

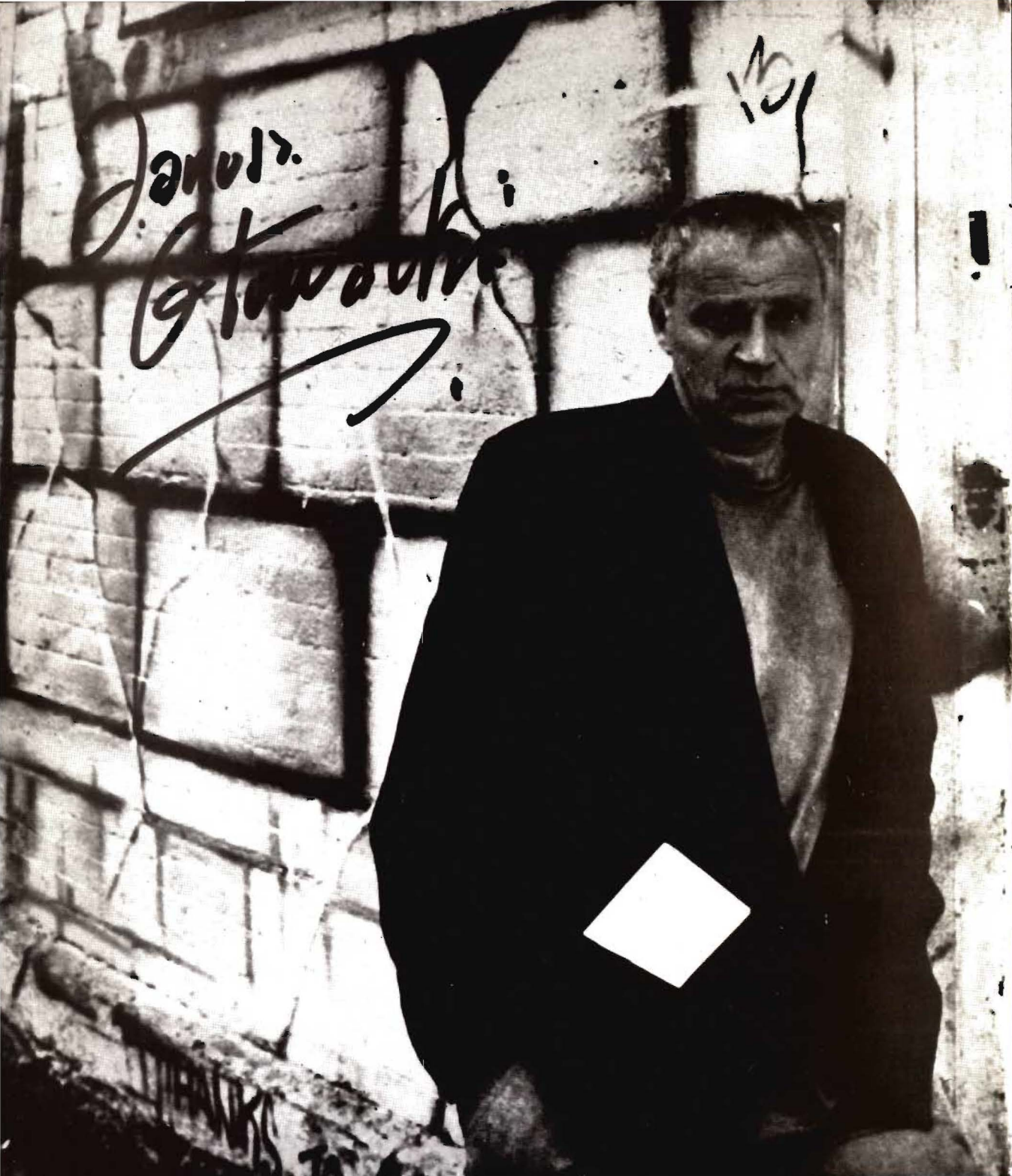
ATENEUM

Teatr im. Stefana Jaracza

Janusz Głowacki

Polowanie na karaluchy

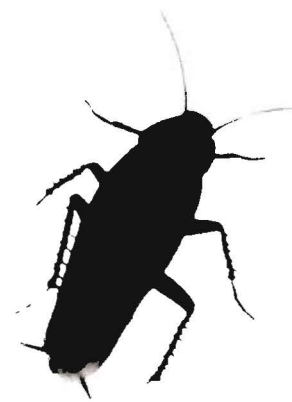
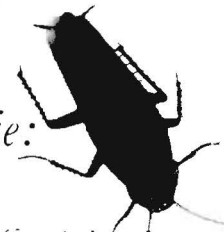
Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Janusz Warmiński



Janusz Głowacki
Polowanie na karaluchy

Osoby w kolejności ukazywania się na scenie:

Ona	–	Maria Pakulnis
On	–	Piotr Machalica (gościnnie)
Urządник emigracyjny	–	Jarosław Kopaczewski
Rysio	–	Wiktor Zborowski
Czesio	–	Tomasz Kozłowicz
Bezdomny	–	Janusz Michałowski
Mr Thompson	–	Jan Prochyra
Mrs Thompson	–	Elżbieta Starostecka
Cenzor	–	Jan Matyjaszkiewicz
Narrator	–	Jerzy Kamas



Reżyseria
Laco Adamik

Scenografia
Barbara Kędzierska

Asystent reżysera
Hanna Motyka

Asystent scenografa
Ewa Sowińska

Prapremiera polska w listopadzie 1991 roku

Druga premiera sezonu 1991|1992

Kwadratura koła

Pewien utalentowany pisarz z Europy Wschodniej poskarżył mi się niedawno, że totalitaryzm zniszczył go dwa razy. Najpierw wsadzając go do więzienia i zmuszając do emigracji, następnie rozpadając się w momencie, kiedy pisarz ten zakończył powieść poświęconą totalitaryzmowi dogłębnej analizie. Rzecz prosta, w związku z *glasnością* i *pierestrojką*, Vaclavem Havlem i Berlińskim Murem książka ta została odrzucona przez wszystkie wydawnictwa, jako znakomita, ale zupełnie nieaktualna.

Już nie chodzi nawet o pieniądze tylko o czym właściwie ja mam pisać? O rozwodzie Donalda Trumpa? – pisarz zamyślił się ponuro.

Brzmi to zabawnie, ale nie dla wszystkich. Czuję coraz wyraźniej, że to wspaniałe trzęsienie Ziemi, jakie odbywa się teraz na Wschodzie, stawia mnie jako pisarza emigracyjnego w nieco delikatnej sytuacji.

No bo rzeczywiście, wyjechałem z Polski nie żeby się wzbogacić, tylko w związku ze stanem wojennym generała Jaruzelskiego. Przesadnie się nie wzbogaciłem, po stanie wojennym nie ma już śladu, generał Jaruzelski został liberałem, to na co właściwie czekam?

Ludzie, którzy parę lat temu martwili się na łamach polskiej prasy, że wysługują się imperialistom, teraz zakładają gorączkowo prywatne przedsiębiorstwa i jeśli się czymś martwią to tym, że ich firmy nie znajdują się w notowaniach giełdowych Wall Street. Moja zatrzymana przez cenzurę „Moc truchleje” drukowana jest w *Literaturze* i wychodzi w „Czytelniku”. Polska Telewizja zamiast wystąpień ministra spraw wewnętrznych, nadaje msze święte przeplatane serialem „Policjanci z Miami”. Oficerowie SB rzucają się na szyję przechodniom błagając ich o przebaczenie, a z kieszeni dyskretnie wystają im bible.

PZPR rozwiązało się, przy czym dla uczczenia tego faktu delegaci na ostatni zjazd odśpiewali Międzynarodówkę, a ja jestem w Nowym Jorku i nie mogę się ich nawet zapytać, kogo mieli na myśli śpiewając: „Wyklęty powstań ludu Ziemi” i „Bóg to jest nasz ostatni”.

Na dodatek „Kopciuch”, sztuka o dziewczętach wystawiających w poprawczaku bajkę o Kopciuszku i będącą metaforą totalitaryzmu, jest obecnie grana w 16 teatrach w ZSRR. Co więcej, zostałem zaproszony na premierę. I pojechałem.

Czyli o co mi chodzi? Czy o to, że już nie mam mieszkania w Warszawie... ale prawdę mówiąc tutaj też nie mam.

A może nie potrafię już żyć bez otwartych całą noc koreańskich sklepów z malinami? Albo przywiązałem się do swojego kulawego angielskiego i mój wyrafinowany polski przestał mnie bawić. Może szkoda mi tych ośmiu lat, w czasie których robiłem co mogłem, aby odzwyczaić się od Polski i przyzwyczaić się do Ameryki, odzwyczaić się od cenzury politycznej i przyzwyczaić do komercyjnej. A jak mi się już zaczęło składać, to teraz mam wracać?

Na dodatek cenzurę polityczną zlikwidowano, a komercyjnej jeszcze nie wprowadzono.

A może ja już nigdzie nie należę, tylko unoszę się gdzieś pośrodku?

A może już nie mogę żyć bez Broadwayu? Ale prawdę mówiąc sztuki Arthura Millera czy Tennessee Williamsa łatwiej jest teraz zobaczyć w Moskwie niż w Nowym Jorku.

Parę tygodni temu zobaczyłem „Kopciucha” w Moskwie. Przedstawienie zaczęło się od tego, że na scenę wszedł mężczyzna z aparatem i zaczął robić zdjęcia publiczności. W Moskwie takie pasje fotograficzne kojarzą się nie z turystami z Tokio, tylko z KGB. Pomysł reżysera wydał mi się zabawny i roześmiałem się. Jako jedyny. Widzowie zaczęli przyglądać mi się ze zdziwieniem. Wreszcie usłyszałem: *Eto inostraniec*.

Ludzie pokiwali ze zrozumieniem głowami i przestali zwracać na mnie uwagę, a ja straciłem ochotę do śmiechu.

„Kopciucha” napisałem jako kafkowską komedię, równie śmieszną co straszną. Ale Kafka był przez wiele lat zakazany w ZSRR jako pisarz zbyt realistyczny.

W Moskwie wprowadzono już system wielopartyjny ale wygląda na to, że jest zbyt wcześnie, żeby więzienia i KGB śmieszyły rosyjską publiczność.

Ostatnio przyszła mi do głowy buntownicza myśl, że może w ogóle nigdzie nie muszę należeć, tylko tak sobie żyć, trochę tu, trochę tam. Ale zaraz zawstydziłem się. Bo na takie myślenie może sobie pozwolić obywatel jakiegoś eleganckiego kraju, na przykład Francuz. A Polakowi co prawie od 200 lat bez przerwy jest bity i gwałcony, po prostu nie wypada.

Nie będę ukrywał, że bardzo mi przyjemnie, że to właśnie mój skromny kraj jako pierwszy komunizm pogrążył, tyle że ja akurat byłem wtedy dość daleko.

Nie żeby mnie w Nowym Jorku ktoś specjalnie rozpieszczał albo siłą zatrzymywał... może właśnie dlatego uparłem się, żeby tu być z dzikiej próżności albo z dzikiego masochizmu.

Tak czy inaczej przyzwyczaiłem się. Adoptowałem bezdomnego kota i wprawilem sobie ochronne kraty w oknach. I patrzę przez nie na mojego dozorcę, powyginanego od reumatyzmu emigranta z Malty, który zawsze kiedy pada deszcz zadziera głowę do góry, uśmiechając się radośnie.

Zapytałem go kiedyś, dlaczego tak lubi deszcz. Odpowiedział, że deszczu nienawidzi, bo nogi mu puchną. Ale na Malcie latami czekał na kroplę z nieba i się nie doczekał. I ziemia zmarniała, on też, i musiał wyemigrować. Wybrał Nowy Jork, bo tu pada cały rok.

Od powrotu z Rosji chodzi za mną prościutka melodyjka z leningradzkiego przedstawienia „Kopciucha” w teatrze Leninowskiego Komsomołu. Widownia oddzielona była od sceny żelazną kratą. Dziewczęta z zakładu poprawczego szarpały się z nią, mocowały, próbowały ją wyłamać. Śpiewały przy tym bardzo ładną piosenkę o ślepej miłości do Ameryki i o beznadziejnym marzeniu, że tam się kiedyś znajdą. Wszyscy na sali płakali. Ja nie. Ja tej piosenki nie napisałem. Dopisał ją za mnie rosyjski pisarz. Ale ja za to do Ameryki uciekłem. Napisałem nawet o tym sztukę. Nazywa się „Polowanie na karaluchy”, też jest tragikomedią. Jest to sztuka o parze polskich emigrantów spędzających bezsenność w otoczeniu karaluchów w biednym mieszkanku na dole Manhattanu.

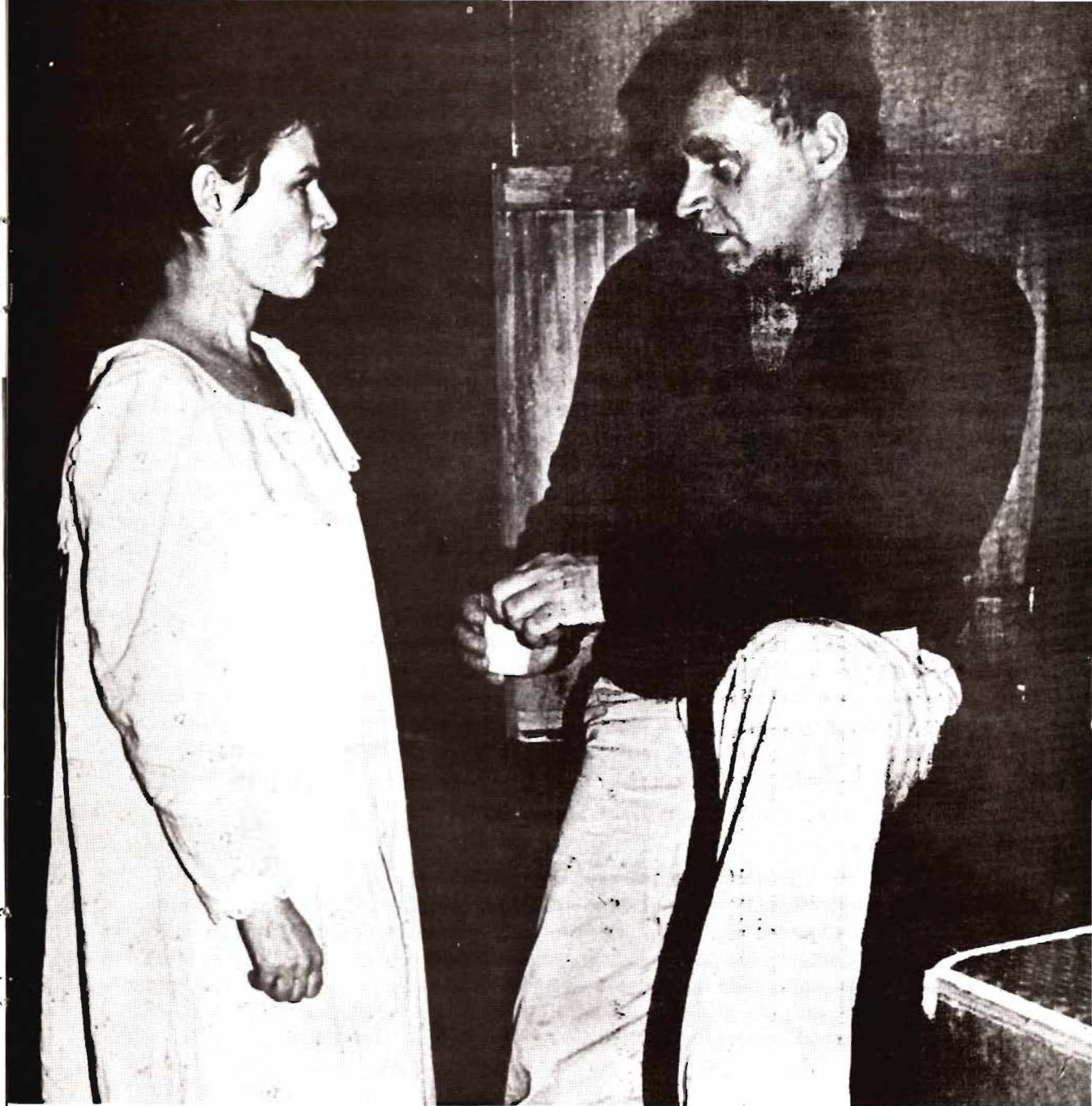
Dwa lata temu „Karaluchy” nie mogły być wystawione w Polsce, ponieważ cenzorzy uznali, że jest to sztuka antypolska. Nie zdziwiłbym się, gdyby teraz „Karaluchy” wywołały oburzenie byłych cenzorów jako sztuka paskudnie antyamerykańska.

Kiedy wróciłem z Moskwy, w Nowym Jorku padało. Z walizkami w rękach wpadłem na roześmianego dozorcę. Wymieniliśmy uściski dłoni. Jego ręka wydała mi się jeszcze bardziej opuchnięta niż miesiąc temu. Dlaczego ten człowiek nie wróci na Maltę? Mógłby wyleczyć się z reumatyzmu. Pracował w Ameryce przez trzydzieści lat. Z amerykańskiej emerytury mógłby tam żyć luksusowo przez następnych trzydzieści lat.

– Dlaczego pan nie wróci? – zapytałem.

– Myślałem o tym – machnął ręką – ale tam w ogóle nie pada.

Janusz GŁOWACKI



Polowanie na karaluchy Dianne Wiest i Janusz Głowacki, próba w Manhattan Theatre Club, New York 1987 r., reż. Arhtur Penn, fot. Czesław Czapliński.



Śmiech i trwoga

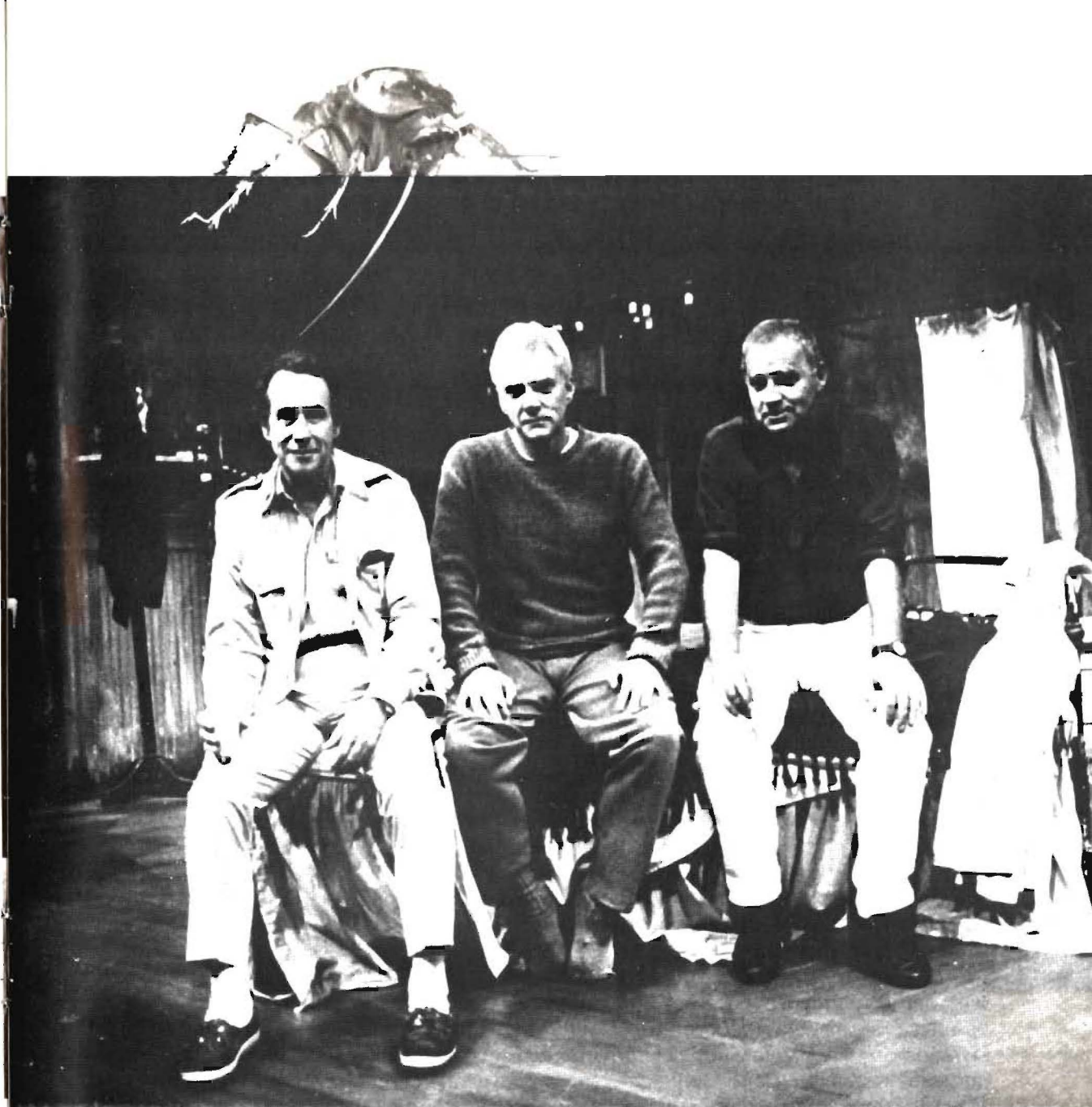
PRZYCZYNNKI DO EWOLUCJI JANUSZA GŁOWACKIEGO

1. Co było

Urodził się 13 września 1938 roku, *przypadkowo* w Poznaniu. Na pytanie, co pamięta z czasów wojny odpowiada, że ucieczkę z matką z płonącej Warszawy, gdy ich dom został zbombardowany. Ojciec brał udział w Powstaniu. Po drodze widział trupy i ruiny, ale najbardziej zapamiętał instrukcję matki, dokąd ma iść dalej, jeśli ją zabiją.

Ocaleli. Mieszkał potem dwa lata w Zakopanem, ale *via* Łódź przesuwał się ponownie w kierunku centrum. Do szkół uczęszczał wielu, najdłużej do szkoły RTPD (następnie TPD) nr 1 na Żoliborzu, pokazowej na cały kraj kuźnicy młodych charakterów. Tej szkole dawni jej wychowankowie powinni kiedyś poświęcić księgę zbiorową. Kogo w ich szeregach nie było! Dość wymienić Jacka Kuronia. Uczniom od zarania edukacji podstawowej udzielano tam lekcji religii wedle Nowego Kalendarza i nawet jednostki z rodzin reakcyjnych płakały, same z siebie, bez przymusu, na wieść o Niewiarygodnym: śmierci Nieśmiertelnego i Przyjaciela Dzieci. Wskutek braku oparcia w trwałym kulcie scyniczniwały do tego stopnia, że już niechętnie dały się odtąd nakłonić do form uczestnictwa w zinstytucjonalizowanej religii. Janusz Głowacki otrzymał w tej szkole świadectwo dojrzałości, które go dobrze przygotowało do dalszego życia. Szkole tej zawdzięcza w dużym stopniu, że jest taki, jaki jest. Wiem co piszę, bo sama jestem jej absolwentką.

Następnie Janusz Głowacki udał się na studia. Wytrzymali z nim próbnie rok w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej, ale z powodów wyżej wymienionych nie nadawał się do przeżywania ról wedle metody Stanisławskiego, choć tak zwane warunki posiadał. Potem równie krótko studiował historię na UW, co wybrał chyba wskutek chwilowego zamęcenia lub próby wyłgania się od zasadniczej służby wojskowej. Wiedział przecież od dziecka, że historii w Polsce się nie studiuje, lecz że się ją tworzy. Przeniósł się zatem rozsądnie na Wydział Filologii Polskiej UW, zapewne nie w zamiarze zostania pisarzem (to mógł osiągnąć nie ruszając się z domu: matka była redaktorem w wydawnictwach literackich; ojciec – autorem książek dla dzieci), bo wydział kształcił przyszłych nauczycieli i drwił sobie z artystowskich ciągów studentów, lecz raczej po to, by przy minimum wkładu osiągnąć niezbędny status, czyli dyplom uniwersytecki. Wiem co piszę, bo sama jestem absolwentką tego samego wydziału.



Polowanie na karaluchy Arthur Penn, Malcolm McDowell, Janusz Głowacki, próba w Mark Taper Forum, Los Angeles, fot. Barbara Kenton

Mój starszy kolega nawet w pobliżu Alma Mater zachowywał się prowokująco. Kiedyś na Krakowskim Przedmieściu wykonał sprawnie gwiazdę nie wyjmując ręki z kieszeni i ruszył dalej, udając że nie dostrzega wybałuszonych oczu przechodniów. Od tej chwili wiedziałam, że zostanie artystą.

I rzeczywiście. Debiutował w „Almanachu młodych” opowiadaniem „Na plaży”. *Historia o kimś, kto się utopił, ale wesoło napisana*. Autoironię uważa Głowacki za oznakę inteligencji. Z pisarzy czytuje najchętniej Gogola, Babla, Kafkę, Gombrowicza, wracając do tych lektur po wiele razy. Począwszy od „Wirówki nonsensu”, która ukazała się w 1968 roku, wydał w Polsce dziesięć książek. Miał ciekawy rok na debiut książkowy; można powiedzieć, że pod dobrymi auspicjami zaczęła się jego kariera. Ale Głowacki jest naturą przewrotną; im jest gorzej, tym dla pisarstwa jest lepiej. Do literatury zmierzał przez reportaż, ale gdy szybko pojął, że tej rzeczywistości nie da się opisać zgodnie z wymogami gatunku, przeszedł na felieton. Mówi, że kiedyś pisał szybko, ale teraz już nie. Stale coś poprawia i dopisuje i skreśla. Cenzura, wedle sławnego prawa sformułowanego przez Andrzeja Kijowskiego, też jakby działała na jego zysk. Przymierzał różne maski literackie i taktycznie zmieniał je, gdy zachodziła konieczność. Kiedy Stanisław Ryszard Dobrowolski ogłosił, łatwo się domyśleć jaką, powieść o Marcu 68 pt. „Głupia sprawa”, Głowacki napisał *quasi*-recenzję w tonie i argumentacji doktora marksizmu-leninizmu, porównując ją z „Ulisesem” Joyce’a i wykazał, że w niektórych momentach dzieło SRD może nawet przewyższa, a w słabych partiach jest nieco gorsze. *Niektórzy uważali, że chyba trochę przesadziłem z tak wysoką oceną, ktoś przestał mi podawać rękę*. Wynalazł przy okazji metodę, która wielokrotnie mu potem służyła.

Szybko osiągnął wszystko, o czym młody pisarz może zamarzyć: wydania (nie bez okresowych trudności) książek w języku rodzimym i obcych, scenariusze odrzucane i realizowane (do tych ostatnich należą „Polowanie na muchy”, „Rejs”, „Trzeba zabić tę miłość”, „Psychodrama”), a gdy się zorientował, że w kinie obowiązuje ostrzejsza cenzura niż w teatrze – sztuki teatralne, w tym „Mecz”. Miał stałe rubryki w pismach o profilu mieszanym, niebywałą popularność wśród czytelników i błogosławieństwo na drogę Wielkich. Jarosław Iwaskiewicz poświęcił Głowackiemu jedną z „Rozmów o książkach”, pisząc z okazji wydania „Paradis” w roku 1970 o „jego wielkim talencie, jego plastycznej wyobraźni i paradnym materiale językowym”, Henryk Bereza w szkicu o twórczości Głowackiego zauważył, że autor ma świadomość estetyczną opierającą się na przeświadczeniu, iż „kpina i tragizm nie wykluczają się wzajemnie. Ta świadomość stworzyła Głowackimu nowe pisarskie możliwości i wyzwoliła jego pisarskie ambicje, czego świadectwem artystycznie cenniejszym niż (tytułowy) „Paradis” jest (drugie opowiadanie z tego tomu) „Raport Piłata”.

Jest to opowiadanie, które i dziś czyta się bardziej z trwogą, niż ze śmiechem.



Polowanie na karaluchy Ludmila Borievsky (Anka), Ken Mage (Jan).
The Studio Theatre, Washington, fot. Joan Marcus



W swoich najlepszych utworach (ma i gorsze, gdy można wyczuć, że pióro zbyt szybko ślizga się po papierze), gdzie eksplorowaną rzeczywistość podaje w silnym koncentracji, jest Głowacki twórcą palimpsestów: pisze na papierze już zapisanym. Spod nowych liter przezierają stare, którymi utrwalono teksty baśni, podań, przypowieści, historie awanturnicze i przygodowe. Jego „Raport Piłata” jest skrajnie zbrutalizowaną wersją Ewangelii, raportem policyjnym mieniącym się na dodatek dokumentem w „Centralnym Archiwum Historii Najnowszej”. Kończy się prostym stwierdzeniem: „Oficjalna wersja tych wydarzeń jest dopiero przez nasz wydział przygotowywana i po zaakceptowaniu przez obecnego szefa rządu zostanie podana do wiadomości publicznej”. W samym zeznaniu Piłat, *agent provocateur*, spowiada się wyższym czynnikom z okoliczności, gdy sytuacja wymknęła się spod kontroli. Opowiadanie napisane tuż przed wypadkami grudniowymi proroczo je przewiduje, ale jego siła polega nie tylko na doraźnych przepowiedniach. W tym kraju łatwo o złe przepowiednie, trudniej o dobre. Nowotestamentowa historia ciągle się powtarza i dzisiejszy czytelnik może pod „Raport Piłata” podstawić również protokoły z przesłuchań zabójców księdza Popiełuszki. Historia powtarza się stale, ale w coraz bardziej odrażającej formie, i można ją zwerbalizować już nie w dziele sztuki, lecz pod postacią donosu.

Głowacki, stosując dość konsekwentnie palimpsest, nie jest pisarzem hermetycznym, nie sięga do rękopisów znanych tylko wtajemniczonym. Odwrotnie, odwołuje się do mitu funkcjonującego powszechnie, utrwalając mimochodem jego moc obowiązującą. Ale ponieważ gorszy pieniądz wypiera lepszy, więc i Kopciuszek zamienia się w Kopciucha, doktor Faust w badylarza produkującego żaboludy, rycerz Fortynbras w fasadowego władcę. Postacie literackie, które Głowacki używa do swoich celów pochodzą z najróżniejszych ksiązek, są to jednak nieodmiennie postacie, które uzyskały byt autonomiczny; innymi słowy „Raskolnikow” istnieje nawet w wyobraźni ludzi, jacy „Zbrodnię i karę” znają co najwyżej z serialu telewizyjnego. Autor wykorzystywał w felietonach postać hrabiego Monte Christo, jeśli było mu to potrzebne, z równą swobodą co i politruka. „Skrzek” – baśń o chałupniczej krzyżowce żab z ludźmi – jest jednym z najlepszych opowiadań Głowackiego, ponieważ odwołuje się i do konkretnej rzeczywistości polskiej, i zarazem – w warstwie mitu – do Prometeusza i „Zamku w Karpatach” Jules Verne’a, do romantycznej powieści grozy i do opowiadań braci Grimm. Z uwagi na styl narracji niektórzy krytycy polscy porównywali je z „Ferdynandem” lub „Trans-Atlantykem”. Być może, ale trzeba też sięgnąć do głębszych warstw, z których korzystał i sam Gombrowicz: bełkotliwego języka, skundlonej schedy po XVII wieku, która mu „Trans-Atlantyk” podyktowała. Jest to dziś w dużo jeszcze większym stopniu język-śmietnisko. Nie zaimponuję semantynom przykładem dla nich oczywistym:



Połowanie na karaluchy Dianne West, Ron Silver. Manhattan Theatre Club, New York 1987 r., reż. Arthur Penn, fot. Czesław Czapliński

zagadkową z pozoru klarownością polszczyzny doby Odrodzenia i miejscami niekoherentnym słowotokiem literatury harmonii czasów saskich. Ta pierwsza świadczyła o zasadniczej harmonii obywatela z bytem, w tym wypadku Rzeczypospolitą. Ta druga świadczyła o rosnących komplikacjach. To tak, jakby język pierwszy zdradzał oznaki śmiertelnej choroby.

Mało mnie wciągają „środowiskowe” opowiadania Głowackiego – o Warszawie alfonsów intelektualnych, o pozał się Boże miejscowych de Sade’ach, o kłębowskiu ciał różnych klas i pochodzenia społecznego, opisanych nawet bez Hłaskowego gniewu, lecz z pozycji zblazowanego narratora, dla którego wszystko to jest dopiero przedszkolem zła. Dopiero gdy autorem mówi język skundlony, niewiarygodna mieszanka narzeczka biurokratyczno-propagandowego, składni telewizyjnej, pijackiego bełkotu, dopływów gwar miejskich i wiejskich, sentymentalnych popluczyn po wypisach szkolnych z Sienkiewicza i Konopnickiej, słów grubych i wzniosłych w jednym zdaniu, wtedy dopiero jego opowieści śmieją i przerażają zarazem. Głowacki należy do pisarzy, którzy mają bardziej wyczulony zmysł słuchu niż wzroku. Jego stopniowe ewoluowanie od epiki do dramatu jest więc chyba procesem naturalnym. Zresztą wiele jego opowiadań ma formę monologu. I – rzecz ciekawa u pisarza wychowanego w dużym mieście – Głowacki przemawia najsilniej wtedy, gdy oddaje głos nie mieszkańcowi miasta, lecz człowiekowi z rodowodem wiejskim, jak w „Skrzaku” czy w powieści „Moc truchleje”. W obu tych utworach autor posługuje się maksymalnie dostępną mieszaniną stylów mowy, ale sięga też – co ważne – do jej źródeł, tego co gwara przechowała z polszczyzny klasycznej. Trudno powiedzieć, co Głowacki podsłuchał, a co wymyślił w warstwie językowej. I nie jest to takie ważne, bo nawet w neologizmach instynkt go nie myli. Czytając i tak już wygładzony przez Grażynę Pomian „Raport Komisji Grabskiego”, nie mogłam się oprzeć podejrzeniu, że napisał go Janusz Głowacki i że tylko on mógł wymyślić nazwisko „towarzysz Pilatowski”./.../

2. Co jest

Dlaczego wyemigrował? Dlaczego właśnie do Ameryki? Dlaczego do Nowego Jorku? *Nie wiem właściwie. Czuję, jakbym nigdy na poziomie świadomości nie podjął tej decyzji. Często najpierw coś robię, potem racjonalizuję. Lubię ryzyko. Chyba zdecydował o tym mit dzieciństwa, ślepa miłość do Kaczora Donalda. Wcale mnie tu nie witali z otwartymi rękami. Urzędnik konsulatu USA w Londynie był bardzo podejrzliwy. Ale w Anglii źle się czułem. Ameryka? No może tak, bo duża i daleko. Byłem tu już przedtem, na stypendium w 1975 roku. Ale bardziej na tym zaważyła*



Połowanie na karaluchy Jean-Louis Trintignat (Jan), Tanya Lopert (Anka),
Theatre de Celestins, Lyon, fot. S.P. Tesson



literatura amerykańska. I mityczny Broadway, Tennessee Williams, Arthur Miller. Teraz się wszystko pozmieniało, jeszcze bardziej skomercjalizowało. Strach? Strach też pewnie odegrał jakąś rolę. Nie tak dużą. Nigdy się nad tym nie zastanawiam. Boję się, że dotrę do jakiegoś błędu.

Wydaje się, że o emigracji Głowackiego zdecydowało też odrzucenie łatwości. Tam osiągnął wiele, pozornie mimochodem, jakby bez wysiłku. Nadszedł właściwy czas, by zmierzyć się z najtrudniejszym: pozbawić się środowiska, znajomości terenu, w miarę wygodnego życia, stworzyć sobie samemu masę przeszkód, podwyższyć stawkę. Wiem co piszę, bo sama... Takie eksperymenty dla pisarza, który – przynajmniej na razie – nie może przejść swobodnie na dzisiejszą *lingua franca*, angielski, bywają dość niebezpieczne. Trzeba polegać na tłumaczach, nie da się utrzymać z szybkich felietonów i dzięki takiemu autostypendium ciągnąć swoje. Okres „polski” Głowacki kończy sztuką „Fortynbras się upił”, i to kończy od pięciu lat, bo ciągle ją poprawia, przerabia i przykrawa. *Ze zdumieniem odkryłem, że nazwisko „Fortynbras” nic nie mówi publiczności amerykańskiej, żadnych skojarzeń, ponieważ ta rola w „Hamlecie” była najczęściej eliminowana w inscenizacjach, bo po pierwsze nie wnosi nic nowego, a po drugie oszczędza się na gazy aktora pojawiającego się tylko raz, na koniec przedstawienia. Moja sztuka to „Hamlet” opowiedziany z norweskiego punktu widzenia, to znaczy okupnata Danii. Rzecz o tym co się dzieje po przejęciu władzy, szekspirowskie dialogi. Fortynbras udaje alkoholika, żeby przetrwać. Jak „Ja, Klaudiusz” Gravesa chroni się w szaleństwo. Znany nowojorski Public Theatre pod dyrekcją Josepha Pappa wystawił wersję czytana „Fortynbrasa...” i kupił opcję na jego pełną inscenizację. Byłby może wystawiony już wcześniej, gdyby nie wzgląd na koszty, wiążące się ze znaczną obsadą. Gdy Głowacki odkrył te prawa rynkowe, napisał sztukę kameralną, na dwa głosy główne i sześć pobocznych. Nazwał ją „Polowanie na karaluchy”.*

*Co lubię, to wyjście z realnej sytuacji, wyjście od konkretnych realiów – do metafory. Ogólną metodę ujmę prosto: o rzeczach bardzo smutnych pisać w śmieszny sposób (patrz debiut). Albo powiem tak: ironia to najlepszy sposób do wyrażania świadomości tragicznej. Sztuka opowiada o tym co się dzieje, gdy polski artysta wskutek napierania sił Historii dokonuje autoprzyszczepu do Nowego Jorku. Zawiera wiele doświadczeń własnych autora, ale ważne jest to, że skupia pewne doświadczenie emigranckie w ogóle, i zarazem jest spojrzeniem na Amerykę obcego, przybysza. Ameryka ma dwie podstawowe legendy ludowe: biedaków całego świata uwodzi wizją natychmiastowego przedzierzgnięcia się w bogacza, wedle wzoru *rags to riches*, od lachmanów do majątku. I to ciągle się zdarza. Mniej pociągającą legendą jest wzór odwrotny: *riches to rags*. I to też się zdarza, nawet dużo częściej. Kultura polska jest, jak wiadomo, elitarna i zorientowana klasowo. Artysta samo się przez się*

Karaluch amerykański (*Blatta americana*)

fot. Andrzej Piotrowski

Połowanie na karaluchy Annalee Jeffuies (Anka), Zach Grenier (Jan).
Alley Theater, Houston



rozumie, należy do duchowej szlachty. Głowacki, czyniąc ze swych bohaterów w „Polowaniu na karaluchy” znaną aktorkę scen warszawskich i pisarza z sukcesami na wschód od Łaby, przedstawił sytuację duchowej szlachty spauperyzowanej w nowym miejscu osiedlenia. Dla Amerykanów jest to odkrycie: przyzwyczaili się, że osiedlają się tu biedacy albo przyjeżdżają tu ludzie z majątkami, by je pomnażać. Sztuka w dalekim planie przypomina mi współczesną wersję powieści Antoniego Sygietyńskiego „Wysadzony z siodła”, o której oprócz polonistów mało kto dziś pamięta. Zostało z niej tylko powiedzenie. Więc tych dwoje wysadzonych z siodła (a może sami z nich zeskoczyli) znajduje się w odpowiedniku piwnicznej izby Dolnej Wschodniej Strony w sławetnym Manhattanie. I jak wszyscy neurotycy, nadto przygnieceni przeciwnościami losu, cierpią na bezsenność. Akcja przedstawienia dzieje się głównie w łóżku, ale z życiem erotycznym nie ma nic wspólnego. Łóżko pełni określony cel dramaturgiczny: wychodzą spod niego postacie ucieleśniające ich strachy. Są to: urzędnik Biura Imigracji (znów odkrycie dla rdzennych Amerykanów – szok, że ktoś taki może istnieć i decydować o losie), dwaj przedstawiciele wiadomych organów ze starego kraju, nowojorski włóczęga. Ten ostatni jest żywym ostrzeżeniem, stanowi alternatywną wersję losu, gdy ziemia amerykańska odrzuci przeszczep imigrancki. Dwaj tajniacy są na dobrą sprawę jedyną realną pępowiną z ojczyzną. Wystarczy posłuchać, jakie sny opowiadają sobie nowi przybysze z Polski, by zrozumieć jak trafne, wręcz archetypalne jest wprowadzanie przez dramaturga tych właśnie postaci.

Co symbolizują karaluchy? *Nowy Jork, ta cała powierzchnia, to tylko pokrywa, krucho zabezpieczenie. Dla mnie pod spodem wszystko się stale rusza, szczury, karaluchy. Ja tu zawsze patrzę pod łóżko wieczorem, czego nigdy przedtem nie robiłem. I zastanawiam się, kiedy to wszystko wylezie. Chodząc po swojej dzielnicy widzę takie typy, chłopaczków z szybkim refleksem, którzy taksują swoje ofiary. Starość tutaj oznacza bezbronność. I widzę jak na tych staruszków łapczywie patrzą. Karaluchy to także oni. I realne karaluchy też, które w Nowym Jorku są faktem z życia. Karaluchy to także literatura. Karakony Schulza. Moi bohaterowie, jak w „Metamorfozie” Kafki, przechodzą przemianę. Są odcięci od świata, nie wychodzą z domu, cierpią na bezsenność. Przepoczwarczają się. Odkryłem jedną tajemnicę nowojorską: tu się nie śpi. Telewizja czynna na okrągło, sklepy, stale gangi, policjanci. Wszechstronna znajomość naszego miasta kazała mi się teraz udać w kierunku więzienia Sing-Sing, gdzie rozmawiam z przebywającymi tam rodakami i innymi Słowianami.*

BEATA GORCZYŃSKA

Kultura, Paryż 1987, nr 10/481, s. 121–128



Polowanie na karaluchy Salt Lane

Podobnie jak sam Głowacki, którego *Kopciucha* wystawił Public Theater w 1984, Jan jest pisarzem. Znalazł się na Zachodzie w rezultacie wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. *Polowanie na karaluchy* okazuje się zapisem bezsennych nocy podczas których Jan i Anka szaleńczo miotają się wokół łóżka, myśląc o pozostawionych w kraju przyjaciółach i o perspektywach czekających ich w obcym mieście. W dodatku do wiecznych poszukiwań literackich kontaktów i pieniędzy na opłacenie czynszu dochodzą frustracje Jana, który nie ma o czym pisać w nowym kraju. Jednakże nie jest to problem Głowackiego. W *Polowaniu na karaluchy* znalazł on bowiem nie tylko intrygujący temat, ale też nadał mu formę teatralną, pomysłową a równocześnie pozbawioną sztucznego zadęcia.

Frank Rich, *New York Times*

Tytuł tego dramatu przywołuje w równej mierze dzień powszedni co i kafkowską *Przemianę* /.../ Dla pary głównych bohaterów tej sztuki każdy świt bywa przebudzeniem do nowych upokorzeń, każdy dzień zaś podszyty jest wiarą, że sztuka, którą się zajmują, ich sztuka uzyska wymiary tak uniwersalne jak sztuka Kafki.

William A. Henry III, *Time*

Tak wiele superlatywów wydaje się przesadą. A jednak wszystkie są zasłużone. *Polowanie na karaluchy* to sztuka szczególna. Nie jest ona tylko wyrazem protestu przeciw prześladowaniom spotykających intelektualistów w Europie Wschodniej. Ani też jedynie celną satyrą na estetyczne niedostatki Zachodu zajętego robieniem interesów. Natomiast *Polowanie na karaluchy* mieści w sobie składniki i takiego protestu i takiej właśnie satyry.

Leo Sauvage, *The New Leader*

Ten chwyt (wylaniania się spod łóżka postaci, które tworzą treść wyobrażeń głównych bohaterów – przyp. tłum.) przy pierwszym wejściu wydał mi się nazbyt arbitralny. Później jednak uznałam go za trafny. Tak jak wiele innych pomysłów tego oryginalnego i utalentowanego dramaturga.

Edith Olivier, *The New Yorker*



Polowanie na karaluchy John Jarvis (Bum), Alec Willows (Jan), Maria Ricossa (Anka),
The Canadian Stage Company, Toronto 1989 r., reż. Tadeusz Lis

Polowanie na karaluchy jest czasem zabawną poważną opowieścią autobiograficzną osnutą na przypadkach, jakich autor – sam Głowacki – i jego żona (pisząca teraz dla *New York Times'a*) doświadczyli od chwili wyjazdu z Polski. W innym jednakże sensie przedstawia ona egzystencjalny bezruch, przypominający beckettowski teatr absurdu.

Holmes, *The Houston Chronicle*

*Ameryka! Ameryka! Nikt chyba nie widzi z tak wielką dokładnością i z taką przenikliwością szaleństw i absurdów tego kraju jak świeżo przybywający emigrant. I nikt chyba nie czuje wszelkich kłopotów egzystencji tutaj w sposób bardziej dojmujący niż ci, którzy opuścili swą ojczyznę w poszukiwaniu znośniejszego miejsca pod słońcem. Czy jest to temat do tragedii? Skądże znowu! Dowodzi tego polski dramaturg emigracyjny Janusz Głowacki w **Polowaniu na karaluchy**, błyskotliwej komedii, której premiera odbyła się w Wisdom Bridge Theatre w zeszły czwartek. Jest to sztuka mówiąca o tym, że chociaż jedynie silni mogą przetrwać, zwyciężą tylko ci, którzy umieją się śmiać, zwłaszcza z siebie samych.*

Hedy Weiss, *Chicago Sun*

To jedna z rzeczywistych radości tego nienajlepszego sezonu teatralnego. Głowacki, który znalazł się na Zachodzie w następstwie ogłoszenia stanu wojennego w Polsce, w istocie rozprawił się z karaluchami. A chyba także swymi demonami.

Sylviane Gold, *The Wall Street Journal*

Podobnie jak wielu uciekinierów ze Wschodu, Głowacki odkrył, że amerykańskie ulice nie są wybrukowane sukcesem. Mogło to napełnić go rozgoryczeniem. Ale wydaje się, że jedynie naznaczyło go ironią. Dostrzegł śmieszność rozpacz. W *Polowaniu na karaluchy* pogodził się z sytuacją. Píše o niej z rozbawieniem. (...) Jeśli Janusz Głowacki nie ma jeszcze amerykańskiego obywatelstwa, chciałabym poradzić władzom imigracyjnym, by dały mu je najszybciej. Powinniśmy go zatrzymać.

Clive Barnes, *The New York Post*

Polowanie na karaluchy Jakab Tama's, Szaka'cs Eszter, Teatr Narodowy w Szegedi, Węgry 1988/89, fot. Eva Keleti



Chwała Januszowi Głowackiemu za *Polowanie na karaluchy*. Ta czarna komedia ocierająca się o satyrę pod wielu względami przypomina *Paragraf 22* odniesiony do życia emigrantów we współczesnej Ameryce.

William A. Raidy, *The Star-Dedger*

Często opowiadano o amerykańskim śnie przemienionym w koszmar, ale Janusz Głowacki, polski emigrant mieszkający dziś w Stanach Zjednoczonych traktuje ten temat ze swego rodzaju humorem. Jest to humor czarny, zgrzytliwy i gryzący.

Isabella Bingelli, *The Houston Chronicle*

Najlepsze sztuki roku 1987

Polowanie na karaluchy: błyskotliwa farsa polskiego emigranta Janusza Głowackiego. Przywołuje ona los intelektualistów–uciekierów: aktorki, która nie może się pozbyć polskiego akcentu i jej męża, powieściopisarza, który szuka utraconego poczucia związku ze światem i zagubionej orientacji.

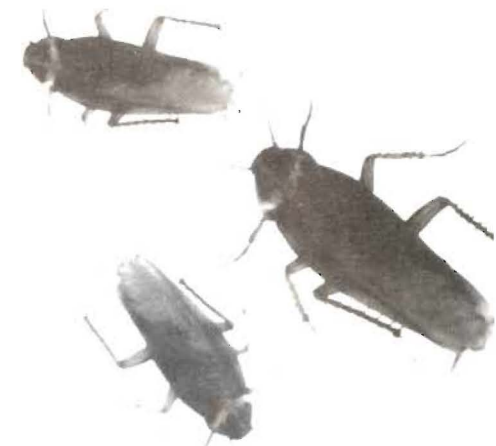
Time

10 najlepszych sztuk roku 1987

1) *Polowanie na karaluchy* – autobiograficzny dramat, który doczekał się błyskotliwej inscenizacji w Manhattan Theater Club. Traktuje o dwójce polskich emigrantów szukających pracy, walczących z bezsensownością, ze wspomnieniami o komunistycznych prześladowaniach i karaluchami na Lower East Side. Dziwny to temat dla komedii. Głowacki rozpacza swoich bohaterów uczynił punktem wyjścia dla zjadliwej ironii.

Allan Wallach, *New York Newsday*

Tłumaczenie K.P.



Polowanie na karaluchy
Elżbieta Czyżewska (Anka), Olek Krupa (Jan), River
Art, New York 1985 r., reż. Lawrence Sacharaw



Zastępca dyrektora
Barbara Świrska

Zastępca dyrektora d/s technicznych
Zbigniew Libera

Kierownik literacki
Lech Budrecki

Zastępca kierownika literackiego
Ewa Natorska

Kierownik techniczny
Antoni Porós

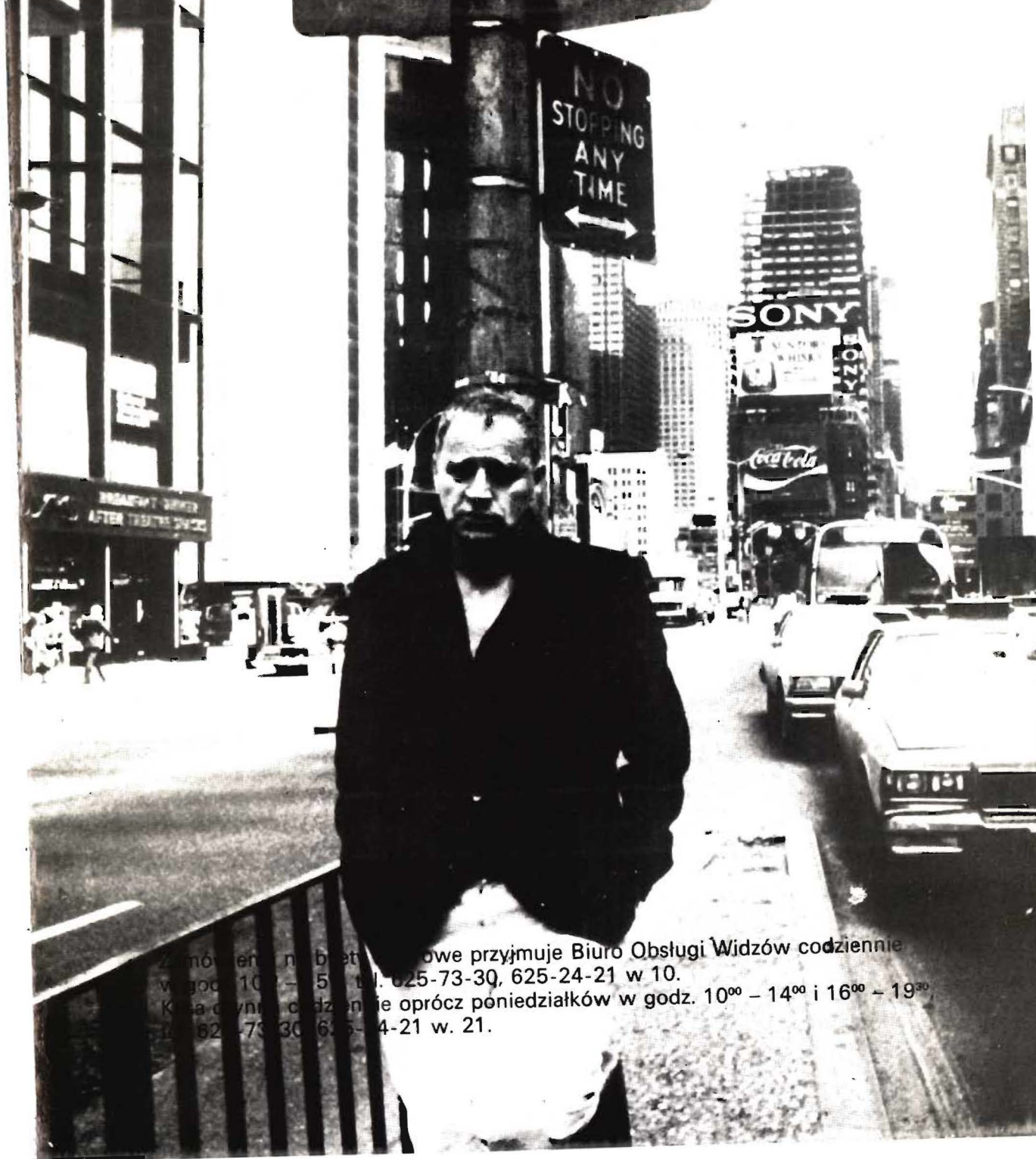
Zastępca kierownika technicznego
Ryszard Komarnicki

Kierownik sceny – **Dariusz Dezór**
Kierownik pracowni elektrycznej – **Stanisław Pasek**
Kierownik pracowni akustycznej – **Andrzej Olendzki**
Kostiumy wykonano pod kierunkiem **Anny Dezór** i **Henryka Kalbarczyka**
Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej – **Katarzyna Wierzejska**
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej – **Danuta Fuksiewicz**
Kierownik pracowni stolarskiej – **Aleksander Kornacki**
Kierownik pracowni tapicerskiej – **Gerard Iwanow**
Kierownik pracowni ślusarskiej – **Jan Teodorczyk**

Inspicjent – **Marcin Wysocki**
Suflerka – **Beata Szaradowska**

Organizator pracy artystycznej – **Joanna Ciepil**
Kierownik Biura Obsługi Widzów – **Maria Nowocień**

Redakcja programu – **Ewa Natorska**
Opracowanie graficzne – **Marcin Stajewski**



Zamówienia na bilety i informacje przyjmuje Biuro Obsługi Widzów codziennie w godz. 10⁰⁰ – 15⁰⁰ tel. 625-73-30, 625-24-21 w 10.
Kasa czynna codziennie oprócz poniedziałków w godz. 10⁰⁰ – 14⁰⁰ i 16⁰⁰ – 19³⁰
tel. 625-73-30, 625-24-21 w. 21.

6.500,-

PONADTO W REPERTUARZE TEATRU

DZIECI MNIEJSZEGO BOGA – Mark Medoff, tłumaczenie – Kazimierz Piotrowski, reżyseria – Waldemar Matuszewski, scenografia – Małgorzata Treutler

MAŁA APOKALIPSA – Tadeusz Konwicki, adaptacja i reżyseria – Krzysztof Zaleski, kostiumy – Jerzy Rudzki, muzyka – Jerzy Satanowski

MAŁŻENSTWO PANA MISSISSIPPI – Friedrich Dürrenmatt, tłumaczenie – Jacek St. Buras, reżyseria – Janusz Warmański, kostiumy – Irena Biegańska, dekoracje – Marcin Stajewski

ZEMSTA – Aleksander Fredro, reżyseria – Gustaw Holoubek, scenografia – Marcin Stajewski

BURZA – William Shakespeare, tłumaczenie – Stanisław Barańczak, reżyseria – Krzysztof Zaleski, scenografia – Wiesław Olko, muzyka – Jerzy Satanowski

SCENA 61

BREL – tłumaczenie – Wojciech Młynarski, scenariusz – Wojciech Młynarski, Emilian Kamiński, opracowanie muzyczne – Janusz Stokłosa, choreografia – Janusz Józefowicz, scenografia – Marcin Stajewski

WYSOCKI – tłumaczenie – Michał B. Jagiełło, Wojciech Młynarski oraz Andrzej Bianusz, Andrzej Jarecki, scenariusz – Irena Lewandowska, Wojciech Młynarski, dekoracje – Marcin Stajewski, kostiumy – Krystyna Zachwatowicz, opracowanie muzyczne – Janusz Stokłosa, Tadeusz Suchocki, choreografia – Janusz Józefowicz

BURZLIWE ŻYCIE LEJZORKA – Ilia Erenburg, tłumaczenie – Maria Popowska, adaptacja – Katarzyna Sobol, Maciej Wojtyszko, teksty piosenek – Maciej Wojtyszko, reżyseria – Maciej Wojtyszko, Waldemar Śmigasiewicz, scenografia – Antoni Poroś, muzyka – Jerzy Derfel, choreografia – Tadeusz Wiśniewski

PORNOGRAFIA – Witold Gombrowicz, adaptacja i reżyseria – Andrzej Pawłowski, scenografia – Marcin Stajewski, opracowanie muzyczne – Tomasz Bajerski

FIRMA – Marian Hemar, tłumaczenie – Aleksander Bardini, reżyseria – Edward Dzięwoński, scenografia – Marcin Stajewski

KOSMOS – Witold Gombrowicz, adaptacja i reżyseria – Andrzej Pawłowski, scenografia – Marcin Stajewski

SCENA NA DOLE

HEMAR – scenariusz Wojciech Młynarski, Rudolf Gołębiowski, reżyseria – Wojciech Młynarski, choreografia – Janusz Józefowicz, kierownictwo muzyczne – Janusz Stokłosa, scenografia – Marcin Stajewski, kostiumy – Małgorzata Blikle

APETYT NA CZEREŚNIE – Agnieszka Osiecka, reżyseria – Marek Grzesiński, scenografia – Ewa Sowińska, muzyka – Maciej Małecki, ruch sceniczny – Emil Wesołowski (przedstawienie gościnne)

RECITAL WOJCIECHA MŁYNARSKIEGO, przy fortepianie Jerzy Derfel

TUWIM – KABARET – scenariusz i reżyseria – Jan Kamiński, scenografia – Jan Maria Nowak, kierownictwo muzyczne – Wojciech Borkowski, choreografia – Emil Wesołowski, aranżacja – Piotr Hertel, Wojciech Borkowski

ZE ZBIORÓW

Augusta Grodnickiego