Michel Houellebecq

Cząstki elementarne

T[pl
WROCŁAW

dyrektor naczelny i artystyczny
Krzysztof Mieszkowski

Michel Houellebecq

Cząstki elementarne

(Les particules élémentaires)

przekład ▸ **Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska**
adaptacja ▸ **Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin**
reżyseria ▸ **Wiktor Rubin**
dramaturgia ▸ **Jolanta Janiczak i Piotr Rudzki**
scenografia, kostiumy i wideo ▸ **Mirek Kaczmarek**
muzyka ▸ **Piotr Bukowski**
choreografia ▸ **Tomasz Wygoda**
reżyseria światła ▸ **Justyna Łagowska**
koordynator projektu ▸ **Hanna Frankowska**

▸ **www.czastki.teatrpolski.wroc.pl**

▸ W przedstawieniu wykorzystano fragmenty artykułu Jerzego Grotowskiego *Jak żyć by można* („Odra" 1972 nr 4, s. 36, 37) i opowiadania pierwszego z *Królowej śniegu* Hansa Christiana Andersena ([w:] Idem, *Baśnie*, tom I, przekład Stefania Beylin i Jarosław Iwaszkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 150).

obsada:
Bruno ▸ **Wiesław Cichy**
Michel ▸ **Adam Cywka**
Człowiek ▸ **Marcin Czarnik**
Annabelle ▸ **Kinga Preis**
Anna, Christiane, Hipiska, Carroline Yessayan ▸ **Katarzyna Strączek**
Matka, Adżila, Sophie, Kobieta-Robotnik ▸ **Dagmara Mrowiec**
Babcia ▸ **Krzesisława Dubielówna**
Ojciec Bruna (Serge Clement), Adwokat, Paul, Wydawca, Grabarz ▸ **Marian Czerski**
Ojciec Michela (Marc Dzierżyński), Kobieta-Wamp,
Św. Mikołaj, Hipis, Lekarz, Dziecko, Neoczłowiek ▸ **Bartosz Porczyk**
Pele, Hipis Ted, Dziennikarz, Grabarz, Adwersarz ▸ **Rafał Kronenberger**
Dawid di Meola, Partner, Hipis ▸ **Michał Chorosiński**
Ben, Wilmart, Hipis Jimi, Grabarz, Partner, Newage'owiec, Neoczłowiek ▸ **Michał Mrozek**
Hipis, Neoczłowiek ▸ **Piotr Małecki** (gościnnie)
Rzeźba 1 ▸ **Beata Koc**
Rzeźba 2 ▸ **Wiesława Mączka**
Rzeźba 3 ▸ **Mieczysław Paska**
Głos Grotowskiego ▸ ***
Głos Neoczłowieka ▸

asystent reżysera ▸ **Michał Mrozek**
asystent scenografa ▸ **Małgorzata Matera**
inspicjent, sufler ▸ **Małgorzata Mańko-Drozd**
rekwizytor ▸ **Jacek Szpinko**
realizacja światła i wideo ▸ **Dariusz Bartołd, Marek Matysiak, Kazimierz Blacharski, Marek Stupka**
realizacja dźwięku ▸ **Maciej Kabata**

▸ **prapremiera polska na Scenie na Świebodzkim 7 czerwca 2008**

licencjodawca – Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, Warszawa

▸ Piotr Rudzki

Cząstki śmierci

▸ Próby do przedstawienia *Cząstki elementarne* rozpoczęły się 8 kwietnia 2008 roku w sali 404.

droga do Woodstock ◂

▸ 20 MAJA 2008, PRZED PRÓBĄ, SCENA NA ŚWIEBODZKIM

▸ *Piotr Rudzki*: Co w powieści Michela Houellebecqa jest na tyle ważnego, żeby zająć się tą książką w teatrze?

▸ *Wiktor Rubin*: Podczas pierwszej lektury uderzyła mnie warstwa zewnętrzna, zderzenie pornografii z literaturą naukową, zderzenie dwóch postaw życiowych, dwóch form destrukcji człowieka: indywidualnej destrukcji seksualnej i społecznej, spowodowanej ograniczeniem paradygmatów naukowych do dyskursów biologiczno-fizycznych. Obie destrukcje sprowadziły obraz człowieka do kategorii fizjologicznych, zabijając wymiar kulturowy czy duchowy. Bruno jest reprezentantem destrukcji seksualnej, a Michel dyskursu naukowego.

▸ *P.R.*: Innymi słowy – rozdwojenie indywiduum na dwóch ludzi: tego, który żyje zgodnie z biologicznymi impulsami, instynktami jak Bruno, i tego, który jest naukowcem, teoretykiem jak Michel. Pierwszy otwiera świat seksem, drugi myślą. Człowiek zmysłowy i człowiek teoretyczny.

▸ *W.R.*: Przy pierwszej lekturze świat Bruna wydawał się światem dominującym w powieści. Uderzyła mnie wielopłaszczyznowa frustracja Bruna. Niespełnienie zawodowe, seksualne, artystyczne, koślawe relacje ludzkie, nieudane małżeństwo, obok nieudanego ojcostwa, alkoholizm, w efekcie choroba psychiczna. Myślałem też, że książka jest jakąś ukrytą pornografią dla intelektualistów, że warstwa intelektualna tej powieści jest tylko kokieteryjna albo ma usprawiedliwić pornografię opisów. Ale później rażąca fizjologiczna seksualność zeszła na drugi plan. Wyłoniła się z niej opowieść metafizyczna, a głównym bohaterem stał się Michel. Przy uważnej lekturze można dostrzec, że w Michelu została zapisana figura chrystusowa. Autor odsłania jego chrystusowe cechy, można wymienić kilka z nich: Michel jak Chrystus dwa razy płacze, tak jak on pości. Post w jego przypadku przynosi rezultaty intelektualne. Michel jak Chrystus daje nowe życie człowiekowi, powołuje nowego człowieka, tym samym wybawia człowieka od cierpienia. W *Cząstkach elementarnych* zawarty jest mit odkupienia dopasowany do realiów XXI wieku, do dzisiejszego rozwoju technologiczno-naukowego.

▸ *P.R.*: Powieść Houellebecqa wydaje się prawie nieprzekładalna na język teatru: dominujące partie narracyjne, niewiele dialogów, mało sytuacji dramaturgicznych, w działaniu, poza tym całe strony narracji – można powiedzieć – naukowej z zakresu fizyki, chemii, biologii, a także partie odnoszące się do historii literatury, dokonań pisarzy, filozofów.

▸ *W.R.*: Przez pierwsze dwa tygodnie nie mogliśmy napisać ani jednej sceny; uważaliśmy, że wszystko, co piszemy, ilustruje książkę albo nie ma żadnej siły. Obejrzeliśmy nieudany niemiecki film Oskara Roehlera, w którym powieść została strywializowana, zamieniona w melodramat.

▸ *P.R.*: To kino niemal pornograficzne.

▸ *W.R.*: Nauczeni tym doświadczeniem od razu wiedzieliśmy, w którą stronę nie iść. Kolejnym problemem był czas akcji. W dramacie klasycznym akcja trwa dwadzieścia cztery godziny, choć William Shakespeare ten schemat łamał – akcja trwa u niego czasem trzy dni, czasem tydzień. Anton Czechow jeszcze bardziej ją rozciągnął, na przykład na kilka miesięcy. Teatr z czasem wydłużonym do kilku miesięcy też umiał sobie poradzić. Problem z powieścią Houellebecqa polega na tym, jak pokazać akcję, która trwa sto lat. Jak przeprowadzić widza przez poszczególne epoki, tak jak to robi autor, by dojść do wizji futurystycznej, która jest konsekwencją zachodzących procesów społeczno-kulturowych? Jak pokazać, powiedziałbym za Karlem Marksem, obraz zmieniających się formacji społeczno-ekonomicznych? Houellebecq opisuje przebieg tej społecznej metamorfozy. I tego właśnie zabrakło w filmie, który opowiedział tylko historię ludzi, czyniąc z niej lepszy lub gorszy dramat. Tymczasem powieść Houellebecqa jest przypowieścią o człowieku, o jego stuletniej historii, o tym, jak umiera. O śmierci człowieka.

▸ *P.R.*: Powiedziałbym, że powieść obejmuje jeszcze dłuższy czas, gdy przypomni się te części narracyjne opowiadające o zmianie paradygmatu kultury. Jak to jest nazywane?

▸ *W.R.*: To mutacja metafizyczna.

▸ *P.R.*: Narracja przenosi nas do średniowiecza i dalej do starożytności, opowiadając historię człowieka naszego kręgu kulturowego w ogóle, generalnie. Tym samym opowieść nie zamyka się więc tylko w stu latach, a dopowiedzenia naukowe, stanowiące mocny fundament dla akcji, wprowadzają czas od momentu kształtowania się chrześcijaństwa do przyszłości.

▸ *W.R.*: Na szczęście tego wszystkiego nie trzeba opowiadać w teatrze, bo są znaki, znaczenia czy konteksty, które nas mogą odsyłać i do starożytności, i do początków chrześcijaństwa. Scenografia Mirka Kaczmarka może przywoływać skojarzenia z Koloseum, średniowiecznymi katakumbami czy współczesnym laboratorium.

Woodstock 1969 ◂

Houellebecq jest trudnym pisarzem, gdyż sprawia wrażenie bałaganiarza. Nie tworzy porządnego scenariusza hollywoodzkiego, ze wstępem, rozwinięciem i zakończeniem, wzorem tradycyjnej dramaturgii. Wszystkie opisy, dialogi i sytuacje są potraktowane jednakowo, równoważnie. Bez kontrapunktów, dominant, momentów kulminacji, podprowadzenia do nich. Pisze o wszystkim, tak jakby wszystko było jednakowo ważne. Podobnie istotne wydaje się kupowanie gazety, jak i mutacja metafizyczna czy zmiana paradygmatu kulturowego. Tak samo jest ważna narracja naukowa, jak i narracja – powiedziałbym – pornograficzna. To zabieg, dzięki któremu Houellebecq chroni się przed patosem z jednej strony, a z drugiej – zyskuje napęd dramaturgiczny, skacząc z jednego poziomu do drugiego, napędzając lekturę, zaskakując. Chociaż to niewątpliwie walor *Cząstek elementarnych* – trudno przez to złapać sedno książki. Dopiero podczas kolejnej lektury okazało się, że można tę opowieść traktować w kategoriach biblijnych.

▸ *P.R.*: Skomplikuje ci trochę tę opowieść. Nie masz wrażenia, że powieść Houellebecqa jest rodzajem odreagowania autora, próbą ośmieszenia roku 1968, kontrkultury i tego wszystkiego, co w gruncie rzeczy kontrkultura dobrego przyniosła do naszego świata: tolerancji, walki z rasizmem, znalezienia właściwego miejsca dla ludzi o odmiennym kolorze skóry czy odmiennej orientacji seksualnej, walki o równouprawnienie kobiet itd.? Houellebecq wszystko to neguje ostrym gestem. Dla niego rok 1968 to początek końca.

▸ *W.R.*: No i super.

▸ *P.R.*: Wolałbyś żyć w świecie sprzed roku 1968, w którym ludzie o czarnym kolorze skóry nie mają takich samych praw jak biali, w którym kobietę traktuję się przedmiotowo, dyskryminuje gejów, w którym dominuje – paradoksalnie broniony przez Houellebecqa – patriarchalny model kultury?

▸ *W.R.*: A dzisiaj jest inaczej? Myślę, że dziś nietolerancja jest tak samo silna jak wtedy, tylko zmieniła się jej powłoka. Dzisiaj stawiamy akcent na poprawność polityczną, dlatego dzisiejsze formy nietolerancji nie są tak oczywiste i tak wprost wyrażalne.

▸ *P.R.*: Może nasza nietolerancja wynika między innymi z tego, że rok 1968 nie przeorał głęboko świadomości ludzi, wszystkich ludzi. I książka Houellebecqa w gruncie rzeczy podważa zasadność zmian wywołanych w tamtych latach, stara się, ostrzegając, zatrzymać te zmiany.

▸ *W.R.*: Być może nie mam racji, być może jesteśmy dzisiaj bardziej tolerancyjni niż kiedyś dzięki rokowi 1968. Gdyby Houellebecq opisywał skutki roku 1968, wymieniając wszystkie za i przeciw, jego analiza byłaby nieostra, zbliżałaby się do podejścia naukowego, które – jak myślę – często szkodzi sztuce. Wydaje mi się, że Houellebecq jest świadom pozytywnego wpływu roku 1968. Ale lepiej, moim zdaniem, wyostrzyć minusy, pokazać skrajne konsekwencje tamtych lat, niż zrobić precyzyjną, obiektywną analizę. Tylko radykalne postawienie tezy może wywołać dyskusję.

Kiedyś miałem kłopot z udzielaniem wywiadów, bo chciałem powiedzieć w nich jakąś prawdę, w miarę obiektywnie odpowiadać na pytania, uczenie, mądrze. Dzięki tej książce zrozumiałem, że to nie jest rola artysty. Lepiej powiedzieć coś ostro i wywołać dyskusję, postawić wyraźne tezy, niż bawić się w mędrca, który obiektywnie jest w stanie coś stwierdzić. Nie jesteśmy w stanie obiektywnie niczego stwierdzić. Dobitnie przekonała się o tym humanistyka w XX wieku, i nie tylko ona, ale też nauki przyrodnicze, które swą wiedzę obiektywną mają zarezerwowaną dla jakiegoś wycinka rzeczywistości. Ciągle nie powstała teoria wszechogarniająca – jedną z takich prób podjął Stephen Hawking. Niemniej żaden szanujący się naukowiec nie jest w stanie powiedzieć, że coś jest prawdą absolutną. Tym bardziej nie może zrobić tego artysta, który dysponuje o wiele mniej precyzyjnymi narzędziami niż naukowiec, ma za to duży zasięg emocjonalnego oddziaływania i nie musi być precyzyjny. Ja też nie muszę trzymać się w karbach precyzji jak historyk. Houellebecq wybierał fakty, opisując skutki roku 1968, i wykorzystywał tylko te, które mu odpowiadały, wyostrzał je, pokazywał ich konsekwencje. Dla mnie miarą sukcesu tej powieści jest dyskusja, którą wywołała, a nie to, jaka ona jest sama w sobie. Cenne jest to, co była w stanie zrobić z ludźmi.

▸ *P.R.*: W powieści są jednak fragmenty, które podważają radykalne gesty w sztuce, na przykład oceny działalności akcjonistów wiedeńskich. Wręcz buduje się tam paralelę pomiędzy ich działalnością a seryjnymi zabójcami.

▸ *W.R.*: Dla mnie taki związek jest bardzo czytelny. Zestawienie wiedeńskich akcjonistów i seryjnych morderców jest jakieś, daje powód do rozmowy. Trzeba popatrzeć na to z dystansem i odciąć ideologię, którą wiedeńscy akcjoniści sobie przypisują. Gdyby spojrzeć na tych sześćdziesięcioletnich facetów, którzy tarzają się w winogronach i przeraźliwie wyją, wciągając w to młode, jeszcze nieukształtowane istoty, wyłania się mechanizm sekty. Wciągasz młodego człowieka w coś, obiecując mu absolut, którego on szuka, albo dojście do prawdy. Wiedeńscy akcjoniści posługują się kategorią, którą szeroko stosował rok 1968, to znaczy autentycznością. Chodzimy bez butów, aby dotknąć Ziemi, aby być bliżej natury, bliżej prawdy. Zrywamy z rodziną, pierdolimy staruchów, bo nie mają racji. Houellebecq cudownie naśmiewa się z tego, mówiąc: jeżeli nie jesteś pięknym zwierzęciem, nigdy nie zostaniesz zaakceptowany przez dzieci-kwiaty, które kochają tylko piękne zwierzęta. Co mają zrobić otyli i starzy?

John Lennon i Yoko Ono, 1980 ◂
Annie Leibovitz
© Annie Leibovitz/Contact Press Images, courtesy of the Artist

Kapitalny paradoks opisuje Houellebecq, pokazując radykałów z pokolenia 1968 dwadzieścia lat później, kiedy zwisają im wałki tłuszczu i kutasy nie chcą im już stawać. Mówi do tych pięćdziesięciolatków: żegnajcie dionizyjskie uniesienia, żegnajcie moi drodzy. Ustanowiliście kult młodości, rozpoczęliście rewolucję, która obraca się przeciwko wam. Dzisiaj kult ciała atakuje nas na każdym kroku, począwszy od reklamy w telewizji, a skończywszy na tym, jak chce wyglądać twoja żona, twoja siostra, jak ty sam chcesz wyglądać, jak się ubierasz. Jesteśmy sterroryzowani przez kult pięknego ciała i dlatego starość jest wypychana na margines, ludzie otyli są wypychani na margines. Mój brzuch jest rodzajem kontrrewolucji.

▸ *P.R.*: Książka Houellebecqa jest również o granicach wolności, dotyka problemu wolności człowieka.

▸ *W.R.*: Tak?

▸ *P.R.*: Nie? Chcesz tę wolność, której skrajną manifestacją był ów kontrkulturowy gest zanegowania dominującego porządku, narzucanego przez starsze pokolenia, ograniczać? Twoja wolność jako człowieka i jako artysty ma być limitowana? Ma być zamknięta w jakichś granicach? Jakich?

▸ *W.R.*: To strasznie trudne pytanie. Nie wiem, czy odpowiem na nie do końca. Mam poczucie, że to wojna była dla Europy doświadczeniem totalnym; sześć lat, które znamy z prozy Tadeusza Borowskiego, filmów czy relacji naszych dziadków, pokazało, do czego człowiek jest w stanie dojść i to, co w nim pozostaje, kiedy człowieczeństwo zostaje zanegowane, kiedy uruchamia się mechanizm zwierzęcy.

▸ *P.R.*: Nie obrażałbym zwierząt.

▸ *W.R.*: OK, więc mechanizm zwierząt chorych na wściekliznę. Mam poczucie, że wysiłek kulturowy po roku 1945 zmierzał do zbudowania konwencji, przywrócenia wiary w kulturę. Wiadomo, że kultura jest pełna hipokryzji, umowności i nieszczerości. Dostrzegam rozpaczliwą próbę przywrócenia porządku, który wojna zanegowała, przywrócenia ram kulturowych i wzorów. Człowiek musiał się na nowo samooszukać, żeby zacząć wierzyć w kulturę. Ten wysiłek wydaje mi się niesamowity. Jeżeli człowiek nie próbowałby się samooszukać przez kulturę...

▸ *P.R.*: ...samoograniczyć...

▸ *W.R.*: Wojna pokazała totalnie, do czego jesteśmy zdolni doprowadzić, gdy przestaje nas krępować kultura. Ten ulubiony Freudowski wróg. Można o kulturze myśleć w sposób funkcjonalny jak Bronisław Malinowski, można też myśleć zgodnie z tradycją Freudowską jako o czymś, co nas niszczy.

▸ *P.R.*: Muszę oddać honor Sigmundowi Freudowi. Artykuł, do którego nawiązujesz, zatytułowany po polsku *Kultura jako źródło cierpień*, w tłumaczeniu angielskim, zaakceptowanym przez Freuda, ma tytuł *Culture and Its Discomfort*. Nie jest on tak radykalny w ocenie jak polski przekład. Dla Freuda kultura ogranicza człowieka, ale dla dobra społeczności, aby ona i wraz z nią kultura trwały. Naszym zadaniem jako uczestników i twórców kultury jest takie jej zmienianie, aby ten dyskomfort był jak najmniej odczuwalny.

▸ *W.R.*: A pokolenie 1968 zaczęło ten wielki wysiłek człowieka nieodpowiedzialnie szargać. Celem była prawda. Oni mogli czuć szczerość swoich aktów, ale wydaje mi się to totalnie nieodpowiedzialne w obliczu wojny.

Wiesław Cichy
Marian Czerski
Marcin Czarnik
Dagmara Mrowiec

▶ 20 MAJA 2008, PRÓBA, SCENA NA ŚWIEBODZKIM

SCENA 13

▶ **Michał Chorosiński** (DAWID): Mój ojciec Francesco di Meola był przywódcą duchowym jednej z pierwszych hipisowskich komun. Po jego śmierci sprzedałem posiadłość i trzydzieści hektarów terenu, i żyjących tam hipisów. Nigdy nie zrezygnowałem i nie zrezygnuję ze zrobienia kariery muzyka rockowego. Na party w Cannes spotkałem Micka Jaggera. Uosabia zło, uwielbiamy nade wszystko obraz bezkarnego zła. Mick miał problem w zespole, głównie z Brianem Jonesem; po incydencie z basenem wszystko wróciło do normy. Wersja oficjalna oczywiście temu zaprzeczała, ale widziałem, jak Mick pchnął Briana Jonesa do basenu. Podstawą tego, co wielkie na świecie, jest zbrodnia. Jestem gotów spychać wszystkich, co trzeba, do wszystkich możliwych basenów. Udało mi się nagrać kilka płyt – ale nie odniosłem sukcesu. Do dzisiaj! Podobam się kobietom. Jestem dumny ze swego długiego i grubego chuja, z dużych, owłosionych jaj. Pod koniec lat osiemdziesiątych przyjechałem do Kalifornii, zacząłem uprawiać jogging i zadawać się z satanistami. Kalifornia ściąga fajnych ludzi. Scjentolodzy, neokabała, sataniści. Nawiązałem kontakt z ludźmi z First Church of Satan, przy okazji pozdrawiam Daniela, Dzikiego i Marion. Praktykowaliśmy niewinnie: jedynie orgie rytualne, czasami składanie ofiary ze zwierzęcia. Później dotarłem do kręgów bardziej zamkniętych. Poznałem chirurga Johna di Giorggio, który organizował przyjęcia skrobankowe. Po zabiegu płód był zgniatany i mieszany z ciastem, z którego wypiekaliśmy chleb i dzieliliśmy między wszystkich uczestników. W 1991 zostałem dopuszczony do swojej pierwszej ceremonii – rytualnego mordu na portorykańskim noworodku. Podziwiam Napoleona, który doprowadził do śmierci setek tysięcy ludzi, nie szukał przy tym żadnego usprawiedliwienia w ideologii, wierze, jakimkolwiek przekonaniu. W przeciwieństwie do Hitlera i Stalina Napoleon wierzył tylko w samego siebie, tak jak ja. Jestem potomkiem Napoleona. Napoleon chodzi o świcie po polu bitwy i wpatruje się w tysiące wypatroszonych ciał, rzuca niedbale: „No i cóż takiego... jedna paryska noc i znowu wszystko się zaludni".

Hermann Nitsch, Theater of Orgies and Mysteries, Salzburg, 1990

3. Aktion, 1965, **Rudolf Schwarzkogler** fot. L. Hoffenreich, Leihgabe der Österreichischen Ludwig Stiftung © Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

W 1994 zacząłem kręcić filmy. Za dobry snuff movie dostajesz ciężkie pieniądze, sto tysięcy dolców. Zaproszony na balecik do zaprzyjaźnionego adwokata rozpoznałem swój film puszczany na wideo. Na filmie odcinam piłą elektryczną kutasa jakiemuś mężczyźnie. Oglądając, byłem bardzo podniecony, przyciągnąłem do siebie dwunastoletnią dziewczynkę, chyba koleżankę córki właściciela, która na początku się wzbraniała, ale w końcu zaczęła mi ssać. Na ekranie zbliżam piłę, muskając uda czterdziestoletniego mężczyzny, który leży skrępowany sznurem i wyje z przerażenia. Spuściłem się do ust dziewczynki w momencie, gdy ostrze piły odcinało członek; chwyciłem dziewczynkę za włosy i zmusiłem, żeby patrzyła na długie ujęcie kikuta sikającego krwią.

▶ **Marcin Czarnik** (CZŁOWIEK): Teraz przedstawimy państwu materiał dowodowy. Włączymy film, który przedstawia męczarnie, jakim poddana została Mary Mac Nallahan i jej wnuczka, niemowlę. Na filmie Dawid di Meola kroi na kawałki dziecko szczypcami, potem palcami wydłubuje oko staruszce, masturbuje się i ejakuluje do jej krwawiącego oczodołu. Pod koniec nagrania staruszka leży we własnych ekskrementach. Projekcja będzie trwała 7 minut. Kto chce, może wyjść.
[...]

▶ **Marian Czerski** (ADWOKAT): Sataniści nie wierzą ani w Boga, ani w Szatana. W rzeczywistości są materialistami. Stopniowe zanikanie wartości moralnych w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych jest procesem logicznym i nieuniknionym. Rzeczą normalną jest, że po wyczerpaniu rozkoszy seksualnych jednostki uwolnione od ograniczeń moralnych kierują się w stronę rozkoszy okrucieństwa. Zatem seryjni mordercy lat dziewięćdziesiątych są naturalnymi dziećmi hipisów. Ich wspólnych przodków można odnaleźć wśród wiedeńskich akcjonistów. Wiedeńskich akcjonistów, beatników, hipisów i seryjnych morderców łączy to, że wszyscy głosili absolutną wolność jednostki. Sprzeciwiali się hipokryzji, na którą składały się, według nich, moralność, uczucie, sprawiedliwość i litość. Według tego rozumowania przypadek Charlesa Mansona nie był jakąś monstrualną dewiacją ruchu hipisowskiego, lecz jego logiczną konsekwencją; a Dawid di Meola po prostu hołduje wartościom wolności indywidualnej. Nie chodzi o to, by wydawać sąd na jednego człowieka, lecz trzeba wydać sąd nad całym społeczeństwem. To my daliśmy możliwość, Dawid z niej skorzystał. To my otworzyliśmy przestrzeń, Dawid ją wypełnił. Dawid di Meola jest niewinny (M. Houellebecq, *Cząstki elementarne*, przekł. A. Daniłowicz-Grudzińska, adapt. J. Janiczak, W. Rubin, s. 27–29).

Dagmara Mrowiec
Bartosz Porczyk
Piotr Małecki
Michał Mrozek

▸ 21 MAJA 2008, PRZED WIECZORNĄ PRÓBĄ, POKÓJ 210

▸ *Piotr Rudzki*: *Cząstki elementarne* to twoja trzecia adaptacja na dotychczasowych siedem przedstawień. Nie znajdujesz w znanych ci dramatach świata, z którym chciałbyś się skonfrontować, czy tego, o czym chciałbyś opowiedzieć?

▸ *Wiktor Rubin*: Dramaty, które przygotowywałem, też są ostro przetworzone i myślę, że uczciwiej jest mówić o adaptacji. Czuję się niezręcznie w sytuacji, kiedy muszę opowiedzieć czyjś tekst na scenie. Nie interesuje mnie gotowy produkt, w którym jestem uwięziony, i robienie z niego teatru. Rola inscenizatora zupełnie mnie nie pociąga. Być może taką mam naturę, że trudno jest mi się odnaleźć w zastanych sytuacjach. Nigdy nie umiałem zapisać się do jakieś frakcji czy partii, podpisać się pod jakąkolwiek zbiorowością. Może to cecha osobista, a może chęć dialogu. Myślę, że fajniej jest sobie porozmawiać z autorem czy wejść we wzajemną relację, poobmacywać się, podotykać, razem odbyć jakąś podróż, niż podporządkować się tekstowi. Na autora piszącego dramat silnie oddziałuje kontekst społeczny, polityczny, historyczny. O tym zapominamy, twierdząc, że określony tekst jest ciągle uniwersalny. Oczywiście, może być uniwersalny, ale wynika z bardzo konkretnych okoliczności, które otaczały autora, czy ludzi, z którymi przebywał. W związku z tym teksty się starzeją. Uniwersalna w dramacie może być myśl albo postawa, ale nie sam tekst.

Jerzy Grotowski ◂

▸ *P.R.*: Teatr zapisany w tekście się starzeje?

▸ *W.R.*: Może tak. Dla mnie ważne jest budowanie kontekstu społeczno-politycznego, w jakim odbywa się akcja. Nie robię teatru, który opowiada o człowieku w ogóle, tylko o człowieku, który jest osadzony w bardzo konkretnych realiach. To widz może sobie wysnuć wnioski o człowieku w ogóle. Kategoria „człowieka w ogóle" jest kategorią nieteatralną. Teatr potrzebuje konkretu, kontekstu. Stąd adaptacja i potrzeba znajdowania nowych kontekstów, na przykład w *Przebudzeniu wiosny* trzeba było znaleźć zupełnie nowe sytuacje dla rozmawiających ze sobą postaci, by uprawomocnić ich słowa. Czy to powieść, czy dramat, nie ma to dla mnie znaczenia. Powieść wymaga większego wysiłku adaptacyjnego, bo nie ma w sobie zapisanych prawideł wymaganych przez teatr: na przykład upływającego czasu, o czym rozmawialiśmy wczoraj.

▸ *P.R.*: Jakie są granice ingerencji reżysera w tekst dramatu?

▸ *W.R.*: Dla mnie ważne jest tylko to, żeby powstało dobre przedstawienie. Mimo że sięgasz z jakichś powodów po konkretny tekst, widząc w nim szanse dla siebie, równocześnie coś ci w nim nie odpowiada. Na tym polega dialog z autorem. Nie wiem, czy są takie granice. Może są. Na przykład nie chciałbym robić *Żabusi* Gabrieli Zapolskiej. To jest moja granica.

▸ *P.R.*: Zapytałem cię o granice w związku z niekończącą się u nas dyskusją na temat ingerencji reżysera w tekst dramatu. Już nie tylko krytycy, autorzy, ale nawet tłumacze stają do walki z reżyserami i teatrami, wytaczając im procesy sądowe.

▸ *W.R.*: Jeżeli powstał wartościowy spektakl, reżyser miał prawo, a jeśli zły, nie miał prawa. Pragnę przypomnieć, że ingerencja dwóch gigantów – Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego – w teksty były ogromna. Mam zasadę, którą stosuję w teatrze: tekst jest tylko jednym z elementów; aktor musi ze sobą wnieść coś, czego tekst nie niesie, światło musi dodać coś jeszcze innego, przestrzeń musi dać coś, czego nie ma w tekście, aktorze, świetle, muzyce itd. Każdy kolejny element powinien coś tworzonemu światu dodać, wzbogacić go.

▸ *P.R.*: Co powinien wnieść aktor? Boisz się jego emocji? Obawiasz się pokazywać je w teatrze?

▸ *W.R.*: Nienawidzę szantażu emocjonalnego w teatrze i w życiu. Zwróć uwagę, jak rzadko w życiu coś wyznajemy. Jeżeli to robię, to tylko w sytuacji intymnej, a do niej trzeba doprowadzić. Kiedy kontekst nie jest podprowadzony, wyznanie jest śmieszne. Widać to najlepiej w talk-showach. Jesteśmy nieufni wobec wyznania, co może zawdzięczamy psychoanalizie. Oprócz tego wojna czy katastrofy ideologiczne, nazizm i komunizm, ugruntowały tę nieufną postawę. Przyzwyczailiśmy się, żeby myśleć, co się za tym konkretnym wyznaniem kryje. Jak ktoś szczerze emocjonalnie wyznaje, pojawia się pytanie, jaki interes on chce tym wyznaniem załatwić, o co się dopomina. Rzadko kiedy człowiek jest doprowadzony do tak skrajnej postaci, że mówi i robi coś bezinteresownie. Takie wyznania mnie interesują. A dzisiaj stały się towarem rynkowym, narzędziem autopromocji.

▸ *P.R.*: Działania sceniczne aktorów mają wzbudzić emocje widzów?

▸ *W.R.*: Zdecydowanie tak. Wolę przyglądać się sytuacji, która wzbudza we mnie emocje, niż takiej, w której aktor gra emocje, chce mnie do nich przekonać. Oczywiście nie wykluczam takich sytuacji teatralnych. Ale szlachetniejsze teatralnie i bardziej dla mnie

wiarygodne są sceny, kiedy cała sytuacja jest emocjonalna, a emocje aktora są jej efektem. Emocje są konsekwencją działania, życia, wyborów. Może też jako mężczyzna wstydzę się wyznania. Pamiętasz w czasie prób, kiedy Michel i Annabelle wyznają swoje emocje, jak wszyscy się wstydziliśmy, słuchając tego. Aczkolwiek lubię teatr, który wywołuje emocje – to nieprawda, że interesuje mnie tylko teatr z mocnym przekazem intelektualnym. Teatr czysto intelektualny jest o wiele mnie ciekawy niż praca na przykład Alaina Finkielkrauta.

Dzikość serca, 1990 ◂
reż. David Lynch

▸ *P.R.*: W którym momencie pisania adaptacji prozy czy tekstu dramatycznego pojawia się obraz teatralny, świat sceniczny?

▸ *W.R.*: Jak zauważyłeś w adaptacji *Cząstek elementarnych*, większość sytuacji zaprojektowanych przez nas w domu – nie wiem dokładnie, jaki procent – znajduje odzwierciedlenie na scenie. Wiemy na przykład, że scena Annabelle i Michela w drugiej części rozgrywa się na cmentarzu. I ona faktycznie będzie rozgrywała się na cmentarzu, a na próbach szukamy, jak ów cmentarz rozwiązać teatralnie. Czasem aktorzy są mądrzejsi, instynktownie czując, że coś na scenie jest nieorganiczne.

▸ *P.R.*: Nie łatwej byłoby wybudować ów cmentarz na scenie?

▸ *W.R.*: Gdyby wszystkie sceny działy się na cmentarzu, pewnie byłoby łatwiej. W *Cząstkach elementarnych* miejsce akcji zmienia się nam trzydziestokrotnie, więc budowanie cmentarza byłoby absurdem. Mój spektakl *Mojo Mickybo* rozgrywa się w pustej przestrzeni, toteż nie potrzebuję do budowania teatru ani scenografii, ani rekwizytu. Nie boję się takich wyzwań.

Na poziomie adaptacji trzeba zbudować życionośne sytuacje dla papierowych słów. Wyznanie brzmi inaczej przed dwudziestoma osobami, inaczej u cioci na imieninach, gdy ktoś się upija i zaczyna wyznawać, a inaczej, gdy pijemy piwo i palimy papierosy w mniejszym gronie. Kiedy Bruno – czterdziestoletni mężczyzna – mówi do swego czteromiesięcznego syna: „Chcę tylko jednego: żeby młode dziewczyny ssały mi kutasa", tworzy się nowa figura. Oczywiście to skrajny przykład, ale jego celem jest znalezienie nowych figur. Za to właśnie podziwiam Davida Lyncha czy Larsa von Triera, że udało im się opuścić stereotyp sytuacji, w jakiej się wyznaje, i znaleźć nowe figury. Lynch w filmie *Człowiek słoń* znalazł nową jakość, od której możemy się teraz odbijać. To dla mnie najważniejsze fakty artystyczne. Siła teatru i siła sztuki to szukanie nowych figur, przetworzeń – kiedy coś mnie zaskoczy intelektualnie poziomem skojarzenia. Jak wiadomo, sztampową wyobraźnię cechuje serial, ale też sztampową wyobraźnię cechuje teatr, który mi niczego nie robi, nie zaburza mojej percepcji. Pozostaję wtedy w ramach automatyzmu odbioru. Podstawowym narzędziem na przykład sztuk plastycznych jest dziś szukanie nowych figur stylistycznych czy myślowych. A teatr najczęściej zatrzymuje się na opowiadaniu historii, żeby była zrozumiała, żeby postacie były wybudowane. To nudne, bo widzę to, gdy czytam dramat i mam średnio rozwiniętą wyobraźnię. Teatr musi coś dodać do tej średniej wyobraźni, musi czymś zaskoczyć. Długo pracowaliśmy nad sceną małżeńską Anny i Bruna, mamy dziesięć minut na pokazanie nieudanego związku. I rozwiązanie jej z przewijaniem dziecka, które jest grane przez dorosłego aktora – Bartka Porczyka, z pokazaniem mozołu tej konkretnej sytuacji, jest dla mnie taką nową figurą. Kiedy dorosły facet ma założonego pampersa, niesie to nowe skojarzenia. Nie wiemy, czy to niemowlę czy niepełnosprawne dziecko. Widzimy, jak ono ich męczy.

▸ *P.R.*: Pampers założony dorosłemu niesie też skojarzenia ze starością, niedołężnością, odchodzeniem.

▸ *W.R.*: Powstaje figura dziecko-starca. Nowa figura łącznie z tym tekstem mówionym przez Bruna jak bajka.

▸ *P.R.*: W zacytowanym przez ciebie tekście pada słowo „kutas", a w spektaklu pojawiają się elementy, które można by łączyć z – nazwijmy to tak – poetyką pornoshopów. Duża część naszych krytyków teatralnych i akademików oburza się na takie środki wykorzystywane przez teatr.

▸ *W.R.*: Język sztuki się wyostrzył i starszym pokoleniom trudno jest się do tego przyzwyczaić. Nie wiedzą, co mają z tym zrobić, dlatego krytykują. Dalej sądzą, że sztuka ma przede wszystkim produkować piękno. Tymczasem sztuka dalej produkuje piękno, tyle że w gwałtownym zderzeniu z uryną życia. *Cząstki elementarne* są pełne tego typu zderzeń. Cały nasz wysiłek wkładaliśmy w wyciągnięcie esencji myśli, w pokazanie najważniejszego, czyli mutacji metafizycznej. Na pierwszych stronach książki zostało wytłumaczone, na czym ona polega. Może wstawimy tutaj ten fragment o mutacjach?

▸ *P.R.*: Dobrze. „Mutacje metafizyczne – to znaczy radykalne i całościowe przemiany przyjętej powszechnie wizji świata – występują w historii ludzkości jedynie

sporadycznie. Jako przykład tego zjawiska można podać pojawienie się chrześcijaństwa.

Mutacja metafizyczna rozwija się od razu, nie napotykając żadnych przeszkód, aż osiągnie ostateczny cel, jaki sobie założyła. Wymiata bez pardonu systemy ekonomiczne i polityczne, sądy estetyczne i hierarchie społeczne. Jej biegu nie zdoła zatrzymać żadna ludzka siła – żadna inna siła niż pojawienie się kolejnej mutacji metafizycznej.

Nie sposób stwierdzić z całą pewnością, że mutacje metafizyczne zachodzą wyłącznie w społeczeństwach osłabionych czy schyłkowych. Kiedy pojawiło się chrześcijaństwo, Cesarstwo Rzymskie znajdowało się u szczytu swej potęgi; jego organizacja osiągnęła najwyższy stopień i panowało ono nad całym światem; nikt nie dorównywał mu w rozwoju technicznym i militarnym, a mimo to nie miało ono żadnych szans przetrwania. Gdy pojawiła się nowoczesna nauka, średniowieczne chrześcijaństwo stanowiło gotowy system pojmowania człowieka i wszechświata; służyło za podstawę do rządzenia narodami, tworzyło uczone dzieła, decydowało zarówno o pokoju, jak i o wojnie, organizowało produkcję i podział wszelkich dóbr. Nic jednak nie powstrzymało jego upadku" (M. Houellebecq, *Cząstki elementarne*, przekł. A. Daniłowicz-Grudzińska, s. 6).

David Bowie mug shot, 1976

▸ *W.R.*: I ten fragment z końca?

▸ *P.R.*: „Historia istnieje; narzuca się, dominuje, jej imperium jest nieuniknione. Lecz poza planem ściśle historycznym ambicją tej książki jest oddać cześć nieszczęsnemu i odważnemu gatunkowi, który nas stworzył. Ów gatunek, cierpiący i nikczemny, niewiele różniący się od małpy, nosił przecież w sobie tyle szlachetnych aspiracji. Ten gatunek, umęczony, pełen sprzeczności, indywidualistyczny i kłótliwy, o nieograniczonym egoizmie, zdolny czasem do wybuchów niesłychanej przemocy i agresji, przecież nigdy nie przestał wierzyć w dobro i miłość. Ten gatunek, który po raz pierwszy, odkąd świat istnieje, potrafił zmierzyć się z możliwością przekroczenia samego siebie; i który, kilka lat później, potrafił wprowadzić tę ideę w czyn. Jego ostatni przedstawiciele wkrótce wymrą, uważamy więc za swój obowiązek oddać teraz ludzkości ostatni hołd; hołd, który także w końcu pójdzie w niepamięć, zasypany piaskiem czasu; ale hołd taki należy koniecznie oddać. Książka ta poświęcona jest człowiekowi" (Ibidem, s. 363–364).

▸ *W.R.*: Houellebecq jest pisarzem perwersyjnym: na początku i na końcu swej powieści napisał, o czym ona jest.

▸ *P.R.*: Chyba taką samą perwersję uprawiamy tą rozmową. Nie odpowiedziałeś mi jednak na pytanie o wulgaryzmy w teatrze.

▸ *W.R.*: Przyznam się, że jestem trochę znieczulony. Dla mnie wulgaryzm w teatrze nie jest wulgaryzmem.

▸ *P.R.*: Jest środkiem, jednym z narzędzi w przestrzeni sztuki, której nie można odczytywać jeden do jeden z życiem, jak czyni to wyobraźnia karmiąca się serialami.

▸ *W.R.*: Sam tekst *Cząstek* jest bardzo mocny. Pamiętam, że w czasie pierwszych prób, gdy aktorzy mówili tekst, czasem czułem się zawstydzony, a nie jestem szczególnie pruderyjny. Myślę, że doszliśmy bardzo daleko od wulgarności. Mocny opis ma służyć nie wulgarności, tylko łamaniu pruderii. Dla mnie wzorem są scenariusze von Triera, na przykład w *Dogville* skonstruowany został bardzo dosadny język, daleki od języka – powiedzmy – ibsenowskiego. W jego sztukach mamy zrytualizowaną rodzinę i na koniec wychodzi prawda. U von Triera postacie od razu mówią sobie sedno, od razu to, co myślą. W języku Houellebecqa też jest taka bezpruderyjność, walenie wprost, radykalność. Stąd może płynąć ostrość i moc tego tekstu, nic nie jest owijane w ładny papierek. To może być bulwersujące. Chodziło mi jednak – powtarzam – o esencję, o mutację metafizyczną. Okresy przełomowe w historii są mocne. Na przykład wiek XIX wydaje mi się taką mocną epoką, mocniejszą niż wiek XVII. Radykalniej i szybciej toczyły się wtedy zmiany. Nauka zaczęła bardzo silnie i ostatecznie wypierać myśl chrześcijańską z poszczególnych dziedzin życia. Wraz z postępem nauki rozwinęła się inżynieria, pojawiły się nowe wynalazki, nowa klasa – robotnicza, Marx zaczął pisać *Manifest* w obronie tej klasy. Houellebecq właśnie tam lokuje tę drugą mutację metafizyczną. Zwróć uwagę, że konsekwencje tamtych zmian odczuwamy do dzisiaj. To, co ma etykietę naukowości, jest traktowane jako prawdziwe. Nie bierzemy w ogóle pod uwagę, że nauka jest hipotetyczną dziedziną wiedzy. Ktoś, kto zajmuje się nauką, doskonale zdaje sobie z tego sprawę.

▸ *P.R.*: Nauka jako jedna z możliwych narracji odnoszących się do rzeczywistości, a nie jedyna.

▸ *W.R.*: Dokładnie.

▸ *P.R.*: Czy ta teatralna pruderia, o której wspomniałeś, nie wynika też z tego, że u nas prawie został przerwany przepływ między sztuką teatru a innymi sztukami, zahamowana wymiana między sztuką teatru a na przykład sztukami plastycznymi?

▸ *W.R.*: Teatr jest u nas zdecydowanie opóźniony w stosunku choćby do tańca czy do literatury. Mnie to jednak nie dziwi, ponieważ w teatr dramatyczny, którym się zajmujemy,

jest uwikłana masa ludzi ze swoimi przyzwyczajeniami. Są przyzwyczajenia aktorskie, reżyserskie, przyzwyczajenia estetyczne. W teatrze zderzasz się z o wiele większym oporem niż wtedy, gdy piszesz książkę i oporem jesteś ty sam albo wydawca, a w dobie Internetu nawet wydawca nie jest ci potrzebny. W teatrze tańca, omijającym słowo, a skupiającym się na ciele, łatwiej jest o postęp. Podobnie w sztukach plastycznych. Z drugiej strony coś mi się podoba w tym anachronizmie teatru. Im większy opór, tym więcej można osiągnąć. Jak mówił Lynch, ograniczenia są czymś, co cię rozwija. Gdy wszystko idzie za łatwo, za gładko, nie pojawiają się pytania, które rozwijają, a w tym momencie tak naprawdę zaczyna się twórczość.

Marilyn Monroe, 1980
Andy Warhol

▸ *P.R.*: Ale gdyby nie te granice w teatrze, można by pójść dalej. Gdyby odbiorca nie koncentrował się na przykład na wulgaryzmie, ale na przekazie spektaklu, gdyby traktował je jako dzieło sztuki, a nie życie zza okna.

▸ *W.R.*: Mimo to sytuacja jest lepsza niż dziesięć lat temu, kiedy wkraczali brutaliści, kiedy Paweł Łysak z Pawłem Wodzińskim zrobili *Shopping and Fucking*. Jesteśmy, mam wrażenie, troszkę mniej pruderyjni, ale dalej jest się przez co przedzierać. Trzeba robić takie teksty, które będą budziły kontrowersje, dyskusje. Jeżeli coś nie wzbudza dyskusji, nie warto się tym zajmować.

▸ *P.R.*: Sztuka nie powinna klepać po plecach.

▸ *W.R.*: Powinna ostro stawiać myśli. A czy one są prawdziwe, czy nie, tego nigdy się nie dowiemy. Sztuka powinna prowokować do dialogu.

Michał Mrozek

Katarzyna Strączek

Katarzyna Strączek

Rafał Kronenberger

▸ 21 MAJA 2008, PRÓBA, SCENA NA ŚWIEBODZKIM

SCENA 7

Marcin Czarnik (CZŁOWIEK): Mamy rok 1974. Najwyższą oglądalność w kinach notują: *Phantom of the Paradise, Mechaniczna pomarańcza* i *Ostatnie tango w Paryżu* – ich sukces ustanawia przewagę kultury „młodej", opartej na seksie i przemocy. Jest też coś dla zarobionych i znudzonych trzydziestolatków – *Emmanuelle* jako manifest cywilizacji debilnej rozrywki. Ruch na rzecz wyzwolenia obyczajów odnosi zaskakujący sukces. 20 marca Paryż: pierwszy klub Vitatop – odegra pionierską rolę w rozwijaniu kultu ciała. 5 lipca: ustawa o pełnoletniości w osiemnastym roku życia; sześć dni później – 11 lipca – ustawa o rozwodzie za obopólną zgodą – pojęcie zdrady małżeńskiej znika z kodeksu karnego. A teraz najlepsze, 28 listopada w wyniku burzliwej debaty ustanowione zostaje dzięki lewicy „prawo Veil", zezwalające na aborcję, określane przez większość komentatorów jako historyczne. Ustawa ta skupia w sobie konflikt między dwiema wizjami świata, dwiema radykalnie przeciwstawnymi antropologiami. Antropologia chrześcijańska nadaje niczym nieograniczoną wartość każdemu życiu ludzkiemu od poczęcia aż do śmierci; wiąże się to z wiarą w istnienie duszy nieśmiertelnej, przeznaczonej do połączenia się z Bogiem. Drugi wariant – antropologia materialistyczna, powstała w wyniku postępu biologii w XIX i XX wieku, jest o wiele mniej wymagająca pod względem etyki. Zakłada, że wszystko da się wyjaśnić i sprowadzić do prostych oddziaływań materii, czyli że wszystko da się sprowadzić do zjawisk fizycznych i chemicznych. Witamy reprezentanta (M. Houellebecq, *Cząstki elementarne*, przekł. A. Daniłowicz-Grudzińska, adapt. J. Janiczak, W. Rubin, s. 16).

▸ 22 MAJA 2008, BOŻE CIAŁO, SCENA KAMERALNA – FOYER

▸ *Piotr Rudzki*: Masz w przedstawieniu niecodzienne zadanie. Szukając konwencji teatralnej, można by powiedzieć, że jesteś jednoosobowym chórem ze starożytnego dramatu, który komentuje wydarzenia, dopowiada konteksty i relacjonuje to, czego na scenie się nie pokazuje. W perspektywie procesu twórczego jesteś stwórcą przedstawionego świata, ten świat się dzieje przez ciebie albo w twojej głowie, może ty go opisujesz. Jesteś Człowiekiem?

Mechaniczna pomarańcza, 1971 ◂
reż. Stanley Kubrick

▸ *Marcin Czarnik*: Trudno jest grać sprawcę świata. To abstrakcyjne. Określenie „sprawca świata" może służyć do analizy spektaklu, który już jest. Nie jest to natomiast żadna wskazówka dla mnie jako aktora, dlatego musimy znaleźć z Wiktorem jakiś sposób, choć sposób to złe słowo. Musimy powiedzieć sobie coś, czego nie ma w słowach, bo słowa są dosyć proste. Być może mój problem jako aktora z tą rolą polega na tym, że za dużo się zastanawiam. Może to jest proste, może to po prostu trzeba powiedzieć, a resztę dopowie sobie widz czy krytyk: kim jest ta postać, po co ona jest itd. Jej narracyjność, od której nie da się uciec, sprawia mi ogromny problem, bo jestem przyzwyczajony do tego, że to, co robię na scenie, kosztuje mnie i emocjonalnie, i intelektualnie, a tutaj wydaje się, że – na razie – próby włożenia w to jakichś emocji są chyba niepotrzebne, nieprzystające do wymagań. Może to trzeba po prostu powiedzieć, ale tego na tym etapie jeszcze nie wiemy.

▸ *P.R.*: A czy postać Houellebecqa nie jest dla ciebie jakąś wskazówką? Może jesteś porte-parole autora?

▸ *M.Cz.*: Mam problem z Houellebecqiem, bo myślę, że jest genialnym kłamcą. Sama książka wydaje mi się potwornie nieszczera. Fantastycznie inteligentny facet wiedział, jak napisać powieść, która będzie się podobała wszystkim i która tak trafi w czas, że będzie omawiana na całym świecie jako coś niesamowitego. Prawdopodobnie wszystko traktuję emocjonalnie z racji wykonywanego zawodu, ale to coś dziwnego – czytam książkę, która powstała sto, dwieście lat temu, i naturalnie nie jestem się w stanie utożsamić z realiami, które już minęły, są natomiast momenty, kiedy jakaś prawda o człowieku łamie mi głos i sprawia, że mam na całym ciele skurcze, drgawki i mrówki mi chodzą po plecach. A Houellebecq jest autorem, który nie robi mi niczego. Opisane czasy są mi bliższe, choć nie pamiętam roku 1968. Konsekwencje tamtych wydarzeń odczuwamy do dziś, a może nawet bardziej tutaj, w Polsce, jest to odczuwalne, ponieważ przeszliśmy przez to całkiem niedawno. Po roku 1989 pojawiła się masowo pornografia, kult ciała, głośno zaczęło się mówić o prawach gejów. Oczywiście mówię o tym, co widzimy naokoło w reklamach, telewizji, kulturze masowej. Wydawałoby się, że powinno to być mi bliskie. I jest, oczywiście, że jest. Ale sposób, w jaki podał to Houellebecq, powoduje, że nic mnie tam nie „dutyka".

▸ *P.R.*: Nie przeraża cię wizja przyszłości tam opisana? Rodzaj antyutopii, koniec człowieka, początek świata klonów, wypranych z emocji.

▸ *M.Cz.*: Przeraża, no i co? Wiem to, więc po co mi to mówić? W tej książce nie ma niczego, co mi stawia nóż pod gardło. Wszystko to wiem. Chodzi o to, żeby znaleźć twórczy, artystyczny powód do wypowiedzi w tej sprawie. Mogę go znaleźć w sobie, ale na tym materiale, który mam, jest mi bardzo trudno. Dlatego właśnie, że jest syntetyczny. Oczywiście Wiktor i dramaturdzy zrobili z tym, co się dało. Wyciągnęliście z tego dialogi i sceny tak prowadzone będą mocne. W tej chwili mówię tylko o sobie, o moim problemie, o tym, że ta książka mi niczego nie robi. Może trzeba robić złą – moim zdaniem – literaturę, aby zrobić dobry teatr. To się zdarza. W drugą stronę często to nie wychodzi. To znaczy, że trudno z dobrej literatury zrobić dobry teatr. Ale materiał, który został złożony na potrzeby mojej postaci, i sam powód w postaci książki Houellebecqa trochę mnie zamykają, a nie otwierają. Ciągle nie mogę w sobie znaleźć imperatywu, żeby wyjść na scenę. I to jest straszne, bo – być może – nie wyjdę.

▸ *P.R.*: Pamiętasz *Matkę* Stanisława Ignacego Witkiewicza? Główny bohater – Leon – w pierwszej części wierzy, że uświadomienie ludziom negatywnych konsekwencji rozwoju kultury może je powstrzymać. Oczywiście to jakaś utopia, zbyt rzadko wierzymy Kasandrom, lekceważymy symptomy nadciągającego zła. Ale może to jest powód, aby to przedstawienie zrobić, aby twoja postać zaistniała na scenie?

▸ *M.Cz.*: Naturalnie, prawdopodobnie powody Wiktora, aby zrobić ten spektakl, są o wiele głębsze i uczciwsze niż powody, dla których Houellebecq napisał tę książkę. Wierzę w to, że spektakl może być taki. Spowiadam się tylko z mojego problemu – alter ego Houellebecqa, który wydaje mi się oszustem.

▸ *P.R.*: Dlaczego oszustem? To mocne oskarżenie.

▸ *M.Cz.*: Oszustem artystycznym. Hochsztaplerem. Człowiekiem-rybą, człowiekiem przezroczystym, człowiekiem bez właściwości. Człowiekiem, który nie ma własnych

poglądów, którego nie ma. To moje refleksje po lekturze. To, co mam do zrobienia, jest bliskie takiemu człowiekowi.

▸ *P.R.*: Nie chciałbyś mieć obojętnego stosunku do postaci, którą grasz?

▸ *M.Cz.*: Nie chce grać alter ego Houellebecqa, bo wydaje mi się – powtórzę – nieuczciwy. Jeżeli ta postać jest do czegoś potrzebna i łączona z Walcottem, z Sędzią, którzy są kreowani jako emanacje czegoś duchowego, czegoś, co wspiera Michela, kogoś, kto jest przedstawicielem Boga, może to za duże słowo...

▸ *P.R.*: ...demiurga...

▸ *M.Cz.*: ...to udaje się nam w dialogu, natomiast w częściach narracyjnych ciągle nam się nie udaje. Po wczorajszym ekscesie na próbie wydaje mi się, że problem polega na tym, iż trzeba to zrobić prosto. Wyzbyć się potrzeby teatralnej atrakcyjności. Może to wystarczy. Ale wtedy zastanawiam się, po co ja jestem potrzebny w spektaklu, czy w ogóle Człowiek jest potrzebny, aby to powiedzieć, i czy nie lepiej byłoby puścić napisy na ścianie.

▸ *P.R.*: Ale wyjdziesz na scenę?

▸ *M.Cz.*: Oczywiście.

Madonna

Michał Chorosiński

▸ *Piotr Rudzki*: Nie obawiasz się ostrego zderzenia tego przedstawienia, nad którym pracujemy, z mentalnością statystycznego Polaka, zdominowaną przez płytko przeżywany katolicyzm, głęboko wrytą megalomanię narodową, pruderię, hipokryzję, wszystko to, co dominuje w przestrzeni publicznej w Polsce? Nieliczne jasne plamy, a reszta – nie bójmy się tego słowa – ciemnogród.

▸ *Wiktor Rubin*: Przerażasz mnie ostrością swoich sądów. Nie wiem, czy podpisałbym się pod tymi wszystkimi określeniami. Wysunąłeś radykalną tezę, która gdzieś tam jest słuszna, a gdzie indziej – nie. Jak każde uogólnienie. Pozwolę sobie coś wyselekcjonować dla siebie z tego pytania. Dla mnie taką istotową wręcz cechą polskiego społeczeństwa jest pruderia, wynikająca z płytko osadzonej tożsamości albo z tożsamości bardzo zewnętrznej, niedobrze zinternalizowanej, jakby powiedział socjolog.

Michael Jackson and Bubbles, 1988 ◂
Jeff Koons
porcelain sculpture
Neo-Pop Art

▸ *P.R.*: Brak pewności, kim jesteśmy.

▸ *W.R.*: Możemy tu wrzucić fragment, jak reżyser jest mądry, i opowiedzieć historię Polski. Ale daruję to sobie. Właśnie z tego gestu, kiedy nie jesteśmy czegoś pewni, płyną zachowania pruderyjne. Kurczowo musimy naszą tożsamość potwierdzać za każdym razem, kiedy kontaktujemy się z innym. Myślę też, że ten ciemnogród dotyczy także mnie, moich rodziców, rodziny, tego wychowania kulturowego, jakie dominuje w Polsce.

▸ *P.R.*: Żeby była jasność – zadając to pytanie, nie umieściłem siebie poza tym ciemnogrodem. Staram się tylko go – z lepszym czy gorszym skutkiem – przekraczać.

▸ *W.R.*: To dobrze, bo mam często poczucie, że artyści albo naukowcy próbujący dać jakąś diagnozę ustawiają się poza opisywanym zjawiskiem. To mnie właśnie najbardziej wkurza u Freuda, że stawia się w pozycji kogoś, kto analizuje innych, i jego to nie dotyczy. Jakby on nie miał napięć między libido i ja, w takim najprostszym rozumieniu.

▸ *P.R.*: W tym kontekście wielki jest Carl Gustav Jung, który sam doświadczył tego, co innym doradzał – świadomego przejścia procesu indywiduacji.

▸ *W.R.*: Aczkolwiek Freud był też wielki, bo był ostry, trzymając się naszej myśli. Zdaje się, że to właśnie stało się myślą przewodnią naszej rozmowy. Jestem przekonany, że polska pruderia ma kulturową proweniencję. Nie jest to żadne odkrycie. Na przykład czuję się strasznie pruderyjny na naszych ulicach, gdy spaceruję wśród ludzi, a nie czuję tego kompletnie, kiedy idę ulicami Nowego Jorku, Paryża czy Berlina. Może wynika to z tego, że jestem tam obcy, ale chyba nie tylko. W dużych zachodnich aglomeracjach czuję absolutną wolność gestu, zachowania, rozmowy z ludźmi, u nas ciągle jest to natomiast sztuczny wzorzec – otwartość i „keep smiling".

▸ *P.R.*: A nie wynika to z anonimowości? Będąc anonimowym, możesz sobie na więcej pozwolić.

▸ *W.R.*: Ale w gruncie rzeczy, jadąc na przykład pociągiem do Warszawy, powinienem też czuć się anonimowy. Nie w tym więc rzecz. Wynika to może z tego, że polska kultura jest mało otwierająca, mało inspirująca, przynajmniej dla mnie. Myślę, że dlatego, iż jest zbyt słaba. Tożsamość kulturowa Polaka jest licha. Mogę posunąć się za daleko...

▸ *P.R.*: Mów, mów.

▸ *W.R.*: Nie jestem do końca pewien tego, co teraz mówię, Kategoria polskości jest kategorią trochę podejrzaną. Trzeba jednak wejść w tym momencie w historię. Do wieku XIX naród polski to szlachta, dziesięć procent społeczeństwa. Badania Jana Szczepańskiego pokazują, że w dwudziestoleciu międzywojennym chłopi tylko w jakimś ograniczonym procencie mieli wyrobioną tożsamość, czuli się Polakami. Później wojna i niewola sowiecka w PRL-u. Nasza tożsamość nigdy nie mogła się zakorzenić, cały czas jest pokiereszowana. W związku z tym Polak jest dla mnie kategorią niepełną. Nie umiem w pełni podpisać się pod tym, że jestem Polakiem. To znaczy, że czegoś mi w tym określeniu ciągle brakuje. Ale nie potrafię tego dokładnie nazwać.

▸ *P.R.*: Nie wolno także zapomnieć o tym, że wojna, masowe zbrodnie Sowietów, Powstanie Warszawskie spowodowały znaczne straty wśród polskiej inteligencji, polskiej elity, która dawałaby pewność, tworzyła fundament tożsamości. Szybki awans powojenny wywołał – być może – budowanie nie tyle pewności tego, kim jesteśmy, ale agresywnej pewności tego, kim na pewno nie jesteśmy, czym różnimy się od innych. Tutaj też można szukać braku akceptacji dla wszelkiej odmienności, przywiązania do patriarchalnego modelu kultury.

▸ *W.R.*: Świetnie jest obserwować, jak Polak staje się Europejczykiem. Jest w tym coś zabawnego. Ale zaczęliśmy od pruderii, od mojej pruderii. Chociaż nie przyznaję się do tego zbyt chętnie przed sobą. Można zapytać, dlaczego Houellebecq w Polsce. Myślę, że on ma większy sens w Polsce niż na Zachodzie, bo tam jego opis dotyczy sytuacji zastanej. W Polsce jest to natomiast ciągle opis dalszej lub bliższej przyszłości. Bardzo podobało mi się to, co mówił Roman Pawłowski, że teatr powinien wyprzedzać

rzeczywistość, stawiać diagnozy, które wyprzedzają rzeczywistość, a nie opisywać to, co widzimy i znamy. Myślę, że *Cząstki elementarne* wpisują się w ten postulat. Poza tym mogą być większą kontrowersją w Polsce niż – powiedzmy – we Francji, choć tam dyskusja na temat powieści była bardziej merytoryczna niż u nas. Książka Houellebecqa jest ostrą krytyką zachodniej kultury, którą my, Polacy, bezmyślnie przyjmujemy. W kulturze tej człowiek uzurpuje sobie prawo do niczym nieograniczonej wolności indywidualnej, pierdoląc wolność osobistą drugiego człowieka, zwłaszcza starzejącego się bliźniego. Wyznacznikami twojej wolności, twoich obywatelskich swobód seksualnych są twoje jędrne ciało i regularne rysy. Zauważ, że w mediach prawie nie funkcjonują starsi ludzie. Radykalna krytyka społeczeństwa dokonywana przez Houellebecqa przenosi się na jego język. Houellebecq krytykuje społeczeństwo osadzone na twardych i ogromnych kutasach, wydepilowanych nogach i nieproporcjonalnych piersiach z silikonu. Kult piękna i „zdrowia", okupiony rosnącą liczbą operacji plastycznych w wieku lat 18 i samobójstw po 50. roku życia, jest gwałtem na człowieku. Wybudzenie ogłupionego propagandą młodości i kultu ciała człowieka może dokonać się tylko za pomocą brutalnych narzędzi, stąd język pełen wulgaryzmów i dosadnych stwierdzeń. Parę razy na próbach czułem się niezręcznie, choćby wtedy, gdy Michał Chorosiński mówił teksty Dawida di Meoli na temat snuff movies, to jest filmów pokazujących autentyczne krwawe tortury i śmierć.

Cremaster 3, 2002
Matthew Barney

▸ *P.R.*: Może dlatego czujesz mocno tę ciemność, ponieważ dominująca u nas refleksja wycina wszystko to, co za Jungiem można by nazwać cieniem, czyli wszystko to, czym nie chcielibyśmy być, a co w gruncie rzeczy w nas jest, jeśli wierzyć wielkiemu Szwajcarowi. Organiczną niemal pracę w tym zakresie wykonywał w dwudziestoleciu międzywojennym Tadeusz Boy Żeleński, odbrązawiając pomnikowe postaci z naszej historii. Oglądając człowieka takim, jakim on jest, cały, by przywołać frazę Grotowskiego pojawiającego się w przedstawieniu.

▸ *W.R.*: Nie wiem, co ci na to odpowiedzieć. Obracamy się w środowisku teatralnym, ludzi o liberalnych poglądach. Czujemy się burzycielami murów, rewolucjonistami. W teatrze często pojawia się termin przekroczenie.

▸ *P.R.*: Transgresja.

▸ *W.R.*: Tak, taka intelektualna estetyzacja myśli. Miałem coś powiedzieć o katolicyzmie. W Polsce kategoria katolika czy patrioty została zawłaszczona. Mieliśmy niedawno wybory, w czasie których PiS zawłaszczył ważne rejony symboliczne. Dzisiaj, nazywając siebie patriotą, trzeba od razu tłumaczyć, że nie jestem wszechpolakiem, a nazywając się katolikiem – że nie jestem od Rydzyka. Katolik w naszym środowisku niesie negatywne skojarzenia. Jak mówię o sobie, że jestem katolikiem, widzę natychmiast szerokie oczy i duże zakłopotanie. Katolicyzm stał się wygodnym narzędziem tłumaczącym różnego rodzaju hipokryzje. Jestem katolikiem i mam to szczęście, że w kościele pięćdziesiąt metrów od mojego domu w Krakowie jest niesamowity ksiądz o bardzo dużej wrażliwości intelektualnej i estetycznej, co w Kościele jest rzadkością. Celebruje msze o godzinie 18:30, więc chodzę tam, kiedy tylko mogę. Ostatnio świętował jubileusz piętnastolecia swojej pracy, było bardzo dużo młodych ludzi. Śpiewali mu różne piosenki, wręcz miłosne, a na koniec mszy grupka przy ołtarzu zaczęła mu bić brawo, a później dołączyli się wszyscy ludzie w kościele. Wielka owacja. Po raz pierwszy w kościele byłem owładnięty zbiorową energią, która porwała wszystkich w absolutnie jednoczącej emocji otwartości i szczęścia. Totalnie spontaniczna. To był ten moment, kiedy pruderia ustąpiła miejsca. Wszyscy podeszli do ołtarza. A ja czułem opór, żeby podejść, bo skojarzyło mi się to z zachowaniem oazowym. Dużo myślałem o tym geście, którego nie wykonałem. A naokoło widziałem szczęśliwych Polaków. Poczułem, że jestem bardziej pruderyjny niż moherowe berety. W dużej mierze to był problem estetyczny. Mówiłem już, że mam opory przed podpisaniem się pod aktem zbiorowym. Nie wiem, czy wziąłbym udział w strajkach w roku 1968 czy 1980. Nie potrafię dołączyć do zbiorowej, stadnej energii. Może się jej boję? Nie wiem. To było ciekawe o Kościele?

▸ *P.R.*: Zobaczymy. Budujesz teatr, pokazując jego szwy. Nie wmawiasz widzom, że mają do czynienia z rzeczywistością, ale ze światem wykreowanym, stworzonym sztucznie, teatralnym właśnie. Dlaczego?

▸ *W.R.*: Jeszcze w szkole teatralnej zainspirowało mnie zdanie Kantora, który powiedział, że jedyną realnością w teatrze jest to, że aktor stoi przed widzem i zaczyna grać, że to jest jedyna prawda, w którą on wierzy w teatrze. Sentencja Kantora zainspirowała mnie o wiele bardziej niż myśli wypowiadane przez Grotowskiego, namawiającego, aby pozbyć się teatru. Twierdził, że w teatrze tradycyjnym dominuje udawanie, więc powinniśmy spróbować je przekroczyć i być sobą. Być cali. Nie uprawiamy teatru, aktor nie jest aktorem, tylko performerem. Dużo bliższe było mi myślenie Kantora o teatrze jako o sztucznym tworze, widowisku, budzie jarmarcznej. Kantor żył trochę w innych czasach, ale do dziś jest totalnie inspirujący. Nawet gdy na wideo ogląda się jego

spektakle, mają olbrzymią siłę. Ostatnio na próbie aktor zapytał, co zostało z Grotowskiego, z wielkiego wysiłku aktorów towarzyszących mu w jego eksperymentach. Nie umiałem odpowiedzieć od razu, ale w pierwszym skojarzeniu pomyślałem o alkoholizmie, chorobach psychicznych i teatrach alternatywnych.

Do wspomnianej przez ciebie sztuczności zostałem trochę zmuszony przez los. Pierwszy spektakl, wspomniany już *Mojo Mickybo*, przygotowałem w Teatrze Krypta w Szczecinie, mającym przestrzeń rozmiaru trzy na cztery metry. Bardzo małe miejsce, w które trudno wstawić scenografię czy rekwizyt, siłą rzeczy wszystko więc było umowne. W czasie tamtej pracy zdefiniował się mój język, ewoluujący później w *Tramwaju zwanym pożądaniem* czy w *Terrordromie Breslau*, gdzie podkreślamy teatralność sytuacji, mówimy, że są umowne, gdzie iluzja miesza się z deziluzją. Nie są to tylko zabawki teatralne, ale konsekwencja mojego światopoglądu, który wtedy był bardzo silnie pod wpływem – ogólnie rzecz ujmując – teorii postmodernistycznych, mówiących o rozbitej tożsamości człowieka. Nie ma jednego człowieka, tylko jesteśmy kilkoma lub kilkunastoma postaciami.

Matrix, 1999
reż. Andy i Larry Wachowscy

▸ *P.R.*: Przypomina to Jungowskie persony.

▸ *W.R.*: W związku z czym tak zacząłem konstruować postać w teatrze. Aktorzy, grając jedną postać, tak naprawdę mieli do zagrania szesnaście postaci: w tym kontekście grasz taką postać, w tamtym – inną itd. Obserwujący widz składa postać. Stąd pęknięcia w postaciach i mieszanie iluzji z deziluzją. Najciekawszy jest dla mnie w teatrze moment przechodzenia z jednej roli w drugą, moment pęknięcia. Wtedy prowokuje się coś nieprzewidywalnego. Jeżeli wierzyć aktorom, bardzo lubią grać *Terrordrom Breslau*, bo każdego wieczoru jest to inny spektakl, który mimo wszystko ma na tyle silną konstrukcję, że swobodnie nie pływa.

▸ *P.R.*: Nie wierzysz w teatr psychologiczny?

▸ *W.R.*: Wydaje mi się śmieszny. Często widzę aktorów, którzy chcą mi coś wcisnąć, udawać. Szkoda mi tych aktorów, którzy tak się pocą, aby udowodnić widzowi, że strasznie cierpią na scenie albo kochają. To bardzo naiwne. Lubię, gdy sam mogę zaobserwować cierpienie, jak ktoś na przykład kroi cebulę, pije herbatę albo samotnie siedzi o pierwszej w nocy w McDonaldzie i pije milk-shake'a. Wtedy mogę dostrzec samotność. Trzeba tak skonstruować świat, żeby emocje wynikały z przedstawionej sytuacji, żeby mogły powstać u obserwatora.

▸ *P.R.*: Czyli zamiast wchodzenia w prywatność aktora, w jego emocjonalność, takie konstruowanie scen, takie działania, żeby uczucie wywołać w widzu.

▸ *W.R.*: Wydaje mi się to – powtórzę – szlachetniejsze niż wciskanie przez aktora jakichś emocji. Moim zdaniem w teatrze nie docenia się tego elementarnego faktu życiowego, że to sytuacja włada naszym zachowaniem. Jesteśmy w sytuacji rodzinnej, to podejmujemy konwencję rodzinną; jesteśmy w teatrze, podejmujemy konwencję teatralną.

▸ *P.R.*: Teatr może przecież obnażać konwencjonalność sytuacji, w których żyjemy.

▸ *W.R.*: Świetnie realizują to, o czym mówimy, aktorzy w filmach amerykańskich, którzy mają umiejętność zaadaptowania się do zastanej sytuacji, grają dopasowanie się do sytuacji, reagują na sytuację, a nie budują sobie cel, sposób rozgrywania. Taka konstrukcja jest dla mnie fałszywa. Zwłaszcza dzisiaj, kiedy mit bohatera romantycznego jest traktowany w dużym cudzysłowie. W ten sam sposób patrzymy na ludzi, którzy w życiu coś przeżywają, nie mają dystansu. Nie ufamy im.

▸ *P.R.*: Podważasz kategorię szczerości?

▸ *W.R.*: Nie, ale można szczerze grać.

▸ *P.R.*: Co to znaczy?

▸ *W.R.*: Tylko tyle, że w danej konwencji mogę być po prostu szczery. Przekazywać to, co myślę i czuję, w ramach konwencji. Szukanie nagich myśli i nagich emocji jest dla mnie fikcyjnym scenariuszem, jaki wyprodukował rok 1968 czy jaki produkował Grotowski w swoim teatrze. Rozbierzmy się, szukajmy pierwotności natury – nie uważam, żeby to było możliwe. Zwróć uwagę, że nawet elementarna sytuacja komunikacji wyposaża nas w konwencję i formę. Żeby przekazać to, co myślę i czuję, muszę użyć słów, które są konwencją zrozumiałą przez odbiorcę komunikatu. W związku z tym na najbardziej elementarnym poziomie komunikowania pojawia się forma. Albo wykonuję gest pozdrowienia, który ty też zrozumiesz. Jesteśmy najbardziej szczerzy, gdy gramy, bo gra usprawiedliwia to, czego się na co dzień wstydzimy. Zawsze można powiedzieć, że to tylko gra. Jest gdzie się wycofać.

▸ *P.R.*: Reżyser nie może być uzurpatorem przekonanym, że tylko on jeden wie, zna jedyną prawdę.

▸ *W.R.*: Przyznam, że znam takich, ale pozwolisz, że nie wymienię ich nazwisk.

▸ *P.R.*: To niemal totalitarne założenie, że istnieje jedna prawda, jeden sposób dialogowania, tworzenia sztuki, także uprawiania nauki. Polacy wiele lat walczyli z systemem totalitarnym, a tu nagle po latach okazuje się – na przykład w domenie krytyki teatralnej

– że ludzie już wiedzą. Znają prawdę, tajemnicę i wszystko, co się z nią nie zgadza, jest deprecjonowane. Są przekonani, że wiedzą na pewno.

▸ *W.R.*: Na przykład Houellebecq pisze ostro i radykalnie stawia tezy, ale nie mam poczucia, że je wciska. Nie jest fanatyczny. Czuję, że jego ostro postawione tezy mają sprowokować dyskusję, a nie objawić prawdę.

Piotr Rudzki

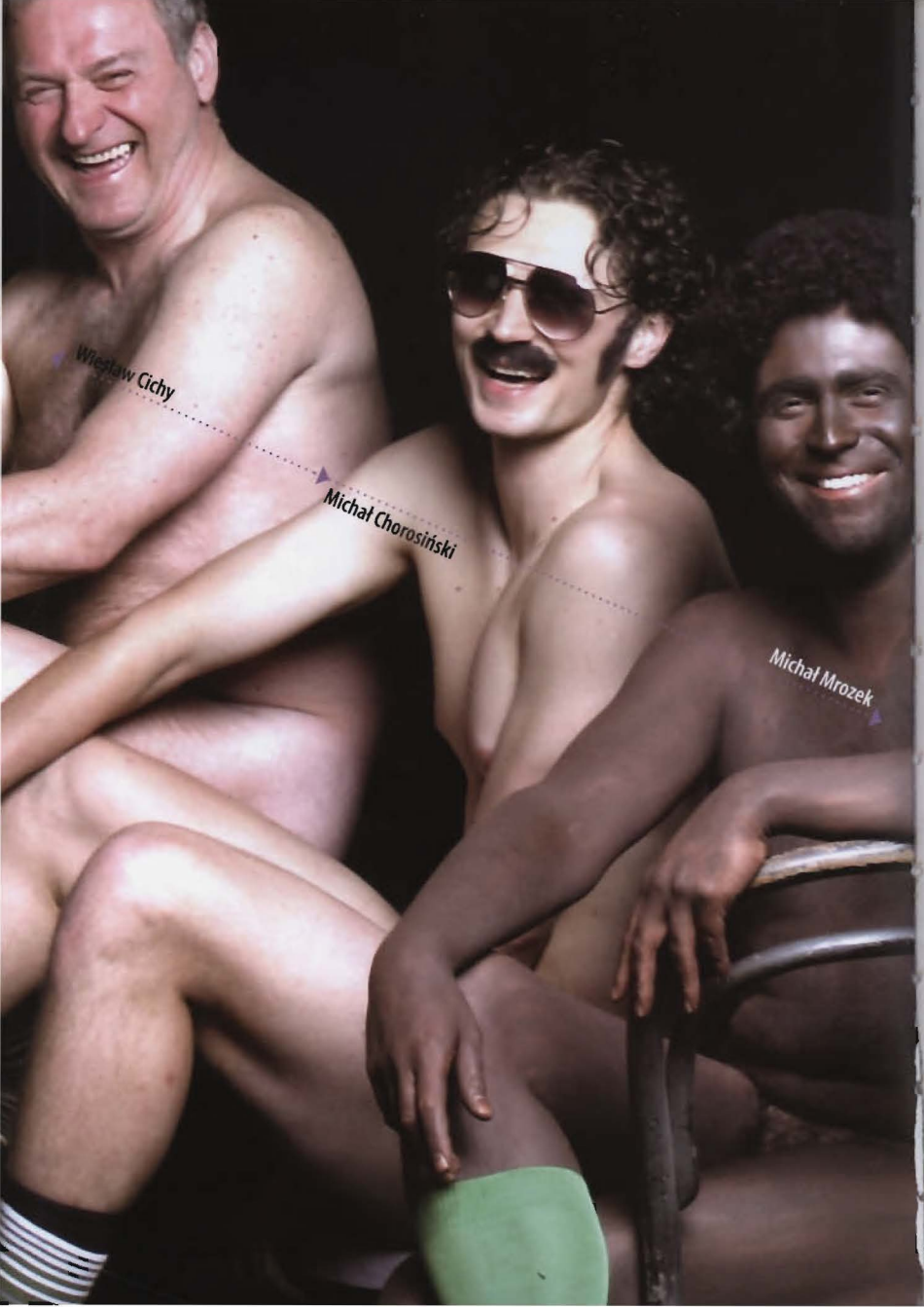
Michel Houellebecq ◂
© Renaud

MICHEL HOUELLEBECQ

(właśc. Michel Thomas), ur. 26 II 1956 na wyspie La Réunion

Francuski prozaik, autor esejów (m.in. o twórczości H. P. Lovecrafta), piosenek i czterech tomów wierszy, reżyser filmowy, scenarzysta i aktor. Przede wszystkim znany jest jako twórca powieści będących radykalną krytyką współczesnej cywilizacji. Pierwsza z nich, *Poszerzenie pola walki* (*Extension du domaine de la lutte*; 1994; wyd. pol. 2006), przyniosła autorowi rozgłos i doczekała się aż dwóch ekranizacji. Druga, *Cząstki elementarne* (*Les particules élémentaires*; 1998; wyd. pol. 2003), wywołała intelektualny skandal, dzieląc krytyków francuskich na dwa skrajne obozy. Uznana została we Francji za najlepszą książkę roku, a w roku 2002 zdobyła prestiżową IMPAC Dublin Literary Award. Na ekran *Cząstki elementarne* przeniósł Oskar Roehler w roku 2006. Kontrowersje wzbudziła również *Platforma* (*Plateforme*; 2001; wyd. pol. 2004). Powieść stała się inspiracją dla głośnego filmu *9 Songs* Michaela Winterbottoma. Sam Houellebecq sfilmował w roku 2008 swą ostatnią na razie powieść *Możliwość wyspy* (*La possibilité d'une île*; 2005), w jednej z ról obsadzając Andrzeja Seweryna. Houellebecq jest też autorem piosenek i wykonuje własne teksty do muzyki Bertranda Burgalata, łączącej konwencję rockową z tradycją piosenki francuskiej. W Polsce książki Houellebecqa ukazują się nakładem Wydawnictwa W.A.B. Wrocławski spektakl według *Cząstek elementarnych* jest drugą na świecie inscenizacją po przedstawieniu Franka Castorfa z Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz w Berlinie (2000).

Bartosz Porczyk ◂ ▸ Piotr Małecki



zastępca dyrektora naczelnego: REMIGIUSZ LENCZYK, zastępca dyrektora naczelnego ds. modernizacji i rozwoju: ROBERT GAWŁOWSKI, dyrektor ds. finansowych – główna księgowa: JADWIGA ZGRZEBNICKA, kierownik literacki: PIOTR RUDZKI, sekretarz literacki: JAROSŁAW MINAŁTO, czynne poniedziałki: KASIA MAJEWSKA, kierownik działu marketingu i impresariatu: HANNA FRANKOWSKA, edukacja teatralna: ALEKSANDRA DZIURA, MARTA KUŹMIAK, główny specjalista ds. organizacji pracy artystycznej: ALEKSANDER RUDKOWSKI, główny specjalista ds. impresariatu: ADA KOSTENKO, grafika i strony internetowe: NATALIA KABANOW, MICHAŁ MATOSZKO, PIOTR SARAMA, kierownik działu administracyjnego: TADEUSZ TWOREK, kierownik działu produkcji kostiumów i obsługi sceny: JADWIGA ZIEMIŃSKA, kierownik działu produkcji dekoracji i eksploatacji sceny: ANDRZEJ FIUTEK, zastępca kierownika działu produkcji dekoracji i eksploatacji sceny: JACEK CIMICKI, kostiumy i rekwizyty: KRZYSZTOF CICHOCKI, asystentka dyrektora: MAŁGORZATA LUBELSKA, archiwum: ELŻBIETA MAŁECKA, brygadier scen Teatru Polskiego: ADAM BURACZEK, brygadier Sceny Kameralnej: MAREK STAPKIEWICZ
kierownicy pracowni:
krawieckiej damskiej: EWA ZDANIEWICZ, krawieckiej męskiej: GRZEGORZ RAGAN, perukarskiej: DANIEL SZCZERBA, szewskiej: JERZY PORZYCZEK, modelatorskiej i malarskiej: ANDRZEJ GEMBORYS, stolarskiej: TOMASZ JASZCZYŃSKI, tapicerskiej: WŁODZIMIERZ POMORSKI, ślusarskiej: LESZEK NOWAK, elektroakustycznej: TOMASZ ZABORSKI, elektrotechnicznej: DARIUSZ BARTOŁD

specjalista ds. public relations: KINGA WOŁOSZYN-ŚWIERK
tel. kom. (+48) 502 52 29 77
kinga.woloszyn@teatrpolski.wroc.pl

TEATR POLSKI WE WROCŁAWIU
Scena im. Jerzego Grzegorzewskiego
ul. Zapolskiej 3, 50-032 Wrocław
centrala – tel. (071) 316 07 00
sekretariat – tel. (071) 316 07 01–02
faks (071) 316 07 03
kasa – tel. (071) 316 07 80
www.teatrpolski.wroc.pl

kasy biletowe czynne od wtorku do soboty w godzinach:
11.00–14.00 i 15.00–19.00
w niedziele i święta dyżury kasowe dwie godziny przed spektaklem

informacje o repertuarze i rezerwacja biletów:
dział marketingu i impresariatu
czynny od poniedziałku do piątku w godzinach 8.00–17.00
tel. (071) 316 07 77–78
e-mail: marketing@teatrpolski.wroc.pl
bilety@teatrpolski.wroc.pl

organizatorami Teatru Polskiego we Wrocławiu są:
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Samorząd Województwa Dolnośląskiego

teatr jest członkiem Unii Polskich Teatrów

redakcja programu – Jarosław Minałto
opracowanie graficzne programu – Natalia Kabanow
zdjęcia – Bartosz Maz
projekt plakatu – Mirek Kaczmarek

plakat inspirowany zdjęciem reklamy *Interwoven socks*, 1972,
z książki *The Golden Age of Advertising – the 70's*, wyd. Taschen

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

Nagrody Teatru Polskiego we Wrocławiu w sezonie 2007/2008

Smycz:
XIII Dublin Fringe Festival (2007):
– Bartosz Porczyk – nagroda za najlepszą rolę męską

Dwadzieścia najśmieszniejszych piosenek na świecie:
Międzynarodowy Dzień Teatru (2008):
– Mariusz Kiljan – nagroda marszałka województwa dolnośląskiego
za najlepszą rolę męską w teatrach Dolnego Śląska w roku 2007

Don Juan wraca z wojny:
Międzynarodowy Dzień Teatru (2008):
– ekipa montażystów: Krzysztof Blacharski, Adam Buraczek, Mirosław Gołębiowski,
Piotr Janiszewski, Grzegorz Kloc, Mirosław Kot, Jeremi Majczyk, Krzysztof Rybacki,
Paweł Stanaszek i Andrzej Sus – nagroda marszałka województwa dolnośląskiego
za najlepszy epizod w teatrach Dolnego Śląska w roku 2007

Międzynarodowy Dzień Teatru (2008):
– Marek Iwanaszko – nagroda marszałka województwa dolnośląskiego
dla najlepszego pracownika technicznego w teatrach Dolnego Śląska w roku 2007

Sprawa Dantona:
XXXIII Opolskie Konfrontacje Teatralne „Klasyka Polska" (2008):
– Grand Prix
– Marcin Czarnik i Wiesław Cichy – nagrody za najlepsze pierwszoplanowe role męskie
– Mirek Kaczmarek – nagroda za najlepszą scenografię i kostiumy
XLVIII Kaliskie Spotkania Teatralne – Festiwal Sztuki Aktorskiej (2008):
– Marcin Czarnik i Bartosz Porczyk – Grand Prix
– Tadeusz Szymków – nagroda aktorska
– Rafał Kronenberger – Nagroda im. Jacka Woszczerowicza za najlepszy epizod
– Statuetka Wojciecha – nagroda dla całego zespołu aktorskiego przedstawienia za kreację zbiorową

Hamlet:
Konkurs Na Najlepszą Inscenizację Szekspirowską sezonu 2007/2008:
– wyróżnienie i zaproszenie na XII Międzynarodowy Festiwal Szekspirowski w Trójmieście (2008)