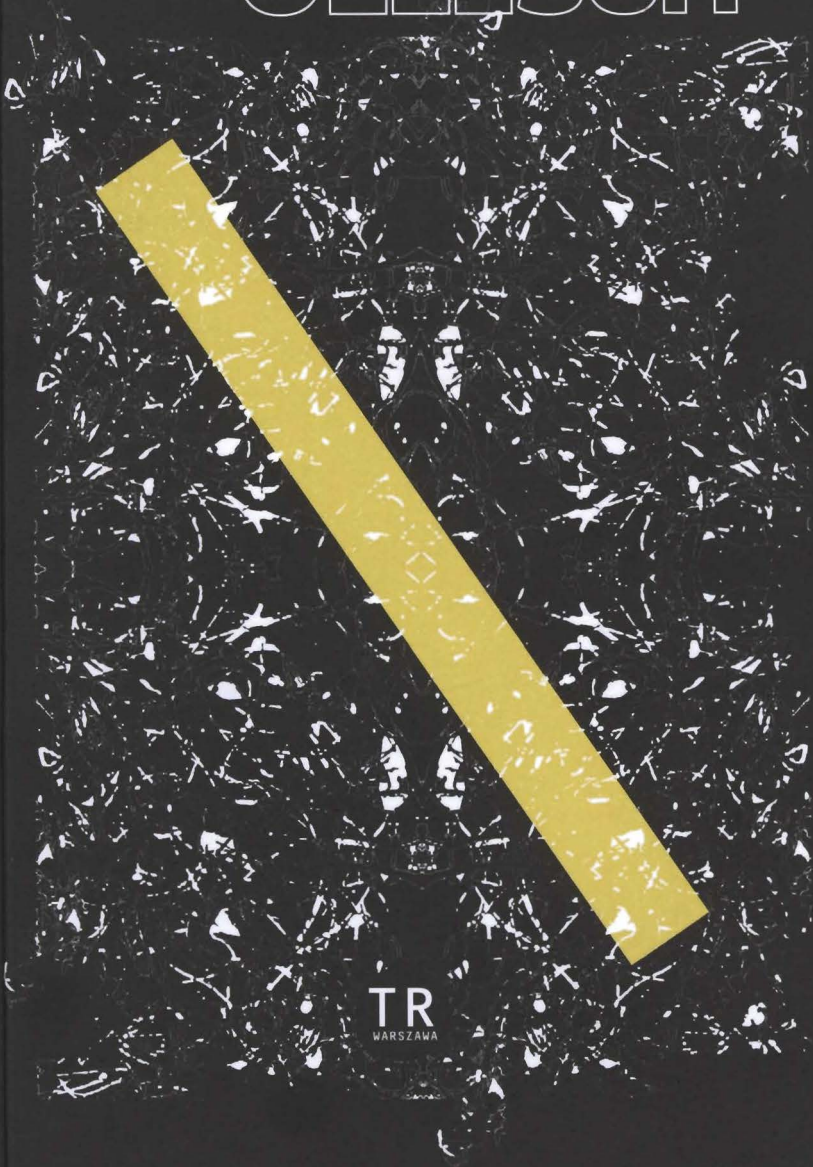
JACKSON P — — OLLESCH



TR
WARSZAWA

RENÉ POLLESCH POLECA:

Christoph Menke/Julian Rebentisch
Kreation und Depression

Jean Luc Nancy
Corpus

Woody Allen
Strzały na Broadwayu

JACKSON P—
—OLLESCH

JACKSON POLLESCH

TR
WARSZAWA

RENÉ POLLESCH

JACKSON POLLESCH

PRZEKŁAD

Karolina Bikont

Nie należy pisać o ciele, lecz zapisać ciało, a nie cielesność. Nieważne są znaki, obrazy czy szyfry ciała, ale właśnie ciało. Taki był — choć zapewne już nie jest — zamysł czasów nowożytnych.
Teraz nie idzie już tylko o to, aby być na miarę tych czasów w sposób zdecydowany — nie o zamysł, ale o konieczność, o gwałtowną potrzebę. Dlaczego? Wystarczy włączyć telewizor, każdego dnia, aby znaleźć na to pytanie odpowiedź: czwarta lub trzecia część świata przedstawia się tak, że ciał prawie w niej nie ma (są za to płaty mięsa, skóry, twarze, mięśnie — ciało zaś pozostaje mniej lub bardziej ukryte: w szpitalach, fabrykach, łóżkach, a czasem na cmentarzach), w pozostałej części świata są tylko ciała, coraz liczniejsze, nieustannie rozmnażające się ciało (często wygłodzone, wyczerpane, uszkodzone, niespokojne, czasem roześmiane i roztańczone). W ten sposób ciało również dotyka granicy, ostateczności: przychodzi do nas z daleka; horyzont oznacza tu tłum, który się do nas zbliża. Pisać — dotykać ostateczności.

W konsekwencji rzecz sprowadza się do tego, aby wyposażyć tę niecielesność w zdolność dotykania lub sprawić, żeby sens stał się dotknięciem. (Nie będę nawet protestował przeciw stwierdzeniu, że to, co robię, jest pochwałą wątpliwej wartości „literatury słodkich wzruszeń"). Umiem bowiem odróżnić atrament od wody różanej, choć muszę jednocześnie przyznać, że nie znam takiej twórczości pisarskiej, która by nie wzruszała. Patrząc na to z innej strony, przyznaję, że nie chodzi mi nawet o pisarstwo, ale o relację lub — rzec by się chciało — o ekspozycję. W istocie pisanie to tyle, co dotykanie ciała.)

Oto droga, którą należy pójść najpierw — rozpisanie naszego ciała. Jego na zewnątrz wpisanie, wejście poza tekst, będące ruchem najbardziej właściwym rozpisywanego tekstu, podczas gdy sam tekst został już porzucony, pozostawiony na granicy samego siebie. A skoro w rozpisywaniu tym nie ma góry ani dołu, nie ma mowy o upadku.

REŻYSERIA
René Pollesch

SCENOGRAFIA I ŚWIATŁO
Chasper Bertschinger

KOSTIUMY
Svenja Gassen

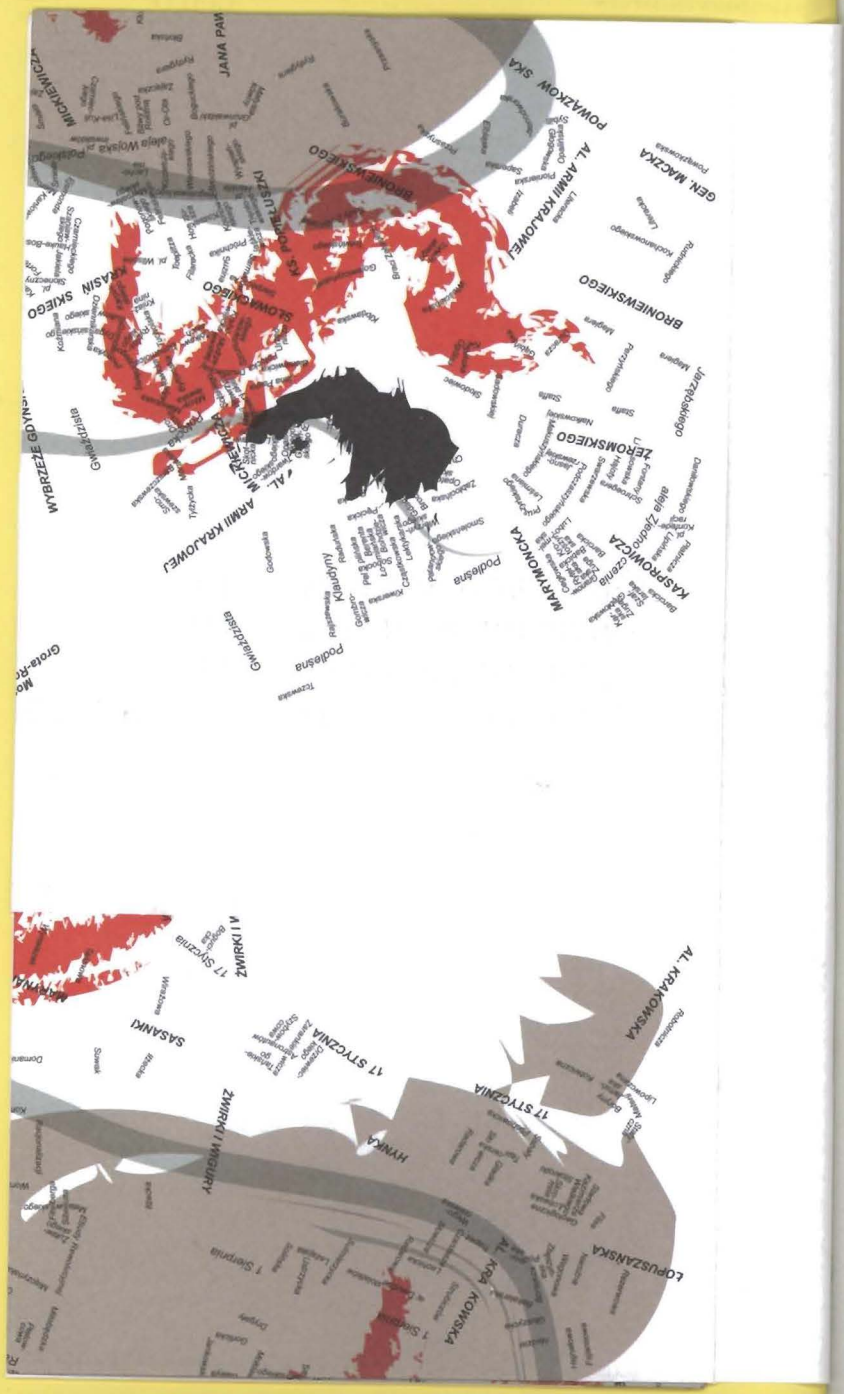
OBSADA
Roma Gąsiorowska
Aleksandra Konieczna
Agnieszka Podsiadlik
Jan Dravnel
Rafał Maćkowiak
Tomasz Tyndyk
oraz
Wojciech Sobolewski (inspicjent)

PRODUKCJA **Teresa Czepiec**
ASYSTENT REŻYSERA **Paweł Świątek**
ASYSTENTKA SCENOGRAFA **Olga Skumiał**
ASYSTENTKA KOSTIUMOGRAFKI **Karolina Pucek**
ASYSTENT PRODUKCJI **Jacek Telenga**
TŁUMACZENIE NA PRÓBACH **Małgorzta Bartula**
REALIZACJA DŹWIĘKU **Sebastian Kuźma**
REALIZACJA ŚWIATŁA **Tadeusz Perkowski**
CHARAKTERYZACJA **Monika Fetela, Alicja Dyksa**
GARDEROBIANE **Elżbieta Kołtonowicz, Monika Drożyńska**
REKWIZYTOR **Grzegorz Zielski**
KIEROWNIK BUDOWY DEKORACJI **Andrzej Łastowski**

CIAŁO My nie obnażyliśmy ciała, myśmy je wymyśli-

WARSZAWA 2012

(MAPA NOWEJ KREATYWNOŚCI 1)


AL. KRAKOWSKA
17 STYCZNIA
17 STYCZNIA
17 Stycznia
ZWIRKI I WIGURY
ZWIRKI I WIGURY
SASANKI
HYNCA
LOPUSZAŃSKA
KOWSKA
7 Stycznia
7 Stycznia
Dominika
Rozmarynowa
Lipowa
Kasztanowa
Leszczynowa
Wiązowa
Wierzbowa
Dębowa
Brzozowa
Sosnowa
Świerkowa
Jodłowa
Modrzewiowa
Cyprysowa
Cedrowa
Bukowa
Jesionowa
Klonowa
Jaworowa
Orzech

(czyż nie jest zarazem odejściem od chrześcijaństwa?). Dyskurs ten nie ma przyszłości, a jego kres wyznaczyły ciała, które już go zdystansowały, gdyż to, co nadchodzi, stanowi całkowicie odmienną wersję, zupełnie inną artykulację *hoc est enim*.
A przede wszystkim nie jest to być może nic innego jak — ani nic więcej niż — sam fakt, że nadchodzi to, co pokazują nam obrazy. Miliardy naszych obrazów pokazują nam miliardy ciał — i to w sposób, w jaki ciała nie zostały dotąd nigdy pokazane. Natłok, nagromadzenie, pomieszanie, zwały, kolumny, zbiegowiska, rojowiska, armie, oddziały, rozproszenie, panika, spiętrzenie, procesje, kolizje, masakry, trupiarnie, zgromadzenia, rozdrobnienia, nadmiar, przelewanie się ciał występujących zawsze w jednolitych masach, a zarazem w nieregularnym rozproszeniu; ciał zbierających się zawsze w tych samych miejscach (na ulicach i zespołach megaaglomeracjach, przedmieściach, punktach tranzytu, nadzoru, handlu, opieki, zapomnienia), w których równocześnie pozostawia się na pastwę przypadkowych zamieszek, na strukturujące je poruszenie, towarzyszące nieprzewidywalnemu wychodzeniu na zewnątrz — wychodzę, które mobilizuje coraz większe obszary. Oto świat światowego oddzielenia, bycia „na odchodnym". Oto przestrzennienie *partes extra partes*, pozbawione wszelkich naddatków oraz postaw, bez Podmiotu swego przeznaczenia, mające do dyspozycji jedynie takie miejsce, które daje się określić jako monstrualny ścisk ciał.

JEAN-LUC NANCY, *CORPUS*
SŁOWO/OBRAZ TERYTORIA, GDAŃSK 2002

8

9

EDEN: Jaka cudowna publiczność. Myślę, że przedstawienie poszło całkiem dobrze, prawda?
Och, przepraszam, panie Valenti. Kochanie, mogłabyś dać mi ten sygnał w drugim akcie trochę szybciej? Wiesz, tam, gdzie twoja postać cytuje Hamleta?
OLIVE: Och, cóż, wiesz, jest ciężko, bo zawsze zapominam drugą część.
EDEN: Tak, wiem. To jest „or not to be", okay? Bo nie mogę wejść, dopóki nie skończysz kwestii i nie zrobisz „ooch". To be... or not to be. Tak to idzie. Jesteś zmęczona. Nie łapiesz tego... A zauważyłaś, w jaki sposób publiczność oklaskiwała twoje wyjście? I nawet będzie lepiej następnym razem, jeśli wyjdziesz przez drzwi, a nie przez ścianę na scenę. Och!
(...)
NICK: No dobra, a tak w ogóle to kim jest ten Hamlet?
OLIVE: No dalej, idźcie już.

STRZAŁY NA BROADWAYU, REŻ. WOODY ALLEN

AP: Znowu sami kreatywni ludzie na widowni.
Kiedyś było inaczej. Przecież kiedyś kreatywność była na scenie, a tam siedzieli ludzie wykonujący pracę wyobcowaną.
TT: W każdym razie teraz musimy być kreatywni.
(...)
AK: Przyglądając się Jacksonowi Pollockowi przy pracy, myślą państwo sobie, ja też tak chcę, też chcę być wyjątkowy... Ale być może od dłuższego czasu mamy do czynienia z demokratyzacją wyjątkowości! I wszyscy są wyjątkowi!

AK: Skarbie, twoje ciało! Co to właściwie jest?
Twoje ciało jest dla moich myśli niedostępne. Jest nie do pomyślenia z całą swoją ciężkością, mogę je sobie tylko spirytualizować. To znaczy mogę je nosić przy sobie jako myśl, lekkie jak piórko, tak jak to się dzieje w teatrze: słowa, mając swój ciężar, ciągną za sobą, na tasiemkach, ciała w postaci gazowej.
JD: Bo sens nie tkwi w partyturze. To, że wszyscy gwarantujemy jej przebieg, nie może być sensem w tym znaczeniu, jakiego ktokolwiek tutaj szuka! To tylko zdyscyplinowanie i posłuszeństwo! Po co więc pytać tekst i jego logikę o sens? Zamiast dostrzec sens w niekoherentnym organizmie, który mam przed sobą?
RG: Jesteśmy zmuszeni zamieniać sens na dotyk. Nie mogę dotknąć ciebie, dotykam jedynie sensu.

(...)

JD: Można by nawet sięgnąć dalej, do roku 1951, kiedy pojawił się pewien film, ukazujący Jacksona Pollocka przy pracy. Ale praca Pollocka nie była zwyczajną pracą. Już wcześniej kręcono filmy, które pokazywały ludzi przy pracy. Ale Jackson Pollock był artystą, a artyści do tego czasu raczej nie pozwalali się podglądać. I być może wcześniej nie byłoby na co patrzeć, gdyby chciało się z filmu czegoś wywiedzieć o artystach.
AK: Gdyby istniały filmy przedstawiające Michała Anioła przy pracy, nie miałyby zbyt dużo do pokazania, ponieważ jego geniusz skrywał się głęboko w jego wnętrzu. A na przykład hollywoodzkie filmy o Vincencie van Goghu pokazywały tylko Kirka Douglasa przy pracy, a nie Vincenta van Gogha. Co więc takiego niezwykłego w tym, że w 1951 nakręcono film, który pokazywał artystę przy pracy i wzbudził ogromne zainteresowanie wśród tych, którzy artystami nie byli?

Filozof nie jest od tego, by proponować jakąś konkretną politykę: musi wyjaśnić, na jakich warunkach jest dziś możliwa polityka. Być może owe warunki zaczynają się teraz bardzo różnić od tych, jakie znaliśmy wcześniej: chodzi przede wszystkim o to, że polityka nie może już aspirować do objęcia całości społecznej egzystencji, czy to wspólnej, czy nie. Marks chciał, aby polityka zniknęła jako odrębna strefa i by przeniknęła do wszystkich sfer społecznej egzystencji. Dziś to jednak właśnie ta odrębność, ta granica sfery politycznej domaga się na nowo uwagi (jako że liberalizm chce tę odrębność zakwestionować).

JEAN-LUC NANCY, *CORPUS*
SŁOWO/OBRAZ TERYTORIA, GDAŃSK 2002.

Oto nasza minimalistyczna definicja kapitalizmu: jest to amoralny proces nieograniczonej kumulacji kapitału za pomocą środków — formalnie rzecz biorąc — pokojowych. Proces ten polega na ustawicznym wprowadzaniu kapitału do obiegu ekonomicznego w celu uzyskania profitów. Innymi słowy: pomnażanie kapitału po to, by móc go ponownie inwestować, jest najistotniejszą cechą kapitalizmu, która zapewnia mu dynamikę i potencjał rozwoju i która zawsze fascynowała obserwatorów tego systemu, nawet jego najbardziej zagorzałych wrogów. Ponadto istotą kapitalizmu jest praca najemna. Większa część społeczeństwa, która nie posiada wcale lub wystarczająco dużo kapitału, uzyskuje dochód nie ze sprzedaży wytworów własnej pracy, lecz ze sprzedaży swojej siły roboczej. Sama nie dysponuje środkami produkcji i aby pracować, musi

1 Fragment artykułu *Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel* opublikowanego w tomie zbiorowym *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus* pod redakcją Christopha Menke i Juliane Rebentisch (Berlin 2010, s. 18–37).

podlegać decyzjom tych, którzy je posiadają. Ostatnią charakterystyczną cechą kapitalizmu jest konkurencja. Dla każdego podmiotu kapitalistycznego aktywność innych konkurencyjnych podmiotów stanowi stałe zagrożenie. Ta dynamika stwarza sytuację permanentnej niepewności i dostarcza kapitalistom silnego impulsu samozachowawczego — motywacji do nieustannego kontynuowania akumulacji kapitału.

Taka minimalistyczna formuła pozwala dostrzec w kapitalizmie system pod wieloma względami absurdalny. Pracownicy pozbawieni są w nim dostępu do owoców własnej pracy; stracili także możliwość prowadzenia aktywnego życia, które nie oznaczałoby podporządkowania. Natomiast kapitaliści nieodłącznie związani są z niekończącą się historią nienasycenia. Dla uwikłania jednych i drugich protagonistów w proces kapitalistyczny nie ma uzasadnienia.

Kapitalistyczna akumulacja wymaga mobilizacji dużej liczby osób o małych szansach osiągania zysków, osób, o których trudno powiedzieć, że angażują się pod przymusem (pracują, by przeżyć). Dlatego nowoczesne systemy ekonomiczne wyma-

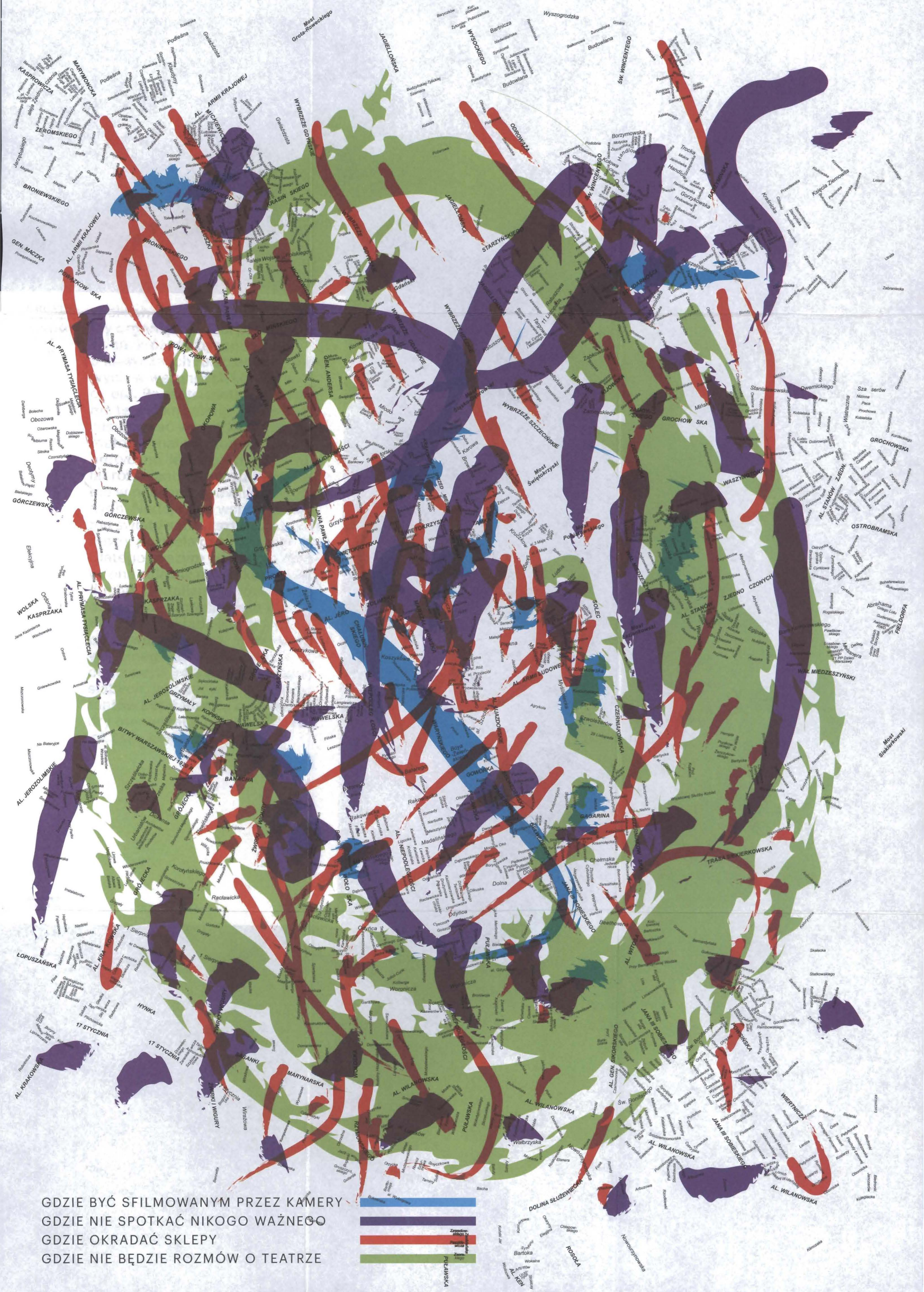
gają przede wszystkim od wyżej postawionych kadr, ale także od wszystkich pracowników najemnych wysokiego stopnia aktywności i dużego zaangażowania w proces pracy. Jednym z centralnych aspektów tego zaangażowania jest przekonanie o tym, że własnej aktywności można nadać „sens" — sens, który wykracza poza najważniejszą ideę pomnażania zysku. Odwołując się do pojęcia ukutego przez Maxa Webera, określamy ten sens mianem „ducha kapitalizmu"[2].
(...)
Analiza dyskursów objaśniających współczesny świat — przede wszystkim literatury dotyczącej zarządzania — pokazuje, że od początku lat dziewięćdziesiątych coraz częściej pojawia się w nich metafora sieci. Nowe pojęcie systemów sieciowych oddaje istotę różnorodnych zmian, wskazuje bowiem jednocześnie na możliwości nowych technologii informacyjnych, rozwój nowych form organizacji, sieci bezcłowe, zamianę

2 Max Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, tłum. Jan Miziński, Lublin 1994. Pierwsze wydanie oryginalne: *Die protestantische Ethik und der 'Geist' des Kapitalismus*. W: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 20 (1904), 1–54 und 21 (1905), 1–110.

wielkich przedsiębiorstw na for-

WARSZAWA 2012

(MAPA NOWEJ KREATYWNOŚCI 2)



René Pollesch

Zaangażowany teatr pokoleniowy dla miejskich Indian

RENÉ POLLESCH
Urodzony w 1962 roku we Friedbergu/Hesja. Studiował teatrologię stosowaną w Gießen. Własne sztuki i inscenizacje na scenie próbnej w Gießen. Pierwsze zlecenia oraz inscenizacje własnych sztuk dla TAT/Frankfurt. Dodatkowo tłumaczenia i opracowania Owidiusza, Williama Szekspira, Henry'ego Purcella i Joego Ortona. 1999/2000 — wyłączna współpraca z Luzerner Theater, 2000 — wyłączna współpraca z Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Od 2001/2002 kieruje teatrem Prater der Volksbühne w Berlinie na Rosa-Luxemburg-Platz. Do tej pory René Pollesch wystawiał przede wszystkim własne teksty.

Publikacja sztuki *www-slums* w serii książek kieszonkowych stanowi pisemny dowód na to, że René Pollesch nie jest gwiazdą jednego sezonu. Jego teksty to partytury skierowane na autorskie rozumienie teatru, które, także w przyjętym ujęciu postdramatycznym, wymykają się tradycyjnej definicji sztuki. Owe językowe partytury przypominają odcinki nadawanej na żywo opery mydlanej opracowanej dla zdolnych do prawdziwych akrobacji mówców po treningu wokalnym oraz dla oryginalnej, przypominającej instalację sceny w berlińskim teatrze Prater pod kierownictwem Pollescha/Neumanna.

Od 1998 roku René Pollesch jest kierownikiem Prateru w Prenzlauer Berg, niewielkiej filii berlińskiego teatru Volksbühne, z własną publicznością złożoną z lubiących dobrą zabawę trzydziestolatków. W berlińskim folklorze teatralnym wieczór w Praterze stał się niepowtarzalną mieszanką miejskiego stylu off off lub fringe i profesjonalizmu à la Broadway.

Krytycy jak dotąd nie potrafili spojrzeć na teksty Pollescha w szerszym kontekście literackim. Stanowią one kontynuację dydaktycznych sztuk Brechta i sztuk mówionych Handkego w zmienionej sytuacji. Marksistowska sztuka dydaktyczna staje się zaangażowaną sztuką antyglobalistów (battle in Se-

René Pollesch

Laudatio dla Andrzeja Wirtha

Halle, 29 czerwca 2008 roku

ANDRZEJ WIRTH
— profesor, światowej sławy teatrolog, krytyk literacki i teatralny, tłumacz. Studiował filozofię pod kierunkiem Władysława Tatarkiewicza i Tadeusza Kotarbińskiego (twierdzi, że jego *Traktat o dobrej robocie* okazał sie największą inspiracją przy tworzeniu programu teatrologii stosowanej). Współpracował z Instytutem Badań Literackich w Warszawie. Pisze o sobie, że ma jedno życie i trzy biografie: polską, niemiecką i amerykańską. Od roku 1966 profesor w Stanford University, od 1970 w City University of New York. Założyciel Instytutu Teatrologii Stosowanej (Angewandte Theaterwissenschaft) na Uniwersytecie Gisseńskim (1982–1992). Obecnie Profesor Emeritus i „old fellow" w Wissenschaftskolleg w Berlinie. Publikuje w języku polskim, niemieckim oraz angielskim. Mieszka w Berlinie i Wenecji.
Andrzej Wirth tłumaczył dramaty Bertolta Brechta, Friedricha Dürrenmatta i Petera Weissa, a także prozę, m.in. Franza Kafki. Jednocześnie na obszarze niemiecko- i anglojęzycznym dał się poznać jako wielki promotor polskiej literatury i inicjator wielu przekładów na języki obce, m.in. prozy Brunona Schulza czy Tadeusza Borowskiego. Prowadząc swe badania teatrologiczne, przyczynił się do światowej promocji działań teatralnych Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora, a także dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza, Tadeusza Różewicza i Sławomira Mrożka.
Andrzej Wirth publikował w najbardziej prestiżowych czasopismach amerykańskich i niemieckich, a „Theater der Zeit" w 2009 roku uczynił z niego jednego z głównych bohaterów numeru.
W roku 2008 otrzymał nagrodę ITI z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru. W 2002 roku wydany został w języku polskim tom jego esejów *Teatr, jaki mógłby być* pod redakcją Małgorzaty Sugiery.

Niesłyszący syn nauczyciela muzyki

Określiłbym samego siebie jako część dzieła życia Andrzeja Wirtha, za którą otrzymuje on dzisiaj tę nagrodę, i właśnie z tej pozycji zwracam się do Państwa. Jako owa część dzieła życia, wygłaszająca dzisiaj laudację, pewnego dnia przyglądałem się, jak rzędy słuchaczy i widzów zgromadzonych w sali wykładowej Philosophicum II Uniwersytetu Justusa Liebiga w Gießen znikają. Nareszcie! Żeby stworzyć miejsce dla sceny. Miejsce dla teatru bez publiczności!
Dostojny nagrodzony patrzył wtedy cierpliwie, jak pada rząd za rzędem, traktując przeprowadzane prace jak swego ro-

attle), dzieła Handkego ulegają deformalizacji i zostają użyte jako narzędzie krytyki społecznej. Teksty mieszczą się w przedziale między historyzacją (lata siedemdziesiąte) i projekcją przyszłości (rewolucja hakerów).

Zmieniona sytuacja — globalna sieć elektroniczna, związana z nią zmiana świadomości i koncepcji siebie — powoduje niepewność i frustrację, stanowiące główne tematy twórczości Pollescha. Wielki okrzyk „gówno" replikantów Pollescha to ćwiczenie terapeutyczne, które powinno wywołać katharsis mieszkańców sceny teatru Prater. Przestrzenna współobecność aktorów i widzów w idealnym wypadku ma prowadzić do punktu kulminacyjnego, łączącego replikantów i publiczność we wspólnym okrzyku „gówno".

Patos Pollescha rodzi się z przekonania, że doświadczamy załamania samoświadomości, spowodowanego nowymi technologiami, które mogą myśleć i czuć za nas. Jego krytyka fałszywej świadomości, choć czerpie inspirację z Brechta, nie jest aktywistyczna i nie posługuje się utopią alternatywnego świata. Pollesch rzeczywiście mógłby wywiesić na ścianach teatru Prater slogan: NIE GAPCIE SIĘ TAK BRECHTOWSKO!

Pollesch to twórca teatru — nie zwyczajny autor sztuk teatralnych, lecz twórca własnego antyteatru z własnymi sztukami, jak Richard Foreman, John Jesurun czy niegdyś Tadeusz Kantor, i z własnym wyobrażeniem przestrzeni teatralnej. Opracował wymowny język, którego metaforyka wywodzi się z międzynarodowej *computer lingua* i niemieckiego żargonu socjologicznego. W kongenialny sposób przenosi i zniemcza amerykanizmy oraz pomysłowo przekształca je w neologizmy. Choć język Pollescha to język sceniczny, który po części powstaje w trakcie prób, stanowi on także osobliwe dzieło poetyckie, zasługujące na analizę jako tekst literacki. Ów własny język sceniczny jest nieustannym potokiem mowy, w którym aktor uczy się mówić bez przerw — *tour de force*, która z fizyczności aktu mowy czyni kunsztowny wyczyn. To wokalna i słuchowa próba sił, wyzwanie dla

dzaju performance. Cóż za teatralny proces, przemiana sali wykładowej w scenę bez żadnych podobieństw strukturalnych! Rzędy widzów zrównane z ziemią, ponieważ nie zgadzają się kierunki.

Likwidacja stosowana

Jeden kierunek instruktażu, od góry do dołu, lub też stąd do tamtąd. A z drugiej strony zajęcie strony widzów, od dołu do góry, stąd do tamtąd. W sztukach dydaktycznych Brechta na przykład nikt nie musi zajmować strony widza. Stamtąd podejmuje się najczęściej błędne decyzje. Siedzą tam przede wszystkim reżyser, dramaturg i pozostali członkowie artystycznego przedsiębiorstwa. Po stronie widzów. (Mówię to tylko na wypadek, gdyby ktoś pomyślał, że prezentowana osoba zwraca się przeciwko widzowi.) Takiego charakteru instruktażowego, który Andrzej Wirth zaznaczał wciąż w niemieckich teatrach, przedstawienia pouczającego, sam nigdy nie reprezentował. Andrzej Wirth na długi czas poświęcił się temu, co najbardziej radykalne u Brechta, sztuce dydaktycznej, a przede wszystkim jej stosowaniu. Stosowanej likwidacji pozycji widza.
Radykalne ujęcie sztuki dydaktycznej Brechta nie daje się zneutralizować tak łatwo jak Matka Courage, jest więc jedynie, choć dość często, odrzucane jako zbyt egzotyczne. Teatr bez publiczności? Cóż to takiego? To zbyt obce. Być może dlatego właśnie ujęcie to zachowało swój radykalizm. Teatr, w którym nie wszyscy chcą od razu osiągnąć metapłaszczyznę.

Matryca bez oświecenia

Tej części dzieła życia, wygłaszającej dzisiaj laudację, nie zostały zdradzone żadne tajemnice przez bohatera, który jest w drodze tylko po to, by obserwować lśniący obiekt ponad matrycą świata lub

mówcy, a zarazem dla widza, nie może zatem trwać dłużej niż godzinę. Można je porównać do ringu bokserskiego, na którym pocą się walczący. Butelki wody, które w trakcie inscenizacji noszą ze sobą turbomówcy, to nie rekwizyty. Służą do zwilżania wyschniętych z wysiłku gardeł.

Sztuki mówione, szczególny rodzaj *speak-ins*, maraton mówienia z suflerem jako postacią na scenie, potrzebną przy tak długich antydialogowych blokach tekstu, ponieważ nie wykazują one logiki dramatycznej. Gdy mówiący czują, że potok mowy zaraz wyschnie, wysyłają suflerowi dokładne sygnały — na przykład w formie słowa „gówno" użytego jak przecinek. Wykres artykulacji ukazuje poziomy przebieg mowy — szybki i płaski, przecinany ariami krzyku (kłania się Wilson, a także Brecht z wczesnym zespołem berlińskim i zamiłowaniem do szybkiego, płaskiego mówienia przerywanego wybuchami prawdziwie niemieckiego ryku).

Język u Pollescha mówi sam siebie i powoduje szeroko zakrojony wydźwięk komiczny w przypadku przełożenia z trzeciej na pierwszą osobę liczby pojedynczej — efektowne odkrycie sceniczne. Osobliwy język sceniczny Pollescha opracowany został dla określonej przestrzeni rezonacyjnej i artykulacyjnej. Publiczność siedzi centralnie na ruchomych, wolno stojących krzesłach, aktorzy zaś znajdują się na obrzeżach, poza centrum, na okrążającej widownię platformie w kształcie litery „u". Platforma przypomina ring bokserski, podzielony na segmenty niczym pojedyncze pokoje — to swoista scena dla dramatu w kolejnych obrazach lub teatru telewizji, najnowszy rodzaj teatru kameralnego.

Widownia pozostaje oświetlona, więc aktorzy i widzowie tworzą zlewający się krajobraz teatru Prater, co stanowi w oczywisty sposób zamierzony efekt „środowiskowy" tej pokoleniowej sceny. Aktorzy grający w ostrym świetle na poziomie oczu widzów wystawieni są na spojrzenia niczym tancerki go-go w barze przy Reeperbahn. Subtelna erotyka pokazu Pollescha kryje się w ujednoliceniu płcio-

poprzez nią. Dzieło życia Andrzeja T. Wirtha przypomina raczej głos Tu i Teraz niż lśniący obiekt, za którym podążał aż tu. Dlatego także ja nie muszę wygłaszać heroicznych mów o lśniącym obiekcie. Część dzieła życia, wygłaszająca dzisiaj laudację, skorzystała przede wszystkim z głosu Tu i Teraz dostojnego nagrodzonego. *Hamlet* Klausa Michaela Gruebersa kończy się opuszczeniem żelaznej kurtyny, czyli kurtyny ogniowej, i słyszę ATW, jak mówi: „Hamlet się spalił". Słyszę wtedy: „Jeden jest nikim. Jeden to za wiele".
Uważał za istotne pytanie Roberta Wilsona w teatrze lat osiemdziesiątych, teatrze „Death, Destruction & Detroit", to pytanie o aktorów, którzy mają czterdzieści lat. Teatr spojrzał po sobie, nie było nikogo. Tu także potwierdza się, że wszyscy chcą od razu osiągnąć metapłaszczyznę, lecz nikt nie dostrzega, co tak naprawdę się dzieje. A przecież jest tam język teatru i podczas gdy w latach osiemdziesiątych recenzentom brakowało słów wobec twórczości Wilsona, nasz dostojny nagrodzony odnajduje głos w tym, co Tu i Teraz!

Skarga nocy letniej na utratę sensu

Część dzieła życia, wygłaszająca dzisiaj laudację, ma jednak zupełnie inną historię niż okropny hollywoodzki film, taki jak *Symfonia życia*, w którym to uczniowie nauczyciela muzyki pana Hollanda okazują być jego prawdziwym dziełem. Nie, nie chodzi tu o taki rodzaj melodramatu, to część dzieła życia wygłasza laudację. Na końcu filmu przed nauczycielem panem Hollandem siedzą jego uczniowie jako jego dzieło i wykonują skomponowany przez niego fragment symfonii, który wykradł niesłyszący syn nauczyciela.
Wzruszenie bierze się stąd, że film ma początek, koniec i czas pomiędzy nimi. Bez tych dwóch punktów, początku i koń-

wości. Miłość homoseksualna ukazywana jest mimochodem jako parodia miłości heteroseksualnej, miejski seks jest oddemonizowany, lekki i swobodny. Ukryta erotyka polega natomiast na podkreślaniu fizyczności aktu mowy. Mówienie w teatrze Prater to po części sport, po części praca fizyczna. Z zamiłowaniem eksponuje się typowe dla płci wyznaczniki wokalizacji, ruch mięśni pięknych kobiecych brzuchów, nagie męskie tułowia, funkcjonalne połączenie oddechu i mówienia, zwilżanie wysuszonych gardeł — to nowa forma biomechanicznych wyczynów sportowych w mówieniu.

Jako wynalazca własnego antyteatru Pollesch — reżyser w typowym ujęciu — nie poddaje się opisowi. Już w jego wczesnych próbach na scenie w Gießen, gdy nie miał jeszcze trzydziestu lat, takich jak *Ich schneide schneller 1* [*Tnę szybciej 1*] i *Daheimbs — Eine Familienserie* [*Daheimbs — serial rodzinny*], uwidacznia się programowa antyteatralność. Pollesch wzoruje się na filmie, najpierw pod wpływem Johna Jesuruna, a potem w formacie telewizyjnej opery mydlanej. Później inspiracja w postaci popularnych seriali telewizyjnych wyraża się jako teza w *Soaps sehn nur live richtig gut aus!* [*Opery mydlane tylko na żywo wyglądają naprawdę dobrze!*]. Montaż klipów zamiast scen, ciągów zamiast sztuk. Reżyserskie myślenie Pollescha rozwinęło się w konfrontacji z własnymi tekstami i nie poddaje się przeniesieniu na obce dzieła. To tłumaczy stosunkowo późne uznanie — nagroda dla dramaturga (sic!) Mülheimer Dramatiker Preis w 2001 i 2002 roku przyznana programowemu antydramaturgowi, którego bezkompromisowa estetyka wydawała się dojrzała już dekadę wcześniej.

Estetyka teatru Prater łączy ową biomechanikę w przeplatających się zbliżeniach, sekwencjach filmowych, synchronicznych transmisjach wideo, zabawie mikroportami. W niektórych fragmentach Pollesch oddaje swoją centralną władzę inscenizacyjną operatorce kamery. To, co widzimy na ekranie, jest ukrytą w tle akcją postrzeganą oczami ka-

ca, nikt by się nie wzruszył. Podobnie jak Andrzej T. Wirth nie wierzę w historie, które mają początek i koniec, lecz w kontynuacje, przerwy i przeformułowania.

Andrzej T. Wirth to teatrologia stosowana

Pod kierownictwem Andrzeja Wirtha kierujemy się wcześnie ku teatrowi bez dramatu. Być może zabrzmi to teraz jak żart, jednak kolejny projekt, jaki mógłby powstać, byłby „premierą bez dramatu", „próbą bez dramatu", organizacją próby bez dramatu. Jako część dzieła życia Andrzeja Wirtha, jestem ku temu na dobrej drodze. Głęboko wierzę, że istnieje bezpośredni związek między wszystkim, co niedramatyczne – wieczór teatralny bez dramatu i rezygnacja z dramatu przed premierą. Musi tu istnieć podobieństwo. Pierwszy wieczór teatralny tej części dzieła życia pod kierownictwem Andrzeja Wirtha został nazwany *Skarga nocy letniej na utratę sensu*. Choć nasz pierwszy autor, Odo Marquard, nie był dramaturgiem, ale filozofem, od razu poczuł się niezrozumiany i opacznie zrozumiał naszą inscenizację jednego ze swoich esejów jako parodię. Jednak norma opacznie interpretuje jako parodię zazwyczaj to, co nie wszyscy robią. Gdyby zaczęło to robić więcej ludzi, doszłoby do rewolucji.

Wymiar infekcji

Likwidacja rzędów słuchaczy w sali wykładowej uniwersytetu, wbrew jednostronnie ukierunkowanemu modelowi komunikacji, oraz potraktowanie jej przez dostojnego nagrodzonego jako procesu teatralnego, nie miały dla tej części jego dzieła życia, wygłaszającej dzisiaj laudację, wymiaru tajemnicy, która mi została wyjawiona, a raczej wymiar infekcji. Poprzez zetknięcie z Andrzejem

merzystki, aranżacja jednak zostaje stworzona przez Pollescha. Medializacja infiltruje autorytet reżysera, ale to zdaje się Polleschowi nie przeszkadzać. Jego inscenizatorskie spojrzenie nie jest skierowane centralnie, lecz wędruje i zaprasza widzów do selektywnego, niescentrowanego widzenia. Wzrok krąży między scenicznym ringiem a jasną widownią i odkrywa zaskakujące podobieństwo między widzami a aktorami, których — zwłaszcza gdy grają na wielkiej scenie w Neustadt pomiędzy samymi widzami — łatwo pomylić z tymi drugimi. Pokoleniowy teatr zaangażowany, który zdaje się mówić wszystkim obecnym: TUA RES AGITUR. Każdy wieczór w teatrze Prater to miejskie populistyczne zrównanie zebranych. Między ogródkami piwnymi, spelunkami na Prenzlauer Berg, lokalnym kinem, instalacją Big Brothera i studenckimi lokalami teatr Pollescha jest na właściwym miejscu.

Pomiędzy historyzacją a futurologią Pollesch przejmuje z teatru Brechta temat miłości jako towaru i pracy jako wyzysku i podejmuje go na wyższym poziomie autorefleksji, odpowiadającym obecnej fazie społeczeństwa postmodernistycznego. NIE MOGĘ ZE SOBĄ PRACOWAĆ to okrzyk zmedializowanego stworzenia z komputerem wszczepionym pod skórę. Lodówka staje się metonimią pokolenia chłodnych ludzi, którzy tęsknią za emocjami i budują strategie odrzucania. Jako główna metafora służy produkcja bogactwa, w którym produkujący nie mają udziału. Dziwienie się, że TAK PRZECIEŻ NIE MOŻE BYĆ, staje się osobliwym efektem obcości.

Pollesch nie czuje się związany dychotomią scena-widownia. Dowodem na to jest koncepcja sceny mieszkalnej. Najbardziej radykalne zastosowanie znalazła w *Passionsspiel. Sex and the City* Pollescha, Reitza, Bodensteina, do której nie istnieje zapisany scenariusz. Inscenizacja została zorganizowana jako gra towarzyska. Nie było publiczności, tylko określona liczba zaproszonych gości, którzy siedzieli z aktorami na platformie przy małych stolikach do gry dla czterech osób. Aktorzy grali z gośćmi w grę przypominającą szachy.

Wirthem mogłem krótko po zainfekowaniu budzić głosy przerażenia wśród reżyserów i dramaturgów, którym zachwalałem sztuki dydaktyczne Brechta jako koncepcję teatru bez publiczności lub teatru bez prób.
Myślę, że znali oni i kochali Brechta takiego, jaki jest wystawiany i neutralizowany na całym świecie, jednak idea teatru, który obywa się bez publiczności lub prób, rozwścieczała ich. Nagle poczuli się pozbawieni najmniejszego wspólnego mianownika, co do którego zgadzano się w całym zachodnim świecie teatru. TAM są aktorzy, a TAM publiczność, a między tymi dwoma stabilnymi filarami podejmowane są decyzje przedsięwzięcia teatralnego.
Gdy Joseph Beuys wydał rozkaz podwyższenia muru berlińskiego o pięć centymetrów, żeby uzyskać lepsze proporcje, poruszył kwestię, która zwykle pozostaje rozmyta: ktoś musiał wcześniej dokładnie przemyśleć sprawę wysokości i zdaniem Beuysa podjął błędną decyzję – reżyser, dramaturg, ekipa artystyczna!
Obalić rzędy widowni to nie żaden podstęp, moda albo coś, co się robi, bo wszystko inne zostało już zrobione.

Udawanie, że porusza nas inne życie

Sztuka dydaktyczna jest być może odpowiednim medium dla niemożliwości dalszego udawania, że porusza nas inne życie lub historie o nim bądź historyczna prawda o ludziach, którym powinniśmy podporządkować nasze życie. Właściwsze byłoby pytanie, gdzie naprawdę porusza nas życie, także politycznie i nie tylko, gdy jesteśmy zmuszani opowiadać sobie wspólne dla nas historie. Dylemat historii polega na braku wspólnego miejsca, z którego są opowiadane. Miejscem tym nie jest teatr. Być może byłoby to miejsce bez pozycji widza. Jak sztuka dydaktyczna. A zatem topos.

Tematem było spełnienie pragnień seksualnych. Kto jako pierwszy osiągnął spełnienie pomyślanego pragnienia, musiał opuścić scenę. Hasło brzmiało: „Doszedłem!". Reżyser siedział na pustej widowni. Jego pragnienie seksualne pozostało zagadką.

Pollesch nie chce i nie może być *acting coachem* w stylu Grotowskiego. Jego aktorzy to nie przetrenowani astronauci, ale raczej członkowie pokoleniowej grupy samopomocy. Stałe warsztaty terapeutyczne dla miejskich Indian. Wszystko nie może być zbyt idealne, pewna bezradność jest częścią inscenizacji. Nieopanowane okrzyki rozpaczy nie brzmią wojowniczo, aktorzy w postbrechtowskich zaangażowanych sztukach dydaktycznych to nie agitatorzy, lecz skonsternowani komunioniści poszukujący zrozumienia wśród pobratymców. Nie jest tu odgrywana konfrontacja. Wszystko zostaje wśród przekonanych (czyli zrozpaczonych). Odrzucenie nie jest samobójcze, lecz retoryczne, można by powiedzieć liturgiczne (Prater, sekularna msza?). Pollesch kontroluje wydarzenia, nie umacniając się jednak w roli reżysera. Jego młodzieńczy, bezpretensjonalny wygląd asymiluje go w kręgu współpracowników i publiczności niemal o dekadę młodszej od niego. W teatrze Prater nie jest uroczyście, panuje styl improwizowanego profesjonalizmu, co jednak nie chroni przed wpadkami. Są one przekształcane w element performance'u, uroczy wynalazek celowo niecharyzmatycznego, choć dyskretnie wszechobecnego reżysera.

Już w czasach studiów w Gießen spojrzenie Pollescha na kobiety, wolne od typowych heteroseksualnych uroków, było wyjątkowo przewidujące. Suzanne Strenger i Claudia Splitt, jego ówczesne koleżanki, stały się gwiazdami oper mydlanych na żywo. Pierwsza wyposażona w niezwykłą *vis comica*, druga do dziś występująca jako wspaniała polleschowska aktorka. Dołączyły do nich Caroline Peters i Sophie Rois. Choć w swoich pesymistycznych kulturowo serialach Pollesch przywołuje rozpad jednostki, nie mógłby

Jeśli na widowni Pałacu Admiralskiego w Berlinie przed Josephem Ackermannem śpiewający zespół źle zrozumiał Brechtowskie: „Wprzód żarcie, potem czas na morał" jako „daj wszystkim coś do jedzenia albo zwalcz głód na świecie", czyli jako biadolenie, że zasady moralne niestety przychodzą na końcu, a nie jako radykalne odrzucenie morału, wtedy Joseph Ackermann staje się podmiotem bardziej radykalnym. On od dawna wie: Nie gapcie się tak romantycznie! Nie gapcie się tak autentycznie! Nie gapcie się tak kompromisowo! Potrafił krzyknąć to aktorom i w przeciwieństwie do nich pomyśleć tak! Tak czy siak, Joseph Ackermann! Wprzód żarcie, potem czas na morał! Ackermann wie, ci w górze tylko znowu biadolą. To tylko przedstawienie.

Mężczyźni na metapłaszczyźnie

Sztuki dydaktyczne Brechta stanowią podstawowe paradygmaty dla ATW, jak nazywano Andrzeja Tadeusza Wirtha. Może nawet „bez" Brechta, ale z pewnością nie bez jego najbardziej politycznego zastosowania, że nie istnieją żadne wspólne cechy, żadne wspólne miejsca, których nie musimy najpierw stworzyć, wyprodukować, wykreować. Nie chce nas wszystkich upodobnić przede wszystkim dlatego, by uczynić nas niepodobnymi.
Reżyser w Wiedniu nie musiał zapisywać w programie teatralnym jako koncepcji inscenizacji Medei: „Co by było, gdyby Medea była moją żoną?", skoro wszyscy naprawdę dzielilibyśmy historie opowiadane przed nami. Reżyserka, która zapisałaby w programie: „Co by było, gdyby Hamlet był moim mężem?", musiałaby stawić czoła zarzutom, o odcięła się od Hamleta jako prawdy historycznej i w dodatku uczyniła go swoim mężem. Tu obowiązuje zasada: wszyscy mężczyźni mogą znaleźć się na metapłaszczyźnie, kobiety muszą najpierw udać się do urzędu stanu cywilnego!

stworzyć antyteatru bez uzdolnień teatralnych. Ów reżyser, który w swoich tekstach tak dużo mówi o bezmiejscowości współczesnych ludzi, potrzebuje dla swej sztuki specjalnie stworzonych miejsc.

Te miejsca to instalacje. Stała instalacja do *Frau unter Einfluss* (według Cassavetesa), wystawionej w 2000 roku na Volksbühne, przedstawiająca dom publiczny na pustyni, stanowiła sztuczny krajobraz, w którym spotykali się aktorzy i widzowie. Stała instalacja w teatrze Prater, zbudowana przez Berta Neumanna specjalnie dla Pollescha, to kongenialna scena z amfiladą, która otacza widownię w kształcie litery „u". Owo specjalne nie-miejsce świetnie odpowiada zamiłowaniu Pollescha do frontalnej gry na estradzie, na której aktorzy mogą się „rozstawiać". To ulubione słowo Pollescha oznaczające naśladowanie japońskiego „mien", znaczącej pozy, która zostaje podkreślona gestami dzięki pozostałej, szorstkiej i niewymuszonej, grze.

Reżyseria językowa kontroluje zdarzenia wokalne. Pollesch wynajduje kody gestów o dużym komizmie teatralnym — znaki ręką, dawane przez aktorki oświetleniowcom, komunikacja z suflerem, itd. Sztucznie przyspieszone przemawianie bez przerw to znak firmowy Pollescha. Nie ma tu śpiewnej mowy ani zmanierowanych ekspresjonistycznych pierwotnych okrzyków. Chodzi raczej o na wpół mechaniczne wydobycie słów. W jakiś sposób Polleschowi udaje się ukształtować arie krzyków jako rejestr wokalny, a nie jako wielką histerię. W swojej estetyce krzyku bliższy jest rykowi Brechta i krzykowi Wilsona niż na przykład dykcji ontologiczno-histerycznego teatru Richarda Foremana.

Ton mówienia podlega antydialogowym, chorałowym zasadom. Dyskursy przechodzą w chóry. Nieskończone powtórzenia, pytania retoryczne, pozorne odpowiedzi — gest językowy pozostaje wyszukanym stałym elementem, bez popadania w monotonię. Wzorem może tu być *Fatzer* Brechta, a także bloki językowe w *Mommsenblock* Heinera Müllera. Pollesch najwyraźniej ukończył do-

Część dzieła życia chce się teraz zapytać dostojnego nagrodzonego, czy rzeczywiście może być Brecht bez Brechta? Chodzi tylko o to, by pomyśleć coś nowego. Jeśli przedstawienia tak łatwo zneutralizować, że tylko dyrektor Deutsche Bank może dotrzymać Brechtowi kroku, wtedy teoria sztuki dydaktycznej Brechta, dotąd marginalizowana i odrzucana jako zbyt egzotyczna, a zatem jeszcze nie w pełni zbanalizowana, staje się próbą bardziej radykalną.

Lepiej nie rozumieć, niż rozumieć opacznie

Ani przed ATW, ani długo po nim nie spotkałem nikogo, kto tak jak on stawia pytania o teatr, po zakończeniu wieczoru teatralnego albo w trakcie produkcji. Jako studenci na pierwszym roku nie zdawaliśmy sobie zupełnie sprawy, o czym mówi do nas ATW. Jednak lepiej było długo go nie rozumieć, niż szybko zrozumieć go opacznie, czyli uwierzyć, że poznało się problem, a naprawdę nie wiedzieć, o co w nim chodzi.
Do dziś część dzieła życia pozostaje wdzięczna za każdego aktora, który początkowo go nie rozumie i nie od razu przyjmuje wszystko jak element zwykłej nauki. Być może ATW był po prostu bezkompromisowo czytelny w trakcie seminariów, dawał jasny przekaz i nie pozostawiał możliwości, by ktoś zrozumiał coś opacznie. Już lepiej nic nie rozumieć. Mój dawny kolega niedawno wyznał mi, że osoby, które jako pierwsze ukończyły nauki u ATW, odznaczały się niewzruszoną pewnością siebie, która polegała prawdopodobnie na tym, że nie dostosowywały się do kryteriów i kategorii, w jakich mówi się o teatrze na zewnątrz. Staraliśmy się robić coś, dla czego nie było żadnych kryteriów, poza tymi tworzonymi przez nas samych.

brą szkołę.

Przyjazny natłok gości w zadymionym, lekko zaciemnionym pomieszczeniu. Podczas oczekiwania swobodne rozmowy. Nim zacznie się przedstawienie, można poradzić się Pollescha co do wyboru najlepszych miejsc na prostych biurowych krzesłach na centralnie umiejscowionej, pozbawionej hierarchii widowni. Aktorki machają z platformy do znajomych. Oświetlenie sali pozostaje włączone, były ogródek piwny to nie camera obscura. Nikt nie jest nierozpoznawalny w tym stworzonym *ad hoc* miejskim towarzystwie samopomocy. Pomyślany jako ściana płaczu nad znikaniem miejsc prywatnych i publicznych w wielkim mieście, lokal Pollescha to jeden z nielicznych berlińskich adresów, gdzie można doświadczyć wymiaru społecznego jako koherencji (nawet jeśli jest to tylko koherencja wspólnego gustu), a nie jako rozpadu. Wieczór w teatrze Prater, do którego należą również duszone klopsiki, knedle serwetkowe i piwo z beczki w podwórkowej knajpie pod starymi kasztanami, wydaje się na chwilę rozjaśniać katastroficzną retorykę Pollescha.

Przed prawie 15 laty we frankfurckim TAT, gdzie Pollesch zadebiutował wraz z kolegami z Gießen, którzy także stali się sławni, widać było oznaki tego, co teraz w Berlinie okazało się możliwe. To długa droga dla artysty, który niedawno skończył czterdzieści lat, a jeszcze przed trzydziestką twierdził, że tnie szybciej. Szybciej niż co?

Ból fantomowy po brakującej wspólnocie

Być może tak czy owak jesteśmy bezgatunkowi bądź każdy z nas tworzy swój własny gatunek. Historie opowiadane wokół nas pozostawiają zawsze po sobie tylko ból fantomowy brakującej wspólnoty, przejmującego pozbawienia ojczyzny, mówiąc słowami Donny Haraway, feministycznej historyczki nauki, dylemat braku wspólnego miejsca. Mowa ludzka, przynajmniej dla mnie, nie jest wspólnym miejscem. Lub by ponownie przytoczyć słowa Haraway, nie jest domem różnic, w którym można wspólnie zamieszkać.

Nie sądziliśmy, że wszyscy, którzy tworzą teatr, mają automatycznie wspólną wizję teatru. Jeszcze dziś spotykam w teatrze ludzi, którzy sądzą, że koniecznie muszę rozumieć to, o czym mówią albo czego ode mnie chcą, jednak część dzieła życia nie myśli o tym. Być może dlatego nigdy nie byłem nieszczęśliwy po zainfekowaniu.

Teatr często jest jak szkoła. Instytut Teatrologii Stosowanej nigdy jednak taki nie był, nie był instruktażowy, ukierunkowujący na coś, co już istnieje. Nie wiem, jak zadowoleni są pozostali koledzy ze studiów z tego, że Andrzej Wirth był ich profesorem.

Ja w każdym razie nie wyobrażam sobie, kim bym się stał, gdyby nie on.

TR WARSZAWA

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Grzegorz Jarzyna

Zastępca Dyrektora Naczelnego
Tomasz Janowski

Zastępca Dyrektora Artystycznego
Agnieszka Tuszyńska

Główna księgowa Wanda Dorant-Podgórska
Radca prawny Michał Goździk

Kierownik ds. koordynacji pracy artystycznej Małgorzata Mazur
Kierownik produkcji Małgorzata Cichulska
Public relations Justyna Stoczyńska
Pracownia wideo Ewa Łuczak
Archiwum Anna Rochowska
Organizacja widowni Justyna Matyjaśkiewicz, Beata Zaborek-Sroka
Kierownik administracyjny Sebastian Pomirski-Ciura
Brygadier sceny Andrzej Tuszewicz
Obsługa sceny Piotr Gromek, Łukasz Winkowski
Stolarze Stefan Dukała, Tadeusz Tomaszewski
Ślusarze Karol Korytko, Tomasz Ciężarek

Redakcja programu Agnieszka Tuszyńska, Paweł Świątek
Projekt graficzny Grzegorz Laszuk[K+S]

www.trwarszawa.pl

MIASTO STOŁECZNE WARSZAWA

KOPRODUKCJA
KONFRONTACJE TEATRALNE
FESTIWAL „KONFRONTACJE TEATRALNE" W LUBLINIE, 2011

GOETHE INSTITUT

FUNDACJA WSPÓŁPRACY POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG FÜR DEUTSCH-POLNISCHE ZUSAMMENARBEIT

PRZY WSPARCIU
FUNDACJA TR WARSZAWA

Zbiory Instytutu Teatralnego

TR
WARSZAWA