ALEKSANDER WAMPIŁOW

KOMEDIA SYTUACYJNA

DWADZIEŚCIA MINUT Z ANIOŁEM

ALEKSANDER WAMPIŁOW

DWADZIEŚCIA MINUT Z ANIOŁEM

przekład: **Grażyna Strumiłło-Miłosz**
reżyseria i opracowanie muzyczne:
Andrzej Bartnikowski
scenografia: **Anna Męczyńska**

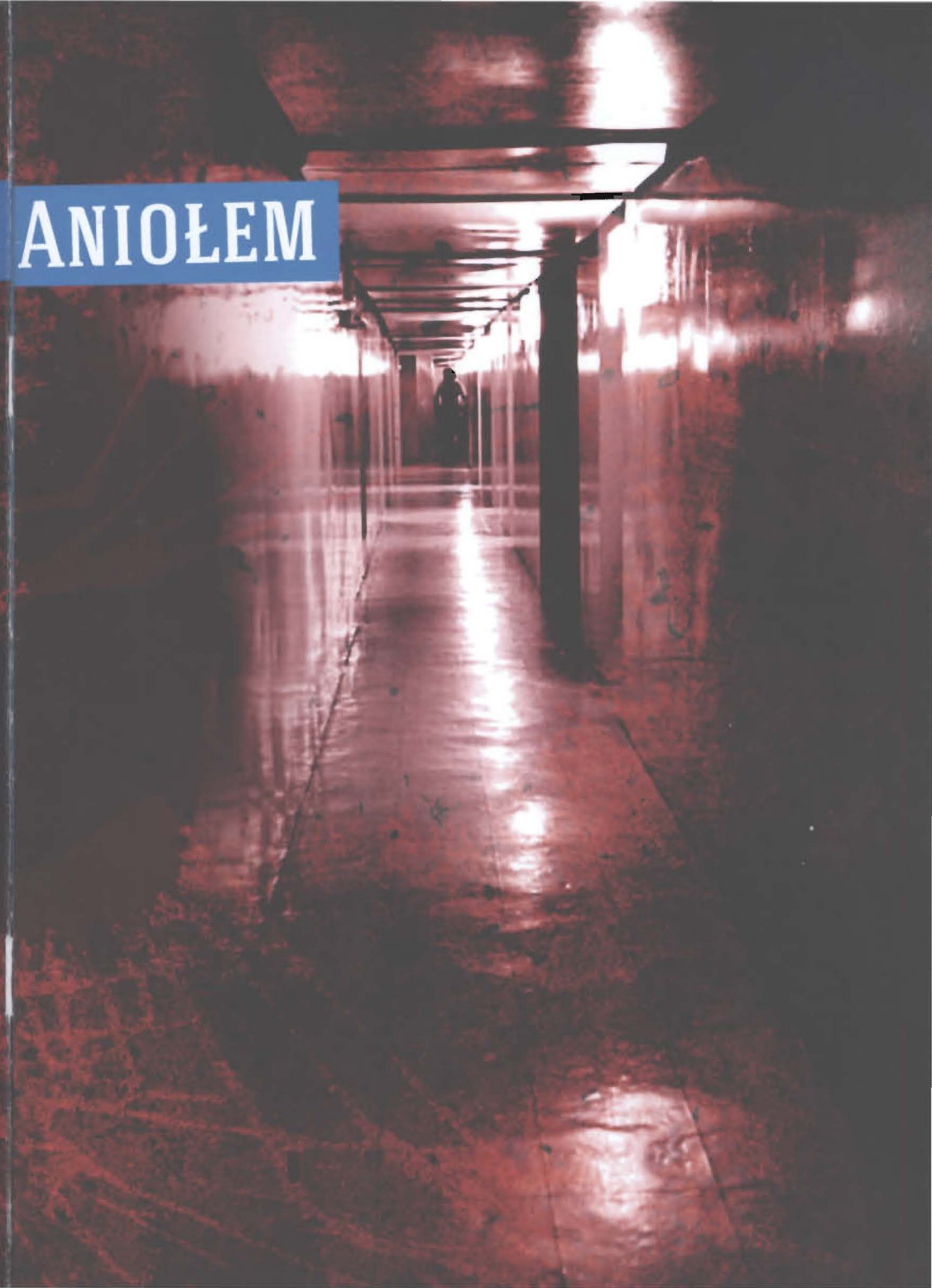
obsada:
część pierwsza
PRZYGODA Z METRAMPAŻEM
WIKTORIA - **Agnieszka Giza**
POTAPOW - **Marcin Kiszluk**
KAŁOSZYN - **Maciej Mydlak**
MARYNA - **Agnieszka Pawlak**
KAMAJEW - **Grzegorz Gromek**
RUKOSUJEW - **Cezary Ilczyna**

część druga
DWADZIEŚCIA MINUT Z ANIOŁEM
CHOMONTOW - **Marian Czarkowski**
ANCZUGIN - **Marcin Kiszluk**
UGAROW - **Grzegorz Gromek**
BAZILSKI - **Maciej Mydlak**
FAINA - **Agnieszka Pawlak**

inspicjent: **Maria Filipkowska**
sufler: **Ewa Barczak**
asystentka reżysera: **Agnieszka Giza**
realizacja świateł: **Adam Pawełko**
realizacja dźwięku: **Marek Kwadrans**

SCENA KAMERALNA

PREMIERA: 13 KWIETNIA 2013



ALEKSANDER WAMPIŁOW

– urodził się w 1937 roku na Syberii, we wsi Kutulik, w obwodzie irkuckim. Zginął w tragicznych okolicznościach – utonął w Bajkale w 1972 roku. Pozostawił po sobie niewielki, aczkolwiek znaczący dla literatury i dramaturgii rosyjskiej dorobek: tom opowiadań „Zbieg okoliczności" i sztuki teatralne „Pożegnanie w czerwcu", „Starszy syn (Przedmieście)", „Polowanie na kaczki", „Zeszłego lata w Czulimsku" oraz jednoaktówki, m.in.: „Przygoda z metrampażem" i „Dwadzieścia minut z aniołem", grane zazwyczaj razem jako „Anegdoty prowincjonalne".
Krytyka teatralna uznaje Wampiłowa za jednego z prekursorów nowego stylu w rosyjskiej dramaturgii, operującego skrótem i metaforą, a w planie tematycznym polegającego na opisie prowincji, jej autentycznej i wiernej wiwisekcji, konfrontowanej z obrazami wielkiego miasta. Czytając Czechowa po swojemu i wbrew kanonicznym interpretacjom, Wampiłow odchodzi od schematu melancholijnej, lirycznej i „landszaftowej" prowincji, odnajdując w niej całe spektrum skomplikowanych ludzkich zachowań i motywacji. Poszukiwania artystyczne autora „Przygody z metrampażem" orbitowały wokół problemu zła, jako nieusuwalnej części każdego ludzkiego żywota, stąd bohaterowie jego sztuk dalecy byli od typowego podziału na bohaterów pozytywnych i negatywnych. Jedynym – jak zauważa Roman Szydłowski – bohaterem pozytywnym sztuk Wampiłowa jest prawda.

zdjęcie ze zbioru Grażyny Strumiłło-Miłosz

Andrzej Bartnikowski

CZŁOWIEK JAKO ISTOTA NIERACJONALNA

Wampiłow to niesłusznie dziś zapomniany dramaturg. Kiedyś grywany bardzo często, dziś w ogóle nie jest wystawiany, mało kto pamięta jeszcze, że ktoś taki był, że świetnie pisał, że grało się go w wielu miejscach z dużym powodzeniem… Co ciekawe, jego teksty nie tylko się nie zestarzały, ale wręcz zyskały na aktualności przez te czterdzieści lat, które upłynęły od tragicznej śmierci w Bajkale. Wampiłow posiadł niezwykle rzadki dar konstruowania sprawnej i lekkiej formy dramaturgicznej, która była w stanie „unieść" bezlitosne obserwacje dotyczące okrutnej absurdalności ludzkich zachowań. Szczególnie trafnie umiał przedstawić sposób działania wszelkich mechanizmów powodujących, że robimy rzeczy całkiem absurdalne przekonani o całkowitej racjonalności własnych poczynań.

To, co robimy, jak myślimy i w jaki sposób postrzegamy rzeczywistość nigdy nie jest pochodną racjonalnych przesłanek, co dobitnie ukazały chociażby słynne eksperymenty psychologiczne przeprowadzone w zeszłym wieku przez Millgrama czy Zimbardo. Przypomnijmy pokrótce oba z nich.

Przeprowadzony w latach 60. XX w. eksperyment Millgrama zajmował się badaniem posłuszeństwa wobec autorytetu. Przy pomocy ogłoszeń w lokalnych gazetach poszukiwano ochotników do kolejnych doświadczeń. Zgłaszające się osoby były informowane, że uczestniczą w „badaniu wpływu kar na pamięć". Dowiadywały się także, iż będą im wypłacone pieniądze za udział w tymże badaniu niezależnie od tego, co wydarzy się w laboratorium – innymi słowy dostaną je za samo zjawienie się tam.

Wchodząc do laboratorium badani widzieli tam inną osobę, która rzekomo tak jak oni miała być badana w tym eksperymencie. Czterdziestosiedmioletni mężczyzna z lekką nadwagą, sprawiający miłe wrażenie, przedstawiony jako księgowy, był w istocie pomocnikiem eksperymentatora.

Następowało teraz losowanie ról, rzecz jasna sfingowane, które owocowało tym, że prawdziwemu badanemu przypadała rola „nauczyciela", mężczyźnie zaś odgrywającemu badanego – rola „ucznia". „Nauczyciel" miał teraz za zadanie odczytywanie z listy par słów, które „uczeń" powinien starać się zapamiętać.

„Ucznia" sadzano w oddzielonym szybą pomieszczeniu, z którym kontaktowano się w dalszym ciągu poprzez interkom. Prowadzący eksperyment – w obowiązkowym białym fartuchu lekarskim – prosił „nauczyciela" o pomoc w przypięciu „ucznia" do specjalnego fotela, z wyglądu przypominającego nieco krzesło elektryczne. Do przegubów „ucznia" podłączano następnie elektrody, jako że metodą sprawdzania, czy zapamiętał on dobrze słowa z listy było odczytywanie pierwszego z pary, następnie czekanie na jego odpowiedź i jeśli była ona nieprawidłowa – „karanie" przy pomocy elektrowstrząsu. Cała sytuacja została zaaranżowana w taki sposób, aby w pewnym momencie „nauczyciel" usłyszał fragment dialogu, w którym „uczeń" pyta, czy ów eksperyment może być dla niego niebezpieczny ponieważ ma on kłopoty z sercem, na co otrzymywał odpowiedź: „Wstrząsy mogą być bolesne, ale nie powodują uszkodzenia tkanek".

„Nauczycielowi" aplikowano jeden wstrząs elektryczny o sile 45 woltów, który był odczuwalny jako dość bolesny. Dzięki temu miał pewną skalę porównawczą odnośnie tego, jak napięcie o określonej sile może przekładać się na odczucie fizycznego bólu u osoby rażonej.

„Nauczyciel" wraz z eksperymentatorem przechodzili do pomieszczenia, w którym znajdował się aparat,

za pomocą którego miały być stosowane ewentualne wstrząsy. „Nauczyciel" odczytywał z listy słowa, do których „uczeń" miał dopowiadać słowa-pary. Jeżeli ten drugi się pomylił i wybrał nieodpowiednie słowo otrzymywał „karę" w postaci elektrowstrząsu. Zasada była taka, że im więcej pomyłek, tym większa siła prądu. Początkowa dawka wynosiła 15 woltów. Każdy następny wstrząs miał być silniejszy o kolejne 15 woltów. Górną granicę stanowiło 450 woltów. Przy czym na aparacie służącym do dawkowania napięcia już przy przełączniku z liczbą 375 woltów widniał napis: „Niebezpieczeństwo: poważny wstrząs".

Sytuacja wyglądała bardzo wiarygodnie. Z badań przeprowadzonych już po eksperymencie wynika, że nikt z biorących w nim udział nie zorientował się, że wstrząsy i wywołane nimi reakcje są symulowane.

Osoba odgrywająca „ucznia" miała przede wszystkim odgrywać coraz bardziej bolesne i niebezpieczne skutki rażenia prądem. Kiedy „nauczyciel" aplikował silniejsze wstrząsy, „uczeń" zaczynał rozpaczliwie krzyczeć, informując, że z jego sercem dzieje się coś złego i domagając się natychmiastowego przerwania eksperymentu. Później przestawał reagować i po drugiej stronie interkomu zapadała dramatyczna cisza.

Zanim rozpoczęto eksperyment poproszono grupę zawodowych psychiatrów o to, by spróbowali przewidzieć wyniki. Byli oni zdania, że do końca eksperymentu – czyli do granicy 450 wolt – dojdzie jedna osoba na tysiąc (w eksperymencie uczestniczyło 40 osób), czyli ujmując rzecz statystycznie – jeden promil badanych. Okazało się jednak, że największą z możliwych dawkę prądu zdecydowało się zaaplikować „uczniowi" aż 65 % „nauczycieli". Co więcej, osoby, które doszły do końca skali gotowe były kontynuować eksperyment, dopóki eksperymentator zdecydowanie nie obwieścił jego końca.

Oczywiście, można by dojść do wniosku, że osoby, które doszły do końca skali miały po prostu bardziej rozwinięte cechy psychopatyczne czy sadystyczne niż pozostali uczestnicy. Nie jest to jednak prawdą, na co wskazuje kilka faktów. Po pierwsze, wszystkie te osoby opisywały potem sytuację, w jakiej się znalazły, jako skrajnie nieprzyjemną. Niektórzy z nich, kiedy eksperymentator zdawał się być zajęty czymś innym, próbowali oszukiwać, aplikując mniejsze niż by należało dawki prądu. Millgram przeprowadził potem ze wszystkimi uczestnikami testy osobowości. Nie wykryły one żadnych różnic pomiędzy cechami ludzi, którzy przerwali eksperyment wcześniej a tymi posiadanymi przez osoby aplikujące wstrząsy aż do końca skali. Co jeszcze ciekawsze – żadna z osób, które przerwały eksperyment nie weszła do sali obok, aby udzielić pomocy znajdującemu się tam człowiekowi, przywiązanemu do krzesła i podłączonemu do elektrod. Nikt z badanych nie wpadł także na pomysł, aby zawiadomić władze uniwersytetu o fakcie, że w tutejszym laboratorium razi się prądem Bogu ducha winnego mężczyznę.

Słynny Stanfordzki Eksperyment Więzienny został przeprowadzony przez Philipa Zimbardo latem 1971 r. na Uniwersytecie Stanforda. Tutaj ochotnicy mieli wziąć udział w symulacji życia więziennego, także otrzymując za to opłatę. Starannie wyselekcjonowaną grupę uczestników (przeprowadzano testy osobowościowe mające wyeliminować osoby o kryminalnej przeszłości, czy też wykazujące jakiekolwiek patologiczne skłonności) umieszczono w przerobionej na więzienie piwnicy uniwersyteckiej. Przy pomocy losowania ustalono którzy uczestnicy będą odgrywali role więźniów, a którzy strażników. Tych pierwszych ubrano w długie koszule z więziennymi numerami, zakładane na głowę pończochy oraz przymocowane do nóg ciężkie łańcuchy zapinane na kłódkę, tych drugich zaś w uniformy koloru khaki i ciemne okulary, do umundurowania dodając jeszcze pałki policyjne („strażnicy" w przeciwieństwie do „więźniów" sami zdecydowali o tym, jak chcą być ubrani, odpowiednie stroje i „akcesoria" zakupiono w sklepie militarnym).

Czas trwania eksperymentu przewidziano na dwa tygodnie. Jednak już po sześciu dniach został on przerwany. Stopień utożsamienia się uczestników ze swoimi rolami był przerażający. To jak szybko „więźniowie" przedzierzgnęli się w prawdziwe ofiary, „strażnicy" zaś w oprawców, coraz bardziej kreatywnych w wymyślaniu kolejnych tortur i upokorzeń, zaskoczyło samych eksperymentatorów. W następnych latach wszyscy uczestnicy poddani zostali terapii, tak silnie eksperyment wpłynął na ich kondycję psychiczną.

Oba te eksperymenty ukazały niewątpliwie ogromny wpływ, jaki kontekst sytuacyjny w sposób niezauważalny wywiera na nasze zachowania i decyzje.

Ukazały jednak coś jeszcze: że nie kierują nami ani rozsądek ani logiczne myślenie, ani nawet wolna wola, tylko najróżniejsze mroczne mechanizmy. Jesteśmy zdeterminowani przez szereg wewnętrznych i zewnętrznych wpływów, których istnienia z reguły nawet nie podejrzewamy. Innymi słowy – jesteśmy niewolnikami.

Wampiłow miał niezwykły dar widzenia tych ciemnych sił determinujących nasze poczynania. Co więcej umiał w niezwykle adekwatny sposób ukazać działania wszystkich tych najróżniejszych mechanizmów, które w sposób niewidzialny kierują naszymi reakcjami i zachowaniami, sprawiając, że czasem robimy rzeczy po prostu straszne, nie mogąc potem zrozumieć, jak do tego doszło, jak ja mogłem coś takiego uczynić.

Póki nie widzimy tego, jak to w nas działa, jak skryte wewnątrz wzorce zachowań, czy inne mroczne aspekty nieświadomych przejawów naszej psyche sprawują nad nami niepodzielną władzę, dając jednocześnie złudzenie tego, że jesteśmy zawsze i wszędzie panami sytuacji, dopóty jesteśmy bezradnymi ofiarami tego wszystkiego, co nas determinuje - jesteśmy niewolnikami. Ale przestajemy być nimi w momencie, w którym potrafimy to w sobie zobaczyć. Kiedy ofiara staje się świadoma swojej roli – otwiera się przed nią szansa na wyjście z roli ofiary.

Taką szansę – na ujrzenie w sobie czegoś, czego normalnie ujrzeć nie jesteśmy w stanie – dają nam dramaty Wampiłowa. I od nas tylko zależy, czy z tej szansy zechcemy skorzystać.

BERTOLT BRECHT

NIE BĄDŹ ZBYT KRYTYCZNY

Nie bądź zbyt krytyczny.
Między nie a tak
Nie ma wielkiej różnicy.
Pisanie na białym papierze
To dobra rzecz, także
Spanie i jedzenie kolacji.
Zimna woda na skórze, wiatr
Wygodne ubrania
ABC
Oddanie stolca!
W domu wisielca mówić o sznurze
Jest nieprzyzwoicie.
I w błocie
Rozróżniać wyraźnie
Między gliną a szmerglem
Też nie wypada.
Ach
Kto ma pojęcie
O niebie gwiaździstym
Ten
Mógłby trzymać język za zębami.

KAŁOSZYN: Ma się nosa. *(po chwili)* W hotelu mieszka pięciuset ludzi, gdyby każdy z nich zaczął się stawiać, wiesz, co by było? Ale właściwie czemu on się tak zawziął? Można było przecież załatwić to po dobremu. Czy on nie wie, jak to się robi?

WIKTORIA: Co się robi?

KAŁOSZYN: Jesteś młoda, nie znasz jeszcze życia, ale on?

WIKTORIA: Sam pan sobie winien! Nie trzeba było z nim się szarpać. Przecież to nie on zaczął. Jest zapalonym kibicem. To człowiek wykształcony, przyjechał z Moskwy…

KAŁOSZYN *(zaniepokojony)*: Skąd?

WIKTORIA: Z Moskwy.

KAŁOSZYN *(z pewnym powątpiewaniem)*: Naprawdę? Z Moskwy? Jak to?

WIKTORIA: Zwyczajnie – z Moskwy… A co? Ma pan pietra?

KAŁOSZYN: Drobiazg. Wielkie mi co, że z Moskwy. I w Moskwie pętaków nie brakuje.

WIKTORIA: A jeśli to jakiś ważniak?

KAŁOSZYN: Mówisz tak, jakbyś go nie znała.

WIKTORIA: Pewnie, że go nie znam.

KAŁOSZYN: Prawdę mówisz?

WIKTORIA: Powiedziałam przecież, że go nie znam… *(ze złośliwym uśmieszkiem)* Może to naprawdę jakiś ważniak?

KAŁOSZYN: On?… Skądże. Na pewno nauczyciel albo zwykły gryzipiórek.

WIKTORIA: A jeżeli nie?

KAŁOSZYN *(zaniepokojony)*: Co za „jeżeli"? Welwetowa marynarka, tani krawat – od razu widać, kto to jest.

WIKTORIA: Ocenia pan ludzi z wyglądu?

KAŁOSZYN: A jak myślałaś? W mojej pracy najważniejsze jest oko. Gdybym miał ciągle zaglądać do kart meldunkowych, wyzionąłbym ducha.

WIKTORIA: Oj, łatwo się pomylić! Nieraz ktoś bardzo ważny ubiera się skromnie i właśnie mam wrażenie…

KAŁOSZYN *(wstaje)*: Nic mnie nie obchodzi, co się komu zdaje. Nie zawracaj mi głowy! *(podchodzi do telefonu i wykręca numer)* Jestem zmęczony. Pewnie żona mnie szuka… Zdaje jej się… *(odkłada słuchawkę, znów wykręca numer)* Licho mnie podkusiło, żeby zostać kierownikiem hotelu. Proponowano mi spokojną pracę, a ja złakomiłem się na pieniądze… *(do słuchawki)* Recepcja?… Tu Kałoszyn… Sprawdźcie, kto mieszka w pokoju dwieście jedenaście… Dwieście jedenaście!… Me-tram-paż?… Co to takiego? *(do Wiktorii)* Kto to może być?

WIKTORIA *(szczerze)*: Nie mam pojęcia.

KAŁOSZYN *(do słuchawki)*: Proszę wyjaśnić, co znaczy metrampaż… Natychmiast. Czy była rezerwacja pokoju?… Przyjechał w delegacji?… Do jakiej instytucji?… Nie podał?… Ile razy wam powtarzałem, że karty meldunkowe muszą być wypełniane dokładnie… Skandal!… Kiedy przyjechał?… Dzisiaj?… Kto to może być?… Tak, słyszałem, słyszałem… Pytam, co to znaczy? Co to jest metrampaż?… Nie wiecie?… Natychmiast wyjaśnić! Polecenie służbowe! Co? Jego chcecie zapytać?… Nie, to wykluczone!… I pamiętajcie, gdyby przyszedł do was, musicie być bardzo grzeczni… *(rzuca słuchawkę)* Metrampaż!… Co to może być?

WIKTORIA *(przekornie)*: Metrampaż?… Według mnie to chyba jakiś inspektor.

KAŁOSZYN *(przestraszony)*: Pomyślałby kto… Metrampaż… Co za dziwne słowo. Diabli wiedzą, co to znaczy! Może on ze Związków Zawodowych?

WIKTORIA: A jeśli to deputowany?

KAŁOSZYN: No, no! Wolnego! Na pewno by nas uprzedzono, kazano przygotować apartament.

WIKTORIA: Chciał przyjechać niespodziewanie, bez uprzedzenia, żeby zobaczyć, co pan tu wyprawia.

KAŁOSZYN: No, no! Nie posuwaj się za daleko!… Metrampaż… paż… paż… Diabli nadali! *(bierze słuchawkę, wykręca numer)* Restauracja? Poproszę Wierę… Nie ma jej? Kto przy telefonie? Słuchaj bracie, czy nie wiesz przypadkiem, co znaczy metrampaż?… No tak, skąd ty możesz wiedzieć… Zaczekaj! Tu Kałoszyn. Moja żona jeszcze nie wyszła? Pracuje?… Nie, nie trzeba. Kto jak kto, ale ona na pewno nie wie… Dziękuję. *(odkłada słuchawkę)* Nikt nie wie! Co za ludzie tu pracują! Ciemnota… A proponowano mi posadę w telewizji, W takiej kulturalnej instytucji. *(podnosi słuchawkę, wykręca numer, mówi uniżenie)* Andriej Wasiljewicz?… Dobry wieczór, mówi Kałoszyn. Przepraszam za tak późną porę, ale… Tak, tak, służbowo… Właściwie to nie służbowo… Chociaż jednak… służbowo… Czy moglibyście mi powiedzieć, co to jest metrampaż… Me-tram-paż… Nie słyszeliście? Mamy tu taką historię. Nie, nie, to nic ważnego. Bardzo przepraszam, dobranoc. *(powoli odkłada słuchawkę)* Skończył dwa fakultety, i też ćwok… W telewizji nawet szatniarka na pewno by wiedziała. *(podnosi słuchawkę, wykręca numer)* Recepcja? Wyjaśniliście wreszcie, kto to jest metrampaż?… Co? Ktoś z gazety?… Nie mogliście dowiedzieć się czegoś więcej? Tam jest redaktor, są dziennikarze. No, dobrze… Nie dowiedzieliście się, to po co zawracacie mi głowę, u diabła? Wyjaśnić natychmiast! *(rzuca słuchawkę)* Zdaje się, że to ktoś z gazety.

WIKTORIA: Tak, tak, z gazety.

KAŁOSZYN: *(wyraźnie przerażony)*: Ale z jakiej gazety?… „Trud", „Izwiestija"? A może jemu podlegają wszystkie gazety? Cóż wtedy będzie ze mną? Co on ze mną zrobi?… Zrobi, co zechce… Gotów posadzić mnie na dłoni – dmuchnąć, i polecę. Mogę tak polecieć, że nigdzie nie wyląduję, do końca życia będę fruwał w powietrzu.

WIKTORIA: Tak, metrampaż to ten, któremu podlegają wszystkie gazety. Przypomniałam sobie.

KAŁOSZYN: Co ty tam wiesz! *(po chwili)* Gdzie on jest? Chyba jednak muszę go przeprosić! Natychmiast przeprosić! *(szybko wychodzi zostawiając drzwi otwarte)*.

fragment „Przygody z metrampażem"

ANCZUGIN: Głupie trzy ruble! Kiedyś, jak pracowałem z geologami, trzy ruble to było dla mnie tyle co splunąć. Trzy ruble! A bez nich można zdechnąć.

UGAROW: Nie jęcz, Fiodor. Zaraz coś wymyślimy. Nie mieszkamy na bezludnej wyspie. Czyż nie ma na świecie dobrych, litościwych ludzi? Znajdą się. *(wstaje, otwiera okno)* Chodź, spójrz, ile ludzi. Pełna ulica.
(Anczugin zbliża się do okna)

ANCZUGIN: No? Poproś ich. *(po chwili)* Dlaczego nie prosisz?… *(obaj patrzą przez okno)* Jak masz forsę, wszyscy są dobrzy. Ale jak nie masz?… Zaraz sam się przekonasz. *(krzyczy przez okno)* Dobrzy ludzie! Obywatele!

UGAROW: Coś ty?

ANCZUGIN *(do Ugarowa)*: Zobaczysz, co będzie. *(krzyczy)* Dobrzy ludzie! Pomóżcie! Ciężki przypadek! Sytuacja bez wyjścia!

UGAROW: Co ty robisz?

ANCZUGIN: Zaczekaj. *(krzyczy)* Obywatele! Kto nam pożyczy… sto rubli?

UGAROW: Nie wygłupiaj się, Fiedia. Milicja nie lubi takich żartów.

ANCZUGIN: Patrz, stary, jak się przestraszyli.

UGAROW: Udają, że nie słyszą…

ANCZUGIN: Masz swoich dobrych ludzi!
(obydwaj odchodzą od okna, zapada milczenie)

UGAROW: Żarty na bok, ale skąd wziąć te cholerne trzy ruble?

ANCZUGIN: A może by opylić moją katanę? Nowiutka.

UGAROW: Albo zegarek. Do diabła z nim.

ANCZUGIN: Zegarki teraz taniocha.

UGAROW: Na pół litra wystarczy.

ANCZUGIN: Może i wystarczy. *(po chwili)* Katana jednak pewniejsza…
(pukanie do drzwi)

UGAROW: Proszę
(Wchodzi Chomontow. Wygląda na człowieka szczerego, spokojnego, uprzejmego.)

CHOMONTOW: Dzień dobry…

UGAROW: Dzień dobry.

CHOMONTOW: Przepraszam. Czy to pan potrzebuje pieniędzy?
(milczenie) Czy to pan wołał przed chwilą przez okno?

ANCZUGIN: A co?

CHOMONTOW: No bo ja… Jeśli są panu potrzebne pieniądze, to…

UGAROW: Co?

ANCZUGIN *(ironicznie)*: Może chcesz nam dać pieniędzy?

CHOMONTOW: Tak. Mogę panom pomóc.
(pauza)

ANCZUGIN: A po mordzie nie chcesz?

CHOMONTOW: Za co?

ANCZUGIN: Tak sobie. Dla jaj.

CHOMONTOW: Nie, nie chcę.

UGAROW: Gadaj, o co ci chodzi?

CHOMONTOW: Chciałem panom pomóc. Teraz widzę, że panowie zażartowali… Może to nawet i śmieszne… Przepraszam.
(idzie w stronę drzwi)

ANCZUGIN: Zaczekaj! Po co właściwie przyszedłeś?

CHOMONTOW: Już powiedziałem: chciałem panom pomóc.

ANCZUGIN: Chciałeś nam dać forsę?

CHOMONTOW: Tak.
(krótka pauza)

UGAROW: Jaja sobie z nas robisz?

CHOMONTOW: To raczej panowie sobie ze mnie zażartowali.

UGAROW: Nie w głowie nam żarty. Nawet nie jedliśmy jeszcze śniadania.

CHOMONTOW: To już nie wiem… potrzebujecie pieniędzy czy nie?

UGAROW: *(do Anczugina)* Już kapuję. Chce się dorzucić na flaszkę.

CHOMONTOW: Nic podobnego.
ANCZUGIN: Nie udawaj durnia! Gadaj, po coś przyszedł.
CHOMONTOW: Chciałem tylko panom pomóc… Ale nie nalegam.
(idzie w stronę drzwi, Anczugin woła do niego)
ANCZUGIN: Słuchaj, koleś! Choćbyś stanął na głowie, nie wytrzaśniesz trzech rubli, co? Mam rację czy nie?
CHOMONTOW: Panowie!… Dlaczego mnie obrażacie?… *(wyjmuje pieniądze)* Proszę, weźcie.
UGAROW: Jak to?
CHOMONTOW: Nie krępujcie się, bierzcie! Może i ja kiedyś będę w potrzebie i wy mnie poratujecie. Nigdy nic nie wiadomo. Życie nie jest łatwe, powinniśmy sobie wzajemnie pomagać. Nie wierzycie mi?… Oto mój adres. *(podchodzi do stołu, wyrywa z notesu kartkę i zapisuję adres)* Oddacie, jak będziecie mieli. Ale zaznaczam, że możecie i nie zwracać.
UGAROW: Jak to – nie zwracać?
CHOMONTOW: Zwyczajnie. Wszystkiego najlepszego. Do widzenia.
(wychodzi)
(Cisza. Przerażony Ugarow liczy pieniądze.)
ANCZUGIN: Ile?
UGAROW: Sto! *(rzuca pieniądze na stół. Cisza)* Nie podoba mi się to wszystko.

fragment „Dwudziestu minut z aniołem"

ROMAN SZYDŁOWSKI

TEATR PRAWDY ALEKSANDRA WAMPIŁOWA

Pisano wiele o tym, ile zawdzięcza Wampiłow Czechowowi. Lecz warto tu także wspomnieć, że brzmią w tych sztukach echa Gorkiego. Ten wielki pisarz był brutalniejszy, gwałtowniejszy niż Czechow. Mówił donośniejszym głosem i opowiadał o ludziach z dołów moralnych i społecznych, których znał z lat swych wędrówek, swych uniwersytetów. Materiałem obserwacyjnym byli dla niego „barbarzyńcy" z Powołża i mieszczanie z Niżnego Nowogrodu, zanim poznał inteligencję i letników z Petersburga. Otóż Wampiłow dysponował podobnym materiałem z okolic Irkucka, z nieobjętej krainy syberyjskiej, gdzie spędził prawie całe życie. Nie byli to ludzie tak dobrze wychowani, tak dobrze ubrani, jak bohaterowie Czechowa. I dlatego musiał o nich pisać inaczej, zbliżając się do charakterystyk Gorkiego. Jest to widoczne szczególnie w jego ostatniej sztuce „Zeszłego lata w Czulimsku", gdzie niejedno przypomina twórczość autora „Barbarzyńców" i „Wassy Żeleznowej".

Byłoby jednak błędem, gdybyśmy nie dostrzegli tego, co Wampiłow zawdzięczał literaturze światowej. Tkwił głęboko w rosyjskiej tradycji literackiej, lecz przecież nieobce mu były odkrycia prozy i dramaturgii współczesnej, dokonane poza granicami jego ojczyzny. Tu narzuca się zwłaszcza pokrewieństwo z literaturą amerykańską lat trzydziestych, z utworami Hemingway'a, Steinbecka i Faulknera. Wziął od nich Wampiłow zwięzłość dialogu, lakoniczność tego, co mówią bohaterowie jego sztuk, swoisty behawioryzm tych postaci. Mówią one zawsze mniej, niż myślą, a znaczna część ich charakterystyki mieści się w ruchach, gestach, w całym ich zachowaniu. Język postaci Wampiłowa jest niepowtarzalny i stanowi o jednym z największych uroków jego twórczości. Lecz gdybyśmy przeprowadzili staranną analizę owego języka, znaleźlibyśmy jego odpowiednik w języku bohaterów „Gron gniewu" czy „Na wschód od Edenu", gdzie bohaterowie działają na szerokich przestrzeniach amerykańskiego zachodu, mającego przecież tyle cech wspólnych z nieogarnionymi przestrzeniami Syberii.

Pragnę także zwrócić uwagę na powiązania sztuk Wampiłowa z twórczością polskich autorów dramatycznych. O ile wiem, nikt nie zauważył dotąd, jak bardzo konstrukcja „Polowania na kaczki" przypomina budowę „Kartoteki", jak bliski jest Ziłow bohaterowi sztuki Różewicza. Co prawda nie leży on w łóżku, a czas nie jest tu traktowany tak swobodnie jak w „Kartotece", lecz zachowanie Ziłowa jest odpowiednikiem całkowitej bierności bohatera Różewicza. Wszystko prawie dzieje się wokół niego i z jego powodu, lecz on sam jest bierny, jakby przyglądał się zdarzeniom. Zaś akcja rozwija się w „Polowaniu na kaczki" bez zachowania logiki chronologicznej, niejako od końca, autor zaś wyjmuje ze swej kartoteki poszczególne scenki z życia Ziłowa, prezentując je widzom.

„Anegdoty prowincjonalne" [dwie jednoaktówki:. „Przygoda z metrampażem" i „Dwadzieścia minut z aniołem" — przyp. red.] wiąże zaś bardzo wiele z jednoaktówkami Mrożka, jak choćby z „Czarowną nocą". Dwaj panowie w delegacji w hotelowym pokoju z „Czarownej nocy" — to przecież ta sama sytuacja, co w „Dwudziestu minutach z aniołem". Bohaterowie Mrożka, poszukujący jakiejś nieokreślonej zabawy, przypominają przecież także Ziłowa, który marzy o polowaniu na kaczki. Podobna jest technika, jaką posługują się obydwaj pisarze. Oto na fundamencie bardzo precyzyjnej obserwacji obyczajowej budują absurdalne sytuacje, w których dopiero ujawnia się prawda o ludziach i ich sprawach. Niecodzienność

sytuacji, jej zaskakujący charakter ukazuje w ostrzejszym, jaskrawym świetle sprawy, których w normalnej konfiguracji moglibyśmy nie dostrzec. Sytuacja jest w „Karolu", „Na pełnym morzu", czy „Strip-tizie" niezwykła, lecz problem jest powszedni, zrozumiały dla każdego. Podobnie jest w „Przygodzie z metrampażem" czy w „Dwudziestu minutach z aniołem". Zarówno Mrożek, jak i Wampiłow posługują się chętnie techniką teatru absurdu, lecz w przeciwstawieniu do jednoaktówek Ionesco nie jest ona dla nich celem. Jest środkiem, który służy ostrzejszemu zarysowaniu problemu istotnego i wcale nie absurdalnego. […]
Wartość sztuk Wampiłowa jest nierówna. Oczywiście w każdej z nich brzmi jego oryginalny głos, zachwyca soczysty, autentyczny język i świetnie podpatrzone trójwymiarowe postaci. Lecz nie każda z nich ma jednaką głębię. Pod tym względem najwyżej cenię Polowanie na kaczki i „Anegdoty prowincjonalne". Są to utwory bardzo różne. A jednak jest coś, co je łączy: bezlitosne zdemaskowanie indyferentyzmu, obojętności bohaterów wobec ludzi i ich spraw, nihilizmu moralnego jako jednego z największych niebezpieczeństw grożących współczesnemu światu. Ponury świat, w którym nikt w nic nie wierzy i każdy robi tylko to, co może mu przynieść bezpośrednią korzyść – oto groźna wizja przyszłości. Tej perspektywy obawia się Wampiłow i przed nią ostrzega.

Roman Szydłowski „Teatr prawdy Aleksandra Wampiłowa", [w:] Aleksander Wampiłow „Dwadzieścia minut z aniołem i inne utwory sceniczne". Kraków 1980.

ELIZA MAŁEK

DRAMATURGIA SYBERYJSKA

W latach 70. i na początku 80. XX wieku zastygłe schematy i konwencje dramaturgii rosyjskiej zostały przełamane w dużej mierze dzięki tragicznie zmarłemu w wieku zaledwie 35 lat Aleksandrowi Wampiłowowi. [...] Sposób, w jaki ten mieszkaniec dalekiej Syberii konstruował dramatyczną fabułę (odejście od klasycznego realizmu, wykorzystanie techniki wodewilu i melodramatu, a także teatru absurdu), brak zaangażowania w problematykę polityczną i zainteresowanie sprawami zwykłych ludzi, tzw. straconego pokolenia, urzekły widzów (również polskich). Okazało się, że jedna jaskółka potrafiła sprowadzić wiosnę do rosyjskich teatrów. Na stronach periodyków literackich oraz na scenach Rosji i Europy znów zagościły sztuki pisarzy z Syberii.

Eliza Małek „Dramaturgia syberyjska",
„Tygiel Kultury" 2006, nr 10-12.

RENE GIRARD

KOZIOŁ OFIARNY

Interesują nas wyłącznie dwie sprawy: automatyzm oskarżeń oraz wzajemne splatanie się prześladowczych przedstawień i działań. Mamy tu do czynienia z pewnym systemem, zaś jeżeli do jego zrozumienia są absolutnie konieczne przyczyny, wystarczą nam przyczyny najbardziej bezpośrednie i najoczywistsze. Terror, zasugerowany ludziom schyłkiem kulturowego porządku; zupełne pomieszanie manifestujące się powstawaniem tłumu – zaś tłum w granicznym przypadku nie jest niczym innym, jak tylko wspólnotą literalnie pozbawioną wszelkiego zróżnicowania, wszystkiego, co ludzi różni od siebie, tak w czasie jak i w przestrzeni: oto w istocie wszyscy gromadzą się w sposób nieuporządkowany w tym samym miejscu i w tym samym czasie.
Tłum zawsze skłania się do prześladowań, bowiem naturalne przyczyny tego, co go turbuje [...] nie są go w stanie zainteresować. Tłum z definicji dąży do działania, ale nie jest w stanie oddziaływać na przyczyny naturalne. Szuka więc przyczyny dostępnej, która mogłaby zaspokoić odczuwany przez niego głód przemocy. Jednostki składające się na tłum zawsze są potencjalnymi prześladowcami, bowiem marzy im się oczyszczenie wspólnoty z elementów nieczystych, które ją demoralizują, ze zdrajców, którzy ją podkopują.

Rene Girard „Kozioł ofiarny",
przeł. Mirosława Goszczyńska, Łódź 1987.

Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie

Dyrektor naczelny i artystyczny
Janusz Kijowski

www.teatr.olsztyn.pl

kasa@teatr.olsztyn.pl
tel. +48 89 527 39 15

redakcja programu: dział artystyczny Teatru
opracowanie graficzne: Studio Gravite, Olsztyn