyste sumienie,

tut Alles langsam.....

działa powoli.

Red' Er doch was, Wozzeck.

Powiedz coś, Wozzeck.

Was ist heut für ein Wetter?

Jaka dziś pogoda?

WOZZECK

Sehr schlimm, Herr Hauptmann.

Niedobra, Herr Hauptmann.

Wind!

Wiatr!

HAUPTMANN

Ich spür's schon, 's ist so was

Geschwindes draussen

Czuję już ten ruch na zewnątrz

so ein Wind macht mir den Effekt,

wie eine Maus!

boję się, kiedy wieje wiatr,

tak samo jak boję się myszy.

Ich glaub', wir haben

so was aus Süd-nord

Chyba wieje z południowej północy

WOZZECK

Ja wohl, Herr Hauptmann!

Tak jest, Herr Hauptmann,

HAUPTMANN

(*śmieje się*)

Süd-nord!

Południowa północ!

**Oh, Er ist dumm, ganz abscheulich
dumm!**

On jest głupi, obrzydliwie głupi!

Wozzeck, Er ist ein guter Mensch,

Wozzeck, on jest porządny człowiek,

Aber... er hat keine Moral.

Ale... niemoralny.

Moral: das ist, wenn man moralisch ist!

Z moralnością mamy do czynienia

wtedy, kiedy człowiek jest moralny.

(Versteht Er? Es ist ein gutes Wort.)

(Prawda? Piękne słowo: moralny.)

**Er hat ein Kind ohne den Segen der
Kirche,**

On ma nieślubne dziecko.

WOZZECK

Jawo...

Tak jes...

HAUPTMANN

wie unser hochwürdiger Herr

Garnisonsprediger sagt:

Tak powiedział nasz ksiądz;

„Ohne den Segen der Kirche“

„nieślubne dziecko“.

(das Wort ist nicht von mir)

(To nie moje słowa)

WOZZECK

**Herr Hauptmann, der liebe Gott
wird den armen Wurm d'rum ansehen,
ob das Amen darüber gesagt ist,
eh' er gemacht wurde.**

Herr Hauptmann, kochający Bóg

nie odwróci się od tej kruszynki

tylko dlatego, że nie mamy ślubu

i nikt nam nie powiedział amen.

Der Herr sprach:

„Lasset die Kleinen zu mir kommen!“

I rzekł Pan:

„Dopuśćcie dzieci i nie przeszkadzajcie

im przyjść do Mnie“.

HAUPTMANN

Was sagt Er da?!

Co on bredzi?

Was ist eine kuriose Antwort?

Co to za dziwaczna odpowiedź!

Er macht mich ganz konfus!

On mi mąci w głowie!

Wen ich sage: „Er“

Kiedy ja mówię: on

so mein ich „Ihn“

mam na myśli jego.

Ihn!

Jego!

WOZZECK

Wir arme Leut'

My biedni ludzie!

Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld

Wszędzie, Herr Hauptmann, pieniądze,

pieniądze, pieniądze!

Wer kein Geld hat!

A jak ktoś nie ma pieniędzy,

Da setz' einmal einer Seinesgleichen

auf die moralische Art in die Welt!

to jak ma moralnie płodzić dzieci!

Man hat auch sein Fleisch und Blut!

Człowiek to mięso i krew!

Ja, wenn ich ein Herr wär,

Gdybym ja miał pieniądze

und hätt' einen Hut

i kapelusza,

und eine Uhr

i zegarek

und ein Augenglas

i okulary,

und könnt' vornehm reden,

i umiał poprawnie mówić,

ich wollt' schon tugendhaft sein!

też byłoby mnie stać na moralne życie!

Es muss was schönes sein um die

Tugend, Herr Hauptmann

Moralne życie musi być piękne, Herr

Hauptmann!

Aber ich bin ein armer Kerl!

Ale ja jestem biedak!

Unsereins ist doch einmal unselig

Tacy jak ja będą zawsze przekleci.

in dieser und der andern Welt!

Na tym i na tamtym świecie.

**Ich glaub', wenn wir in den Himmel
kämen, so müssten wir donnern
helfen!**

I nawet gdybyśmy przypadkiem trafili
do nieba, to i tam nas zapędzą do
najcięższych robót, w kuźni wykuwać
pioruny!

HAUPTMANN

Schon gut, schon gut!

Już dobrze, już dobrze!

Ich weiss:

Ja wiem:

Er ist ein guter Mensch,

Wozzeck jest porządnym człowiekiem,

ein guter Mensch.

porządnym.

Aber Er denkt zu viel, das zehrt;

Ale niepotrzebnie tyle myśli, to szkodzi.

Er sieht immer so verhetzt aus.

I zawsze jest taki rozgorączkowany.

Der Diskurs hat mich angegriffen.

Ta dyskusja mnie zmęczyła.

Geh' Er jetzt, und renn Er nich so!

Niech mnie już zostawi. I niech tak nie

pedzi.

am die Strasse hinunter

genau in der Mitte

Niech idzie wolno ulicą, po chodniku.

und nochmals, geh' Er langsam,

hübsch langsam!

Przypominam: wolno, bardzo wolno.

2. SCENA

ANDRES I WOZZECK

WOZZECK

Du, der Platz ist verflucht.

Ty, to miejsce jest przeklezione.

ANDRES

Ach was!

A tam!

Das ist die schöne Jägerei,

Jakie piękne łowy,

Schiessen steht Jedem frei!

każdy strzelać może,

Da möcht ich Jäger sein:

więc chciałbym być strzelcem

Da möcht ich hin!

w tym borze!

WOZZECK

Der Platz ist verflucht!

To miejsce jest przeklezione!

Siehst du den lichten Streif da

Widzisz tam tę jasną smugę?

über das Grass hin, wo die

Schwämme so nachwachsen?

Tam nad trawą,

gdzie te grzyby rosną?

Da rollt Abends ein Kopf.

Tam co wieczór toczy się głowa.

Hob ihn einmal Einer auf

Raz ktoś ją podniósł z ziemi,

meint', es wär' ein Igel.

myślał, że to jeż.

Drei Tage und drei Nächte drauf,

Trzy noce i trzy dni –

und er lag auf den Hobelspänen.

i gość już idzie do piachu.

ANDRES

Es wird finster,

das macht Dir angst.

Ei was!

Robi się ciemno,

stąd twój strach.

Daj spokój!

Läuff dort ein Has vorbei,

Biegnie raz zając

Fragt mich, ob ich Jäger sei?

i pyta, czy jestem myśliwym.

Jäger bin ich auch schon gewesen,

Kiedyś byłem myśliwym,

Schiessen kann ich aber nit!

ale strzelać nie mogę.

WOZZECK

Still, Andres!

Cicho, Andres

Das waren die Freimaurer.

To czyjaś krecia robota.

ANDRES

Sassen dort zwei Hasen,

Na zielonej łące siedzą dwa zające,

WOZZECK

Ich hab's! Die Freimaurer!

Ja wiem! Krecia robota!

ANDRES

Frasen ab das grüne Gras.

Wyskubywały całą trawę.

WOZZECK

Still! Still!

Cicho, cicho!

(Andres przerywa śpiew.

Obaj nadstuchują intensywnie.)

ANDRES

Sing lieber mit!

Śpiewajmy!

Frasen ab das grüne Gras

Wyskubywały całą trawę,

Bis auf den Rasen

Został tysy trawnik.

WOZZECK

Hoh! Alles hoh!

Pustka! głucha pustka

Ein Schlund!

Otchłan!

Es schwankt...

Chwieje się...

(zatacza się)

Hörst Du,

Słyszysz,

es wandert was mit uns da unten!

coś się porusza pod nami!

Fort! Fort!

Precz! Precz!



(Andres zatrzymuje Wozzecka.
Szarpia się.)

ANDRES
He, bist Du toll?
Zgłupiałeś?!

WOZZECK
's ist kurios still. Und schwül.
Jest dziwnie cicho. I duszno.
Man möchte den Atem anhalten...
Lepiej by było w ogóle nie oddychać...

ANDRES
Was?
Co?

(stańce ma się ku zachodowi.)

WOZZECK
Ein Feuer!
Ogień!
Ein Feuer!
**Das fährt von der Erde
in den Himmel**
Ogień!
Unosi się z ziemi
do niebios
**Und ein Getös' herunter
Wie Posaunen.**
I łoskot spada w dół
jak trąby Sądu Ostatecznego
Wie's heranklirrt!
Co za grzmot!

ANDRES
**Die Sonn'ist unter,
drinnen trommeln sie.**
Stańce zaszło,
grają werble.

WOZZECK
**Still, alles still,
als wäre die Welt tot.**
Cisza, głucha cisza,
jakby świat był martwy.

ANDRES
Nacht. Wir müssen heim!
Noc. Musimy wracać.

3. SCENA
MARIE I MARGRET

MARGRET
**Tschin bum tschin bum
bum bum bum**
Czin bum, czin bum
Bum bum bum

(zbliża się muzyka wojskowa.)

Hörst Bub? Da kommen sie!
Słyszysz, synku? Nadchodzą.

MARGRET
Was ein Mann! Wie ein Baum!
Co za mężczyzna! Jaki byczek!

MARIE
**Er steht auf seinen Füßen
wie ein Löw'.**
Stawia stopy jak lew.

MARGRET
**Ei was freundliche Augen,
Frau Nachbarin!**
Do kogo te namiętne oczy, koleżanko!
So was is man an ihr nit gewohnt!...
Nie widziałyśmy u ciebie takich oczu.

MARIE
**Soldaten, Soldaten
sind schöne Burschen!**
Nasi bojownicy to bycze chłopaki.

MARGRET
Ihre Augen glänzen ja!
Ale ci się palą oczy.

MARIE
**Und wenn! Was geht Sie's an? Trag' Sie
ihre Augen zum Juden, und lass Sie
sie putzen: Vielleicht glänzen sie auch
noch, dass man sie für zwei Knöpf'
verkaufen könnt'.**
A ty zanieziesz oczy do lombardu.
Żyd ci je wypoleruje, Może zaczną
świecić jak złote guziki i ktoś się na nie
w końcu zatapie.

MARGRET
**Was Sie, Sie „Frau Jungfer“! Ich bin
eine honette Person, aber Sie das weiss
Jeder, Sie guckt sieben Paar lederne
Hosen durch!**
Co? Co? Ty, Maria Dziewica! ja mam
swoją etykę, czego o tobie nie można
powiedzieć. Przenikniesz oczami siedem
par skórzanych majtek.

MARIE
Luder!
Intrygantka!
Komm, mein Bub!
Chodź do mnie, synku!
Was die Leute wollen!
Czego oni wszyscy chcą?
**Bist nur ein arm Hurenkind
und machst Deiner Mutter
doch so viel Freud'
mit deinem unehrlichen Gesicht!**
Może jesteś gorszy od nich,
ale jesteś ukochany synek mamy.

Eia popeia...
Lulaj-że lulaj...
Mädel, was fangst Du jetzt an?
Na co liczyłaś, kobieto?
Hasst ein klein Kind und kein Mann!
Masz dziecko, nie masz męża!
**Ei, was frag' ich darnach,
Lepiej nie myśleć,
Sing' ich die ganze Nacht:
lepiej śpiewać całą noc:
Eia popeia, mein süsser Bu',
śpij, stodki urwisie,
Gibt mir kein Mensch nix dazu!**
mam ciebie i to mi wystarczy.

Hansel, spann Deine sechs Schimmel an!
Hanzel, zaprzęgaj śnieżnobiałe konie!
Gib Sie zu fressen auf's neu
Daj im pić, daj im jeść...
Kein Haber fresse Sie,
Nie chcą jeść,
Kein Wasser saufe Sie,
nie chcą pić,
Lauter kühle Wein muss es sein
póki woda nie zmieni się w wino.
(*dziecko zasypia*)
Lauter kühle Wein muss es sein
Póki woda nie zmieni się w wino.

(pukanie w okno, Marie przytomnieje)

MARIE
Wer da?
Kto to?
Bist Du's, Franz?
To ty, Franz?
Komm herein!
Wejdz.

WOZZECK
Kann nit! Muss in die Kasern'!
Nie mogę. Muszę pracować!

MARIE
**Hasst Stekken geschnitten für den
Major?**
Skończyłeś pracę dla Hauptmanna?

WOZZECK
Ja, Marie. Ach...
Tak, Marie. Ach...

MARIE
Was hast du Franz?
Co ci jest, Franz?
Du siehst so verstört?
Wyglądasz na przestraszonego.

WOZZECK
Still! Ich hab's heraus!
Cii... Widziałem!...
Es war ein Gebild am Himmel,
Znak na niebie.
und Alles in Glut!
Niebo płonęło
Ich bin Vielem auf der Spur
i wtedy mnie olśniło!

MARIE
Mann!
Człowieku!

WOZZECK
Und jetzt Alles finster, finster
A teraz znów ciemno!
Marie, es war wieder was,
Marie, coś znowu było.
Vielleicht...
Jakby...
**Steht nicht geschrieben: „Und sieh, es
ging der Rauch auf vom Land, wie ein
Rauch vom Ofen“.**
Czy nie jest napisane o Sodomie:
„I patrz, wystąpił dym spośród drzew
jako dymy z pieców“.

MARIE
Franz!
Franz!

WOZZECK
**Es ist hinter mir hergegangen bis
vor die Stadt.**
Coś ciągnęło się za mną aż do miasta.

MARIE
Franz! Franz! Dein Bub!
Franz! Franz! Twój syn!

WOZZECK
Was soll das werden?
Do czego to wszystko prowadzi?

MARIE
Franz! Franz! Dein Bub...
Franz! Twój syn

WOZZECK
Mein Bub...
Mój syn...
Jetzt muss ich fort.
Już muszę iść.

(wychodzi)

MARIE
Der Mann! So vergeistert!
On jakiś nieprzytomny!
Er hat sein Kind nicht angesehen!
Nawet nie spojrzął
na własne dziecko.
**Er schnappt noch über
mit den Gedanken!**
On jeszcze oszaleje od tego myślenia!
Was bist so still, Bub.
Co tak ucichłeś, synku.
Fürch'st Dich?
Boisz się?
**Es wird so dunkel,
man meint man wird blind;**
Robi się ciemno,
zupełnie jakbym ślepa;
sonst scheint doch die Latern' herein!
czy dzisiaj latarnia nie świeci?
Ach! Wie arme Leut.
Ach! My biedni ludzie!
Ich halt's nit aus...
Nie wytrzymam...
Es schauert mich...
Trzęsę się.

4. SCENA
WOZZECK I DOKTOR

DOKTOR
Was erleb' ich, Wozzeck?
Czego dożyłem, Wozzeck?
Ein Mann ein Wort?
A słowo gdzie?
Ei, ei, ei!

WOZZECK
Was denn, Herr Doktor?
Czego, panie doktorze...

DOKTOR
Ich hab's gesehn, Wozzeck!
Widziałem, że Wozzeck znowu sika!
**Er hat wieder gepinkelt,
auf der Strasse gepinkelt,**
Sikał na ulicy,
gepisst wie ein Hund!
szczał jak pies!
**Geb' ich Ihm dafür alle Tage drei
Groschen? Wozzeck!**
Pytam: za co daję pieniądze, Wozzeck!
**Das ist schlecht! Die Welt ist schlecht,
sehr schlecht! Oh!**
To źle! Świat jest zły, bardzo zły!

WOZZECK
**Aber Herr Doktor, wenn einem
die Natur kommt!**
Panie doktorze, to natura odzywa się
we mnie.

DOKTOR
Die Natur kommt! Die Natur kommt!
Natura odzywa się!
Aberglaube, abscheulicher Aberglaube!
Przesady, obrzydliwe przesady.
**Hab' ich nicht nachgewiesen, dass die
Blase dem Willen unterworfen ist?**
Czyż ja już nie dowiodłem, że to wola
kieruje pęcherzem?
Die Natur, Wozzeck!
Natura, Wozzeck!
Der Mensch ist frei!
Człowiek jest wolny.
**In dem Menschen verklärt sich die
Individualität zur Freiheit!**
W człowieku indywidualność przemienia
się w wolność.
(Pissen müssen!)
(Musiał szczać!)
**Hat Er schon seine Bohnen gegessen,
Wozzeck?**
Jak tam? Zjadł swoją fasolę, Wozzeck?
**Nicht als Bohnen, nichts als
Hülsenfrüchtel! Merk Er sich's!**
Tylko fasola, tylko strączkowe, nic więcej!
**Die nächste Woche fangen wir dann
mit Schöpsenfleisch an.**
Od przyszłego tygodnia jemy baraniego.
**Es gibt eine Revolution in der
Wissenschaft:**
to będzie rewolucja w nauce.
Eiweiss, Fette, Kohlenhydrate;
Białko, tłuszcze, węglowodany;
und zwar: Oxyaldehydanhydride...
czyli Oxyaldehydanhydride...
aber, dass er wieder gepisst hat...
Ale... że też musiał szczać!
Nein! Ich ärgere mich nicht,
Nie! Nie będę się złościł,
ärgern ist ungesund,
to niezdrowe,
ist unwissenschaftlich!
i nienaukowe!
Ich bin ganz ruhig,
Jestem całkiem spokojny,
mein Puls hat seine gewöhnlichen Sechzig,
puls jest w normie, sześćdziesiąt,
**behüt, wer wird sich
über einen Mensch ärgern!**



wpadać w złość przez człowieka?
Wenn es noch ein Molch wäre, der einem unpässlich wird.
Co innego gdyby zdechła mi salamandra.
Aber, aber, Wozzeck, Er hätte doch nicht pissen sollen!
Ale Wozzeck nie powinien był szczać!

WOZZECK
Seh'n Sie, Herr Doktor, manchmal hat man so 'nen Charakter,
Doktorze, czasami człowiek ma jakiś taki charakter,
so 'ne Struktur
taką strukturę;
aber mit der Natur ist's was ander's.
ale natura to coś innego.
Sehn Sie, mit der Natur... das ist so...
Widzi pan, z naturą... to jest tak...

DOKTOR
Wozzeck, Er philosophiert wieder!
Wozzeck, on znowu filozofuje!

WOZZECK
Wie soll ich denn sagen... zum Beispiel:
Jak mam powiedzieć... na przykład:
Wenn die Natur...
Kiedy natura...

DOKTOR
Was? Wenn die Natur?..
Co kiedy natura...

WOZZECK
Wenn die Natur aus ist,
Kiedy prawa natury przestają obowiązywać,
wenn die Welt so finster wird,
kiedy świat ogarnia taka ciemność,
dass man mit den Händen an ihr herumtappen muss,
że trzeba brnąć po omacku,
dass man meint, sie verrint, wie Spinnengewabe.
a rzeczywistość rwie się jak pajęczyna.
Ach, wenn was is und doch nicht is!
kiedy coś istnieje, a jednocześnie nie istnieje!
Ach! Ach, Marie! Wenn Alles dunkel is,
Ach! Ach, Marie! Kiedy wszystko pogrąży się w ciemnościach
Und nur noch ein roter Schein im Westen
i tylko krwawy blask na zachodzie,
wie von einer Esse:
jak z komina:
an was soll man sich da halten?
czego się wtedy trzymać?

DOKTOR
Kerl, Er tastet mit seinen Füßen herum, wie mit Spinnenfüßen.
Co on mnie tak obchodzi dokota jak pajęk muchę?

WOZZECK
Herr Doktor. Wenn die Sonne im Mittag steht,
Doktorze, kiedy słońce stoi w zenicie,

und es ist, als ging' die Welt in Feuer auf,
jak gdyby nagle zapłonął świat,
hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir geredet.
wtedy jakiś głos straszliwy przemawia do mnie.

DOKTOR
Wozzeck, Er hat eine aberratio.
Wozzeck ma jakąś aberrację.

WOZZECK
Die Schwämme!
Te grzyby!
Haben Sie schon die Ringe von den Schwämmen am Boden gesehen?
Widział pan kiedyś kręgi grzybów na ziemi?
Linienkreise, Figuren, Wer das lesen könnte!
Wielkie koła, figury, kto to odczytuje!

DOKTOR
Wozzeck, Er kommt ins Narrenhaus.
Wozzeck, on pójdzie do zakładu.
Er hat eine schöne fixe idee,
On ma piękną idee fix,
eine künstliche aberratio mentalis partialis, zweite Spezies!
wspaniałą aberratio mentalis partialis, drugiego stopnia!
Sehr schön ausgebildet!
Bardzo dobrze rozwiniętą!
Wozzeck, Er kriegt noch mehr Zulage
Wozzeck, on dostaje podwyżkę.
Tut Er noch Alles wie sonst?
Ale czy wszystko robi, jak dotąd?
Rasiert seinen Hauptmann?
Czy goli swojego Hauptmanna?
Fängt fleisig Molche?
Salamandry łapie?
Isst seine Bohnen?
Fasolę je?

WOZZECK
Immer ordentlich, Herr Doktor;
Tak jest, Herr doktor;
denn das menagegeld kriegt das Weib;
a pieniądze oddaję kobiecie.
Darum tu' ich's ja!
Po to przecież to robię!

DOKTOR
Er ist ein intressanter Fall.
Interesujący z niego przypadek.
halt' Er sich nur brav!
Niech on się dzielnie trzyma!
Wozzeck, Er kriegt noch einen Groschen mehr Zulage.
Wozzeck, on dostanie dodatkową premię.
Was muss Er aber tun?
Ale co musi robić?

WOZZECK
Ah, Marie!
Ach, Marie!

DOKTOR
Was muss Er tun?
Co musi robić?

WOZZECK
Marie!
Marie!

DOKTOR
Was?
Co?

WOZZECK
Ach!
Ach!

DOKTOR
Bohnen essen,
Fasolę jeść,
dann Schöpfenfleisch essen
potem baraninę jeść,
nicht pissen
nie szczać,
seinen Hauptmann rasieren,
Hauptmanna golić,
dazwischen die fixe Idee pflegen!
i swoją idee fix hodować!

(coraz głębiej pogrąży się w ekstazie)

Oh! meine Theorie!
Och! Moja teoria!
Oh mein Ruhm!
Sławo moja!
Ich werde unsterblich!
Będę nieśmiertelny!
Unsterblich!
Nieśmiertelny!
Unsterblich!
Nieśmiertelny!
Unsterblich!
Nieśmiertelny!
Wozzeck, zaig' Er mir jetzt die Zunge!
Wozzeck, niech mi teraz pokaże język!

(Wozzeck wykonuje polecenie)

5. SCENA
MARIE I TAMBURMAJOR

MARIE
Geh' einmal vor Dich hin!
Przejdź się jeszcze raz!
Über die Brust wie ein Stier
Kark jak u byka,
und ein Bar' wie ein Löwe.
grzywa jak u lwa.
So ist Keiner!
Nikt ci nie dorówna!
Ich bin stolz vor allen Weibern!
Żadna takiego nie ma!

TAMBURMAJOR
Wenn ich erst am Sonntag
A kiedy w niedzielę
den grossen Federbush hab',
wkładam wielki pióropuszczyk
un die weissen Handschuh!
Donnerwetter!
i białe rękawiczki! Do diabła!
Der Prinz sagt immer:
Książę mówi zawsze:

„Mensch! Er ist ein Kerl!“
„Boże, co za mężczyzna!”

MARIE
Ach was!
Ajajaj!
Mann!
Niezły samiec z ciebie!

TAMBURMAJOR
Und Du bist auch ein Weibsbild!
A z ciebie niezła suka.
Sapperment!
Do diabła!
Wir wollen eine Zucht von Tambourmajors anlegen. Was?!
Możemy założyć hodowlę tambourmajorów, co?

(obejmuje ją)

MARIE
Lass mich!
Zostaw mnie!

TAMBURMAJOR
Wildes Tier!
Dzika bestia!

MARIE
Rühr mich nicht an!
Nie ruszaj mnie!

TAMBURMAJOR
Sieht Dir der Teufel aus den Augen?!
Diabeł cię opętał?

(obejmuje ją znowu, tym razem groźnie i stanowczo)

MARIE
Meinetwegen,
A niech tam,
es ist Alles eins!
wszystko jedno!

AKT II

1. SCENA
MARIE, DZIECKO, WOZZECK

MARIE
Was die Steine glänzen?
Jak one błyszczą.
Was sind's für weiche?
Co to za kamienie?
Was hat er gesagt?
Jak on je nazwał?
(do dziecka, które się poruszyło)
Schlaf Bub!
Śpij, synku!
Drück die Augen zu,
Zamknij oczy,
(dziecko zastania oczy rękami)
fest. Noch fester!
mocno, jeszcze mocniej.
bleib so!
Nie ruszaj się!

Still, oder er holt Dich!
Śpij, bo cię porwie wilkołak!
Mädel, mach's Ladel zu!
Dziewczyno zamknij drzwi,
'skommt ein Zigeunerbu'.
nadhodzi piękny cygan.
Führt Dich an seiner Hand
Weźmie cię za rękę
Fort ins Zigeunerland.
i zabierze ze sobą.
(Marie znowu przegląda się w lustrze)
's ist gewiss Gold!
To chyba złoto.
Unsereins hat nur ein Eckchen in der Welt und ein Stückchen Spiegel.
Tacy jak my mają na świecie byle jaki kątek i byle jakie lustro.
Und doch hab' ich einen so roten Mund,
A przecież wargi mam tak samo czerwone
als die grossen Madamen
jak wielkie gwiazdy
mit ihren Spiegeln
ze swoimi lustrami
von oben bis unten
od góry do dołu,
und ihren schönen Herrn,
i pięknymi panami,
die ihnen die Hände küssen;
którzy całują ich dłonie;
aber ich bin nur ein armes Weibsbild!
ale ja jestem tylko biedną kobietą.
(dzieciak podnosi się, Marie gniewnie)
Still! Bub! Die Augen zu!
Cicho, synku! Zamknij oczy!
(robi zajączki lustrem)
Das Schlafengelchen;
Wilkołak
wie's an der Wand läuft...
biega po ścianie...
Mach die Augen zu!
Zamknij oczy!
(puszcza zajączki lustrem)
Oder es sieht Dir hinein,
Bo jak na ciebie spojrzysz,
dass Du blind wirst!...
to oślepniesz...

(wchodzi Wozzeck)

WOZZECK
Was hast da?
Co tam masz?

MARIE
Nix!
Nic!

WOZZECK
Unter Deinen Fingern glänzt's ja.
Błyszczą ci w palcach.

MARIE
Ein Ohrringlein, habs gefunden
Kolczyki, znalazłam.

(Wozzeck przygląda się badawczo kolczykom)



WOZZECK
Ich hab so was noch nicht gefunden.
Ja nigdy naraz nie znalazłem
zwei auf einmal.
dwu rzeczy do pary.

MARIE
Bin ich ein schlecht Mensch?
Więc jestem brudna?

WOZZECK
's ist gut, Marie!
Już dobrze, Marie!
's ist gut.
Już dobrze.

(wskazuje dziecko).

Was der Bub immer schläft!
Ten chłopak ciągle śpi!
Greif ihm unter's Ärmchen,
Popraw mu rękę,
der Stuhl drückt ihn.
bo mu niewygodnie.
Die hellen Tropfen stehn ihm
auf der Stirn...
Jasne krople wystąpiły mu na czoło...
Nichts als Arbeit unter der Sonne,
sogar Schweiss im Schlaf.
Nic, tylko praca w pocie czoła, nawet
we śnie.
Wir arme Leut!
My biedni ludzie!
Da ist wieder Geld, Marie, die Löhnung
Mam pieniądze, Marie, pensja,
und was vom Hauptmann und vom Doktor.
od Hauptmanna i od Doktora.

MARIE
Gott vergelts, Franz.
Bóg zapłać, Franz.

WOZZECK
Ich muss fort, Marie... Adies!
Muszę iść, Marie.

(wychodzi)

MARIE
Ich bin doch ein schlecht Mensch
Jestem brudna,
Ich könnt mich erstechen
nie chcę żyć.
Ach, was Weilt!
Co tam świat!
Geht doch Alles zum Teufel:
Niech idzie do diabła
Mann und Weib und Kind!
Mężczyzna, kobieta i dziecko!

2. SCENA
HAUPTMANN, DOKTOR, WOZZECK

HAUPTMANN
Wohin so eilig, geehrtester Herr
Sargnagel?
Dokąd tak spieszy szanowny pan
Gwóźdz-do-trumny?

DOKTOR
Wohin so langsam,
geehrtester Herr Exerzizengel?
Dokąd się wlecze szanowny pan
Naprzód-Biegiem-Marsz?

HAUPTMANN
Nehmen Sie sich Zeit!
Znajdzie pan chwilę?

DOKTOR
Pressiert!
Spieszę się!

HAUPTMANN
Laufen Sie nicht so! Uff!
Proszę tak nie biec!
Laufen Sie nicht!
Nie biegać!
Ein guter Mensch geht nicht so schnell.
Porządny człowiek tak nie biega.
Ein guter Mensch...
Porządny człowiek...

DOKTOR
Pressiert, pressiert!
Spieszę się, spieszę się!

HAUPTMANN
Ein guter...
Porządny...
Sie hetzen sich ja, hinter dem Tod
d'rein!
Pan pędzi jak po śmierć.

DOKTOR
Ich kann meine Zeit nicht stehlen.
Nie wygrałem czasu na laterii.

HAUPTMANN
Ein guter Mensch
Porządny człowiek...

DOKTOR
Pressiert, pressiert, pressiert!
Spieszę się, spieszę się!

HAUPTMANN
Aber rennen Sie nicht so, Herr
Sargnagel!
Ależ niech tak nie pędzi nasz Gwóźdz-
do-trumny!
Sie schleifen ja Ihre Beine auf dem
Pflaster ab.
Przecież zedrze pan sobie nogi na bruku.

(w końcu zatrzymuje Doktora stanowczo.
Między poszczególnymi słowami dyszy
ciężko)

Erlauben Sie
Pozwoli pan,
dass ich ein Menschenleben rette
ja właśnie ratuję ludzkie życie.

(Doktor robi Hauptmannowi wykład)

DOKTOR
Frau, in vier Wochen tot! Cancer uteri.
Kobieta, w cztery tygodnie trup! Rak macicy.

Habe schon zwanzig solche Patienten
gehabt
Miałem już dwadzieścia takich pacjentek.
In vier Wochen -
W cztery tygodnie.

HAUPTMANN
Doktor, erschrecken Sie mich nicht!
Doktorze, proszę mnie nie straszyć.
Es sind schon Leute am Schreck
gestorben,
Wielu ludzi umarło ze strachu,
am puren hellen Schreck!
z wielkiego czystego strachu.

DOKTOR
In vier Wochen!
W cztery tygodnie.
Gibt ein interessantes Präparat!
Będzie interesujący preparat.

(Doktor z zimną krwią przygląda się
Hauptmannowi)

HAUPTMANN
Oh! Oh! Oh!
Och! Och! Och!

DOKTOR
Und Sie selbst?
No a pan?
Hm! Aufgedunsen, fett, dicker Hals,
Hm. Ciało nabrzmiate i tłuste; gruby kark.
apoplektische Konstitution!
Konstytucja apoplektyczna.
Ja, Herr Hauptmann,
Tak, Herr Hauptmann,
Sie können eine apoplexia cerebri
kriegen;
może trafić się panu piękny udar mózgu.
Sie können sie aber vielleicht
nur auf der einen Seite bekommen. Ja!
Ale może dotknie tylko jednej półkuli. Tak!
Sie können auch auf der einen Seite
gelähmt werden,
Wtedy sparaliżuje pana z jednej strony,
oder im besten Fall nur unten!
albo w najlepszym razie tylko
od pasa w dół.

HAUPTMANN
Um Gottes-
Na Boga -

DOKTOR
Ja! Das sind so ungefähr Ihre
Aussichten auf die nächsten vier
Wochen!
Tak! Takie są mniej więcej pańskie widoki
na następne cztery tygodnie.
Übrigens kann ich Sie versichern,
Mogę poza tym pana zapewnić,
dass sie einen von den interessantesten
Fällen abgeben werden
że będzie pan jednym z najciekawszych
przypadków
und wenn Gott will, dass Ihre Zunge
zum Teil gelähmt wird,
a gdy Bóg zechce, że tylko częściowo
straci pan mowę,

so machen wir
die unsterblichsten Experimente.
przeprowadzimy najbardziej
nieśmiertelne eksperymenty.

HAUPTMANN
Halt, Doktor! Ich lasse Sie nicht!
Stop, Doktorze! Ja nie pozwalam!
Sargnagel! Totenfreund!
Grabarz! Nekrofil!
In vier Wochen?
W cztery tygodnie?
Es sind schon Leute am puren
Schreck... Doktor!
Wielu ludzi... z czystego strachu!
Doktorze!

(kaszle ze wzburzenia i wysiłku.
Doktor klepie Hauptmanna po plecach)

HAUPTMANN
Ich sehe schon die Leute
Już widzę ludzi,
mit den Sacktüchern vor den Augen.
którzy płaczą po mnie.
Aber sie werden sagen:
Ale będą mówili:
Er war ein guter Mensch,
to był porządny człowiek.
ein guter Mensch -
porządny człowiek.

(Wozzeck pośpiesznie przechodzi
nieopodal. Doktor zauważa go.)

DOKTOR
He, Wozzeck!
Wozzeck!

(Wozzeck zatrzymuje się)

Was hetzt Er sich so an uns vorbei?
A dokąd się tak spieszy?
Bleib Er doch, Wozzeck!
Zostań, Wozzeck!

HAUPTMANN
Er läuft ja wie ein offenes Rasiermesser
durch die Welt,
On pędzi przez świat jak otwarta brzytwa,
man schneidet sich an ihm!
można się o niego skaleczyć.
Er läuft,
Pędzi,
als hätte Er die Vollbärte aller
Universitäten zu rasieren,
jakby wszystkich uczonych brodaczy
miał ogolić,
und würde gehängt, so lang noch ein
letztes Haar...
i czekał go stryczek, póki ostatni włos...

(gwizdże)

Ja richtig,
Prawda?
Die langen Bärte...
Te długie brody...
(was wollte ich doch sagen?)
(co miałem powiedzieć?)

die langen Bärte...
Te długie brody...

DOKTOR
(cytując)
Ein langer Bart unter den Kinn" (Hm!)
„Długi zarost na brodzie" (hm!)
schon Plinius spricht davon.
Już Plinius mówi o tym.
Man muss ihn den Soldaten
abgewöhnen...
mężczyzn trzeba od tego odzwyczaić...

(Hauptmann rozumie aluzję Doktora
i uderza się w czoło).

HAUPTMANN
Ha! Ich hab's -
Mam...
die langen Bärte! Was ist's, Wozzeck?
Długie brody! Co on na to, Wozzeck?
Hat Er nicht ein Haar aus einem Bart
Czy on przypadkiem
jakiegoś włosa z brody
in einer Schüssel gefunden?
nie znalazł w swoim talerzu?
Ha - ha! Er versteht mich doch?
On mnie przecież rozumie?
Ein Haar von einem Menschen,
Ludzki włos,
vom Bart eines Sappeurs,
z brody jakiegoś sapersa,
oder eines Unteroffiziers,
albo podoficera,
oder eines Tambourmajors.
albo tambourmajora.

(Doktor nuci)

DOKTOR
He, Wozzeck!
Co, Wozzeck?
Aber Er hat doch ein braves Weib?!
Ale jego kobieta jest porządna?

WOZZECK
Was wollen Sie damit sagen, Herr
Doktor,
Co pan chce przez to powiedzieć,
panie doktorze?
und Sie, Herr Hauptmann?!
I pan, Herr Hauptmann?

HAUPTMANN
Was der Kerl für ein Gesicht macht!
Jaką minę robi!
Nun!
No,
wenn auch nicht grad in der Suppe
niekoniecznie może w zupie,
aber wenn Er sich eilt
ale jeśli on się pośpieszy
und um die Ecke läuft
i pobiegnie za róg,
so kann Er vielleicht noch
to go może jeszcze
auf einem Paar Lippen eins finden!
na czyichś wargach znajdzie!
Ein Haar, nämlich!
Mówię o tym włosie.

Übrigens, ein Paar Lippen!

Poza tym, wargi!
O! ich habe auch einmal die Liebe gefühlt!

O, ja też kochatem!
Aber, Kerl, Er ist ja Kreide weiss!
Ale on zbladł jak kreda.

WOZZECK

Herr Hauptmann,
Herr Hauptmann,
ich bin ein armer Teufel!
ja jestem biedny człowiek.
Hab' sonst nichts
Nie mam nic oprócz niej
auf dieser Welt!
na tym świecie!
Herr Hauptmann, wenn Sie Spass machen
Herr Hauptmann, jeśli pan robi żarty...

HAUPTMANN

Spass? Ich? Dass Dich der...
Żarty? Ja? Niech cię szlag!

WOZZECK

Herr Hauptmann
Herr Hauptmann...

HAUPTMANN

Spass! Kerl!
Żarty!

WOZZECK

die Erd' ist Manchem höllenheiss
Ten świat to piekła żar,
die Hölle ist kalt dagegen
przy którym piekło jest zimne.

DOKTOR

Den Puls, Wozzeck!
Puls, Wozzeck!

(bada puls Wozzecka)

Klein ... hart . . . arhythmisch.
Stabo wyczuwalny... nierówny.

HAUPTMANN

Kerl, will Er sich erschiessen?
Co, zastrzelisz się teraz?

WOZZECK

Herr...
Pan...

HAUPTMANN

Er sticht mich ja mit seinen Augen!
Przebija mnie wzrokiem!

WOZZECK

Herr Hauptmann
Herr Hauptmann...

HAUPTMANN

Ich mein's gut mit ihm,
Ja chcę jego dobra,
weil Er ein guter Mensch ist, Wozzeck!
bo on jest porządny człowiek, Wozzeck!
ein guter Mensch!
Porządny człowiek!

WOZZECK

Es ist viel möglich... Der Mensch...
Wszystko jest możliwe... Człowiek...

DOKTOR

(*obserwując Wozzecka badawczo*)
Gesichtsmuskeln starr, gespannt,
Augen stier.
Mięśnie twarzy sztywne, napięte,
oczy bez wyrazu.

WOZZECK

Es ist viel möglich... Gott im Himmel!
Wszystko jest możliwe... Wielki Boże!
Man könnte Lust bekommen,
sich auf zu hängen!
Tylko się powiesić!
Dann wüsste man, woran man ist!
Wtedy człowiek by wiedział,
na czym stoi.

(*Wozzeck wybiega*)

HAUPTMANN

Wie der Kerl läuft
Jak on pędzi.
und sein Schatten hinterdrein!
a za nim jego cień.

DOKTOR

Er ist ein Phänomen, dieser Wozzeck!
To jest fenomen, ten Wozzeck.

HAUPTMANN

Mir wird ganz schwindlich vor dem Menschen!
Przez niego mam zawroty głowy!
Und wie verzweifelt!
A jak on rozpacza!
Das hab ich nicht gern!
Tego nie lubię!
Ein guter Mensch
Porządny człowiek
ist dankbar gegen Gott;
za wszystko jest wdzięczny Bogu;
ein guter Mensch hat auch keine Courage!
porządny człowiek się nie stawia!
Nur ein Hundstoft hat Courage!
Tylko bandzior się stawia!
Nur ein Hundstoft!
Tylko bandzior!
Hundstoft...
Bandzior...

3. SCENA

MARIE I WOZZECK

MARIE

Guten Tag, Franz.
Dzień dobry, Franz.

WOZZECK

Ich seh' nichts, ich seh' nichts.
Nie widzę nic, nie widzę nic...
O, man müsst's seh'n, man müsst's greifen können mit den Fäusten!
Trzeba widzieć, trzeba złapać w garść.

MARIE

Was hast, Franz?
Co masz, Franz?

WOZZECK

Bist Du's noch, Marie?!
Marie, to jeszcze ty?
Eine Sünde, so dick und breit -
Grzech, tak nabrzmiaty i opasty,
dass müsst' stinken,
tak musi cuchnąć,
dass man die Engel zum Himmel hinausräuchern könnt'.
że może wykurzyć anioły z nieba.
Aber Du hast einen roten Mund, einen roten Mund -
Ale usta masz takie czerwone, takie czerwone -
keine Blase drauf?
nic ich nie płami?

MARIE

Du bist hirnwütig, Franz
Oszałaleś, Franz.
ich fürcht' mich...
boję się...

WOZZECK

Du bist schön „wie die Sünde“.
Jako grzech jesteś piękna.
Aber kann die Todsünde so schön sein, Marie?
Ale czy grzech śmiertelny może być tak piękny, Marie?
Da!
Tu!
Hat er da gestanden,
Czy on stał tutaj?
so, so?
Tak? Tak?

MARIE

Ich kann den Leuten die Gasse nicht verbieten...
Nie zabronię ludziom chodzić po ulicy.

WOZZECK

Teufel! Hat er da gestanden?
Diabeł! On tutaj stał?

MARIE

Die weil der Tag lang
Dzień każdy długi,
und die Welt alt ist,
a ten świat stary,
können viele Menschen an einem Platze stehn,
dużo ludzi mogło stać
w tym samym miejscu,
einer nach dem andern.
jedni po drugich.

WOZZECK

Ich hab ihn geseh'n!
Widziałem go tu!

MARIE

Man kann viel seh'n,
wenn man zwei Augen hat
Można dużo widzieć,

kiedy się ma dwoje oczu
und wenn man nicht blind ist,
i nie jest się ślepy,
und wenn die Sonne scheint.
i kiedy słońce świeci.

WOZZECK

Du beim ihm!
Ty przy nim!

MARIE

Und wenn auch!
I co z tego!

WOZZECK

Mensch!
Boże!

MARIE

Rühr' mich nicht an.
Nie dotykaj mnie!

(*Wozzeck powoli opuszcza uniesioną rękę*)

Lieber ein Messer in den Leib,
Lepiej nóż w ciato,
als eine Hand auf mich.
niż podnosić na mnie rękę.
Mein Vater hats nicht gewagt,
Mój ojciec się nie ważył,
wie ich zehn Jahr alt war...
kiedy miałam dziesięć lat...

(*wychodzi*)

WOZZECK

„Lieber ein Messer“...
„Lepiej nóż...“
Der Mensch ist ein Abgrund,
Człowiek to przepaść,
es schwindelt Einem, wenn man hinunterschaut...
w głowie się kręci,
kiedy spojrzeć w głąb...
mich schwindelt...
mnie się kręci...!

4. SCENA

WOZZECK, ANDRES, MARIE,
TAMBOURMAJOR, NARR,
CHŁOPAK 1. I 2., CHÓR

1. CHŁOPAK

Ich hab' ein Hemdlein an,
das ist nicht mein,
Sukienkę mam jedną i to nie moją,

2. CHŁOPAK

Das ist nicht mein,
I to nie moją,

1. CHŁOPAK

Und meine Seele stinkt nach Brantwein.
I duszę przepiętą.
Meine Seele,
Moja dusza,

meine unsterbliche Seele,
moja nieśmiertelna dusza
stinkt nach Brantwein!
przepięta!
Sie stinkt, und ich weiss nicht warum?
Śmierdzi, a ja nie wiem dlaczego?
Warum ist die Welt so traurig?
Dlaczego świat jest taki smutny?
Selbst das Geld geht in Verwesung über!
Bo nawet złoto to w końcu błoto!

2. CHŁOPAK

Vergiss mein nicht! Bruder! Freundschaft!
Niezapominajko! Siostrzo! Przyjaźń!
Warum ist die Welt so schön!
Dlaczego świat jest taki piękny!
Ich wollt', unsre Nasen wären zwei Bouteillien,
Gdyby tak nasze nosy
były butelkami wódki,
und wir könnten sie uns einander in den Hals giessen.
moglibyśmy spijać
sobie z nosów

1. CHŁOPAK

Meine Seele
Moja dusza,
meine unsterbliche Seele!
moja nieśmiertelna dusza!

2. CHŁOPAK

Die ganze Welt ist rosenrot!
Widzę świat na różowo!
Brantwein das ist mein Leben!
Picie to moje życie.

1. CHŁOPAK

stinkt. Oh!
...śmierdzi!
Das ist traurig, traurig, traurig, traurig!
Jak smutno, smutno, smutno, smutno!!

(*zasypia. Wozzeck widzi Marie z Tambourmajorem*)

WOZZECK

Er! Sie! Teufel!
On! Ona! Do diabła!

MARIE

Immer zu, immer zu!
Więcej! Więcej!

WOZZECK

„Immer zu, immer zu“
„Więcej! Więcej!“
Dreht Euch! Wälzt Euch!
Kręćcie się! Tarzajcie się!
Warum löscht Gott die Sonne nicht aus?
Dlaczego Bóg nie wytęczy słońca?!
Alles wälzt sich in Unzucht übereinander
Wszystko tarza się
w rozpuście, razem,
Mann und Weib, Mensch und Vieh!



Mężczyzna i kobieta, człowiek i bydle!
Weib!
Kobieta!
Weib!
Kobieta!
Das Weib ist heiss!
Kobieta płonie.
ist heiss!
Płonie!
heiss!
Płonie!
Wie er an ihr herumgreift!
An ihrem Leib!
Jak on ją ściska! Jej brzuch!
Und sie lacht dazu!...
A ona się śmieje!

MARIE
Immer zu!
Więcej!

TAMBOURMAJOR
Immer zu!
Więcej!

MARIE
Immer zu!
Więcej!

TAMBOURMAJOR
Immer zu!
Więcej!

WOZZECK
Ich...
Ja...

CHÓR BURSZÓW I ŻOŁNIERZY
Ein Jäger aus der Pfalz
Jechał strzelec z Palatynatu
Ritt einst durch einen grünen Wald
galopem przez zielony las,
Halli, Hallo! Halli, Hallo!
hajli hajlo hajli hajlo!
Ja lustig ist die Jägerel,
Ach miłe polowanie
Allhie auf grüner Heid!
na zielonej polanie.
Halli, Hallo! Halli, Hallo!
Hajli hajlo hajli hajlo!

ANDRES
O Tochter, liebe Tochter,
Córko, ukochana córko,
Was hast Du gedenkt
co sobie myślałaś,
Das Du Dich an die Kutscher
że się z furmanami
Und die Fuhrknecht hast gehängt?!
i ze stangretami puszczają.
Hallo!
Hajlo!

CHÓR BURSZÓW I ŻOŁNIERZY
Ja lustig ist die Jägerel,
Ach, miłe polowanie,
Allhie auf grüner Heid!
na zielonej polanie!
Halli, Hallo! Halli, Hallo!
Hajli hajlo hajli hajlo!

WOZZECK
Wie viel Uhr?
Która godzina?

ANDRES
Elf Uhr!
Jedenasta.

WOZZECK
Ja? Ich meint', es muss später sein!
Tak? Myślałem, że jest później.
Die Zeit wird Einem lang
bei der Kurzweil...
Długo mi się ta zabawa.

ANDRES
Was sitzt Du da vor der Tür?
Co tak w drzwiach?

WOZZECK
Ich sitz' gut da.
To dobre miejsce.
Es sind manche Leut' nah an der Tür
Niektórym bliżej do wyjścia niż im się
wydaje
und wissen's nicht,
i nawet nie wiedzą, że są na wylocie.
bis man sie zur Tür hinaus trägt,
Że ich wyniosą,
die Füß' voran!
nogami do przodu.

ANDRES
Du sitztest hart.
Niewygodnie ci tu.

WOZZECK
Gut sitz' ich,
Dobrze mi,
und im kühlen Grab, da lieg' ich dann
noch besser.
a w grobie będzie jeszcze lepiej.

ANDRES
Bist besoffen?...
Jesteś pijany?

WOZZECK
Nein, leider, bring's nit z'sam.
Nawet nie mogę się upić.

(1. CHŁOPAK, który w międzyczasie
obudził się, wchodzi na stół
i z towarzyszeniem melodramatycznej
knajpianej muzyki ze sceny zaczyna
prawić kazanie).

1. CHŁOPAK
Jedoch, wenn ein Wanderer, der
gelehnt steht an dem Strom der Zeit,
A więc, kiedy pielgrzym stanie już
nad rzeką czasu,
oder aber sich die göttliche Weisheit
vergegenwärtigt und fraget:
albo kiedy zbliży się do boskiej wiedzy,
zapyta:
Warum ist der Mensch?
po co żyje człowiek?
Aber wahrlich, geliebte Zuhörer,
ich sage Euch:

Najdrożsi słuchacze, zaprawdę
powiadam wam:
Es ist gut so!
Tak jest dobrze!
Denn von was hätten der Landmann,
Z czego by bowiem rolnik,
der Fassbinder, der Schneider,
stolarz, krawiec,
der Arzt leben sollen,
lekarz wyżyć mógł,
wenn Gott den Menschen nicht
geschafften hätte?
gdyby Bóg nie stworzył człowieka?
Von was hätte der Schneider leben
sollen,
Z czego krawiec,
wenn Er nicht dem Menschen die
Empfindung der Schamhaftigkeit
eingepflanzt hätte?
gdyby Bóg nie zaszczepił nam
poczucia wstydu?
Von was der Soldat und der Wirt,
Z czego żołnierz,
wenn Er ihn nicht mit dem Bedürfnis
des Totschiessens
gdyby nie zaszczepił nam
chęć zabijania.
und der Feuchtigkeit ausgerüstet hätte?
Z czego barman,
gdyby nam nie zasychało w gardle?
Darum, Geliebteste, zweifelt nicht;
Dlatego, najdrożsi,
nawet się nie zastanawiajcie;
denn es ist Alles lieblich und fein...
w życiu wszystko jest piękne i różowe...

(zupełnie innym tonem)

Aber Alles irdische ist eitel;
Ale wszystko w życiu jest marnie;
selbst das Geld geht in Verwesung
über,
skoro złoto to w błoto,
und meine Seele stinkt nach
Brantwein!
a dusza - przepita!

(ogólna radość)

CHÓR
Ja lustig ist die Jägerel... Halli!
Ach wesołe polowanie... Hajli!

ANDRES
O Tochter, liebe Tochter...
Córko, ukochana córko...

(nagle pojawia się Der Narr i zbliża się do
Wozzecka. Muzycy w knajpie zaczynają
stroić instrumenty)

DER NARR
Lustig, lustig,...
Wesoło, wesoło...
Aber es riecht
Ale tu czuć!

WOZZECK
Narr, was willst Du?
Czego chcesz, błaznie?

DER NARR
Ich riech, ich riech Blut!
Czuję, czuję krew!

WOZZECK
Blut, Blut!
Krew, krew!

WOZZECK
Mir wird rot vor den Augen.
Jest mi czerwono przed oczami.
Mir ist, als wälzten sie sich alle
übereinander...
Wiruje mi w głowie,
wszystko ze wszystkim...

5. SCENA
WOZZECK, ANDRES,
TAMBOURMAJOR, CHÓR

(Wozzeck jęczy we śnie)

WOZZECK
(podnosząc się)
Andres! Andres!
Andres! Andres!
Ich kann nicht schlafen.
Nie mogę spać.
Wenn ich die Augen zumach',
Kiedy zamykam oczy,
dann seh ich sie doch immer,
wciąż ich widzę przed sobą
und hör' die Geigen immerzu immerzu
i wciąż słyszę skrzypce: więcej, więcej!
Und da spricht's aus der Wand heraus.
I za ścianą coś gada.
Hörst Du nix, Andres?
Nic nie słyszysz, Andres?
Wie das geigt und springt?!
Grają na skrzypcach i skaczą?

ANDRES
Lass sie tanzen -
Niech tańczą!

WOZZECK
Und dazwischen blitzt es immer
vor den Augen wie ein Messer,
A czasem coś błyska przed oczami
jak nóż,
wie ein breites Messer!
szeroki nóż!

ANDRES
Schlaf, Narr!
Śpij, gupiu!

WOZZECK
(modli się)
Mein Herr und Gott,
Panie Boże!
„und führe uns nicht zu Versuchung,
„I nie wódz nas na pokuszenie...
Amen!“
Amen!“

(Tambourmajor wpada z hatasem,
pijany)

TAMBOURMAJOR
Ich bin ein Mann!
Jestem prawdziwym mężczyzną!
Ich hab' ein Weibsbild,
I mam prawdziwą kobietę,
ich sag' ihm, ein Weibsbild!
mówię wam, samice!
Zur Zucht von Tambourmajors!
Do hodowli tambourmajorów!
Ein Busen und Schenkel!
Piersi, pośladki!
Und Alles fest!
I wszystko twardo!
Die Augen wie glühende Kohlen.
I płonące oczy.
Kurzum ein Weibsbild,
Krótko mówiąc kobieta,
ich sag' ihm...
mówię wam...

ANDRES
He! Wer ist es denn?
A kto to jest?

TAMBOURMAJOR
Frag' Er den Wozzeck da!
Spytaj Wozzecka.
(do Wozzecka)
Da Kerl, sauf'
Masz, pij.
Ich wollt' die Welt wär Schnaps,
Chciałbym, by świat był wódką;
Schnaps, der Mann muss saufen!
Mężczyzna musi pić!
Sauf', Kerl, sauf' -
Pij! facet, pij -

(Wozzeck odwraca się i gwizdże.
Tambourmajor i Wozzeck szarpią się)

TAMBOURMAJOR
Kerl, soll ich Dir die Zung'
aus dem Hals zieh'n
Mam ci z gardła
wyciągnąć język
und sie Dir um den Leib wickeln?
a potem cię nim owinąć?
Soll ich Dir noch so viel Atem lassen,
Mam ci zostawić trochę powietrza
als ein Altweiberfutz.
na ostatnie pierdnięcie?
Soll ich...
Mam ci...

(zostawia Wozzecka, prostuje się.
Wozzeck upada wyczerpany)

TAMBOURMAJOR
Jetzt soll der Kerl pfeifen!
Teraz sobie gwizdź!
Dunkelblau
Fioletowosiny
soll er sich pfeifen!
teraz sobie gwizdź.
(gwizdże tę samą melodię, co wcześniej
Wozzeck, tryumfująco)
Was bin ich für ein Mann!
Jestem prawdziwym mężczyzną!
Der hat sein Fett!
Dostał za swoje!



ANDRES
Er blut'.
On krwawi.

WOZZECK
Einer nach dem Andern!
Jeden po drugim!

(Wozzeck siedzi i patrzy przed siebie)

III. AKT

1. SCENA
MARIE, DZIECKO

(Marie kartkuje Biblię. Dziecko jest w pobliżu)

MARIE
„Und ist kein Betrug in seinem Munde erfunden worden...“
„On grzechu nie popełnił, a w jego ustach nie było podstępów.“

Herr Gott, Herr Gott!
Boże! Boże!

Sieh mich nicht an!
Odwróć swój wzrok ode mnie!
(wertuje dalej)

„Aber die Pharisäer brachten ein Weib zu ihm, so im Ehebruch lebte.“

„Wówczas faryzeusze przyprowadzili do Niego kobietę, którą pochwycono na cudzołóstwie...“

„Jesus aber sprach:
„Ale Jezus rzekł do niej:

So verdamme ich dich auch nicht,
I Ja ciebie nie potępiam.

geh' hin, und sündige hinfort nicht mehr.“

Idź, a od tej chwili już nie grzesz.“
Herr Gott!

Boże!
Der Bub gibt mir einen Stich in's Herz.
To dziecko rani mi serce.

Fort!
Odejdź!

Das brüst' sich in der Sonne!
Ogrzej się w słońcu.

Nein, komm, komm her!
Nie, chodź, podejdź tu!

Komm zu mir!
Chodź do mnie!

„Es war einmal ein armes Kind
„Było raz biedne dziecko,

Und hatt' keinen Vater und keine Mutter
nie miało ojca, ani matki,

war Alles tot
bo wszyscy umarli,

und war Niemand auf der Welt,
i nie miało nikogo na świecie,

und es hat gehungert und geweint
i było głodne i płakało

Tag und Nacht.
Dzień i noc.

Und weil es Niemand mehr hatt' auf der Welt...“

A kiedy szło tak samotnie przez świat...“
Der Franz ist nit kommen,

A Franz nie przychodzi,
gestern nit
wczoraj nie,
heut' nit...'
dziś nie...
(Marie nerwowo kartkuje Biblię)
Wie steht es geschrieben von der Magdalena?...

Co tam jest napisane o tej Magdalenie?...
„Und kniete hin zu seinen Füßen und weinte

„i stanąwszy z tyłu u nóg Jego, płacząc, und küsste seine füsse

i całując Jego stopy
und netzte sie mit Tränen

zaczęła łzami oblewać Jego nogi
und salbte sie mit Salben“...'

i namaszczała je olejkami...“
(uderza się w pierś)

Heiland! ich möchte Dir die Füße salben

Jezu! Ja bym ci stopy chciała namaścić;
Heiland, Du hast Dich ihrer erbarmt,

Jezu, Ty litość jej okazałeś,
erbarme Dich auch meiner!...

miej litość także dla mnie!...

2. SCENA
MARIE, WOZZECK

MARIE
Dort links geht's in die Stadt.

Tam w lewo jest droga do miasta.
's noch weit. Komm schneller.

Jeszcze daleko. Chodź szybciej.

WOZZECK
Du sollst dableiben, Marie.
Komm, setz' Dich,
Tu masz zostać, Marie. Chodź, usiądź.

MARIE
Aber ich muss fort.
Muszę iść.

WOZZECK
Komm.
Siadaj.
(siadają)

Bist weit gegangen, Marie.
Już się nachodziłaś, Marie.

Sollst Dich die Füße nicht mehr wund laufen.

Nie zetrzesz już sobie stóp do krwi.
's ist still hier! Und so dunkel.

Tak tu cicho. I tak ciemno.

Weisst noch, Marie, wie lang es jetzt ist, dass wir uns kennen?

Pamiętasz, Marie,
jak długo już się znamy?

MARIE
Zu Pfingsten neun Jahre.
Na święta będzie dziewięć lat.

WOZZECK
Und was meinst, wie lang es noch dauern wird?

A jak myślisz...
jak długo to jeszcze potrwa?

MARIE
Ich muss fort.
Muszę już iść.

WOZZECK
Fürchst Dich, Marie?
Boisz się, Marie?
Und bist doch fromm?

A przecież jesteś bogobojna?
(śmieje się)

Und gut? Und treu?
I dobra! I wierna!

Was Du für süsse Lippen hast, Marie!
Jakie masz słodkie usta, Marie!

Den Himmel gäb' ich drum und die Seligkeit

Oddałbym niebo i zbawienie,
wenn ich Dich noch oft so küssen dürft!

żeby móc cię tak całować!
Aber ich darf nicht!

Ale nie mogę!
Was zitterst?

Drżysz?

MARIE
Der Nachttau fällt.
Noc jest wilgotna.

WOZZECK
Wer kalt ist, den friert nicht mehr

Kto już jest zimny, ten więcej nie zmarźnie!

Dich wird beim Morgentau nicht frieren.

Ty od porannej rosy już nie zmarzniesz.

MARIE
Was sagst Du da?
O czym ty mówisz?

WOZZECK
Nix.
O niczym.

(długie milczenie. Księżyc wschodzi)

MARIE
Wie der Mond rot aufgeht!
Księżyc wschodzi czerwono.

WOZZECK
Wie ein blutig Eisen!
Jak krwawe żelazo!

(wyciąga nóż)

MARIE
Was zitterst?
Trzęsiesz się?

Was willst?
Czego chcesz?

WOZZECK
Ich nicht, Marie!
Und kein Anderer auch nicht!

Ja niczego, Marie! I nikt inny też nie!

MARIE
Hilfe!
Ratunku!

(Wozzeck podcina Marie gardło. Marie osuwa się na ziemię)

WOZZECK
Tot!
Martwa!

3. SCENA
WOZZECK, MARGRET, NARR, CHÓR

WOZZECK
Tanz! Alle!

Tańczę wszyscy;
tanz! nur zu,

tańczę, jazda,
springt, schwitzt und stinkt,

skaczcie, poćcie się i śmierdźcie,
es ho!t Euch doch

a wreszcie niech
noch einmal der Teufel!

porwie was diabła!
Es ritten drei Reiter

wohl an den Rhein,
Rycerze trzej

przebyli rzekę Ren,
Bei einer Frau Wirtin da kehrten sie ein.

karczmarce przerwali głębokim sen.
Mein Wein ist gut,

Moje wino jest dobre,
mein Bier ist klar,

moje piwo przejrzyste,
Mein Töchterlein liegt auf der...'

Verdammt!

A moja córeczka... do diabła!
Komm, Margret!

Chodź, Margaret!

Komm setz Dich her, Margret!
Usiądźmy, Margret!

Margret, Du bist so heiss...'
Margret, płoniesz...

Wart nur, wirst auch kalt werden!
Poczekaj, aż wystygniesz!

Kannst nicht singen?
Umiesz śpiewać?

MARGRET
In's Schwabenland, da mag ich nit,

Nie nęci mnie nocne życie,
Und lange Kleider trag ich nit,

nie noszę błyszczącej sukienki,
Denn lange Kleider, spitze Schuh,

bo w takiej sukience
i w butach na szpilkach

Die kommen keiner Dienstmagd zu.
proście dziewczyny nie chodzą.

WOZZECK
Nein! Keine Schuh,

Nie! Co tam buty,
man kann auch blossfüssig

in die Höll' geh'n!
boso też można iść do piekła.
Ich möcht heut raufen, raufen

Nosi mnie dzisiaj, nosi!

MARGRET
Aber was hast Du an der Hand?
Ale co masz na rękę?

WOZZECK
Ich? Ich?
Ja? Ja?

MARGRET
Rot! Blut!
Czerwień! Krew!

WOZZECK
Blut? Blut?
Krew? Krew?

(ludzie gromadzą się wokół nich)

MARGRET
Freilich Blut.
Chyba krew.

WOZZECK
Ich glaub', ich hab' mich
Chyba skaleczyłem
geschnitten, da an der rechten Hand.
prawą dłoń.

MARGRET
Wie kommts denn zum ellenbogen?
Więc skąd na łokciu?

WOZZECK
Ich habs daran abgewischt.
Musiałem tam dotknąć dłonią.

CHÓR BURSZÓW
Mit der rechten Hand am rechten Arm?
Prawy łokieć prawą dłonią?

MARGRET
Puh! Puh! da stinkt's nach Menschenblut!
Tu śmierdzi ludzką krwią.

WOZZECK
Bin ich ein Mörder? Platz!
Jestem mordercą? Odsuńcie się!
Oder es geht wer zum Teufel!
Albo idźcie do diabła!

(wybiega)

CHÓR
Freilich da stinkt's nach Menschenblut
Tu śmierdzi ludzką krwią.

MARGRET
Freilich nach Menschenblut.
Na pewno ludzką krwią.

CHÓR
Menschenblut!
Ludzką krwią.

4. SCENA
WOZZECK



WOZZECK

Das Messer? Wo ist das Messer?

Nóż? Gdzie jest nóż?

Ich hab's da gelassen.

Tu go zostawiłem.

Näher, noch näher.

Dalej, jeszcze dalej.

Mir graut's?

Boję się?

da regt sich was.

Co tu jest.

Still!

Cisza!

Alles still und tot.

Wszystko ciche i martwe.

Mörder!

Morderca!

Mörder!!

Morderca!!!

Ha! da ruff's.

Ktoś woła.

Nein, ich selbst.

Nie, to ja sam.

Marie!

Marie!

Marie!

Marie!

Was hast du für eine rote Schnur um den Hals?

Masz czerwony sznur wokół szyi?

Hast Dir das rote Halsband verdient

Zarobiłaś na czerwonej wstążkę

wie die Ohringlein,

tak samo jak na kolczyki -

mit Deiner Sünde!

swoim grzechem!

Was hängen Dir die schwarzen Haare so wild?!

Dlaczego włosy masz potargane

tak dziko?

Mörder!

Morderca!

Mörder!!

Morderca!!!

Sie werden nach mir suchen.

Będą mnie szukać.

Das Messer verrät mich!

Nóż mnie zdradzi.

Da, da ist's!

Tutaj, tutaj jest.

So! Da hinunter!

Tam głęboko!

(wyrzuca nóż)

Es taucht ins dunkle Wasser

wie ein Stein.

Poszedł na dno jak kamień.

(księżyc świeci. Wozzeck podnosi wzrok)

Aber der Mond verrät mich!

Ale księżyc mnie zdradzi.

Der Mond ist blutig.

Księżyc krwawi.

Will den die ganze Welt es

ausplaudern?!

To się rozniesie na cały świat?!

Das Messer,

Nóż,

es liegt zu weit vorn,

leży za płytko,

sie findens beim Baden

znajdą go w czasie kąpiel

oder wenn sie nach Muscheln tauchen.

Albo gdy będą szukać muszli.

(idzie w głąb stawu)

Ich find's nicht

Nie ma.

Aber ich muss mich waschen.

Ale muszę się umyć.

Ich bin blutig.

Jestem zakrwawiony.

Da ein Fleck

Tu plama,

und noch einer.

tam druga

Weh!

Och!

Weh!

Och!

ich wasche mich mit Blut!

Obmywam się krwią!

das Wasser ist blut...

Woda to krew...

Blut...

Krew...

(tonie. Wchodzi Doktor.

Za nim podąża Hauptmann)

HAUPTMANN

Halt!

Stój!

DOKTOR

Hören Sie? Dort!

Słyszysz pan? Tam!

HAUPTMANN

Jesus! Das war ein Ton.

Jezus, jakiś dźwięk.

DOKTOR

Ja, dort!

Tak, tam.

HAUPTMANN

Es ist das Wasser im Teich.

To woda w stawie.

Das Wasser ruff.

Woda wzywa.

Es ist schon lange

niemand ertrunken.

Już dawno nikt

nie utonął.

Kommen Sie, Doktor!

Chodźmy, Doktorze.

Es ist nicht gut zu hören.

Niedobrze tego słuchać.

DOKTOR

Das stöhnt als stürbe ein Mensch.

Jęczy jak konający.

HAUPTMANN

Unheimlich! Der Mond rot, und die

Nebel grau.

Niezwykłe! Księżyc czerwony,

a mgła szara.

DOKTOR

Da ertrinkt Jemand!

Ktoś tam tonie.

HAUPTMANN

Hören Sie?

Słyszysz pan?

Jetzt wieder das Ächzen.

teraz znów jęk.

DOKTOR

Stiller

Ciszej -

jetzt ganz still.

teraz całkiem cicho.

HAUPTMANN

Kommen Sie! Kommen Sie schnell!

Chodźmy! Chodźmy szybko!

(ciągnie Doktora za sobą.

Wychodzą)

5. SCENA, ostatnia

(dzieci bawią się i hatasują.

Synek Marie galopuje

na drewnianym koniku)

DZIECI

Ringel, Ringel, Rosenkranz,

Krag, krag, róży pąg

Ringelreih'n!

Zróbmy krag!

Ringel, Ringel, Rosenkranz,

Krag, krag, róży pąg,

Rin - - -

Zrób...

(przerwywają śpiew)

PIERWSZE DZIECKO

Du, Käthe! Die Marie...

Ty, Kasiu! Wiesz, ta Marie...

DRUGIE DZIECKO

Was is?

Co ta Marie?

PIERWSZE DZIECKO

Weiss' es nit?

Sie sind schon Alle 'naus.

Nic nie wiesz?

Wszyscy już tam są.

TRZECIE DZIECKO

(do synka Marie)

Du, Dein Mutter ist tot!

Ty, twoja matka nie żyje!

SYNEK MARIE

Hop hop! Hop hop! Hop hop!

Hop hop! Hop hop! Hop hop!

DRUGIE DZIECKO

Wo is sie denn?

To gdzie ona jest?

PIERWSZE DZIECKO

Draus liegt sie, am Weg,

neben dem Teich.

Tam leży, przy drodze, koło stawu.

TRZECIE DZIECKO

Kommt - anschaun!

Chodźmy popatrzeć.

(dzieci wybiegają)

SYNEK MARIE

Hop hop! Hop hop! Hop hop!

Hop hop! Hop hop! Hop hop!

(synek Marie waha się chwilę

i biegnie za innymi dziećmi)

Ende der Oper.

Koniec opery.

















Cenna aberracja

Anna R. Burzyńska

Michel Foucault w *Historii szaleństwa* zauważa, że w epokach rozumu bohater tragiczny i bohater szalony zajmują pozycje na dwóch przeciwległych biegunach doświadczenia egzystencjalnego; postać tragiczna nie może być szaleńcem, szaleństwo nie ma znamion tragizmu. Niemożliwy jest dialog pomiędzy tymi dwoma bohaterami, gdyż „jeden potrafi tylko wypowiadać decydujące słowa bytu, w których spotykają się w momentalnym błysku prawda światła i głębia nocy; drugi wydaje wciąż nieartykułowany pomruk, w którym unicestwiają się wzajemnie gadanina dnia i kłamliwy cień”.

Być może dlatego w roku 1820 na zamku Ludwika I w Darmstadt sąsiadowały ze sobą pierwsze w Niemczech prywatne muzeum sztuki, znakomity teatr, w którym sprowadzeni z Wiednia artyści występowali w inscenizacjach klasycystycznych tragedii i oper, a także „dział naturalistów”, do którego najcenniejszych eksponatów należały odarte ze skóry ciała konia i człowieka. Te dwie odmienne rzeczywistości penetrował doktor Ernst Büchner, czuwający nad zdrowiem księżących aktorów i prowadzący pokazowe sekcje zwłok w teatrze anatomicznym. A także jego syn – Georg.

Ernst Büchner był lekarzem (początkowo chirurgiem wojskowym) i badaczem (opublikował liczne artykuły poświęcone zagadnieniom medycyny i szeroko rozumianej natury), członkiem stowarzyszeń naukowych i kolegów medycznych, reformatorem służby zdrowia, nauczycielem i biegłym sądowym. Szeroki zakres i różnicowanie jego działalności oddaje doskonale sytuację nauk medycznych na początku XIX wieku, w szczególności zaś – niejasny status choroby, zwłaszcza psychicznej.

Zanim sztuka romantyzmu zajęła się fenomenem szaleństwa, zjawisko to dyskutowane było szeroko na polu medycznym i prawnym, etycznym i religijnym. Zarzykować można stwierdzenie, że przełom wieku XVIII i XIX był momentem, w którym rewizji poddane zostało (mocno ugruntowane z powodów religijnych) przekonanie o tożsamości choroby i zła. Lekarze postulowali powstrzymanie się od moralnego osądu i traktowania choroby psychicznej tak samo, jak innych schorzeń. Etycy, filozofowie i medycy dyskutowali o relacjach pomiędzy zbrodnią i szaleństwem, spierając się o kwestię wolnej woli i uwarunkowań biologicznych. Wzrastało też znaczenie medycyny sądowej i instytucji biegłego lekarza.

Ernst Büchner pełnił taką funkcję wielokrotnie, w takich przypadkach, jak zakatowanie trzynastoletniego chłopca przez jego kolegów, sadystyczne zachowania prowincjonalnego proboszcza, otrucie żony przez męża-rzeźnika; a także w trakcie wojskowego procesu lejbgwardzisty Christopfera Jüngera, który „w półśnie lub w chwilowym ataku szaleństwa” targnął się na swego przełożonego. Jüngera udano się uniewinnić; liczne szczegóły dotyczące jego przypadku, jak niedożywienie żołnierza, jego wcześniejsza bójka z tamburmajorem, czy w końcu dręczące koszmary senne, które popchnęły go do czynu, znalazły odbicie w tekście *Woyzcka*. Była to jednak jedna z nielicznych historii z pomyślnym zakończeniem.

Zainteresowanie szaleństwem na początku wieku XIX ma jeszcze inny ważny wymiar: wciąż niewyjaśnione pozostaje źródło większości schorzeń psychicznych. Niepokój budzi fakt, że – w przeciwieństwie do innych chorób – objawy są niezwykle trudne do właściwego opisanego, w większości przypadków nie sposób wskazać patologicznych zmian w organizmie. Anatomowie usilnie szukają legendarnego „kamienia głupoty”, który można by było chirurgicznie usunąć z czaszki pacjenta, by w ten sposób przywrócić mu zdrowie (idea nie całkiem przedawniona, o czym świadczą nazistowskie pseudonaukowe eksperymenty na pacjentach szpitali psychiatrycznych).

Na porządku dziennym jest okaleczanie „histerycznych” kobiet, ale też publiczne pokazy ataków histerycznych jako rodzaj szalenie popularnej pseudoedukacyjnej rozrywki. Ludzie chorzy wciąż jeszcze bywają traktowani jako osobliwości godne prezentowania w budzie jarmarcznej – na równi z tresowaną matką czy filozofującym koniem. Jak tajemniczy znajda Kaspar Hauser – ten „wzruszający obraz najczystszej dobroci”, którego krótkie i tragiczne życie było jednym wielkim eksperymentem psychiatrycznym.

Przerażenie mogą dziś budzić „narzędzia hospitalizacji” – kaftany i koszule bezpieczeństwa, obroże, skórzane szelki, kajdanki i łańcuchy, unieruchamiające krzesła i łóżka, maszyny służące wprawianiu ciała we wstrząsy bądź szybkie obroty. Więzienia i szpitale psychiatryczne miały analogiczną architekturę i wyposażenie. Niemożność wyznaczenia ostrej granicy pomiędzy miejscem kary a miejscem kuracji nie wiąże się jedynie z wykorzystywaniem instytucji szpitala psychiatrycznego do eliminacji przeciwników politycznych, ale też z samą procedurą postępowania z pacjentami. Foucault wskazuje, że w przeciwieństwie do renesansu, pozwalającego chorym na kontrolowaną swobodę, oświecenie zmusiło obłąd do milczenia. Jak pisze w książce *O zdrowych i chorych* Romuald Gułt, ślady takiego myślenia przetrwały jeszcze częściowo do wieku XIX; skutkiem było powszechne katowanie chorych i poddawanie ich „hydroterapii” rozumianej jako pławienie w rzece, spychanie do zapadni z gorącą wodą lub przykuwanie do ściany w wąskiej komorze, stopniowo napętnianej wodą. Jako „szczepionkę” aplikowano pacjentom czynnik chorobywórczy w zwiększonych dawkach – na przykład cierpiących na stany lękowe zamykano w piwnicach pełnych węży, kretów czy ruszającego się robactwa.

Postawa doktora Ernsta Büchnera wyróżnia się na tym tle głębokim humanizmem i pokorą wobec natury. W tym duchu starał się wychowywać syna Georga, który w 1831 roku rozpoczyna równoległe studia anatomii porównawczej i filozofii. W dyplomowej dysertacji *O układzie nerwowym brzany* młody Georg szuka analogii pomiędzy budową a działaniem układu nerwowego niewielkiej ryby oraz zwierząt coraz wyższego rzędu, upatrując w zaobserwowanych podobieństwach i różnicach prawidłowości należące do „wielkiego planu organizacyjnego natury” (jest rok 1835, ewolucjonizm ani w naukach przyrodniczych, ani społecznych jeszcze się nie narodził). W odczycie *O unerwieniu czaszki* Büchner stwierdza: każdy organizm jest skomplikowaną maszyną, składającą się z elementów, dzięki którym wypełnić może swoje zadania. U ludzi mechanizmy te osiągnęły najpiękniejszą i najdoskonalszą formę – organizm ludzki jest maszyną idealną.

Początek poważnej twórczości literackiej Georga Büchnera to rok 1835; w tym samym czasie powstaje też praca dyplomowa. Przygotowując rozprawę, Büchner noc w noc dokonuje kolejnych sekcji brzany; rozcinianiu rybich czaszek towarzyszą rozmyślenia o spadających głowach. Eksperymenty na ludziach przeprowadza tylko na papierze: w czteroaktowej tragedii *Śmierć Dantona* analizuje fenomen rewolucji francuskiej; w gorzkiej komedii *Leonce i Lena* projektuje człowieka-cyborga; w opowiadaniu *Lenz* dokonuje klinicznego studium obłądki artysty: tytułowego poety, ale i siebie samego, cierpiącego na przewlekłą depresję i stany lękowe. Panteizm i idealizm Büchnera podczas studiów i krótkiej praktyki naukowej wystawione zostają na ciężką próbę. Wśród jego wykładowców znaleźli się między innymi profesor Wilbrand, który podczas zajęć z anatomii prosił swego syna, by demonstrował studentom „zwierzęcą” zdolność poruszania uszami, oraz profesor Liebig, płacący heskim żołnierzom za możliwość przeprowadzania na nich eksperymentów żywieniowych (obydwu uznać można za pierwowzory postaci Doktora w *Woyzcku*). Prawdopodobnie Büchner bierze udział także w zajęciach z psychiatrii i medycyny sądowej. Na pewno zaś wertuje w bibliotece ojca roczniki dotyczące nie tak dawnego sporu, który podzielił środowisko medyczne: sporu o poczytalność skazanego na powieszenie Johanna Christiana Woyzcka. Publiczna egzekucja zgromadziła ponad pięć tysięcy widzów. Żaden teatr nie mógł się pochwalić taką publicznością.

W czasach Büchnera historię tę traktowano jak sensację kryminalną, „historię Otella z plebsu”; dziś – urasta ona do rangi przypowieści egzystencjalnej lub alegorii symbolu losu jednostki w nowożytnym społeczeństwie. Szczególnej wagi nabiera w niej kwestia relacji pomiędzy szaleństwem a wolnością. Czy obłąd jest chorobą pozbawiającą człowieka wolnej woli? Albo – jak chcieli surrealiści z Antoninem Artaud na czele – jest ekstremalną formą ludzkiej wolności? A może symbolem anarchii przeciwko niesprawiedliwości świata? Bluzgiem rzuconym w twarz Stwórcy?

Historyczny Woyzeck, Wozeck a może – jak sam podpisał się pod ostatnią wolą – Woyzecki (zgermanizowane Wójcicki?) w 1824 roku oskarżony został o zabójstwo kochanki, wdowy Johann Woost. Historia perukarza i żołnierza staczającego się stopniowo – poprzez doświadczenia bezrobocia, bezdomności, pijaństwa i choroby – na samo dno egzystencji jest dobrze znana dzięki doktorowi Johannowi Clarusowi, który jego przypadek szczegółowo opisał. Podczas przesłuchań Woyzeck zeznawał, że czasami opanowywały go dziwne stany, w których „wszystkie myśli mu uciekały”, co uniemożliwiało normalną pracę. Niemal nie opuszczało go uczucie głębokiego lęku i smutku.

W koszmarnych snach nawiedzali go wolnomularze (Woyzeck twierdził, że był przez masonów śledzony) i diabeł przekonujący, że Bóg go opuścił; także na jawie słyszał głosy, kroki, bicie dzwonów. Głosy te zachęcały go do samobójczego skoku do wody, a później – gdy zaczęły go dręczyć wątpliwości dotyczące wierności kochanki – nakazały zakup sztyletu i zadżganie wdowy Woost. Woyzeck usiłował negocjować z głosem nakazującym mu dokonać zbrodni, odmawiając wykonania wyroku na wiarołomnej, ale w końcu uległ jego zapewnieniom: „A jednak to zrobisz...”

Zachował się raport psychiatry dokładnie opisujący twarz oskarżonego: „Jego oko nie jest może szczególnie ruchliwe, ale źrenice mają normalny połysk. Spojrzenie jest spokojne i poważne, w żadnym wypadku dzikie, zuchwałe czy rozbiegane; wręcz przeciwnie – nieco smutne, zaktopotane, bezmyślne, przygasłe. Twarz jest blada, ale nie zapadnięta, wargi czerwone, rysy zdradzają pewien niepokój, ale mięśnie twarzy nie są ani nienaturalnie napięte, ani osłabione. Miny nie mają w sobie nic zdradzieckiego, podstępnego czy odpychającego i nie wyrażają ani strachu, ani troski, niechęci ani powstrzymanego gniewu – w ogóle żadnych namiętności. Przez większą część czasu pozostawał w takim stanie, jedynie kilkakrotnie zaobserwowałem – podczas wspomnień z dzieciństwa – jak na jego twarzy pojawiał się przelotny uśmiech, w którym jednak nie było nic nieprzyjemnego, gorzkiego, szyderczego czy sarkastycznego”.

Na sztychach z XIX-wiecznych podręczników psychiatrii widać pacjentów powykręcanych w najdziwniejsze

pozy, dziko gestykulujących, o twarzach wykrzywionych grymasem i ustach otwartych do krzyku. Litografia ukazująca Woyzcka i raport lekarza niczego podobnego nie opisują. Morderca Johann Woost został wysłany na szafot jako osoba całkowicie zdrowa, poczytalna i odpowiedzialna za swój czyn. Nie odnaleziono mierzalnych i opisywalnych symptomów choroby. W pewnym sensie można powiedzieć, że Woyzeck padł ofiarą klasycznego myślenia mimetycznego. Tym bardziej przejmująco brzmią słowa bohatera niedokończono dramatu Büchnera, który nie potrafi racjonalnie ocenić rozmiaru zła mu wyrządzonego: „Hm! Nic nie widzę, nic nie widzę. O, to by było widać, to by można rękami namacać!”. Woyzeck to pierwszy bohater tragiczny i szalony równocześnie, w kalekiej mowie rzucający oskarżenie światu – wielkiej fabryce obłądów.

Woyzeck zewsząd atakowany jest przez tajemnicze szepty, śmiechy, muzykę skrzypiec i piszczałek, ryk puzonów, pomruk werbli, tupot i wrzawę tańczących par. Dźwięki narastają, nakładają się na siebie – modlitwa i kotłyszka nękają w odgłosach orgiastycznej zabawy i wojskowym tumultcie. Gorączkowy rytm mowy prowadzi do rozpadu języka, tożsamość Woyzecka pęka pod naciskiem napierającej zewsząd dysharmonijnej rzeczywistości. Dramat Büchnera to doskonała partytura szaleństwa. Partyturę tę kongenialnie przetłumaczył na język opery Alban Berg.

Berg połączył te same sprzeczności, jakie pogodził w swojej tragedii szaleńców Büchner: wysoki i niski styl, poezję i naturalizm, fragmentaryczność i spójność, gwałtowność, grozę i rzadkie momenty złudnego piękna i spokoju. *Wozeck* to być może najdoskonalsza realizacja Artaudowskiego ideału teatru okrucieństwa, ocalającego ludzką godność w szaleństwie. Berg podniósł bowiem historię prostego żołnierza do rangi mitu; pierwszego mitu nowej ery, gdzie tragiczne *katharsis* zastąpione zostało przez absurd egzystencji w opuszczonym przez Boga świecie.

źródła:

Georg Büchner, *Gesammelte Werke*, Goldmann, Monachium 1998;

Michel Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, PIW, Warszawa 1989;

Michel Foucault, [Człowiek tragedii i człowiek szaleństwa], przekł. Ewa Rządowska, w: *Osoby*, red. Maria Janion i Stanisław Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984;

Romuald Gutt, *O zdrowych i chorych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977;

Jürgen Seidel, *Georg Büchner*, DTV, Monachium 1998;

Alfons Glück, *Der historische Woyzeck*, w: *Georg Büchner. Der Katalog*, Stroemfeld/Roter Stern, Bazylea-Frankfurt 1987.

Anna R. Burzyńska - teatrolog, członek redakcji *Gazety Teatralnej „Didaskalia”*, stale współpracuje z „Tygodnikiem Powszechnym”. Kurator w krakowskim Instytucie Goethego. Autorka książki *Mechanika cudu* (Kraków 2005), poświęconej strategiom metateatralnym w polskim dramacie awangardowym.

Żołnierz Woyzeck

Bogusław Deptuła

„To żołnierz! Najniższy gatunek rodzaju ludzkiego.”

Georg Büchner

„Langsam, Woyzeck, langsam... Powoli, Woyzeck, powoli” – to pierwsze słowa Büchnerowskiego dramatu. Słowo niemieckie i polskie jest przyjętym powszechnie określeniem tempa w muzyce. Można się zastanawiać, czy określają one również tempo tego niezwykłego dramatu.

Niedokończone, ostatnie dzieło dwudziestotrzyletniego młodego doktora biologii, ichtiologa, wciąż pozostaje utworem fascynującym. Jego inspiracją były autentyczne wydarzenia. Johann Christian Woyzeck, wojskowy fryzjer z Lipska, zabił z zazdrości swą przyjaciółkę, wdowę po wojskowym chirurgu. Przedmiotem dociekań był stan psychiczny zabójcy i kwestia jego poczytalności. Trwający trzy lata proces zakończyła egzekucja.

Młody Georg Büchner śledził wszystko bardzo dokładnie – jego ojciec był lekarzem, a w ówczesnych gazetach wiele pisano na temat tej zbrodni i procesu. Do dramatu przeniknęło więc wiele faktów. Przejęty losem prostego żołnierza, być może niepoczytalnego, planował Büchner napisanie swoistego dramatu sądowego, albowiem to w sali sądowej miało dojść do dramatycznej kulminacji sztuki. Proces żołnierza Woyzcka miał się przekształcić w akt oskarżenia sędziów i całego ówczesnego niemieckiego systemu sądowego.

W zainteresowaniu sprawą Woyzcka spotykają dwie ważne dla Büchnera kwestie: medyczne i społeczne. Z jednej strony był on autorem rozprawy doktorskiej o układzie nerwowym ryb, z drugiej zaś słynnego *Gońca heskiego*, w którym padało zdanie: „Pokój chatom! Wojna patacom!”.

Oto fragmenty listu Georga Büchnera do narzeczonej Minny Jaegle, napisany prawdopodobnie w listopadzie 1833 roku:

Studiuję historię rewolucji. Jestem niemal unicestwiony straszliwym fatalizmem historii. Znajduję w naturze ludzkiej potworną jednostajność, a w stosunkach ludzkich nieodpartą moc daną każdemu i nikomu. Jednostka jest tylko pianą na grzbiecie fali. Wielkość jest czystym przypadkiem, potęgą geniuszu zwykłym igraniem marionetek, śmieszną walką z żelaznym prawem. Poznać to prawo, to rzecz najwyższej miary, a opanować je nie sposób. Przyzwyczaiałem moje oczy do widoku krwi. Ale nie jestem ostrzem gilotyny... Co jest w nas, co kłamie, morduje i kradnie.

Büchnera interesowała wtedy historia rewolucji francuskiej, przygotowywał się bowiem do pisania *Śmierci Dantona* – dramatu o mechanizmach historii. Wzmianka o jednostce, pozbawionej znaczenia i wszelkiej siły, której „wielkość jest czystym przypadkiem”, to chłodne, biologiczne spojrzenie na dzieje i udział w nich jednostek, które w historię zaplątują się, a historia robi

z nimi to wszystko, co zrobić musi, by dokonać się mogło fatalne przestanie dziejów.

W tym determinizmie jedno brzmi bardzo mocno: by nie stać się ostrzem gilotyny. I jeszcze inny fragment z listu do narzeczonej, która była do końca obecna przy śmierci Büchnera spowodowanej tyfusem, przed którym wycieńczony organizm nie był w stanie się obronić:

Moja wyobraźnia jest czynna, a mechaniczna praca przygotowawcza sekcji pozostawia jej pełną przestrzeń: widzę ciebie ukradkiem, między ogonami ryb i płetwami żab...

Woyzeck – ciekawy przypadek medyczny, interesujący fenomen socjologiczny, doskonały temat na dramat, który staje się, przez swoje niedokończenie, rodzajem scenicznej ballady, opowieścią niemalże jarmarcznią, tym bardziej, że rozgrywającą się gdzieś między straganami. W żydowskim kramiku Woyzeck kupuje nóż. Wśród podmiejskiego pejzażu, z miastem w oddali, wśród krwawego zachodu, dokonuje zbrodni, której nie skryje zapadająca noc. W jego przekonaniu jest to akt sprawiedliwości; trudny, bardzo trudny, ale zarazem nieunikniony, jedyny gest, jaki mu pozostał. Rozpaczliwy akt honoru biednego człowieka. Żołnierza. Biologia nie zna pojęcia honoru. Dramaturg Büchner nie ma żadnych wątpliwości wobec tego faktu. Biolog Büchner zdaje się fascynować nieprzewidywalnością ludzką.

Wojsko stanowi ciało oddzielone od wielkiego ciała Narodu, a zdaje się ciałem dziecka, tak bardzo nikłą ma inteligencję i tak bardzo wzbroniony jest mu rozwój. [...] Człowiek na żołdzie, czyli żołnierz, to biedny pyszałek, ofiara i kał, kozioł codziennie składany w ofierze swemu ludowi i dla ludu, co kpi sobie z niego; to męczennik okrutny i pokorny zarazem, którym przerzucają się władza i naród, zawsze ze sobą w niezgodzie. [...] Życie jest smutne, monotonne, regularne. Godziny wybijane przez bęben są równie ponure jak on.

To fragmenty opublikowanej w 1835 roku *Wielkości i niewoli wojskowego stanu* – jednej z bardziej niezwykłych francuskich powieści tamtego czasu. Jej autor, Alfred hrabia de Vigny, pochodzący ze starej wojskowej rodziny, zanim ośmieliły go literackie sukcesy, przez trzynaście lat był oficerem. Jego uwagi chronologicznie są właściwie równoczesne z *Woyzkiem* Büchnera pisany w 1836 roku. De Vigny nie ma najmniejszych złudzeń ani co do tego, czym wojsko jest, ani co do braku znaczenia jednostki. A przecież inne musiały być doświadczenia francuskiego oficera i pruskiego fryzjera. Woyzeck nie zdobywał się na genialne uogólnienia, ale zarazem lepiej rozumiemy jego żałosne miejsce w dziwacznej

machinie ludzkiej, jaką od zawsze pozostaje armia. Francuz spisuje swoje wspomnienia i wprowadza w nie powieściowych bohaterów, a właściwie kolejne figury żołnierskiego losu, bo to są postaci znaczące, niczym kolejne egzemplarze w retorycznym wywodzie na temat armii. De Vigny pisał o armii francuskiej, ale nie mamy wątpliwości, że jego słowa można przenosić – na wszystkie armie świata.

Figura żołnierza zawsze musi być ambiwalentna. Żołdak i wybawca są jedną i tą samą stroną tej postaci; rozdzielenie – na awers i rewers, jak w przypadku monety – jest niewykonalne. Żołnierz jest raczej postacią o podwójnym, janusowym obliczu, bo tylko kontekst jego pojawienia sprawia, że z napastnika zmienia się w wybawcę, albo na odwrót.

Zmieniła się również żołnierska filozofia i etyka. A honor? To trudne słowo i zdaje się znaczyć różne rzeczy – w zależności od tego, czyje usta je wypowiadają. Do pewnego momentu w dziejach armii tym słowem można było wiele wyjaśnić. Jak się wydaje, honor bezpowrotnie poległ w błocie i gazie pierwszej wojny światowej. A potem pojawiał się już bardzo sporadycznie, a do tego w zupełnie nieprzewidywalny sposób. Dziś jest z nim zupełnie kiepsko. Ale czemu się dziwić, skoro cytowany już de Vigny pisał: „Armia nowoczesna ledwo przestaje walczyć, zamienia się w rodzaj żandarmerii”. A po chwili dodawał jeszcze nie mniej interesujące zdanie: „wstydy się sama siebie i nie wie, ani co robi, ani czym jest; wciąż zadaje sobie pytanie, czy z niej niewolnica czy, królowa państwa: to ciało wszędzie szuka swej duszy i nie znajduje jej”.

Strój w armii – mundur, zawsze był przedmiotem natężonej uwagi, to nie ulega kwestii. Wiele o tym można by napisać, wiele też napisano. Zatrzymajmy się przy jednym momencie w dziejach wojskowego stroju.

W czasach Woyzcka osiągnął on swoją największą estetyczną doskonałość i przepych. To była kontynuacja, ale już na innych warunkach, wspaniałości stroju napoleońskiego. Jego kogucia, przesadna ozdobność, podkreślała zarazem pożądane drugorzędne męskie cechy płciowe: obcisłość spodni miała zapewniać o bogactwie ich zawartości, a wypoleutowane ramiona sugerowały bezmiar męskiej piersi. Guziki, akselbanty, szamerunki, spiętrzone i olśniewające, jednoznacznie pchały przed lustro, by sprawdzać

obecność i porządek wszystkich składowych. Narcyzm tej sytuacji nie budzi chyba żadnych wątpliwości. A do tego poezja i pieśń ludowa – ale nie tylko one – ową wiarę w afrodyzjakalną siłę munduru podtrzymuje już od ponad dwóch wieków. A więc pręży się szeregowiec, pręży się oficer, ba, nawet głównodowodzący musi się prężyć, bo wojsko, które przestaje być prężne, przestaje być sobą, przestaje przstraszać, a straszenie jest nadal jego najważniejszą cechą. Im silniejsza armia, tym większe bezpieczeństwo, tym większa wiara we własne siły, tym większa pewność w ewentualne zwycięstwo. To zjawiska wprost proporcjonalne do owej wyprężonej postawy żołnierskiej.

*

Powoli spojrzenie na armię zmienia się nieodwracalnie. Ostatnio ciosy spadają dość często, a jej obraz zdaje się być poddany totalnemu demontażowi. Jednym z najcelniejszych wydaje się szyderczy atak Artura Żmijewskiego.

W trwającym siedem i pół minuty filmie *KR WP* z 2000 roku Żmijewski namówił do udziału byłych żołnierzy Kompanii Reprezentacyjnej Wojska Polskiego. Najpierw wykonują oni paradną musztrę na placu przed pomnikiem Kościuszkowców na warszawskiej Pradze, by następnie przenieść się do zamkniętej sali gimnastycznej. Lustra wypełniają powierzchnię jednej ze ścian, przeglądają się w niej maszerujący, a my widzimy ich zdwojoną fizyczność. W niej wykonują te same elementy musztry paradnej, ale bez mundurów. Są nadzy. Zostały im buty, rogatywki i karabiny, albo tylko karabiny.

„Ja moim filmikiem nie chcę powiedzieć, że faceci są tresowani i oprotestować to. To jest filmik o radości wagarowicza, o chłopięcych psikusach. O tym, że faceci są stabi – i o tym, że zawiązują spisek stabych” – mówi Żmijewski. Tę stabość łatwo można odnaleźć, widząc młodych żołnierzy pełniących wartę. Przemierzają plac, zamierają, a w tym momencie ma w nich zamrzeć niemal wszystko, poza wyprostowaną postawą. Nic nie może ich sprowokować, wyrwać z idealnego stanu zawieszenia, bezruchu i bezczasu obok wiecznego ognia.

Jednak chyba inne zdanie Żmijewskiego wydaje się jeszcze lepiej odpowiadać sfilmowanej sytuacji; dokładniej wypełniać ów demonterski zapał autora filmu: „Jeśli ktoś będzie oglądał, powiedzmy, zmianę warty przy Grobie nieznanego Żołnierza w Warszawie i ten drętwo-sztynny rytuał wyda mu się komiczny – cel będzie osiągnięty”.

To już nie będzie ta sama armia. To, co zobaczyliśmy dzięki Żmijewskiemu, zmieni bardzo

wiele, bo trudno już będzie zapomnieć, że pod tymi mundurami skryty jest „materiał ludzki”. Czyli coś, co kiedyś było nazywane mięsem armatnim i co nadal nieodmiennie nim pozostaje, ale właśnie przez pokazanie tej żołnierskiej cielesności zostało przypomniane. Zarazem trudno myśleć o tych prężących się ciałach, skoro doskonale wiemy, że to, co mogłoby dostojnie i po męsku prężyć się, pozostaje minimalne i uśpione, bo owe wojskowe rytuały odbierają całą męską vitalność tym młodym ciałom.

*

Wojsko jest obnażane i ośmieszane. Coraz więcej można o nim powiedzieć prawdziwych rzeczy, fakty przekroczenia norm częściej są ujawniane. Równocześnie figura prostego, prostaczkowatego wręcz, żołnierza – w istocie swojej nie uległa wielkim przemianom. Wobec historii żołnierza Woyzcka wciąż pozostajemy bardziej współnikami niż widzami.

źródła:

Georg Büchner *Utwory zebrane*, wstęp i redakcja Barbara Płaczkowska, PIW Warszawa 1956;
Alfred de Vigny *Wielkość i niewola wojskowego stanu*, przekł. Joanna Guze, Czytelnik Warszawa 1990;
Ladislao Mittner *Storia della Letteratura Tedesca dal Biermeier al fine secolo 1820-1890*, fragmenty przekł. Bohdan Paczowski, Giulio Einaudi editore, Torino 1971;
Artur Żmijewski *Co stało się raz nie stało się nigdy*, Zachęta Warszawa 2005.

Bogusław Deptuła – krytyk, historyk sztuki. Współpracuje z „Tygodnikiem Powszechnym” i TVP Kultura. Publikował m.in. w „Exit”, „Res Publice Nowej”, „Zeszytach Literackich”.

Błazenady fryzjera: od demonicznego szafarza lęków do patrona ciała ironicznego

Mateusz Kanabrodzki

1. Postać fryzjera ma długą i symboliczną genealogię. Jego kulturowi antenaci: golarze, balwierze, łaziebnycy, cyrulicy, podejrzewani byli o konszachty ze złymi mocami. Uznawano ich za przedstawicieli tak zwanych rzemiosł niegodnych – „*artes indecorae*”. Wraz z różnej maści wesołkami (rymownikami, piszczkami, kuglarzami, igrcami), oberżystami, prostytutkami, zaludniali świat wyłączonego spod boskiej jurysdykcji – „*civitas diaboli*”. W ikonologicznej tradycji Zachodu wszystkie te rzemiosła reprezentowała małpa – alegoria jednocześnie zwierzęcej natury człowieka, nieczystości i oszustwa. W *Ikonologii* Cesare Rippy czytamy: „rzecz to pospolicie znana i poświadczona przez pisarzy wszystkich epok, iż Małpa jest obrazem człowieka przez wszystkich mianego w największej pogardzie i uważanego za nikczemnika, tudzież obwiesia”.

2. Na przełomie XIX i XX wieku, w heroicznym okresie psychoanalizy, postać fryzjera obrosła nową czarną legendą. Wszystkie zabiegi naruszające w niegroźny sposób integralność ciała: strzyżenie, golenie, wrywanie zębów – uznane zostały za obrazy lęku kastracyjnego. Dentysta czy fryzjer urosli w ten sposób do rangi alegorii szafującego groźbą kastracyjną ojca-tyrana, przeciwstawiającego się spełnieniu edypalnych pragnień syna. Niezrównanym dokumentem tamtych wyobrażeń jest wydana pod koniec XIX wieku *Złota różdżka* Heinricha Hoffmana, spolszczona i ozdobiona ilustracjami przez Bogdana Nowakowskiego. Przykładem choćby ilustracje do *O Juleczku, co miał zwyczaj ssać palec*. W tym wypadku w roli oprawcy wymierzającego karę za chłopięcą przewinę wystąpił krawiec. Z twarzą jak maska Zanniego z komedii dell'arte, obcina wielkimi nożycami kciuk malca. Tryska fontanna krwi. Chłopiec wbija przerażony wzrok w miejsce ekstrakcji. Szok, którego doznaje, na chwilę uwalnia go od bólu. Juleczek rozczapierza dłoń z uciętymi kciukami. Ostupiałym wzrokiem wpatruje się w ziemię, na której wzbierają dwie ogromne kałuże krwi.

3. Dzisiaj, po Derridzie, Białoszewskim, Merleau-Pontym, Kajzarze, Jean-Luc Nancym, Gombrowiczu, Rolandzie Barthesie czy Michale Witkowskim – fryzjer prawie zupełnie stracił swoje archaiczne (magiczno-demoniczne) i psychoanalityczne znaczenia. Żeby zorientować się, jakie zyskuje w zamian, warto zajrzeć na chwilę do zakładu w Kasbeam, do którego trafia narrator *Lolity* Vladimira Nabokova – Humbert Humbert:

Stary fryzjer z Kasbeam bardzo kłopsko mnie ostrzygł: przez cały czas gładził o swoim synu, graczem w baseball, przy każdej spółgłosce zwartej wargowej plując mi w szyję, a od czasu do czasu wycierał okulary w okrywającą mnie serwetkę albo zaprzestawał pobrzękiwania nożyczkami, aby zaprezentować pośótkę wycinki z gazet, a mnie tak zupełnie to nie obchodziło, iż doznałem poniekąd szoku uświadomiwszy sobie, gdy wskazał na fotografię stojącą w ramkach wśród poszarżanych ze starości płynów, że ten wąsaty młody sportowiec nie żyje od lat trzydziestu.

W interpretacji Richarda Rorty'ego znaczenie tej sceny dla wymowy *Lolity* – tak jak zresztą dla całej twórczości Nabokova – jest nie do przecenienia. Szok, jaki przeżywa Humbert u fryzjera z Kasbeam, jest obrazem szoku uruchamiającym pracę języka, efektem której jest opowieść o całej historii związku Humberta z Dolores Haze. Historii o pewnej dziewczynce z Ameryki Północnej pozbawionej

dzieciństwa za sprawą manii pewnego maniaka. I nieważny jest rodzaj tej manii – tłumaczy Rorty. Ważna jest mania sama, która sprawia, że całkowicie pochłonięci przedmiotem naszej obsesji – dążeniem do urzeczywistnienia pragnienia, działaniami mającymi na celu realizację naszej autonomii – kompletnie nie zwracamy uwagi na ból innych.

U kresu tej szaleńczej i metodycznej pogoni za pięknem, autonomią, pragnieniem, spełnieniem, realizacją siebie (w języku Rorty'ego: w pogoni za mirażami własnego słownika finalnego), metaforą, którą jest tułaczka Humberta po Ameryce – wówczas gdy oglądamy się za siebie i widzimy tyle nieszczęść, na które pozostaliśmy obojętni, albo do których, wstuchani hipnotycznie w swój wewnętrzny *daimonion*, świadomie lub nieświadomie się przyczyniliśmy – czeka nas wstrząsające rozpoznanie, że jesteśmy przerażająco okrutni. Dwuwierszowy komentarz Nabokova, który pointuje rachunek sumienia przeprowadzony przez Humberta, pozwala czytać *Lolite* niemal jak ironiczny moralitet:

Zmysł moralności to ludzka zapłata
Za ten zmysł piękna, co nam figle płata.

Rorty podejrzewa, że Humbert Humbert jest maską samego Nabokova. Uważa też, że wydzwięk *Lolity* jest moralno-ironiczny. Nabokov, obnażając okrucieństwo Humberta, pomaga stać się nam mniej okrutnymi. Humbert zatem to całkowite przeciwieństwo postulowanej przez Rorty'ego postawy etycznej reprezentowanej przez liberalną ironistkę. Ci, którzy podzielają jej wrażliwość, zawsze pozostają krytyczni wobec swoich odruchów, obrazów świata, systemów wartości. Nigdy nie utożsamiają się do końca z samymi sobą. Nieufni wobec tego wszystkiego, co podaje się za naturalne, zrozumiałe samo przez się, niezmiennie, istotowe, równocześnie cały czas starają się zachować zdwojoną czujność na to wszystko, co w ich postępowaniu może zranić innych.

Humbert Humbert sytuuje się na antypodach ironii – na obszarze czystej metafizyki. Jest natchnionym artystą, kapitanem swojej najtajniejszej rozkoszy, całkowicie pochłoniętym dziełem swojego życia, którym jest pogoń za swoją najgłębszą wewnętrzną istotą.

Opozycja Rorty'ego: metafizyk – liberalna ironistka, nadpisuje się na znacznie trwalej ugruntowaną opozycję kapitan – błazen. Ale Humbert nie ma w powieści u Nabokova jakiejś postaci, która byłaby negatywem czy antytezą Humberta, przychodzi na myśl jedynie wzmiankowany w jednym zdaniu

golibroda z zapyziałego zakładu z Kasbeam. W wersji Nabokova opozycja kaptan – błazen jakby mimochodem przechodzi więc w opozycję kaptan – fryzjer, ta zaś z kolei nakłada się na Rortyarską opozycję: metafizyk – liberalna ironistka. Po jednej stronie linii podziału byłby więc metafizyk, kaptan, mistrz, po drugiej: błazen, liberalna ironistka, fryzjer. Tak dziwaczne indywiduum, powstałe z konfiguracji kulturowych wzorów błazna, ironistki, fryzjera, jak najdalej jest od tropienia swojej czy czyjejs wewnętrznego natury, rzeczywistej istoty człowieka, ontologicznej pełni, niezmiennej, przedustawnej podstawy bytu. Domeną jego/jej działań nie jest głębia, lecz żywioł powierzchni. Nie operuje w głębi, jak metafizyk-anatom-psychoanalityk-pornograf, który – według analiz Michela Foucaulta – chce podporządkować swojemu spojrzeniu obszary ciała najgłębiej ukryte przed penetracją biorącego w posiadanie spojrzenia.

Nie ma głodu głębi, zupełnie odmiennie niż wspomniani przez Jeana Baudrillarda w pracy *O uwodzeniu* widzowie pewnej japońskiej granicznej formy striptizu, którzy wpatrując się w oświetlone punktowymi reflektorami krocza siedzących bez ruchu striptizerek – by nie zakłócać spektaklu – doznają niemal mistycznych przeżyć.

4.

Fryzjer-ironistka nie dąży do ekspozycji tego, co ukryte. Nie interesuje się więc leżącym w naniesionej na mapę literaturoznawców przez Rolanda Barthesa sferze ojca: ciałem-zagadką, ciałem-dziełem, które jest po to, żeby wydrzeć z niego sens albo rozkosz, wydtubać tętniące jądro bytu. Ciało, które absorbuje ironistkę-fryzjera, przeciwnie, sytuuje się poza sensem, albo na granicy sensu, której w żaden sposób nie można i nie należy przekraczać. Jest samą powierzchnią sensu – ciałem nonsensownym, wzorzystym kobiercem, ciałem-teksturą (łac. *textura* – tkanina), Barthowskim rozplątującym się w nieskończoność cielesnym pismem ciał, ciałem-tekstem (łac. *textus* – imiestów czasu przeszłego od *texo* – tkąć). Aktywność, która je znamionuje, silnie powiązana jest z kobiecością, z matką, z głosem kotyszającym do snu, ze śpiewem. Dostarcza ono serii nieciągłych przyjemności, z których wyrasta cywilizacja kobiet (żywi się nimi opera włoska i poezja haiku). Nie jest ono przestrzenią inkarnacji, w której ucieleśnia się sens, ale uwolnioną od tajemnicy, rozłożystą powierzchnią karnacji, której dopatrzeć się można w przebarwieniach zachodzących na powierzchni skóry, barwie włosów, plamach na dłoniach czy na płótnie malarskim. Ciało, które absorbuje fryzjera-ironistkę, to ciało w znacznym stopniu rozproszone, ciało-rozprysk. Ma fragmentaryczną, fraktalną, naskórkową fakturę porów skóry, włosów.

Fryzjer-ironistka, operując na powierzchni ciał, zmierza ku czemuś zewnętrznemu, a nie wewnętrznemu. Obcuje z ciałem oddzielającym się, szykującym się do odejścia, opuszczonym, odciętym. Jest to ciało będące w stanie ciągłej ekspansji, stwarzające się w nieustannym przyrastaniu, przerastaniu i przekraczaniu samego siebie, które koniec końców jest drogą ku śmierci. Jest *partes extra partes* – częścią na zewnątrz części – ciałem powierzchownie, naskórkowo ironicznym. Rozpościerając

się poza siebie, samo się z siebie wydała. A kiedy to czyni, jest już własną nieczystością, martwą tkanką, włosami, ścinkami włosów. To ciało rozstęp – *corpus* Jean-Luc Nancy'ego. Istnieje tylko jako uskok w bycie, unik. Obcowanie z takim ciałem jest obcowaniem – jak zauważa Nancy – nie z martwym ciałem, ale martwym jako ciałem. A jako że to, co martwe, stanowi niemal doskonały obraz innego, w ten sposób także ciało może uchronić swoją inność, a relacja z nim nie musi być zawsze całkowicie pozbawiona taktu – umiejętności dotykania.

Nawet najbardziej niechlujny golibroda – a co dopiero golibroda-ironistka – musi mieć minimum taktu (musi przecież wiedzieć i pamiętać, że klient podatny jest na zranienie). Ekspozycja, której ironistka-fryzjer poddaje ciało innego, to więc nie techniczno-metafizyczne wystawianie na światło, tylko *ex-peau-sition*. Ten neografizm autorstwa Jean-Luc Nancy'ego przekracza i podważa zakres znaczeniowy poprawnie zapisanej „ekspozycji”. Przede wszystkim odsyła do doświadczenia powierzchni ciała – do doświadczenia dotykania skóry (fr. *peau* – skóra); po drugie – określa ciało jako *corpus representans*, istnienie wystawione na pokaz, wysunięte na pierwszy plan, wyciągnięte przemocą na scenę i jako takie nieustannie narażone na zranienie.

5.

Fryzjer-ironistka mogłaby powtórzyć za Dziewczyną z *Teatru meta-codziennego* Helmuta Kajzara:

Boję się ludzi z nożami w ręku, boję się noża zbliżonego do moich oczu, mojej skóry... Jeśli używam noża w teatrze – życiu to po to, by z zewnątrz zrozumieć ten gest.

Indywiduum to nigdy nie przekracza granicy okrucieństwa. Jeśli przystawia ostrze do skóry, to tylko po to, żeby z zewnątrz zrozumieć podatność na ból innego i w ten sposób nauczyć się być mniej okrutnym. Wykonuje je więc z teatralną przesadą, przeciąga w nieskończoność. Jest w tych gestach całkowicie niewiarygodne, nieznośnie pretensjonalne, pełne sztuczności. Umyka w stronę kulis, zajmując miejsce na stronie – w jak najbardziej pisarskim i teatralnym sensie tego wyrażenia.

Czynności, jakie wykonuje, mają charakter nie procesu pierwotnego, lecz wtórnego. Są raczej prezentacją gestów niż gestami samymi w sobie. Zostały podstawione pod inne czynności. Zawsze z dystansem, na stronie, z ironią. Ciało, które im się poddaje – podobnie – zamiast odstaniać swoją naturę, akcentuje swoją sztuczność. Jest ciałem-fetyszem, jak sztuczny penis spleciony z włosów tonowych ostaniających kobiecie narzędzia rodne

z fantazji Sigmunda Freuda na temat wkładu kobiet w dzieje tkactwa, do której nawiązał Roland Barthes w swoich rozrządaniach problematyki tekstu, a Andrzej Falkiewicz rozwijał, zastanawiając się nad źródłami teatru.

Dzisiejszy fryzjer, chociaż wyzbyt się niemal zupełnie swoich magicznych i psychoanalitycznych konotacji, zachował jednak związki ze sztuką, pisaniem i teatrem, ale teraz zaczyna tworzyć zupełnie nową, zaskakującą konfigurację symboliczną. Wstępując w znaczeniowy konkubin z Rortyarską liberalną ironistką, świetnie nadaje się do tego, żeby uczynić z niego patrona teatralnego ciała ironicznego.

źródła:

Cesare Ripa, *Ikologia*, przekł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 1998;
Heinrich Hoffmann, *Złota różdżka. Staś strasznydo. Czytajcie dzieci / Uczcie się / Jak to niegrzecznym bywa źle*, przekł. i ilustracje Bogdan Nowakowski, Warszawa 1987 (przedruk techniką offsetową w oryginalnym formacie z wyd. z 1887);
Wladimir Nabokov, *Lolita. Powieść*, przekł. Robert Stiller, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991;
Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przekł. Wacław Jan Popowski, Wydawnictwo „Spacja”, Warszawa 1996 (rozdział *Golibroda w Kasbeam: Nabokov o okrucieństwie*);
Helmut Kajzar, *Z powierzchni... Szkice o teatrze. Teatr meta-codzienny*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1984;
Jean-Luc Nancy, *Corpus*, przekł. Matgorzata Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

Mateusz Kanabrodzki – absolwent Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST (obecnie Akademia Teatralna). Adiunkt w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej UW i w Akademii Teatralnej. Autor książki *Kaptan i fryzjer. Żywioł materialno-cielesny w utworach Georga Büchnera, Witolda Gombrowicza, Mirona Białoszewskiego, Helmuta Kajzara* (słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004). Interesuje się kulturowymi modyfikacjami doświadczenia ciała i spojrzenia w kształcie jaki przyjmują w teatrze i malarstwie.



Nie tylko nienawiść

Z prof. Krystyną Skarżyńską, psychologiem społecznym, rozmawia Anna Mateja

– Dlaczego budzą się w człowieku instynkty mordercze? Wybierając sposób, czas, miejsce, zaczynam myśleć o tym, jak skutecznie pozbyć się kogoś z pola widzenia...

– Pani zbrodnia byłaby prawdopodobnie przemyślaną w szczegółach intrygą. Tymczasem zabija się też pod wpływem silnych uczuć, w afekcie.

Bywa, że zbrodnia popełniona przez człowieka jest nieludzka, bo upodabnia nas do zwierząt, które potrafią zabić inną istotę, jeśli tylko utrudnia im zdobycie pewnego dobra. Specyficznie ludzka zbrodnia jest afektywna i płynie z naszego wnętrza: pragnień, emocji, zajmowanej w społeczności pozycji, bliskiego systemu wartości czy wyznawanej religii. Tylko człowiek, jak na przykład Otello, potrafi zabić z zazdrości, bo czuje potrzebę całkowitego zdominowania drugiego człowieka, utopienia go w swojej woli. Człowiek zabija także ze strachu. Atak na obiekty, których się boimy, albo ich łatwiejsze do zaatakowania substytutu, wzmacnia nasze poczucie kontroli i pomaga radzić sobie z wrogim światem. I wreszcie – mordujemy z nienawiści, a więc w wyniku przekonania, że pewni ludzie zasługują na gorsze traktowanie albo nawet usunięcie ze społeczeństwa.

W amerykańskim systemie prawnym za *hate crime* uważa się przestępstwa będące przejawem uprzedzeń rasowych, religijnych, etnicznych, związanych z orientacją seksualną, niepełnosprawnością lub płcią. Jaskrawymi przykładami zbrodni z nienawiści są masakry i ludobójstwa.

– Czym jest zbrodnia?

– Erich Fromm napisał kiedyś, że w ludzkiej zbrodni specyficzna jest nieracjonalna destrukcja. Agresja zwierzęca jest po coś, jest instrumentalna. Natomiast agresja ludzka w pewnym momencie wymyka się spod kontroli i nie realizuje założonego na początku celu, ale przeistacza się w samonakręcającą się spiralę zła – zabijamy, by usprawiedliwić wcześniejsze nieczne czyny.

Jest jeszcze jeden ważny motyw ludzkiej zbrodni, który wynika z poczucia więzi z innymi ludźmi: morderstwo dla pomśzczenia śmierci kogoś bliskiego. Kiedyś istniało w strukturach rodowych, przeformułowane wróciło podczas wojny – zabijamy, prawie że stojąc oko w oko z nieprzyjacielem. Robimy to nie dlatego, że go nienawidzimy, ale dla pomśzczenia straty, np. śmierci kogoś bliskiego.

– Dlaczego wyodrębnia się zbrodnie z nienawiści, przecież to uczucie towarzyszy większości zabójstw?

– To by sugerowało, że nienawiść to wyłącznie intensywne emocje. Tymczasem wielu sprawców wcale ich nie odczuwa podczas aktu agresji, zaś plan zabicia planują spokojnie, długo i szczegółowo.

Sprawcy aktów gwałtu na gejach umawiają spotkania w odległych częściach miasta, zorganizowanie wszystkiego zabiera im dużo czasu, ale... nie ma to dla nich znaczenia. Są przekonani, co ich różni od innych kryminalistów, że robią dobrze. Ich zdaniem, pewni ludzie zasługują na to, by być gorzej traktowani, a dla świata byłoby lepiej, gdyby nie było ich w ogóle. Nie liczą się ze stratami materialnymi (są one dotkliwsze niż w innego rodzaju przestępstwach); nie oszczędzają samych siebie, przez co, o wiele częściej niż sprawcy innych przestępstw, trafiają do szpitala. Sprawcom zbrodni z nienawiści przyjrano się dokładniej (badania Harrisa, Levina i Bennetta z 2002 roku) i wyróżniono cztery rodzaje motywacji, jakimi się kierują. 66 proc. badanych było „poszukiwaczami wrażeń” – szukali dreszczu podniecenia, ale przyznali, że po ataku poczuli się ważni i mocni, zyskali też uznanie w oczach kolegów. Tzw. obrońcy, których było 25 proc., zapewniali, że muszą bronić swoich zasobów, wolności i spraw – ich zdaniem zagrożonych przez obcych. Z kolei „odwetowcy” (8 proc.) odpierali rzekomy atak na swoją grupę.

– Czy właśnie w tej grupie mieszczą się ci, którzy czują się upokarzani, bez siły i szans w nowej, transformacyjnej rzeczywistości?

– Gdy jakaś grupa społeczna zostaje zdegradowana, łatwo ulega uprzedzeniom wobec innych, obcych czy słabszych. Socjologowie dziwili się, dlaczego po rozpoczęciu zmian w Europie Środkowo-Wschodniej nasiliły się uprzedzenia wobec Rumunów, Rosjan, Cyganów. Jedno z tłumaczeń wskazuje właśnie na utratę pozycji przez pewne grupy, którym transformacja odebrała stabilność, pracę, obniżyła zarobki i poziom życia. Niezadowolenie tych ludzi musiało gdzieś znaleźć ujście, a najłatwiej jest zaatakować „jakichś innych”. Niebezpieczeństwo jest tym większe, im grupa bardziej zamknięta; otwartość na innych zapobiega przynajmniej niektórym zbrodniom. Tyle tylko, że jeśli człowiek się boi, trudno o otwartość poznawczą – człowiek przejęty strachem czy stojący przed jakąś trudnością zamyka się na innych. Omija to, co nietypowe, Ignąc do tego, co oswojone, a przez to łatwiejsze w kontakcie.

Ostatnia grupa zbrodniarzy z nienawiści (1-2 proc.) to tzw. misjonarze albo krzyżowcy: mówią wprost, że mordują dla jakiejś ważnej społecznej idei. Tak naprawdę każda z tych grup ma gdzieś w tyle głowy ideologię, której realizacja jest ukrytą motywacją popełniania zbrodni. Racjonalizacje w rodzaju: „pomściłem znajomego” czy „wziąłem udział w pogromie Cyganów, bo oni mogą nam zabrać miejsca pracy” (jakby tajemnicą było, że oni zwykle pracy nie podejmują) – oto jedynie maska dla siedzącego głęboko w nich przekonania, że zaatakowanej grupie należy się złe traktowanie. Dlatego łatwo im przychodzi mówienie o ofierze, że „zasługuje na swój los”. Właściwie nie jest człowiekiem, ale gorszym rodzajem stworzenia: szczurem, pasożytem, podczłowiekiem. Sprawca buduje w umyśle szeroki repertuar epitetów po to, by zwiększyć przyzwolenie na stosowanie agresji wobec danej grupy ofiar. Jak wiadomo, szczury można tępić, ludzi – nie. Nieprzypadkowo w czasie wojny propaganda nazywa wroga tylko nieludzkimi określeniami i przypisuje mu wyłącznie nieczne zamiary.

– Czy atmosfera społeczna, w niektórych grupach pełna podskórnej rywalizacji, w innej ustawicznie nastawiona na przeczekanie trudnych czasów, może sprzyjać sięgnięciu przez tzw. zwykłych ludzi po drastyczne środki? To tacy ludzie przecież dopuścili się linczu we Włodowie czy ukrywali zamordowane, nowo narodzone dzieci w becze.

– Każdy człowiek jest w jakimś sensie niezwykły. Jego wnętrze, chociaż pozornie wygląda na uładzone, grzeczne czy nijakie, jest często bardzo skomplikowane. Dlatego wydaje mi się, że prawie każdy człowiek może w pewnych sytuacjach popełnić zbrodnię. Co najwyżej można się zastanawiać, co by go obroniło przed dopuszczeniem się takiego czynu.

Afekt działa przecież przez mechanizmy mózgowo, neurofizjologiczne – jeżeli się je pobudzi, człowiek zabija. Dwa lata temu nie mogliśmy uwierzyć relacjom mediów, opisującym matkę, która najpierw zabiła dwoje swoich dzieci, a potem siebie. Prawdopodobnie to był akt desperacji i poczucia bezsilności: dzieci wychowywała sama, jedno z nich było niepełnosprawne. Opieka nad chorym i cierpiącym niekoniecznie musi wzbogacać, za to bardzo często niszczy psychicznie i fizycznie opiekuna – wypala go. W pewnym momencie może poczuć, że jeśli nie wyciszy się choć na chwilę albo nie zlikwiduje strachu, świat zawali mu się na głowę.

Bezradność jest tym większa, im człowiek bardziej jest samotny. Lepiej znosimy przeciwności losu, jeżeli mamy w swoim otoczeniu ludzi, którzy nas nie odrzucają, ale będą podzielać z nami kłopoty, radości i lęki, znajdując czas tak na nasze zwierzenia, jak konkretną pomoc. Posiadanie przyjaciół to warunek lepszej jakości życia, w najbardziej beznadziejnych okolicznościach.

– Ale zbyt silne więzi i ustawiczne poszukiwanie akceptacji grupy może być równie niebezpieczne, jak samotność.

– I też popchnąć do zbrodni. Ryzyko zatracenia się jest mniejsze, gdy człowiek wierzy w siebie i w człowieka w ogóle. Kiedy potrafi być niezależny od wymagań grupy. Tą drogą chroni się też przed lękiem egzystencjalnym, a to z jego powodu właśnie szukamy miejsca i akceptacji w różnych kręgach. W chętnie dzisiaj krytykowanym indywidualizmie jest coś dobrego – szacunek dla jednostki i odporność na wpływy; indywidualista z nikim nie jest związany bezwarunkowo. To wolny strzelec, nieporównanie bardziej samodzielny w wyborach od człowieka, który ustawicznie szuka wzmocnienia samooceny w opiniach innych. Jest im postuszny, nie przeciwstawia się nawet wówczas, gdy z ich polecenia ma dokonać zbrodni. Wręcz ją usprawiedliwia. Indywidualista jest bliżej wartości uniwersalnych niż kolektywista, bezkrytycznie podporządkowujący się normom grupy.

– Jaką cenę, poza odpowiedzialnością prawną i moralną, płaci się za zabicie drugiego człowieka?

– Weterani z Wietnamu po latach od zakończenia służby zaczęli popełniać zbrodnie – jak tłumaczyli – „dla przywrócenia sprawiedliwości” lub „z poczucia krzywdy”. Przy zbrodniach z nienawiści, w których silny jest podtekst ideologiczny, mordercy sądzą, że wymierzają sprawiedliwość dziejową. Tak było w przypadku Jedwabnego, gdzie spalenie Żydów w stodole tłumaczono tym, że Żydzi wspomagali Armię Czerwoną. Jak pokazuje książka Anny Bikont *My z Jedwabnego*, ale także wiele badań psychologicznych, mordercy srogo za to płacili: chorobą, przedwczesną śmiercią, także w niewyjaśnionych okolicznościach, poważnymi problemami rodzinnymi. Za chwilowe poradzenie sobie z emocjami – strachu, odwetu, nienawiści – ta zbrodnia ciągnie się za nimi latami. Jest obecna w ich psychice.

Człowiek może być odpowiedzialny wyłącznie za to, co sam zrobił. Ponieważ jednak znamy współzależności między klimatem społecznym, miejscem w społeczeństwie, a zachowaniami i postawami człowieka, odwracając się plecami do innych zgotowalibyśmy sobie kiepski los. Odpowiedzialność tylko za siebie to za mało. Nie powinniśmy być przynajmniej obojętni wobec innych.

– Jerzy Turowicz mówił, że każdy z nas ma cały świat na głowie.

– Pięknie powiedziane, ale nie damy mu wówczas

radę, więc weźmy przynajmniej jego kawałek, np. sąsiadów z czwórka dzieci, bezdomnego z dworca, czy samotne starsze osoby z naszego domu. Z drugiej strony, to przekonanie o wartości każdego człowieka silnie sprzyja pomaganiu i to nawet wówczas, gdyby zagrażało własnym interesom czy wręcz życiu (jak było w przypadku pomagania Żydom w czasie okupacji).

Po jednej z masakr z czasów wojny wietnamskiej, w której żołnierze amerykańscy spalili napalmem dzieci i kobiety, zapytano w badaniach Amerykanów o to, kto jest za to odpowiedzialny. Większość orzekła, że dowódca, a nie bezpośredni sprawcy. Nic w tym dziwnego: człowiek ma naturalną skłonność przypisywania odpowiedzialności osobom o większej władzy. Ludzie nie zwracają uwagi na konieczność kompromisów czy ograniczenia władzy. Jeśli więc mamy jakąkolwiek władzę, wyptywającą choćby z posiadania stałej pracy i dochodów, jesteśmy mniej ograniczeni, niż ktoś bez pracy i bez dochodów. Im pewniej czujemy się w danej społeczności i im lepiej nam się żyje, tym bardziej powinniśmy dbać nie tylko o siebie. Takie są społeczne oczekiwania. Ale wiadomo też, że ich spełnienie daje poczucie sensu życia, a więc – przyczynia się do szczęścia.

Prof. Krystyna Skarżyńska jest autorką wielu artykułów i książek z dziedziny psychologii społecznej oraz politycznej (*Spostrzeganie ludzi, Konformizm i samokierowanie jako wartości, Człowiek a polityka. Zarys psychologii politycznej*). Kieruje Katedrą Psychologii Społecznej Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie i Pracownią Psychologii Polityki w Instytucie Psychologii PAN.

Anna Mateja jest redaktorem „Tygodnika Powszechnego”.



Jak bronić mordercy?

z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Tomasz Cyz

- O jakim świecie chcesz opowiedzieć?

- Oglądałem ostatnio film *Dziecko* belgijskich braci Jean-Pierre'a i Luca Dardenne. Bohaterom nic się nie udaje, choć niby wszystko jakoś funkcjonuje, jest normalnie i zwyczajnie. Główny bohater, Bruno, wydaje się taki niewinny, ale nagle podejmuje decyzję o sprzedaniu własnego dziecka. Jego matkę z kolei nie znajduję czasu na spotkanie z synem, ma młodego kochanka, który nad nią dominuje. W *Dziecku* nie ma żadnych więzów – rodzinnych, międzyludzkich, społeczeństwa gdzieś je zgubiło. To nowa dżungla, w której żyjemy i musimy sobie radzić.

- Ale w pewnym momencie widzimy rodzaj przemian. Przecież Bruno sam zgłasza się na policję i przyznaje do winy...

- Ale to nie jest żaden ludzki odruch, tylko profesjonalna lojalność. Być może już tylko w świecie złodziei i oszustów istnieją jakieś zasady. Tej solidarności na pewno nie ma między Brunem a dziewczyną. Pojawiają się jakieś przebrzydki, momenty zastanowienia... Podobnie dzieje się w biograficznym filmie o Charlesie Bukowskim, *Factotum*. Oto Ameryka, bohater żyje z dnia na dzień, każdego dnia od nowa, zaczyna jakąś pracę, dostaje pieniądze, wokół prostytutki, bezdomni. Wciąż jakaś potworna pustka.

- Czy podobnych ludzi znalazłeś w dramacie Büchnera sprzed ponad 150 lat, w operze Berga sprzed 80 lat...

- Wozzeck mówi, że nie ma już świata. Wszystko zgasło, nie wiadomo, co jest, czego nie ma. Wyczuwam w tym egzystencjalny lęk, jak u Kierkegaarda czy Sartre'a. Taką czarną dziurę... Los syna Wozzecka może stać się powtórzeniem losu ojca. Czy to nie jest rodzaj pętli? Przecież podobnie zapętla się ta muzyka, koniec może swobodnie przejść w początek. Syn za jakiś czas popełni taką samą zbrodnię. W *Wozzecku* wszystko się rozpadło, żyjemy bez religii, w braku wzajemnej bliskości, więzów.

- Kim jest Wozzeck?

- To jakiś rodzaj Kaspara Hausera, który nie pasuje do świata. Nie wiem jeszcze, do jakiego stopnia będę chciał wyobcować Wozzecka. Choć wydaje mi się, że wśród tych wszystkich kreatur to jedyny normalny człowiek, który dopuszcza słabość, lęk; który jest w depresji i nie potrafi sam znaleźć żadnych rozwiązań. Nie znajduje ich w wierze, wśród najbliższych. Wokół świat toczy się w swoim rytmie. Jeśli człowiek ma zostać uznany przez społeczeństwo, to musi podporządkować się konwencjom społecznym i religijnym, bo inaczej zostanie outsiderem, wykołajeńcem. Wozzeck żyje w nieformalnym związku, ma nieślubne dziecko, w końcu zabija niewierną kochankę. Za to go potępiamy. Ale w tym świecie istnieje niepisane prawo, że zdradzony mężczyzna nie tylko może, a nawet powinien ukarać zdrajczynię, nawet zabić.

- Chcesz bronić Wozzecka?

- Ta historia musi zostać rozszerzona, bohater – ucztowieczony. Chcę zanalizować jego szaleństwo zakorzenione jeszcze w dzieciństwie, podbudowane zazdrością, kryzysem wieku. Wozzeck traci wiarę w swoją męskość, ucieka przed Marie. Ona odczytuje to jedynie jako brak zainteresowania. Znalezienie kochanka jest aktem desperacji, nie sposobem na życie, bo przecież już następnego dnia siedzi nad Biblią, czuje się jak Maria Magdalena... Marie nie jest pozbawiona moralności, nie chce urządzić sobie nowego życia. Czuje się porzucona.

Chcę jak najbardziej rozsądzić tę strukturę, odrzeć bohatera z romantycznych asocjacji, dodać elementy, które będą wchodzić w dzień dzisiejszy. Przybliżyć tę historię do ludzi. Żebyśmy mieli wrażenie, że to wszystko mogło zdarzyć się w Warszawie, Koninie czy Zamościu. Chcę dokopać się do pytań: co jest życiem, co jest oświeceniem i depresją, kim jest człowiek żyjący w zdegradowanej cywilizacji pieniądza, w której pozostawiony samemu sobie, staje się zwierzęciem...

Musimy mieć jak najwięcej danych, żebyśmy, jak tawa przysięgłych, mogli lepiej zrozumieć Wozzecka. Czy chcę go bronić? Jak bronić mordercy?

- Spektakl rozpocznie prasowa notka o popełnionej zbrodni, procesie i karze. Od początku wiemy więc, co się stało...

- Chcę pomieścić w głowach widzów. W przypadku *Króla Ubu* wybraliśmy mylący, antyoperowy plakat, który miał wskazać, że ta historia odnosi się do życia, że w tej operze będziemy oglądać sytuacje i problemy, których zwykle tam nie oglądamy. *Wozzeck* jest genialnym dziełem, świetnym tematem, by namieszać w głowach zwłaszcza tym, którym się wydaje, że wiedzą, czym jest opera. Rozbijamy konwencję operową, by dokopać się do żywego człowieka, do prawdy większej niż tylko opowieść o tym, że królowa jest nieszcześliwa, bo zakochała się w synu swojego męża – jak w *Don Carlosie*. Fascynujące jest już to, że bohaterem opery stał się fryzjer, żołnierz. Człowiek z ulicy.

- Za Wozzeckiem, jak za niemal całą XX-wieczną i współczesną operą, ciągnie się męt, że ta muzyka jest trudna do wykonania i słuchania.

- Weźmy choćby ostatnią scenę z dziećmi: oto swojska atmosfera naiwnej dziecięcej zabawy, i nagle pada zdanie: twoja mama nie żyje. Okazuje się, że jedno z dzieci nie mogło w nocy spać, bo miało właśnie grać syna Marie i Wozzecka. Dziwnie się czułem, rozmawiając z dziewięcioletnim chłopcem, próbując mu wytłumaczyć, jak to jest, kiedy słyszy się, że mama nie żyje... Jak to rozgryźć, jeśli nie wchodzi się głęboko? Przecież dziecko ma naturalny system obronny, swoją dziecięcą nieświadomość. Jeszcze trudniej rozmawiać ze śpiewakami, żeby nie przychodzili na próby i spektakle tylko po to, żeby odtworzyć zafiksowaną sytuację?

WOZZECK w Warszawie

14 kwietnia 1984, Teatr Wielki, premiera polska
polska wersja językowa
przekład libretta BOHDAN OSTROMĘCKI i HENRYK CZYŻ

dyrygent | **ROBERT SATANOWSKI**
reżyseria | **MAREK WEISS-GRZESIŃSKI**
scenografia | **BARBARA KĘDZIERSKA**
przygotowanie chóru | **HENRYK GÓRSKI i MACIEJ CEGIELSKI** (premiera)
BOGDAN GOLA (od września 1984)

obsada premiery i kolejnych przedstawień:

Wozzeck | **JERZY KULESZA / JERZY ARTYSZ / BRONISŁAW PEKOWSKI**
Tambourmajor | **ROMAN WĘGRZYN / JÓZEF STĘPIEŃ**
Andres | **JÓZEF STĘPIEŃ / PIOTR CZAJKOWSKI**
Kapitan | **DARIUSZ WALENDOWSKI / KAZIMIERZ DŁUHA**
Doktor | **EDMUND KOSSOWSKI / RYSZARD MORKA / MAREK WOJCIECHOWSKI**
1. Terminator | **MAREK DĄBROWSKI / JERZY OSTAPIUK**
2. Terminator | **EUGENIUSZ BANASZCZYK / PRZEMYSŁAW SUSKI**
Obłąkany | **PIOTR CZAJKOWSKI / PIOTR WNUKOWSKI / JAN GÓRALSKI**
Maria | **ANNA MALEWICZ-MADEY / MARINA HRISTOVA-KANIA / JADWIGA T. STĘPIEŃ**
Margret | **POLA LIPIŃSKA / ANNA VRANOVA / KRYSZYNA JAŻWIŃSKA**

w repertuarze: do października 1987
liczba przedstawień: 24

opr. (pch)

5 stycznia 2006, Teatr Wielki - Opera Narodowa, premiera

Wozzeck | **MATTEO DE MONTI, PRZEMYSŁAW FIREK**
Tambourmajor | **RAFAŁ BARTMIŃSKI, RYSZARD WRÓBLEWSKI**
Andres | **RYSZARD MINKIEWICZ, LESZEK ŚWIDZIŃSKI**
Hauptmann / Narr | **PAWEŁ WUNDER, DARIUSZ WALENDOWSKI**
Doktor | **PAWEŁ IZDEBSKI, PIOTR NOWACKI**
1. Handwerksbursch | **DARIUSZ MACHEJ, REMIGIUSZ ŁUKOMSKI**
2. Handwerksbursch | **ŁUKASZ ROSIAK, KRZYSZTOF SZMYT**
Marie | **WIOLETTA CHODOWICZ, IZABELLA KŁOSIŃSKA**
Margret | **ANNA LUBAŃSKA, MAŁGORZATA PAŃKO**

CHÓR I ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO – OPERY NARODOWEJ
Chór Alla Polacca, Mimowie, Grupa Taneczna „Rytm”, Statystki

dyrygent | **JACEK KASPSZYK**
reżyseria | **KRZYSZTOF WARLIKOWSKI**
scenografia | **MAŁGORZATA SZCZEŚNIAK**
przygotowanie chóru | **BOGDAN GOLA**
przygotowanie muzyczne solistów | **JANINA A. PAWLUK**
reżyseria światła | **FELICE ROSS**
choreografia | **SAAR MAGAL**
wideo | **DENIS GUÉGIN**
projekty peruk | **ROBERT KUPISZ**
make-up | **GONIA WIELOCHA**
dramaturg | **MIRON HAKENBECK**
animacja komputerowa | **ROMAN WIKIEL**

asystenci dyrygenta | Grzegorz Berniak, Łukasz Borowicz, Iwona Sowińska
asystent reżysera | Jerzy Krysiak
asystent koordynator | Danuta Grochowska
asystenci scenografa | Lilia Ostroch, Irena Gaj
asystent choreografa | Ilona Molka
przygotowanie choreograficzne Grupy Tanecznej „Rytm” | Waldemar Sakowski
dyrygent chóru | Mirosław Janowski
pianiści-korepetytorzy solistów | Miłostawa Brzezinska, Helena Christenko, Maciej Grzybowski, Anna Marchwińska, Małgorzata Piszek
pianiści-korepetytorzy chóru | Ewa Goc, Maciej Rostkowski
inspicjenci | Teresa Krasnodębska, Marzenna Domagała
kierownictwo Chóru Alla Polacca | Sabina Włodarska
kierownik statystów | Wiesław Borkowski
kierownictwo produkcji dekoracji i kostiumów | Bogustaw Synkiewicz
kierownictwo obsługi sceny | Andrzej Wróblewski
sufler | Lech Jackowski, Teresa Książak
przygotowanie polskiego tekstu na tablicę świetlną | Halina Kerner
komputerowa obsługa tablicy świetlnej | Barbara Rakowska
dźwięk | Iwona Saczuk, Małgorzata Skubis

www.teatr Wielki.pl



JACEK KASPSZYK

Ukończył dyrygenturę, teorię muzyki i kompozycję w warszawskiej Akademii Muzycznej (1975). W tym samym roku zadebiutował w Teatrze Wielkim nową realizacją *Don Giovanniego* Mozarta. W 1976 roku został gościnnym dyrygentem Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie, a w rok później otrzymał III nagrodę w prestiżowym konkursie Herberta von Karajana w Berlinie, która zaowocowała wkrótce jego debiutem w Filharmonii Berlińskiej i w Nowym Jorku. W 1978 roku został pierwszym dyrygentem, a w dwa lata później kierował Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia i Telewizji, z którą odbył kilka europejskich tournée, występując m.in. w londyńskiej Royal Festival Hall. W 1982 roku przeniósł się do Londynu, gdzie zadebiutował z tamtejszą Filharmonią, a następnie występował regularnie ze wszystkimi londyńskimi orkiestrami, a także z: Halle, Royal Liverpool Philharmonic, Bournemouth Symphony, Ulster Orchestra, Royal Scottish National, BBC Scottish i z BBC National Orchestra of Wales, z którą poprowadził swój pierwszy koncert promenade. W latach 1983-87 był pierwszym dyrygentem londyńskiej Capital Radio's Wren Orchestra. Dyrygował orkiestrami niemal całej Europy: Filharmonią Berlińską, Bayerischer Rundfunk, RSO Berlin, Orchestre Nationale de Paris, Vienna Symphony, Królewską Filharmonią w Sztokholmie, Filharmonią w Oslo i Rotterdamie, Czeską i Flandryjską Orkiestrą Filharmoniczną oraz Chamber Orchestra of Europe, z którą odbył tournée po Australii. W latach 1991-95 był głównym dyrygentem i doradcą muzycznym North Netherlands Orchestra. Odbył tournée z Yomiuri Nippon Symphony i występował z Tokyo Philharmonic, a także z Hong Kong Symphony i New Zealand Symphony. W Ameryce Północnej dyrygował z San Diego Symphony, Cincinnati Symphony, Winnipeg Symphony i Calgary Symphony. W połowie lat 90. ponownie rozpoczął współpracę z Polską: z Filharmonią Narodową, Sinfonią Varsovia, Warszawską Operą Kameralną i Warszawską Orkiestrą Symfoniczną. Jednocześnie współpracował z teatrami operowymi, dyrygował przedstawieniami: *Dama pikowa* Czajkowskiego (Deutsche Oper am Rhein, 1977),

Straszny dwór Moniuszki (Detroit Opera, 1982), *Sen nocy letniej* Brittena i *Siedem grzechów głównych* Weilla (Opéra de Lyon, 1983 i 1987), *Eugeniusz Oniegin* Czajkowskiego (Opéra de Bordeaux, 1987), *Czarodziejski flet* Mozarta (paryska Opéra Comique, 1986 i Opera Królewska w Sztokholmie, 1988), *Zemsta nietoperza* Johanna Straussa (Scottish Opera, 1988), *Holender tutaj* Wagnera (Opera North Leeds, 1989), *Cyrulik sewilski* Rossiniego (English National Opera, 1992), *La Traviata* Verdiego i *Kawaler srebrnej róży* Richarda Straussa (Teatr Wielki - Opera Narodowa, 1994 i 1997).

W 1998 roku został dyrektorem artystycznym i muzycznym, a od września 2002 roku był również dyrektorem naczelnym Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Przygotował tu premiery: *Don Giovanniego* Mozarta, *Zamku księcia Sinobrodego* i *Cudownego mandaryna* Bartóka, *Króla Rogera* Szymanowskiego, *Don Carlota*, *Otella* i *Aidy* Verdiego, *Straszego dworu* Moniuszki, *Oniegina* Czajkowskiego, *Wesołej wdówki* Lehára, *La Rondine* i *Toski* Pucciniego, *Ubu Rex* Pendereckiego, *Potępienia Fausta* Berliozy i *Salome* Richarda Straussa oraz wznowienia: *Nabucca*, *Rigoletta* i *Traviaty* Verdiego, *Walkirii* Wagnera, *Turandot* Pucciniego i *Carmen* Bizeta. Prowadził gościnne przedstawienia polskiej Opery Narodowej w moskiewskim Teatrze Bolszoi i londyńskim Sadler's Wells, w Luksemburgu, Lwowie, Kijowie i Hongkongu, w ramach Festiwalu Pekinńskiego, na cypryjskim Pafos Aphrodite Festival oraz podczas trzykrotnych tournée po Japonii. Przygotował również szereg koncertów z orkiestrą Teatru Wielkiego. W kwietniu 2005 roku przestał być dyrektorem warszawskiej sceny operowej, pozostając z nią nadal we współpracy jako dyrygent gościnny. Ma w dorobku szereg symfonicznych i operowych nagrań CD (Baird, Mahler, Moniuszko, Musorgski, Penderecki, Puccini, Rachmaninow, Rossini, Schubert, R. Strauss, Szymanowski, Verdi) dokonanych w kraju i za granicą, a wśród nich także nagrane z zespołem polskiej Opery Narodowej: *Straszny dwór* Moniuszki (EMI Classics) oraz *Króla Rogera* Szymanowskiego i operę Krzysztofa Pendereckiego *Ubu Rex* (CD Accord). (fot. J. Mułtarzyński)

KRZYSZTOF WARLIKOWSKI



Reżyser teatralny. Absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, gdzie w latach 1981-89 studiował na wydziałach: historii, filozofii oraz filologii romańskiej. W 1984 roku poznawał historię teatru greckiego w École Pratique des Hautes Études na paryskiej Sorbonie, a w latach 1989-93 był studentem wydziału reżyserii dramatu PWST w Krakowie. Debiutował w 1991 roku jako asystent reżysera Jeana-Paula Garniera przy przedstawieniu dyplomowym *Mefista* wg Klaus Manna (PWST, Kraków). W latach 1992-93 był asystentem Petera Brooka przy realizacji *Impressions de Pelleas* według Debussy'ego (Buffes Du Nord, Paryż). Swą samodzielną pracę reżyserską rozpoczął przedstawieniami: *Białe noce* wg Dostojewskiego podczas warsztatów Brooka w Krakowie (PWST, 1992, dyplom reżyserski), *Auto da fé* Eliasa Canettiego (PWST, Kraków), *Zbrodnia przy ulicy Laurcine Labiche'a* (PWST, Wrocław), *Markiza O* według Heinricha von Kleista (Stary Teatr, Kraków), *Trucizna teatru* Rudolfa Sirey (Teatr Nowy, Poznań), *Kupiec wenecki* Szekspira (Teatr Horzycy, Toruń) i *Roberto Zucco* Bernharda-Marie Koltesa (Teatr Nowy, Poznań). Brał udział w warsztatach pod kierunkiem Petera Brooka podczas festiwalu Wiener Festwochen. Był także asystentem Krystiana Lupy przy realizacji *Maltego* według Rainera M. Rilkego (Stary Teatr, Kraków). Druga połowa lat dziewięćdziesiątych przyniosła szereg nowych realizacji artysty w kraju i za granicą. Zaadaptował i wyreżyserował opowiadanie Klaus Manna *Zakratowane okno* w spektaklu *Ludwig - Tod eines Königs* (Kammerspiele, Hamburg) oraz fragmenty prozy Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* podczas warsztatów pod kierunkiem Giorgio Strehlera (Piccolo Teatro, Mediolan). W Izraelu, na scenie Beit Zvi w Tel Avivie, zrealizował *Proces* Kafki (1995) oraz *Hamleta* Szekspira (1997). Kolejne jego prace teatralne to: *Zatrudnimy starego clowna* Mateia Visnieca (Stary Teatr, Kraków 1996), *Elektra* Sofoklesa (Teatr Dramatyczny, Warszawa), *Opowieść zimowa* Szekspira (Teatr Nowy, Poznań, 1997), nagrodzona Honorowym Yorrikiem na Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku. W tym samym roku wystawił *Tancerza mecenasa Kraykowskiego* Gombrowicza dla radomskiego Festiwalu Gombrowicza (Teatr Powszechny, Radom). W 1998 roku zrealizował *Poskromienie złoŹnicy* Szekspira (Teatr Dramatyczny, Warszawa), a spektakl ten został nagrodzony za najlepszą reżyserię na Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku. Przygotował też: *Peryklesa* Szekspira (Piccolo Teatro, Mediolan), *Zachodnie Wybrzeże* Koltesa (Teatr Gavelli, Zagrzeb i Teatr Studio, Warszawa) oraz *Fenicjanki* Eurypidesa (Beer Sheva Theatre, Izrael). W 1999 roku pracował nad *Wieczorem Trzech Króli* i *Burzą* Szekspira w Stuttgartarcie (Staatstheater), w 2002 zrealizował *W poszukiwaniu straconego czasu* wg Prousta w Bonn (Schauspielhaus), w 2003 *Sen nocy letniej* w Nicei (Théâtre National), a w 2004 *Makbeta* w Hannoverze (Schauspielhaus) oraz *Speaking in Tongues* (Amsterdam). W warszawskim Teatrze Rozmaitości wystawił: *Hamleta* Szekspira (1999), *Bachantki* Eurypidesa (2001), głośne przedstawienie *Oczyszczonych* Sarah Kane (koprodukcja z Teatrem Współczesnym we Wrocławiu oraz Teatrem Polskim w Poznaniu, 2001), *Burzę* Szekspira (2003), *Dybuka* wg An-skiego i Hanny Krall (koprodukcja z Teatrem Współczesnym we Wrocławiu i Festiwałem w Awinionie, 2004), *Kruma* Hanocha Levina (koprodukcja ze Starym Teatrem w Krakowie, 2005). Na warszawskiej scenie operowej zadebiutował przygotowując prapremierową inscenizację opery Roxanny Panufnik *The Music Programme* w Teatrze Wielkim (2000), potem zrealizował tutaj kolejno: *Don Carlota* Verdiego (2000) *Ignorancja i szaleńca* Pawła Mykiety (2001), *Tattooed Tongues* Martijna Paddinga (dla Warszawskiej Jesieni, 2001) i *Ubu Rexa* Krzysztofa Pendereckiego (2003). Laureat prestiżowych nagród, m.in.: Francuskiej Krytyki Teatralnej i Polskiego Oddziału ITI, Nagrody im. Konrada Swinarskiego, Lauru Konrada na Festiwalu Sztuki Reżyserskiej w Katowicach; otrzymał także Paszport "Polityki". (fot. archiwum)



MAŁGORZATA SZCZĘŚNIAK

Scenograf teatralny. Absolwentka Wydziału Psychologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (1976). W latach 1977-81 kontynuowała studia doktoranckie na tym wydziale, zaś w latach 1981-84 uczyła się na wydziale malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1990 roku wzięła udział w Quatriennale Scenografii w Pradze, a w 1994 roku – w Wystawie Młodych Scenografów w Katowicach.

Jej najważniejsze prace scenograficzne to: *Mefisto* wg Klausa Manna w reżyserii Jeana-Paula Garniera (PWST, Kraków, 1991), *Zdrada* Harolda Pintera (Stary Teatr, Kraków, 1993), *Don Kichote* wg Cervantesa (Stary Teatr, Kraków, 1994), *Czajka* Antoniego Czechowa (Teatr Polski, Wrocław, 1995), *Peer Gynt* Henryka Ibsena (Stary Teatr, Kraków, 1996) – wszystkie do przedstawień w reżyserii Marka Fiedora; *Oleana* Davida Mameta w reżyserii Paula Lamperta (Stary Teatr, Kraków, 1995); *Iwona, księżniczka Burgunda* Witolda Gombrowicza w reżyserii Jana Peszka (Teatr X, Tokio, 1996) oraz w reżyserii Ewy Bułhak (Teatr Studio, Warszawa, 1997).

Jest także autorką scenografii przedstawień zrealizowanych przez Krzysztofa Warlikowskiego: *Białe noce* wg Fiodora Dostojewskiego (PWST, Kraków, 1992); *Auto da fe* wg Eliasa Canettiego (PWST, Kraków, 1992); *Zbrodnia przy ulicy Lourcine* Eugene Labiche'a (PWST, Wrocław, 1993); *Markiza O* Heinricha von Kleista (Stary Teatr, Kraków, 1993); *Trucizna* teatru Rudolfa Sirery (Teatr Nowy, Poznań, 1994); *Kupiec wenecki* Szekspira (Teatr Horzycy, Toruń, 1994); *Ludwig-Tod eines Koenigs* wg *Zakratowanego okna* Klausa Manna (Kammerspiele, Hamburg, 1994); *Roberto Zucco* Bernarda Marii-Kollesa (Teatr Nowy, Poznań, 1995);

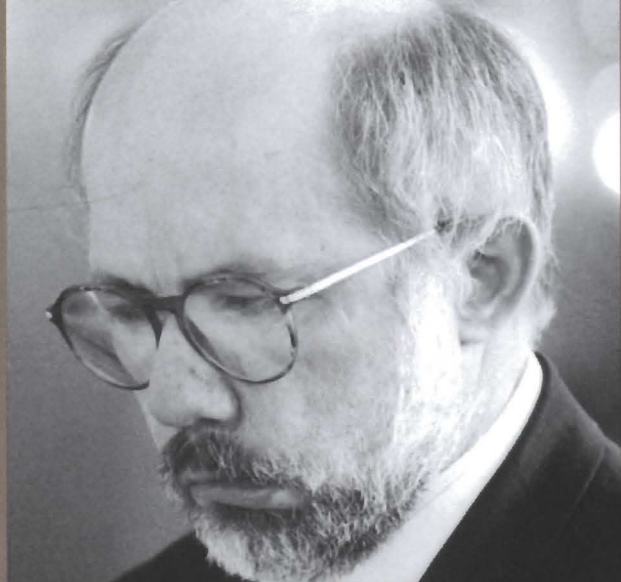
Proces Franza Kafki (Beit Zvi, Tel Aviv, 1995); *Zatrudnimy starego clowna* Matei Visnieca (Stary Teatr, Kraków, 1996); *Elektra* Sofoklesa (Teatr Dramatyczny, Warszawa, 1996); *Opowieść zimowa* Szekspira (Teatr Nowy, Poznań, 1997); *Tancerz mecenasa* Kraykowskiego Witolda Gombrowicza, (Teatr Powszechny, Radom, 1997); *Hamlet* Szekspira (Beit Zvi, Tel Aviv, 1997); *Poskromienie złoŹnicy* Szekspira (Teatr Dramatyczny, Warszawa, 1998); *Perykles* Szekspira (Piccolo Teatro, Mediolan, 1998); *Zachodnie Wybrzeże* Bernarda M. Koltesa (Teatr Gavela, Zagrzeb i Teatr Studio, Warszawa, 1998); *Fenicjanki* Eurypidesa (Beer Sheva Theatre, Izrael, 1998); *Wieczór trzech królów* i *Burza* Szekspira (Staatstheater, Stuttgart, 1999), *W poszukiwaniu straconego czasu* wg Prousta (Schauspielhaus, Bonn, 2002), *Sen nocy letniej* (Theatre National, Nicea, 2003), *Makbet* (Schauspielhaus, Hannover, 2004), *Speaking in Tongues* (Amsterdam, 2004); *Hamlet* Szekspira (Teatr Rozmaitości, Warszawa, 1999), *Bachantki* Eurypidesa (Teatr Rozmaitości, 2001), *Oczyszczeni* Sarah Kane (koprodukcja Teatru Rozmaitości, Teatru Polskiego w Poznaniu, Teatru Współczesnego we Wrocławiu, 2001), *Burza* Szekspira (Teatr Rozmaitości, 2003), *Dybuk* (koprodukcja Teatru Współczesnego we Wrocławiu, TR Warszawa i Festiwalu w Avignonie), *Krum* Hanocha Levina (TR Warszawa i Stary Teatr w Krakowie). W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej zaprojektowała scenografię do prapremiery opery Roxanny Panufnik *The Music Programme*, *Don Carlota* Verdiego, *Ignoranta i szaleńca* Mykielina, *Tattooed Tongues* Marijina Paddinga (dla Warszawskiej Jesieni) i *Ubu Rexa* Krzysztofa Pendereckiego. (fot. A. Laska)



FELICE ROSS

Reżyser światła. Urodziła się i studiowała w Stanach Zjednoczonych, obecnie mieszka w Izraelu. Była projektantką światła do wielu spektakli teatralnych. Do swych najciekawszych projektów zalicza przedstawienia: *Miarki za miarkę* Szekspira, *Sześciu postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* Pirandella i *Mewy* Czechowa na scenie Chan Theatre w Jerozolimie oraz *Pigmaliiona* Shawa, *Niebezpiecznych związków* Laclosa i *Nory* (bergmanowska wersja *Domu lalki* Ibsena) na scenie Cameri Theatre w Tel Avivie. Z kolei w tamtejszym Teatrze Narodowym Habima reżyserowała światła do *Lotu nad kukuczym gniazdem* Keseya, *Ślugi dwóch panów* Goldoniego i *Dzielnego wojaka* Szekspira, *The Blood Knot* Fugarda i *Fenicjanki* Eurypidesa w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego. Współpracowała z wieloma zespołami operowymi i baletowymi. W Operze Izraelskiej wyreżyserowała światła do *Napój miłosnego* Donizettiego, *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego i *Medium* Menottiego. Współpracowała jako autorka oprawy świetlnej do baletów wykonywanych przez Batsheva Dance Company, Bat-Dor Dance Company, zespół Riny Shenfeld oraz Hyena Dance Company w Antwerpii. Obecnie Felice Ross jest szefem oświetlenia i nagłośnienia w Centrum Sztuk Sceniczných w Tel Avivie.

Od kilku lat stale współpracuje z Krzysztofem Warlikowskim przy jego przedstawieniach dramatycznych i operowych: *Tattooed Tongues* Marijina Paddinga w ramach festiwalu „Warszawska Jesień”, *Oczyszczeni* Sarah Kane (Teatr Współczesny we Wrocławiu, Teatr Rozmaitości w Warszawie oraz Teatr Polski w Poznaniu), *Burza* Szekspira (Teatr Rozmaitości w Warszawie), *Krum* Hanocha Levina (TR Warszawa, Stary Teatr w Krakowie). Przygotowywała światła do spektaklu Grzegorza Jarzyny: *4.48 Psychosis* Sarah Kane (Teatr Rozmaitości w Warszawie i Teatr Polski w Poznaniu) oraz *Così fan tutte* Mozarta (Teatr Wielki w Poznaniu). Od 2001 roku współpracuje także z Mariuszem Trelińskim (*Otello*, *Oniegin*, *Don Giovanni*, *Dama pikowa*, *Andrea Chénier*). (fot. archiwum)



BOGDAN GOLA

Chórmistrz, dyrygent i pedagog. Debiutował jako kierownik chóru Opery Śląskiej w Bytomiu (1976-82). Potem kierował chórmi: Filharmonii im. J. Elsnera w Opolu, Zespołu Pieśni i Tańca "Śląsk", Akademii Muzycznej w Katowicach oraz Chórem Teatru Wielkiego w Warszawie. Był twórcą Zespołu Muzyki Dawnej All Antico (1976-86), specjalizującego się w wykonywaniu muzyki renesansu i baroku, a także Chóru Polifonicznego Sacri Concentus działającego od 1993 roku w Warszawie. Jego wachlarz zainteresowań jest bardzo szeroki: od gregoriańskiej monodii do monumentów Wagnera i Pendereckiego. Przygotował chóry do ponad 80 tytułów słynnych dzieł operowych. Kierowany przez niego w latach 1985-95 Chór Teatru Wielkiego w Warszawie zdobył sobie trwałe uznanie krytyki i publiczności w kraju i za granicą. Artystyczny poziom naszego chóru pod jego kierownictwem utrwalał został na płytach Polskich Nagrań, Schwann Koch International, Studio Berlin Classic, CPO, a także w TVP i stacjach telewizyjnych ZDF i 3SAT. Współpracował z wieloma

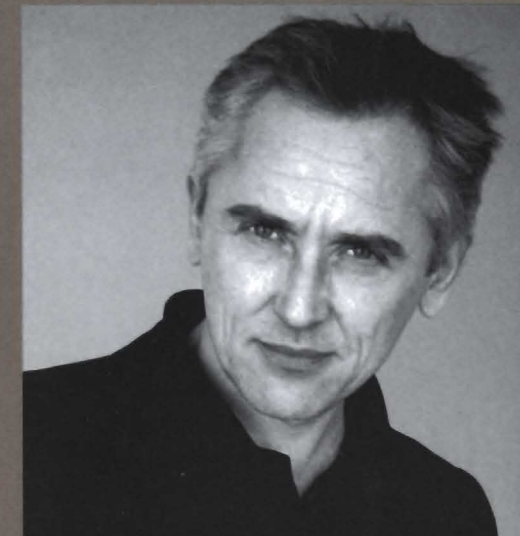
wybitnymi dyrygentami i reżyserami. Za dyrekcji Roberta Satanowskiego na scenie warszawskiej realizował tetralogię Wagnera z Augustem Everdingiem (1988-89). Sięga nie tylko do znanych dzieł oratoryjnych i chóralnych, ale także po stare, zapomniane kancjonały i kodeksy. Z Chórem Polifonicznym Sacri Concentus koncertuje i nagrywa partytury mistrzów polskiego baroku i romantyzmu (J. Elsner, F. Gotschalk, S. Moniuszko, J. Stefani, J. Wański i J. M. Żebrowski), a także utwory oratoryjne odkrytego kompozytora Ignaza Reimanna z Dolnego Śląska. Współpracuje z Orkiestrą Kameralną Concerto Avenna i z czołowymi wokalistami scen polskich. Prowadzi także działalność pedagogiczną, którą rozpoczął w swych macierzystych uczelniach na Śląsku. Od 1986 roku wykłada jako profesor w warszawskiej Akademii Muzycznej, kształcąc adeptów sztuki dyrygentury chóralnej. Od 1997 roku jest ponownie szefem chóru Teatru Wielkiego - Opery Narodowej. (fot. J. Mułtarzyński)

SAAR MAGAL



Choreograf. Początkowo kształciła się w Tel Awiwie studiując taniec, film i fotografię; potem uczyła się w londyńskim Laban Centre for Movement and Dance, uczestniczyła w kursach tanecznych w Nowym Jorku i Bostonie. Realizowała swoje choreografie z zespołami: BatSheva Dance Company, Koldmama Dance Company, a także z własną grupą działającą przy Suzanne Dellal Center for Dance and Theater w stolicy Izraela. Jej prace choreograficzne były także prezentowane przez zespoły: Bat Dor Studios of Dance w Tel Awiwie, Multifrazione Progetti & Fabbrica Europa we Florencji, Laban Center w Londynie, Peridance NYC. Pracowała również dla izraelskich teatrów dramatycznych w Beer Sheva Theater i Tel Awiwie oraz w Nowym Jorku (Theatre for a New Audience, The Ontological Theatre), Mediolanie (Piccolo Teatro), Stuttgarcie (Staatstheater), Bostonie (American Repertory Theatre) i Moskwie (MChAT). Od kilku lat współpracuje z Krzysztofem Warlikowskim; przygotowała choreografie do *Hamleta* (Tel Awiw, 1997) i Teatr Rozmaitości w Warszawie, 1999), *Peryklesa* (Mediolan, 1998), *Fenicjanek* (Beer Sheva, 1998), *Wieczoru trzech króli* (Stuttgart, 1999), *Burzy* (Stuttgart, 2000), *Ubu Rexa* (Teatr Wielki - Opera Narodowa, 2003), *Makbeta* (Hannover, 2004) oraz *Speaking in Tongues* (Amsterdam, 2004). (fot. archiwum)

DENIS GUÉGUIN



Twórca filmów i projektów wideo. Urodził się w Paryżu. Początkowo studiował teatrologię i filmoznawstwo na Uniwersytecie Paryskim. Później zgłębiał techniki wideo u Thierry Kuntzela, był też stypendystą łódzkiej szkoły filmowej, gdzie uczył się animacji filmowej. Jest autorem prac wideo: *Ombre électrique* (Festiwal Form Wideo w Clermont-Ferrand), *Le temps fondant* (instalacja), *Les yeux fermés* (filmu wg prozy Aragona), *Souvenir l'Oeil* (instalacja i wystawa obrazów cyfrowych), *1 monologue x 5* (wg Mottona, Festiwal "Nous n'irons pas à Avignon" w Vitry) i erotycznego filmu wideo *Miroirs Obscurs* (Festiwal Form Wideo w Clermont-Ferrand). Tworzył także projekty wideo dla teatru. Współpracował przy spektaklach: *L'hypothese* Roberta Pingeta w paryskim Théâtre de la Cité Internationale, *Voir et être vu* wedługotto Straussa i *J'étais dans ma maison* Jean-Luca Lagarce'a (warsztaty wideo i teatralne w więzieniu kobiecym w Rennes). Z Krzysztofem Warlikowskim zetknął się po raz pierwszy przy jego realizacji *Snu nocy letniej* Szekspira w Théâtre National de Nice. Jest też autorem wirtualnej animacji *Copi, un portrait* wg komiksu *La femme assise* zrealizowanej w Théâtre National de Bretagne, pokazanej później także na Festiwalu GREC w Barcelonie i w paryskim Théâtre de la Ville. (fot. archiwum)

GONIA WIELOCHA

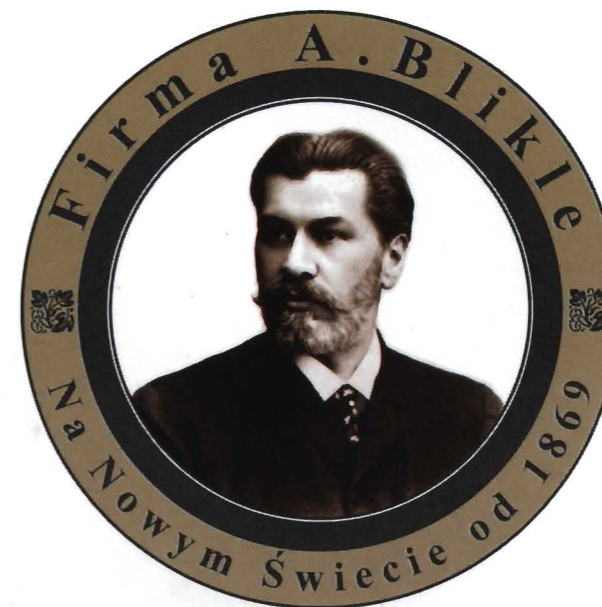


Makijażystka i charakteryzatorka. Od kilku lat związana z prestiżową firmą kosmetyczną Helena Rubinstein. Jest ekspertem od makijażu w największych magazynach mody i najpopularniejszych pismach kobiecych, takich jak: „Elle”, „Marie Claire”, „Glamour”, „Cosmopolitan”, „Twój Styl”, „Pani”, „Uroda”, „Viva” i „Gala”. Uczestniczy w tworzeniu wizerunku artystów podczas sesji zdjęciowych, pokazów mody, realizacji teledysków. Pokazała swój talent i umiejętności charakteryzatorskie współpracując z filmem fabularnym i teatrem dramatycznym (spektakle Krzysztofa Warlikowskiego i Grzegorza Jarzyny w Teatrze Rozmaitości). W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej uczestniczyła we wszystkich realizacjach operowych Mariusza Trelińskiego: *Madame Butterfly*, *Król Roger*, *Otello*, *Oniegin*, *Don Giovanni*, *Dama pikowa* i wreszcie *Andrea Chénier*, którego premiera odbyła się wcześniej na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu. (fot. M. Motyczyński)

ROBERT KUPISZ



Stylista fryzur i peruk. Zmienia wizerunek aktorów, śpiewaków i piosenkarzy. Fryzura jest dla niego swoistą rzeźbą w ruchu, a włosy stanowią lekką, plastyczną, wręcz idealną materię. Absolwent Akademii Stylizacji w Londynie. Regularnie współpracuje z warszawskim Teatrem Rozmaitości i z Teatrem Wielkim – Operą Narodową. Jest autorem peruk do ostatniego spektaklu operowego Mariusza Trelińskiego - *Andrea Chénier* Umberto Giordana. Pracował przy inscenizacjach Grzegorza Jarzyny (*Uroczystość* Thomasa Winterberga i *Mogensa Rukowa* oraz *4:48 Psychosis* Sarah Kane). Stałe związany z polskimi i zagranicznymi magazynami mody, wśród nich m.in.: „Vogue”, „Chic”, „Elle”, „Marie Claire”, „Twój Styl” i „Pani”. (fot. R. Wolański)



A. Blikle

CUKIERNIA CAFÉ DELIKATESY NOWY ŚWIAT 35





FUNDACJA „DOM MUZYKA SENIORA”

00-545 Warszawa, ul. Marszałkowska 66 lok. 24
tel. +48 (22) 621 28 02, 621 86 47; fax +48 (22) 628 28 35

Szanowni Państwo

W lutym 2004 roku została powołana do życia Fundacja „Dom Muzyka Seniora”. Środowisko muzyczne postanowiło zjednoczyć swe wysiłki w celu stworzenia domu seniora, który zapewni borykającym się z życiowymi trudnościami artystom muzykom w podeszłym wieku godne warunki życia.

Choć Fundacja istnieje zaledwie półtora roku, może już poszczycić się znacznymi efektami swojej działalności. Dysponujemy działką budowlano-leśną o powierzchni 1,46 ha w Kątach w gminie Góra Kalwaria, projektem architektonicznym budynku domu seniora oraz środkami finansowymi na pokrycie kosztów pozostałych prac projektowych i przygotowawczych.

Postanowieniem Sądu Rejestrowego dla m. st. Warszawy z dn. 29 września 2005 Fundacja „Dom Muzyka Seniora” otrzymała status organizacji pożytku publicznego.

Spodziewamy się, że w najbliższych miesiącach pomyślnie zakończą się procedury zmierzające do uzyskania warunków zabudowy i pozwolenia na budowę.

Zgromadzone już - dzięki hojności wielu ofiarodawców - środki finansowe pozwolą nam na rozpoczęcie budowy wiosną przyszłego roku. Ale... aby proces inwestycyjny przebiegał sprawnie niezbędne są oczywiście wielkie fundusze.

Zarząd Fundacji zwraca się z gorącą prośbą o finansowe wsparcie naszego szczytowego celu, przedsięwzięcia o historycznym dla środowiska muzycznego znaczeniu. Wszyscy otaczamy ciepłymi myślami pensjonariuszy Domu Aktora w Skolimowie. Dołóżmy starań by artyści muzycy mogli przy końcu artystycznej drogi cieszyć się poczuciem bezpieczeństwa w ich Domu Muzyka Seniora.

Październik, 2005

Zofia Wit
Prezes Zarządu Fundacji

Bank Millennium S.A. Swift BIGBPLPW
PLN 59 1160 2202 0000 0000 4025 4742
EURO 75 1160 2202 0000 0000 4950 2531
US dollars 53 1160 2202 0000 00004950 2733

The World's Favourite Malt



Find
your
independent
spirit.

KIEROWNICTWO TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ
w sezonie 2005/2006

dyrektor naczelny SŁAWOMIR PIETRAS
dyrektor artystyczny MARIUSZ TRELIŃSKI
dyrektor muzyczny KAZIMIERZ KORD
zastępca dyrektora naczelnego DARIUSZ SOBKOWICZ
dyrektor ekonomiczny MAREK SZYJKO
dyrektor techniczny JANUSZ CHOJECKI
naczelnym scenograf Boris KUDLIČKA
dyrektor baletu EMIL WESOŁOWSKI
kierownik chóru BOGDAN GOLA
kierownik literacki PAWEŁ CHYNOWSKI
kierownik organizacji pracy artystycznej BOGDAN HOFFMANN
kierownik Muzeum Teatralnego ANDRZEJ KRUCZYŃSKI
kierownik biura organizacji widowni HANNA KSIĘŻOPOLSKA
kierownik działu obsługi widzów OLGA SZAYKOWSKA
kierownik impresariatu EWA BŁASZCZYK
kierownik biura promocji OLA WOJCIECHOWSKA
kierownik działu produkcji BOGUSŁAW SYNKIEWICZ
kierownik pracowni scenograficznej EWA MIKUŁOWSKA
kierownicy pracowni
MARIAN MADYJAK, ZBIGNIEW JAWORSKI, MAREK SOTEK,
LUDWIK FIEGEL, STANISŁAW ŻELECHOWSKI, WALDEMAR SOCHAJ,
EWA MAJEWSKA, STEFAN KĘPIŃSKI, JÓZEF ROTUSKI,
IWONA JARMUŻEK, JOANNA WÓJCIK, MAŁGORZATA ZDRODOWSKA
dramaturg TOMASZ CYZ

w programie wykorzystano:
zdjęcia z prób do spektaklu *Wozzeck* autorstwa Krzysztofa Bielińskiego
oraz zdjęcie Jacka Poremby (okładka).

patronat
medialny
premiery

THE WARSAW
VOICE
Polish and Central European Review

 RZECZPOSPOLITA

redakcja programu TOMASZ CYZ
współpraca KATARZYNA BUDZYŃSKA, ANNA MAŁKOWSKA
tłumaczenie AGNIESZKA KŁOPOCKA, MONIKA ROKICKA
projekt graficzny PAWEŁ MISZEWSKI
projekt i realizacja JAREK MAZUREK, JACEK WAŚIK
druk ZAKŁAD POLIGRAFICZNY Jacek Witkowski
wydawca TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA, Warszawa
Cena: 15 zł

OGZEM PLARZ BEZPŁATNY

sponsor i wykonawca plakatów i afiszów
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

 **perfekt**
DRUKARNIA

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

Wydarzenia
godne
polecenia

pod dobrymi skrzydłami

POLSKIE LINIE LOTNICZE

LOT

A STAR ALLIANCE MEMBER

Lipton

**EARL
GREY**

FINEST

BLEND

Sir Thomas J. Lipton

