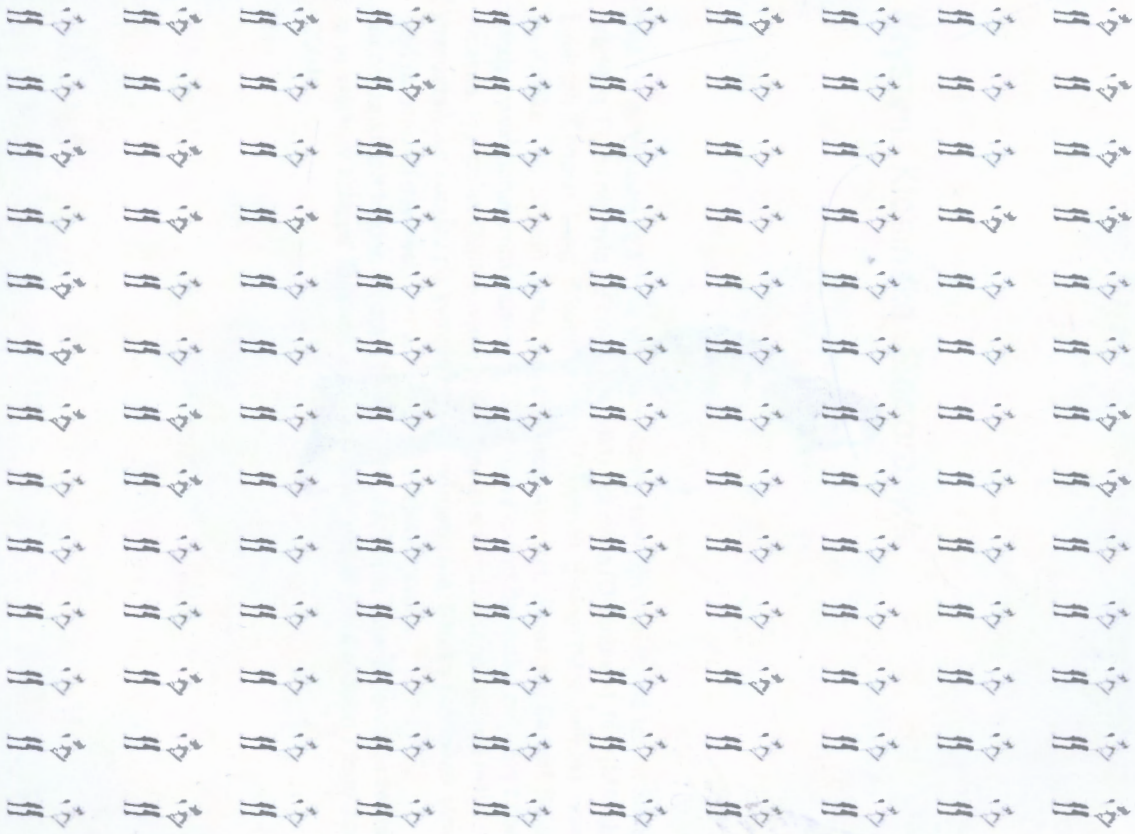
sinobrody – nadzieja kobiet

Dea Loher

SINOBRODY – NADZIEJA KOBIET

reżyseria – Arkadiusz Tworus



Krystyna Kłosińska *Sinobrody/a*

Dea Loher wpisuje tę sztukę w nieskończony łańcuch wariacji na temat Sinobrodego. Przed nią była już opera (Bartok) i operetka (Offenbach), film (Méliès, Lubitsch, Chaplin, Lang, Wilder, Chabrol, Dmytryk), dramat (Maeterlinck), poezja (Cooke, Hay, Sexton, Tate), proza (France, Atwood, Vonnegut, Carter). Sinobrody bywał bohaterem musicalu i horroru. W swym dzienniku ostatnia z żon Picassa, Françoise Gilot ujawnia jego kompleks Sinobrodego: płótna malarza przedstawiają kobiety po symbolicznym morderstwie. Sztuką próbował zaradzić obecności dawnych żon w swoim późniejszym życiu.
Na początku był folklor, a potem bajka Perraulta. Maria Tatar z Harvardu zebrała te wątki w książce *Tajemnice za drzwiami: dzieje Sinobrodego i jego żon* (2004).

Moralistyczne przesłanie Perraulta gani kobiece nieposłuszeństwo. Baśniowa bohaterka niczym biblijna Ewa grzeszy wiedziona przez ów kobiecy instynkt, który wbrew ostrzeżeniom męża każe jej otworzyć zakazaną komnatę nawet za cenę życia. Kluczyk, z którego nie może potem zmyć krwi, to znak podwójnej kobiecej transgresji: moralnej i seksualnej. Perraulta bardziej interesuje ciekawość żony niż mordercze impulsy męża. Bo ciekawość stanowi odwieczną przywarę „babskości", natomiast Sinobrody to wyjątek, przykład męża z dawnych czasów. Dziś mężowie nie są już tacy źli – brzmi drugi, żartobliwy morał baśni.

Dea Loher przepisuje baśń Perraulta po swojemu. Odwracając tradycyjne relacje genderowe kobietom przypisuje męską nomadyczność, a mężczyźnie zwyczajową kobiecą bierność. Patriarchalny Perrault wymazał to, co było zapisane w folklorze: wściekłą kobietę, która staje się nośnikiem nieposkromionej aktywności. Właśnie ten jej impuls poszukiwania wywoływał zgrozę.

W sztuce Loher każda z postaci kobiecych to figura ekscesu. Wszystkie przekraczają genderową normę, a ich objawione słowotokiem chcenia wzbudzają mordercze popędy w Henryku Sinobrodym.

Jednak współczesny Sinobrody nie jest diabolicznym arystokratą, nie ma zamku i tajemniczej komnaty, której próg trzeba przekroczyć, żeby poznać prawdę. Ten sprzedawca damskiego obuwia nie ma, zdaje się, żadnego sekretu. Jest doskonale przeźroczysty – nieproszony odkrywa swe zbrodnie. Nie jest też pustym ekranem, na który można by dowolnie rzutować własne pożądania. Nie uwodzi.

Ale wypowiada zakaz. Zakaz przekroczenia „komnaty". Tyle że, jak mówi Loher w wywiadzie dla swego francuskiego tłumacza, „Henryk jest swoją własną «siódmą komnatą»; choć z jednej strony przybił na drzwiach napis «zakaz wejścia», to z drugiej, swoim zachowaniem biernym, czasem ostrożnym, zachęca do wejścia".

Ten „zakaz wejścia" dotyczy przekroczenia granicy abulii Henryka, za którą jest jego odmowa udziału, więzi, wyjścia z bezruchu. Dociekliwość kobiet nie kieruje się ku Henrykowi jako obiektowi poznania. Potrzebują go, by uruchomić proces samopoznania, albo jak kata, który spełni pragnienia ofiary. On zaspokaja także swoją ciekawość: całą sztukę zamyka przecież nawias: „Nie. Tak" miłości pierwszej (odmowa) i miłości ostatniej (zgoda). W sztuce Loher przekroczyć zakaz to nie znaczy zobaczyć. Przekroczyć zakaz to wydać się na eksperyment spotkania z drugim, na niekontrolowane pogranicze doświadczenia, na zdarzenia, które powstają z aktów mowy.

Można by czytać Sinobrodego Loher poprzez Kopciuszka. Oczywiście, Kopciuszka Angeli Carter, co dyskretnie sugeruje autorka. Jako opowieść o historii przykrawania kobiet, żeby pasowały – do mężczyzny, do małżeństwa, do pożądań patriarchalnej kultury. Byłaby to opowieść o Kopciuszku, który „już wcześniej okaleczony" dopasowuje bucik do nóżki, podczas gdy jego przyrodnie siostry próbują dopasować nóżkę, obcinając jej „nadmiar". Jeszcze jedna z baśni dzieciństwa okazuje się matrycą naszych fantazji. Mierząc podawane przez Henryka obuwie klientki fantazjują euforyczny finał tamtej baśni. I chociaż Henryk delikatnie otwiera bucik, który zaprasza do swego wnętrza, to przecież Loher ostrzega: „Poganiaj koniczka, krew cieknie z trzewiczka". Królewicz może okazać się Sinobrodym? Nawet wyczulony na „miary" Henryk przewiduje, że Julia, choćby on zawsze dbał o jej wygodne buciki, musiałaby leczyć swoje opuchnięte palce. Po przeczytaniu Angeli Carter trudno się rozstać z przenikliwą perswazją tej oto sceny: „Popielucha staje w pantofelku na nodze i zaczyna spacerować. Chlap, ślizga się kikut w pantofelku. Chlap. – Patrz! – wyśpiewuje turkawka. – Stopa pasuje do pantofelka jak zwłoki do trumny". Na marzenia kobiet, aby powtórzyć w swoim życiu cudowną przemianę Kopciuszka w Królewnę, feministyczna dekonstrukcja odpowiada: nie dopasujesz się bez okaleczeń. Nie dopasujesz się nie pozostawiając za sobą pobojowiska innych kobiet. Ten śpiew turkawki akompaniuje każdemu spotkaniu Henryka z kobietą. One znają swoje warunki, wedle których chciałyby się dopasować, ale to on pilnuje „miary". Choć uwolnione z kobiecej maskarady, choć przekraczające kobiecy gender, czyż są zarazem wolne od kastrujących je i kaleczących urazów? Czyż i tutaj kresem podróży kobiety w świat zewnętrzny nie jest mężczyzna? Tylko Niewidoma pragnie zobaczyć niebo. Swoimi oczyma.

Jeśli zważyć, że francuskie La Barbe-Bleu jest rodzaju żeńskiego (jak polskie: Sina-Broda), to można to imię odnosić zarówno do mężczyzny jak i do kobiety. A zatem w Sinobrodym żyje także Sinobroda. Płcie mogą się wymieniać. Także miejscem w akcie zbrodni.

Scenariusz Loher nie pęcznieje od nadmiaru słów. Jej postaci są wręcz anorektyczne – nie karmią się retoryczną strawą. Ascezą słowa Loher kojarzy się z haiku.

Komunikacja? Strzępy rozmowy. Pauzy i cisze. Odpowiedzi na pytania rozciągnięte w czasie. Jakby każda z mówiących osób wiodła swój urywany monolog poza rozmówcą. Upadek komunikacji. Banalność, stereotyp, frazeologiczne gotowce. Jej postaci przypominają językowy śmietnik.

Ale to pozór. W jednym z wywiadów Dea Loher wyznała, że na próbach eksperymentowała z aktorkami różne warianty kobiecych neuroz. Jej scenariusz przefiltrowany został przez indywidualne doświadczenia każdej z osobna. Protestowała także przeciw określeniu Heinera Müllera, że jej sztuka kreuje przestrzeń «utopii kobiecości». I słusznie, bo tekst opiera się zbyt łatwym uogólnieniom. Nie mówi o „kobiecości", o jednej wyabstrahowanej kobiecie, którą Freud pytał: „czego chce?". Dlatego przygody kolejnych bohaterek nie sumują się i trzeba je czytać osobno. Nigdy też razem nie widzimy ich na scenie.

Pierwsza jest Julia. Kiedy pyta o jego życie, Henryk powtarza niby refren absurdalne: „nie było okazji", „z braku okazji". Pogrążony w inercji potrzebuje impulsu, „okazji", która uruchomi jego chcenie i wolę. Wypalony z popędów, jakby źródło jego wewnętrznej energii uległo atrofii, nic go od środka nie porusza i nie inspiruje.

O ile Julia uosabia wyobraźniową kreatywność, zdolność do aranżowania nieprzewidzianych sytuacji, spontaniczność reakcji, o tyle Henryk stróżuje „życiowej mądrości". Czy zdrowy rozsądek i rozum reprezentowany przez Henryka może porozumieć się z nie-rozumnością szalonej w swym zamyśle Julii? Czy logika porządku może przeniknąć chaos namiętności? Czy Henryk może przekroczyć granice, w których czuje się bezpieczny, bo doskonale zunifikowany, zgodny z zasadami „się", „comme il faut"? Wszystko ich dzieli: on mówi z perspektywy życia, które zapoznaje śmierć, ona z perspektywy śmierci, która koroduje życie od samego początku, on – asceta, życiowy anorektyk, pogrążony w rozciągliwym bezczasie; ona – bulimicznie głodna wrażeń, ma obsesję kruchości czasu, jakby wyrok już zapadł i trzeba przyśpieszyć rytm zdarzeń i oddech. Dla niego miłość potrzebuje czasu, dla niej bucha płomieniem chwili.

To „dialog" nieporozumień. Ich wypowiedzi zazębiają się tylko pozornie. Zasadnicza rozbieżność między Henrykiem a Julią dotyka określenia statusu jej wypowiedzi. Henryk nie jest Szekspirowskim Romeo. Nie odpowiada na apelujące do niego o wzajemność deklaracje Julii. Tempo zbyt szalone. Wybrany przez horoskop, który Julia traktuje niby antyczną wyrocznię, uwięziony w absurdzie jej z nagła wypowiedzianej małżeńskiej przysięgi i przymuszony do złożenia nieszczerej obietnicy powtarza jej słowa „dla świętego spokoju". Woli wziąć w nawias, opatrzyć cudzysłowem działania Julii i swój w nich udział: dla niego Julia „robi" teatr, odgrywa szekspirowską bohaterkę: to „Tylko gra, ale zabawna" – konstatuje Henryk. Tym bardziej, że Julia pasożytuje nie tylko na biogramie swej literackiej imienniczki (dzień urodzin – dzień ślubu), ale także, zdaje się, na jej emocjonalności. Henryk nie ufa w szczerość jej intencji, tak jak nie ufa sobie, gdy składa jej obietnicę. Wpisując zaimprowizowane przez Julię zdarzenia w kontekst maskarady, tym samym zwalnia się z odpowiedzialności za słowo. Głuchy na protest Julii („To nie gra"), nie potrafi czytać zdarzeń (słownych) i tym samym wyrzuca siebie poza scenę (komunikacji). Julia zaś, z pozoru naśladowcza i komediancka, traktuje przecież swój scenariusz i role w nim zapisane ze śmiertelna powagą. Z jej perspektywy wypowiedzenie przysięgi, złożenie obietnicy równa się działaniu, stwarzaniu nowej rzeczywistości. Jakby doskonale przyswoiła sobie teorię aktów mowy: zawiera małżeństwo wypowiadając przysięgę. Kryterium prawdy i fałszu, którym posługuje się Henryk, nie dotyczy takich wypowiedzi spełniających określone akty (tzw. performatywów). Wobec nich stosujemy kryterium fortunności. I Julia zażywając

truciznę daje przewrotny dowód fortunności swojej obietnicy: „pozostanę ci wierna na dobre i na złe, w zdrowiu i chorobie, póki nas śmierć nie rozłączy", zarazem spełniając los zapisany w horoskopie, żeby wypełniła się przepowiednia: „Będzie to mężczyzna, któremu pozostaniesz wierna do końca życia".
Nie uwiedziony przez słowa przysięgi i obietnicy, zdystansowany i ciągle beznamiętny wobec zacieśniających się wokół niego zdarzeń, Henryk ulega na koniec mowie ciała. Śmiech poprzedzający wejście w ekstazę, której jego okaleczona wyobraźnia nie bierze w rachubę, zamienia się w stan „oszołomienia". Jego skierowane do Julii: „Kocham cię" brzmi zarazem całkiem poważnie i kabaretowo. Jest ekspresją doświadczenia istnienia na pograniczu tragedii i komedii. Doświadczenia, które zresztą staje się udziałem wszystkich postaci Loher.
Jednak sekwencja doskonałej symetrii między mężczyzną i kobietą zostaje nagle przecięta deklaracją Julii: „Kocham cię ponad miarę". Dla sprzedawcy damskiego obuwia „na miarę" odwzajemnienie miłości „ponad miarę" okazało się niemożliwe do spełnienia. Henryk może pozostać już tylko na scenie w roli zdegradowanego Romea, tożsamy ze swym zdroworozsądkowym przeświadczeniem, że głupotą jest umierać z miłości. Z jego rozumowanej wyliczanki: „Umiera się na wojnie, z powodu choroby, ze starości, bo już inaczej się nie da, ale nie z miłości", Julia, pozornie zgadzając się z nim, wybiera fragment – „skoro inaczej się nie da". Przyszła na to nie umówione spotkanie z fiolką trucizny. Tak, jakby przewidywała, że straci swego Romea i że nie będzie chciała tej straty przeżyć. A Henryk był już martwy, zanim go poznała. W dramacie Szekspira ostatni gest przypada w udziale Julii. U Loher sekwencja zdarzeń się odwraca: to Julia inicjuje działania i wypija truciznę.
Dla współczesnej Julii wypełnić obietnicę wierności to – umrzeć. Tylko śmierć wyzwala bowiem z ciała, pożądania i miłości. A po Nietzscheańskiej lekcji wiemy, że obiecywanie jest tym, co w człowieku stwarza problem. Jesteśmy obiecującymi zwierzętami, wystawiającymi się na wieczne próby i doświadczanie klęski nie dotrzymywanych obietnic.
Loher podpatruje skutki, jakie za sprawą aktów mowy powstają między językami, ciałami, świadomościami. Czy można uwieść mówiąc? Czy można wypowiadając: kocham cię, przedwcześnie, bez przekonania, wytworzyć adekwatną rzeczywistość emocjonalną w sobie? w adresacie, do którego te słowa kierujemy? Jakie słowa wypowiadają miłość, jakie przekonują, dają świadectwo miłości, skoro język miłosnych wyznań zakrzepł w gotowych formułach? Jaką wartość ma język performatywów (przyrzeczeń, przysiąg), skoro obietnicy miłości i wierności „po grób" można dotrzymać tylko zadając sobie śmierć. Już nie dziewictwo a śmierć staje się dziś paradoksalnym dowodem miłości. Śmierć też stanowi jedyne rozwiązanie dla „miłości ponad miarę", która pod groźbą kompromitacji nie może ryzykować konfrontacji z czasem.
Julia umiera. Henryk pozostaje rozszczepiony na aporetyczne: „Tak. Nie". Próbuje rozwiązywać zagadkę jej śmierci i swojej winy. Błądzi jednak po obrzeżach owej zagadki. Otorbiony w swoim monadycznym Ja, snuje swój monolog obok wypowiedzi przyjaciółki, koncentrując się na pytaniu: co znaczy słyszeć swój głos? Czy słowa wypowiedziane na głos mają moc transformacji rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej? Czy wypowiadając staję się innym? Czy zachodzi jakaś adekwatność pomiędzy słowami a uczuciami? Słowa (miłości) kłamią, odklejone od uczuć.

Annę też interesuje, jak wypowiedziane słowa transformują mówiący podmiot, czy „uczucie podąża za słowami". Zafiksowana na głosie dawnego kochanka próbuje w Henryku odnaleźć utracony głos i obiekt. I musi umrzeć uduszona przez niego. Bo Henryk został zarażony przez Julię jej wizją „miłości ponad miarę". A miłość „ponad miarę", czego nie pojęła Anna, nie pozwala na wymianę obiektu i na zastąpienie go innym. Nawet w podobnym wyodrębnia inność radykalną.
Judyta cierpiąca na bezsenność, dotknięta jest, paradoksalnie, doświadczeniem, które znamionuje senny koszmar: nie dojdę, nie dogonię, nie zdążę. Na ten wdrukowany z dzieciństwa uraz, obsesję spóźnienia, miłość byłaby może lekarstwem. Henryk uwalnia ją od bólu po swojemu, uzasadniając: „Bo wszelki czas byłby dla niej nadmiarem". Słowo „nadmiar" jest tu kluczowe. Jak Anna nie mogłaby zastąpić Julii w „miłości ponad miarę", tak i Judyta nie może udźwignąć „nadmiaru". Czy udusił Judytę uwalniając ją od bólu czy uwalniał od bólu siebie?

Zaczepiając na ulicy Tanję Henryk ostrzega ją przed śmiertelnym niebezpieczeństwem: ona nie może go pokochać. Nieświadomie dotyka obsesyjnego pragnienia prostytutki, aby znaleźć sobie mężczyznę na stałe. Uaktywnia proces, którego dalej nie może kontrolować. Tanja projektując na niego swoje pragnienia lekceważy jego zakaz i stojące za nim przyznanie się do morderstwa. W konfrontacji prawdy Henryka o sobie samym – mordercy kobiet – z prawdą Tanji wygrywa prawda jej pożądań. Bo, jakby powiedział Freud, nie szukamy prawdy. Układamy ją, zaspokajając nasze pragnienia. Stąd też, na zasadzie lustrzanego odbicia, Tanja zanurzona w realiach nie jest gotowa na spotkanie z jakimś „nadmiarem" uosabianym przez mężczyznę. I uznaje wyznanie Sinobrodego za fantazmat. Słuchała go, ale nie usłyszała. Gwałci go żądaniami. Podaje mu fałszywe tony, a on pomny swej winy wobec Julii nie chce więcej grać. Morduje ją z lęku, że powtórzy błąd, który uśmiercił Julię.

Nieznaczące przestrzenie miasta oznakowuje samotność bezdomnych kobiet i Henryka. Lęki i obsesje, neurotyczne symptomy, traumy skazują ów ludzki „świat" na anonimowość kontaktu z drugim. Każda musi opowiedzieć swoją historię: głodne miłości, albo martwe za życia z przesytu. Komiczna tragedia – wedle definicji samej Dei Loher – „gra" na paroksyzmie pragnień zawiązania bliskości, dotyku słów i ciała. Ewa mogłaby być kobiecym sobowtórem Sinobrodego z baśni Perraulta, ale nie jest, bo siedem martwych mężów i siedem tabliczek z ich nazwiskami na drzwiach jej domu-grobowca to nie jej dzieło. Za życia jakby zmumifikowana, krypta dla siebie samej. Henryk dopełnia „dzieła". Ewa nie chce już chcieć miłości, a on nie chce już obcować z jej gadulstwem ponad miarę.

Wykluczające się oczekiwania Krystyny i Henryka nie powinny się przecinać. Henryk broni swego spokoju, ona, niepomna jego ostrzeżeń, wyznacza go na przewodnika podróży w miłosną przygodę. To on jednak układa scenariusz. Ani orgia, ani szał uniesień. Pastisz wykrzyków – cytacji z literackiego sztafażu modernizmu i porno – przekształca się w naturalistyczne odzieranie ze skóry. Fingowane symptomy ekstatycznych uniesień znajdują swoją granicę w słowach Henryka brzmiących niczym parodia wyznania Julii. Usłyszał swój głos: „gwałtowniejszej miłości niż nasza nie ma i nigdy nie będzie i dlatego musimy umrzeć". Musiał ją zabić, ukarać ją (i siebie?) za kłamstwo, by ocalić Julię w sobie.

Kobiety w sztuce Loher nie muszą się wyzwalać. Chyba, że od potrzeby więzi, także więzi erotycznej, potrzeby tak dojmującej, że gotowe są rzucić się w otchłań, jaką niewątpliwie jest Henryk. Odmieniając na wszelkie sposoby słowo miłość – słowo kataplazm na ból i bezsens istnienia – poszukują obiektu, aby nadać sens własnej egzystencji. Miłość jako recepta na horror vacui uwikłana jest w ambiwalencję: to lekarstwo, które truje. W sztuce Loher chadza w jednej parze ze śmiercią. Miłość jest może cudem, jak zapisują baśnie, ale nie wybawia.

A Niewidoma, która chce: „Tylko raz, jedyny raz zobaczyć niebo..."? Ona jest tym miejscem w tekście, z którego można obserwować, jak struktura patriarchalnej kultury ulega erozji. Jej monolog o dziewictwie, rozumianym jako skaza i stygmat, wpisana w cyrkową, jarmarczną ramę, obraca w żart wszystkie dotychczasowe literackie i obyczajowe wmówienia na ten temat. Dziewica u Loher nie modli się: „Boże, daj męża", nie uosabia także „uśpionej ladacznicy". Peregrynuje, aby znaleźć instrument, który ją „otworzy". Niewidoma jak Edyp, znaczy granicę pomiędzy dwoma paradygmatami kultury: tym, który z widzenia uczynił podstawę poznania i wywiódł z niego swój system wartości (fallogocentryzm) a tym, który, alternatywnie, do rangi poznania wyniósł zmysły dotyku, słuchu, zapachu. Niewidoma nie widzi i dlatego właśnie, że jest odcięta od pokusy wietrzenia tajemnicy i odkrywania zasłony, rozpoznaje

bezbłędnie to, co leży na powierzchni. Jest figurą, dzięki której uświadamiamy sobie bezradność i automatyzm naszych językowych zachowań. Poznawcza moc wzroku kompromituje się w konfrontacji z sytuacjami, w których „mówią" nami stereotypy językowe. Ginekolog każe jej „zamknąć oczy", ona sama bezwiednie lęka się, że „straci z oczu" Henryka, albo wyznaje, że „patrzyła na niego jak zahipnotyzowana".

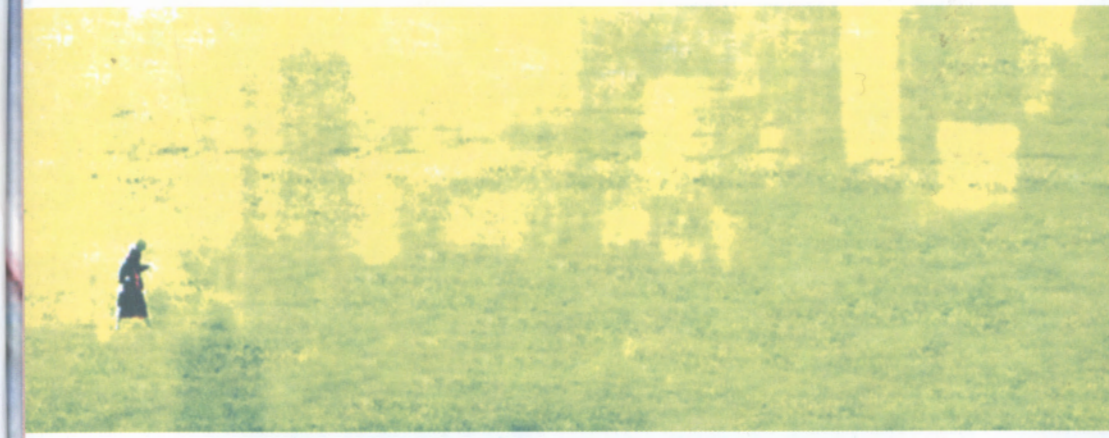
Wzrok łudzi, a język kłamie w miłości. Dlatego właśnie Niewidoma, wolna od nacisku popędów częściowych, które kierują wzrok ku fetyszowi obiecującemu spełnienie pożądania, może zaufać swym zmysłom węchu i słuchu. Rodząc miłość te zmysły rozpoznają bezbłędnie własny obiekt. Indywidualizują go, opierając się jego uniformizacji i anihilacji, która zawsze jest udziałem języka. W stan zachwytu wprawia Niewidomą nowy, nieznany jej dotąd zapach Henryka. Zapach, który wymyka się nazwaniu, znaczy dziurę w języku. Zapach tożsamy z obiektem miłości, wyzwala stan nieomal epifanii. Niewyrażalny. Jak miłość.

Niewidoma może uchodzić za model, którego zdefektowanym odbiciem jest Henryk. Odwrócenie patriarchalnej tradycji, gdzie kobieta to wybrakowany mężczyzna (Freudowski brak fallusa). W takim dziwnym zestawieniu Henryk reprezentuje brak: nie jest niewidomy i brak mu empatii, opiekuńczości, kreatywności, zmysłowej wrażliwości. Jakże często porównywano ostrość wzroku do ostrza noża. Niewidoma odcięta od wzroku wyostrza swój słuch i unika pułapek zastawianych przez Henryka. Powściąga swoją ciekawość, wsłuchując się w jego ostrzeżenie i zakaz, choć przez chwilę, wydawało się, uległa prowokacji jego pytania. Odwraca sytuację: to on zostaje obciążony ciekawością jej ciała, jej dotyku, jej pocałunków: to Ty chcesz czegoś ode mnie i wystawiasz się na niebezpieczeństwo – zdaje się mówić. Naśladując, znane nam już, od czasu spotkania Julii, niezdecydowanie Henryka, odracza wyrok, odpowiadając: „Tak. Nie".

Henryk słuchając nie słyszy. Zmuszając Niewidomą do odegrania Julii, wymieniając ją na Julię, dopasowując ją do Julii, zadaje kłam „miłości ponad miarę". Sprzeniewierza się samemu sobie, Julii i Niewidomej. Spotkania z Julią (aby odegrać uraz? naprawić błąd?) nie da się powtórzyć. Bo Niewidoma odwróciła role, i to jemu, w ostatniej rozmowie, przypadła pozycja Julii. I ta właśnie pozycja w komunikacji wtłacza go w rolę petenta żebrzącego o miłość (czym upodabnia się do swoich ofiar).

Zapewne chodzi o ważką konkluzję, że miejsca przeznaczone dla kobiet i mężczyzn w społeczeństwie (ich kulturowo określonych płci) nie są ustabilizowane, że mieszają się, gdy tylko zmienić ich pozycje w dyskursie. Dea Loher oferuje nam jakąś genderową dialektykę kata i ofiary: mamy do wyboru albo rolę kobiety trafiającej pod nóż Sinobrodego, albo takiej, która mu ów nóż odbierze, żeby zostać Sinobrodą. Czy nie ma innej nadziei kobiet?

Ta dialektyka jest zwłaszcza dialektyką języka, chodzi bowiem o rozpoznanie. Kiedy Niewidoma nazywa nieokreślony dotąd zapach Henryka: „cuchnie jak stary koń", nazywa swój obiekt miłości i nazywając niszczy go („Pachnie rzeźnią" – mruczy pod nosem). Mogła, powtarzając gest Sinobrodego, przekształcić się w Sinobrodą. Zapewne chodząc po ulicach powtarza: „Tak. Nie", Nadzieja kobiet? – Sinobrod... y... a... y... a...



Clarissa Pinkola Estés

Opowieść o Sinobrodym mówi o prześladowcy, mrocznym mężczyźnie, który zamieszkuje w psychice każdej kobiety, o wewnętrznym drapieżniku. Jest on bardzo konkretną, niezaprzeczalną mocą, o której nie wolno zapominać i którą trzeba opanować. Aby opanować naturalnego drapieżnika psychiki, kobieta musi dysponować wszystkimi swymi instynktownymi zdolnościami. Wymieńmy tylko niektóre: wnikliwość, intuicja, wytrzymałość, cierpliwość w kochaniu, wyczulone zmysły, dalekowzroczność, wyostrzony słuch, śpiewanie nad zmarłymi, intuicyjne uzdrawianie i opieka nad własnym ogniem twórczym.
W interpretacji psychologicznej wykorzystuje się wszystkie aspekty baśni, by przedstawić dramat rozgrywający się w duszy pojedynczej kobiety. Sinobrody symbolizuje głęboki kompleks samotności, który czai się na obrzeżach życia każdej kobiety, obserwując i wyczekując sposobności do ataku. Choć w męskiej psychice może pojawiać się pod podobnymi lub odmiennymi symbolami, jest to odwieczny wróg obu płci. (...)

Najmłodsza siostra, z trzech dziewcząt najbardziej niedojrzała i nieświadoma, przedstawia jakże ludzką historię kobiety naiwnej. Na jakiś czas zostanie pojmana i uwiązziona przez swego wewnętrznego prześladowcę. W końcu jednak wydobędzie się z otchłani, mądrzejsza, silniejsza, zdolna rozpoznać przebiegłego drapieżcę własnej duszy na pierwszy rzut oka.

Psychologiczna treść skryta pod fabułą opowieści odnosi się także do starszych kobiet, które jeszcze nie w pełni nauczyły się rozpoznawać wewnętrznego drapieżnika. Może wielokrotnie rozpoczynały ten proces, ale nie mając wsparcia i mądrej porady, jeszcze nie dobrnęły do końca.

Właśnie dlatego pouczające historie są tak znaczące i odżywcze; są dla nas mapą inicjacji, dzięki której nawet dzieło, które napotyka trudności, nie pozostanie nieukończone. Historia o Sinobrodym ma wartość dla wszystkich kobiet: bardzo młodych, które dopiero dowiadują się o istnieniu drapieżników, oraz tych, które przez całe lata cierpiały z powodu jego prześladowań i wreszcie przygotowują się na ostateczne i decydujące z nim starcie.

Najmłodsza siostra reprezentuje potencjał twórczy w psychice. Coś, co prowadzi do pełnego, satysfakcjonującego, bogatego życia. Jednak musi iść okrężną drogą, jako że na jej początku godzi się zostać zdobyczą niegodziwca, ponieważ jej instynkty, pozwalające dostrzec prawdę i stawić mu opór, zostały uśpione.

Z punktu widzenia psychologii młode dziewczęta i młodzi chłopcy pozostają jakby uśpieni wobec faktu, że stają się łupem, ofiarą. I choć często się zdaje, że życie byłoby znacznie łatwiejsze i mniej bolesne, gdyby wszyscy ludzie rodzili się przebudzeni, tak się nie dzieje. Rodzimy się jako *anlagen* (zarodki), jako potencjał tkwiący w jądrze komórki: w biologii *anlage* określa się jako „to, co się dopiero stanie, rozwinie", W *anlage* jest zawarta pierwotna substancja, która z czasem rozrasta się, powodując, że stajemy się pełnymi osobami.

Życie kobiety to szybki rozwój tego zarodka. Opowieść o Sinobrodym swoją treścią budzi i naucza to psychiczne jądro, tę rozrastającą się komórkę. Aby odebrać tę naukę, najmłodsza siostra zgadza się poślubić złowieszczą moc, dla niej urzekającą. Baśniowe małżeństwo symbolizuje poszukiwanie nowego statusu, nową warstwę psychiki, która się niedługo odsłoni. (...)

Sinobrody zabrania młodej kobiecie używać klucza, który otworzyłby jej oczy. A kiedy zakazuje się używania klucza do świadomego samopoznania, budzi się intuicyjna natura, naturalny instynkt ciekawości, który prowadzi do odkrycia tego, co jest ukryte pod powierzchnią rzeczy, poza oczywistością. Bez tej wiedzy kobieta nie może się bronić. Jeśli posłucha rozkazu Sinobrodego i nie użyje klucza, wybierze duchową śmierć. Decydując się otworzyć drzwi do tajemniczej upiornej komnaty, wybiera życie.

W opowieści siostry przybywają z wizytą i „są, jak wszystkie duszyczki niewieście, bardzo ciekawe". Żona wesoło mówi im: „Możemy robić, co dusza zapragnie, oprócz jednego". Siostry postanawiają zabawić się w dopasowywanie kluczy do drzwi. Znowu pojawia się słuszny impuls w kierunku świadomości.

Niektórzy myśliciele związani z psychologią, tacy jak Freud i Bettelheim, interpretowali podobne epizody jako psychologiczną karę za kobiecą ciekawość seksualną. Na wczesnych etapach formułowania pojęć klasycznej psychologii ciekawość kobiety miała raczej negatywne konotacje, podczas gdy mężczyźni odznaczający się tą cechą byli nazywani dociekliwymi. Kobiety były wścibskie, mężczyźni wnikliwi. Taka trywializacja kobiecej ciekawości i sprowadzanie jej do byle myszkowania zaprzecza właściwej rodzajowi żeńskiemu przenikliwości, kobiecym przeczuciom, intuicji. Zaprzecza zmysłom, darowi postrzegania. Jest to atak na najbardziej podstawowe kobiece moce: zdolność rozróżniania i determinację.

Zważywszy, że kobiety, które jeszcze nie otworzyły zakazanych drzwi, to przeważnie właśnie te, które brną prosto w ramiona Sinobrodego, wielkie to szczęście, że starsze siostry zachowują zdrowy, pierwotny instynkt ciekawości. Są to cienie indywidualnej psychiki kobiecej, kuksańce w zakątku umysłu, które przywracają rozum, kierują uwagę wprost na rzeczy ważne. Ważne jest znalezienie właściwych drzwi, ważne jest nieposłuszeństwo wobec drapieżcy, a najważniejsze to dowiedzieć się, co jest ukryte w tej jednej zakazanej komnacie. (...)

Drzwi w naszej opowieści są barierą psychiczną, czymś w rodzaju strażnika strzegącego tajemnicy. Ten strażnik jeszcze raz przypomina nam o reputacji drapieżcy jako maga — psychicznej złej mocy, która wszystko przekręca i gmatwa jakby za sprawą czarów, powstrzymując nas od zrozumienia tego,

co już wiemy. Kobiety umacniają jeszcze tę barierę, kiedy zniechęcają się (lub siebie nawzajem) do myślenia lub głębszego analizowania, bo „lepiej za dużo nie wiedzieć". Żeby zrobić wyłom w tej barierze, trzeba zastosować właściwe przeciwczary. A znajdujemy je właśnie w symbolu klucza.
Sformułowanie odpowiedniego pytania jest głównym działaniem w procesie transformacji — w baśniach, psychoanalizie i indywiduacji. Takie pytanie powoduje kiełkowanie świadomości. Właściwie zadane pytanie zawsze wypływa z podstawowej ciekawości „co się za tym kryje?" Pytania są kluczami, które otwierają tajemne drzwi psychiki.
Choć siostry nie wiedzą, czy za drzwiami znajduje się skarb czy imitacja, wzywają swe nieomylne instynkty, by zadać to jedyne, precyzyjne, psychologiczne pytanie: „Jak sądzisz, gdzie są te drzwi i co może być za nimi?"
Właśnie wtedy naiwna natura zaczyna dojrzewać do pytania: „Co kryje się za widzialnymi pozorami? Co rzuca ten cień majaczący na ścianie?" Nieświadoma młodzieńcza natura zaczyna rozumieć, że skoro istnieje coś ukrytego, sekretnego, coś, co przesłania cień, coś zakazanego, to trzeba w to wejrzeć. Te, które mają zdobyć świadomość, poszukują wszystkiego, co chowa się za rzeczami bezpośrednio dającymi się obserwować: za szczebiotem niewidzialnego ptaka, za ciemnym oknem, zawodzącymi drzwiami, szczeliną światła pod progiem. Śledzą te tajemnice, dopóki nie ukaże im się sedno rzeczy. (...)

Kiedy kobiety otwierają drzwi do swego życia i w tych niedostępnych miejscach trafiają na ślady pogromu, najczęściej odkrywają, że same godziły się na zabijanie najważniejszych marzeń, dążeń i nadziei. Odkrywają martwe myśli, uczucia i pragnienia, które niegdyś były tak pełne wdzięku i obiecujące, a teraz upłynęła z nich życiodajna krew. Nieważne, czy te nadzieje i marzenia dotyczyły dobrego, harmonijnego związku, osiągnięć, sukcesów, twórczości artystycznej — kiedy w psychice następuje takie ponure odkrycie, możemy być pewne, że naturalny drapieżca, w snach często symbolizowany przez oblubieńca-bestię, od dawna metodycznie niszczył najczulej pielęgnowane pragnienia kobiety, jej zainteresowania i aspiracje. (...)

Oblubieniec-bestia to w baśniach szeroko rozpowszechniony symbol. W ogólnym zarysie opowieść wygląda tak: — Dziwny człowiek zaleca się do młodej kobiety, która zgadza się go poślubić. Tuż przed weselem dziewczyna idzie na przechadzkę po lesie, gubi drogę, a kiedy zapada noc, wspina się na drzewo, by się schronić przed dzikimi zwierzętami. Przeczekuje noc, a wtedy nadchodzi jej narzeczony z łopatą na ramieniu. Jest w nim coś takiego, że dziewczyna odkrywa, iż nie jest do końca człowiekiem. Czasem jest to dziwnie ukształtowana stopa, dłoń, ręka albo włosy, coś, co jest zdecydowanie nieludzkie i zdradza go.
Narzeczony zaczyna kopać mogiłę pod tym samym drzewem, na którym siedzi dziewczyna, cały czas podśpiewując i mrucząc do siebie, że zamorduje swoją narzeczoną i zakopie w tym grobie. Przerażona dziewczyna ukrywa się przez całą noc, a rankiem, kiedy narzeczony odchodzi, biegnie do domu, opowiada o całym zdarzeniu braciom i ojcu, a mężczyźni zastawiają na niego zasadzkę i zabijają go.

W misteriach eleuzyńskich klucz ukrywano na języku, co miało oznaczać, że sedno rzeczy, ślad, wskazówka ukrywa się w szczególnym zestawieniu słów lub pytań. A słowa, potrzebne kobiecie w większości sytuacji analogicznych do opisanej w Sinobrodym, brzmią: Co się za tym kryje? Co jest inne, niż się wydaje? Co wiem w głębi swego łona, czego wolałabym nie wiedzieć? Co we mnie zostało zabite, co powoli kona? (...)

W najgłębszej, fundamentalnej warstwie opowieść o Sinobrodym ofiarowuje świadomości psychiczny klucz, czyli zdolność do zadawania wszystkich bez wyjątku pytań o siebie, rodzinę, o własne starania i toczące się wokół życie. Wówczas, niczym dzikie stworzenie, które obwąchuje nieznany przedmiot, by dowiedzieć się, co to jest, kobieta zdobywa swobodę odkrywania prawdziwych odpowiedzi na najgłębiej skrywane, najbardziej mroczne pytania. Może wyrwać moc wszystkiemu, co trzyma ją w niewoli, i wykorzystać tę moc, kiedyś użytą przeciw niej, do własnych celów. (...)

Clarissa Pinkola Estés, *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2001.

Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 5, 31-010 Kraków
www.stary-teatr.pl

Sekretariat
tel. 421 29 77, fax 421 33 53
sekretariat@stary-teatr.pl

Duża Scena, Nowa Scena, Sala Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 1, kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
tel. 422 40 40

Scena Kameralna
ul. Starowiślna 21, kasa biletowa – ul. Starowiślna 21
tel. 428 47 00

Kasy biletowe
prowadzą sprzedaż:
- od wtorku do soboty 10^{00} – 13^{00} i 17^{00} – 19^{00} oraz 2 godziny przed przedstawieniem
- przedsprzedaż rozpoczyna się 5 dni przed przedstawieniem
- rezerwację przyjmuje się od dnia ogłoszenia repertuaru

Biuro Obsługi Widzów
pl. Szczepański 1
tel. 422 40 40, fax 292 75 12
bilety@stary-teatr.pl
rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych, informacja o repertuarze,
zawieranie umów abonamentowych
od poniedziałku do piątku 9^{00} – 17^{00}, sobota 9^{00} – 13^{00}

Sponsor Starego Teatru

Bank BPH

Mecenasi

PZU

Patronat medialny

gazeta WYBORCZA

TVP 3 KRAKÓW

ams

www.bph.pl
www.kartykredytowe.pl
0 801 6KARTA (0 801 652 782)
(koszt jak za 1 jednostkę taryfikacyjną)

Wspieraj Stary Teatr w Krakowie

Karta kredytowa Mecenasa Kultury

Bank BPH

Na płycie muzyka Grupy Elektrolot:

1. Blaubart 3:54 (Maria Peszek, Marcin Ziętek, Daniel Pigoński)
2. Aksala 5:17 (Marcin Ziętek, Daniel Pigoński)
3. Sleeplove 2:58 (Maria Peszek, Marcin Ziętek, Daniel Pigoński)

Autorem zdjęć zamieszczonych w programie jest Thomas Harzem

redakcja programu ___ Iga Gańczarczyk
opracowanie graficzne ___ Marcin Przybyłko
opracowanie komputerowe ___ Piotr Kołodziej
© Stary Teatr, Kraków 2005

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

STARY TEATR
KRAKÓW

№ 146
Sezon 2005/2006
Premiera
8 października 2005 r.

AFISZ TEATRALNY.

Sinobrody Jacques'a Offenbacha w Teatrze Krakowskim w roku 1873.

Z przeszłości krzepiącej ducha, a wonnej jakąś rodzimą świeżością (autor nawiązuje do amatorskiego widowiska na cele charytatywne: przedstawiono żywe obrazy z *Pana Tadeusza* pod artystycznym kierownictwem Juliusza Kossaka – przyp. red.), przechodzimy jakby do antytezy: do teraźniejszości, której właściwą mniej więcej cechą w dziedzinie ducha jest pewna karłowatość i wyłączne działanie na zmysły bez wyższej, szlachetniejszej dążności.

Wierną tego przedstawicielką jest opera komiczna w 4 aktach z tekstem pp. Meilhac i Halévy, z muzyką Offenbacha p.t. *Sinobrody* przedstawiona po raz pierwszy na scenie naszej w sobotę na benefis panny Ćwiklińskiej. Tekst w operze jest rzeczą podrzędną, jest to jakby szkielet, który dopiero muzyka galwanizuje, ożywia go i przystraja w złote blaski. Autorowie tekstu nie zadawali sobie wiele pracy, aby go choćby prawdopodobnym uczynić, nie chodzi tu bowiem o to: dość jest naszpikować go dwuznacznymi dowcipami, wlać weń jak największą dozę wesołości, aby go dostroić do harmonii z lekką, powiewną, niekiedy swawolną muzyką Offenbacha. Sądzić by można po tragicznych epizodach jak np. otrucie sześciu żon przez Sinobrodego, lub zabicie z rozkazu króla Bobécha kilku kochanków jego żony, że przedmiot nie usprawiedliwia tytułu: „opera buffa", lecz zmyślni autorowie umieli wybrnąć z tej trudności i w końcu przedstawić widzom wszystkich nieboszczyków w kwitnącym zdrowiu i pomyślnym stanie. Zamiast trucizny zadawał ofiarom wierny, a raczej niewierny wykonawca wyroków Sinobrodego narkotyki, które pozornie przecinały życie, lecz go, po dłuższym lub krótszym śnie smacznie przespanym, przywracały w całej pełni. Żony Sinobrodego zamiast leżeć w trumnach, nad którymi figurują na scenie nagrobkowe napisy, biesiadowały przy obficie zastawionych stołach poza ruchomą sceną, która ich oddzielała od smutnego przybytku sarkofagów. Opera ta jak wszystkie prawie opery Offenbacha, którego specjalność zjednała sobie powszechną popularność w Europie, tryska humorem, wesołością i rzec by można tą efronterią ulicznika, który ze wszystkiego wykręcić się potrafi żartem, doraźnym dowcipem i – niech nam tu wolno będzie użyć tego wyrazu – jakąś groteską, która rozbroi zawsze i rozśmieszy. Pod względem muzyki *Sinobrody* mniej może jest oryginalnym, niż niejedna z ulubionych kreacji Offenbacha, której nuta tak przylega do ucha, iż mimowolnie czepia się myśli i źle czy dobrze popularyzuje się na ulicy. I *Sinobrodemu* nie brak takich melodii natrętnych prawie, bo ciągle brzęczą w uchu, mniej ich jednak posiada niż *Piękna Helena*, *Życie paryskie* lub *Galatea*, które z kolei przedstawiane były na scenie tutejszej.

Skład dotychczasowej opery, czyli jak ją nazywać przywyknięto, operetki, nie sięga dalej poza kreacje Offenbachowskie, lecz z podziwem przyznać trzeba, iż przy nader szczupłych siłach, przedstawienie nie tylko pod względem zewnętrznej wystawy, odpowiedniego udekorowania sceny a nawet bardzo świetnych strojów, ale i pod względem muzykalnego wykonania odpowiada wymaganiom, a przynajmniej, nie chcąc porównywać ze stołecznymi scenami, z którymi mała scena współzawodnictwa wytrzymać nie zdoła, śmiało rzec można, że przewyższa niejedną prowincjonalną scenę w Niemczech, gdzie przecież tak łatwo o śpiewaków, rekrutujących się mnogimi tuzinami z każdym rokiem.

Wielką zasługą obok gorliwych starań dyrekcji teatru i skutecznych usiłowań dyrektora opery p. Hofmanna, położyła w utrzymaniu opery mimo niekorzystnych okoliczności panna Ćwiklińska, około której jako głównego filaru grupowały się inne siły. Młoda ta śpiewaczka, przed paru laty zaledwie początkująca, dziś przy wrodzonym, usilną pracą rozwijanym talencie, nabrała rutyny równie w śpiewie jak w grze i doszła do tego periodu wykształcenia, który nadaje pewność siebie i jest rękojmią powodzeń. Każde jej wystąpienie jest też uwieńczone powodzeniem, które jedna jej w zamian sympatię publiczności i daje otuchę, że postęp jej dotąd ciągły i wytrwały nie zatrzyma się wprzód nim dojdzie do zamierzonego jak najdalej w dziedzinę sztuki sięgającego kresu.

W sobotę jako w dzień benefisu swego, miała artystka występująca w *Sinobrodym* w roli Boulotty jawny dowód sympatii publiczności, która ją rzęsistymi przy wstępie na scenę powitała oklaskami i kilka pięknych rzuciła jej bukietów, żadnej nie pomijając wreszcie sposobności, aby jej okazać swe uznanie za wdzięcznie odśpiewane partie solowe.

P. Bobrowska, która zaledwie parę razy ukazała się dotąd na scenie tutejszej, a w sobotę grała rolę Hermii zdobyła sobie prawie obcesowo względy publiczności. Jej rutyna sceniczna, jej głos naginający się z wielką pewnością siebie do dość szerokiej skali odcieni śpiewu, utorowały jej przychylne przyjęcie i życzliwą pochopność publiczności do odznaczenia jej talentu, ilekroć ten przemówił do uczucia słuchaczów, pełnymi zapału oklaskami.

Sinobrodego partię śpiewał p. Zakrzewski. Sinobrody zdaje się mieć właściwie nazwę od zarostu bardzo czarnego, który ogolonej nawet brodzie nadaje barwę siną. Włos niebieski byłby fenomenem, którego się w naturze nie spotyka, a fenomenów i scena przyswajać sobie nie powinna. Z ról, w których akcja przewodziła nad śpiewem dwie odszczególniły się wyborną grą: króla Bobécha, którą oddał p. Eker, tak szczęśliwie w Offenbachowskich operach umiejący utrzymać miarę prawdziwej komiki i Popolaniego, odegrana przez p. Zamojskiego w sposób świadczący, jak trafnie rutynowany ten artysta, umie wyzyskać wszystko, do czego rola otwiera pole.

„Czas" nr 64/1873

Stanisław Koźmian podczas swej dyrekcji w Teatrze Krakowskim w latach siedemdziesiątych XIX wieku, aby wzbogacić repertuar teatru o lekką operę i operetkę, podjął próbę stworzenia zespołu muzyczno-wokalnego pod kierunkiem dyrygenta Kazimierza Hoffmana. Zaangażowani śpiewacy nie stanowili odrębnego zespołu, do przedstawień muzycznych dobierano aktorów dramatycznych, często wykorzystywano też chóry amatorskie. Jan Michalik w *Dziejach Teatru Krakowskiego w latach 1865–1893* podkreśla trudności, jakie napotykał dyrektor: „W całym okresie 1865–1993 jedynie Koźmian prowadził konsekwentnie operetkę i utrzymywał ją od początku prawie do końca, tzn. do grudnia 1877 r., kiedy, zniechęcony, ostatecznie rozwiązał zespół. Jego kompletowanie – choć była to niewielka liczba osób – nastręczało nieustannie kłopotów. Stały trzon był ledwie kilkuosobowy, reszta zmieniała się nieomal co sezon."

Kaliksta Ćwiklińska w nieustalonej roli

Gwiazdą operetki w Krakowie stała się na kilka lat Kaliksta Ćwiklińska (1849–1877) żona komediopisarza Michała Bałuckiego. Młoda artystka czarowała publiczność pięknym sopranem, subtelną urodą, żywiołowym temperamentem. Zasłynęła szczególnie jako odtwórczyni ról w operetkach Jacques'a Offenbacha. Świetnie rozwijającą się karierę śpiewaczki przerwała przedwczesna śmierć.

opracowała Elżbieta Bińczycka

Narodowy Stary Teatr
im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie
założony w 1781 roku,
zrzeszony w Unii Teatrów Europy i Unii Polskich Teatrów
sezon 174

Dyrektor Naczelny i Artystyczny ___ Mikołaj Grabowski
Zastępca Dyrektora ___ Aleksander Nowak
Kierownik literacki ___ Grzegorz Niziołek
Kierownik muzyczny ___ Mieczysław Mejza

koordynacja pracy artystycznej ___ Kinga Głowacka, Małgorzata Tusiewicz, Urszula Wać
promocja ___ Barbara Kwiatkowska, Danuta Rogowska
dział literacki ___ Elżbieta Bińczycka, Iga Gańczarczyk, Magdalena Stojowska

inspicjent ___ Zbigniew S. Kaleta, Ewa Wrześniak
sufler ___ Marta Baster-Górecka
światło ___ Marek Kos
dźwięk ___ Andrzej Kaczmarczyk
brygadzista sceny ___ Krzysztof Fedorów
charakteryzacja ___ Teresa Niedrygas
kostiumy:
pracownia krawiecka damska ___ Marta Ornacka
pracownia krawiecka męska ___ Fryderyk Kałkus
dekoracje:
pracownia butaforska ___ Jerzy Cieślicki
pracownia malarska ___ Małgorzata Talaga
pracownia stolarska ___ Zbigniew Wąsik
pracownia ślusarska ___ Adam Rojek
pracownia tapicerska ___ Jan Regulski
kierownik produkcji ___ Bronisław Nawrot
kierownictwo techniczne ___ Andrzej Starzyk, Tadeusz Kulawski

Dea Loher

SINOBRODY – NADZIEJA KOBIET

przekład: **Karolina Bikont**

reżyseria:
Arkadiusz Tworus

scenografia:
Thomas Harzem

kostiumy:
Anna-Maria Karczmarska

muzyka:
Grupa Elektrolot:
Maria Peszek
Daniel Pigoński
Marcin Ziętek

dramaturgia:
Iga Gańczarczyk

Henryk Sinobrody ___ Zbigniew W . Kaleta
Julia ___ Anna Kłos-Kleszczewska (PWST)
Anna ___ Ewa Kaim
Judyta ___ Agnieszka Mandat
Tanja ___ Dorota Pomykała
Ewa ___ Anna Polony
Krystyna ___ Dorota Segda
Niewidoma ___ Marta Ojrzyńska

Premiera 8 października 2005, Duża Scena