Yasmina Reza

„Sztuka”

Służyć za zwierciadło naturze,
pokazywać cnocie własne jej rysy,
złości żywy jej obraz, a światu
i duchowi wieku postać ich i piętno.
William Shakespeare

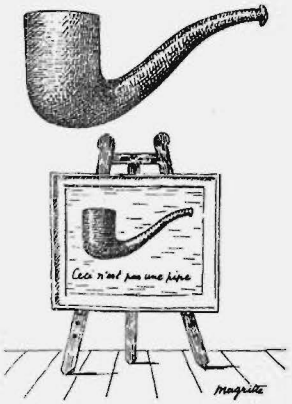
Premiera: 16 XI 1997

BANK BPH
BANK PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY SA
Sponsor Starego Teatru

Najbliższa premiera:
Iwona, księżniczka Burgunda
Witolda Gombrowicza

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Krystyna Meissner

Oto dwie fajki



Wersja z 1926 roku, myślę, że pierwsza: pieczołowicie odrysowana fajka, niżej zaś (ręcznie, starannymi i krągłymi literami, tym charakterem pisma, którego wzorcowych przykładów dostarczają nagłówki uczniowskich kajetów albo tablica po odbytych zajęciach) taki oto dopisek: „To nie jest fajka".
Inną wersję – i, jak przypuszczam, ostatnią – można znaleźć *w Jutrzence na Antypodach.* Ta sama fajka, to samo oświadczenie, to samo pismo. Ale zamiast przeciwstawiać sobie tekst i obraz w nieokreślonej i abstrakcyjnej przestrzeni, umieszczono je wewnątrz ramy – ta zaś znajduje się na sztalugach, które z kolei stoją na wyraźnie widocznych deskach podłogi. U góry dokładnie taka sama fajka, jaką narysowano na obrazie, tylko o wiele większa.
Prostota pierwszej wersji jest aż porażająca. Druga w jawny sposób mnoży wątpliwości. Rama, ustawiona na sztalugach i wsparta o drewniane kołki, świadczy, że chodzi tu o obraz jakiegoś malarza: o prawdziwe i skończone dzieło, w którym na dodatek ewentualny widz dostrzeże komentującą je i objaśniającą wypowiedź. Jednak naiwny napis, który w zasadzie nie jest ani tytułem

tego dzieła, ani żadnym z jego elementów malarskich, brak jakiejkolwiek innej wskazówki, która świadczyłaby o obecności malarza, toporność reszty, dechy podłogi wszystko to przywodzi na myśl stojącą w klasie tablicę; jeszcze chwila, a mały ruch gąbką zetrze rysunek i tekst, choć może poprzestanie na starciu któregoś z nich, aby naprawić „błąd" (i narysować coś, co rzeczywiście nie będzie fajką, albo napisać zdanie oznajmiające, że jest to bez wątpienia fajka). Chwilowe *qui pro quo* („przepisanie się" – mawia się w razie takiego nieporozumienia), które za jednym zamachem obróci się w biały pył?

Choć to jak na razie najmniejsza z wątpliwości. Są inne. Mamy dwie fajki. Czy nie należałoby raczej powiedzieć: dwa rysunki tej samej fajki? Ale może to fajka i jej rysunek, może to dwa rysunki przedstawiające każdy inną fajkę z osobna, może to dwa rysunki, z których tylko pierwszy przedstawia fajkę, może to dwa rysunki, z których ani jeden, ani drugi nie jest fajką i jej nie przedstawia, może wreszcie pierwszy rysunek nie przedstawia fajki, choć drugi z kolei przedstawia ją tak znakomicie, że aż muszę zadać sobie pytanie: do czego odnosi się zdanie wpisane w obraz? Do rysunku, pod którym widnieje?

„Popatrzcie na kreski umieszczone na tablicy; choć są podobne jak dwie krople wody do tego, co widać u góry, nie dajcie się nabrać – prawdziwa fajka jest w górze, nie w tych prymitywnych bazgrołach". Wcale nie jest jednak wykluczone, że zdanie odnosi się właśnie do owej olbrzymiej, bujającej w powietrzu, idealnej fajki – fajki z marzeń albo jej czystej idei. W takim razie trzeba będzie je czytać: „Prawdziwej fajki nie szukajcie w górze, to mrzonki; objawiona prawda tkwi w rysunku na tablicy, rysunku skończonym i dopracowanym w najmniejszych szczegółach".

Niepokoi mnie jeszcze jedno: fajkę przedstawioną na obrazie – mniejsza o to, czy to czarna deska, czy zamalowane płótno – fajkę „dolną" całkowicie obejmuje wymierna przestrzeń: szerokość (pisany tekst, zewnętrzne

i wewnętrzne brzegi obrazu), wysokość (krawędzie ramy, stojak sztalugi), głębokość (szpary w podłodze). Solidne więzienie. Natomiast fajka górna nie ma żadnych współrzędnych. Ze względu na niezwykłość proporcji jej położenie jest nieokreślone (zupełnie inaczej niż w *Grobowcu zapaśników*, gdzie to, co gigantyczne, obejmuje całkowicie precyzyjna przestrzeń): czy ta olbrzymia fajka wysuwa się przed namalowany obraz, spychając go daleko do tyłu? A może właśnie wisi nad sztalugami niczym mgła, duch, który wyemanował z obrazu – dym z fajki na obraz i podobieństwo fajki, który przeciwstawia się fajce i ją przypomina (na zasadzie analogii i kontrastu między tym, co ulotne, a tym, co trwałe, widocznej w cyklu *Bitwy w Argonnach)?* Czy wreszcie na koniec nie można wyobrazić sobie, że fajka, jeszcze większa, niż się nam zdaje, znajduje się za sztalugami i obrazem: gwałtem narzuca perspektywę, wypychając płótno (czy tablicę) do przodu i tym samym coraz bardziej ogromniejąc w niewymiernej przestrzeni? Ale nawet tej niepewności nie jestem pewien. Jako że najbardziej wątpliwa wydaje mi się prosta opozycja między nieokreślonym bujaniem w powietrzu górnej fajki a stabilnością fajki dolnej. Nogi sztalugi podtrzymującej ramę, gdzie rozpięto płótno i umieszczono rysunek, owe nogi wsparte o podłogę, jasną i pewną ze względu na swoją toporność, kiedy przyjrzeć się im bliżej, wyglądają, jakby się miały za chwilę rozjechać: jedynym ich kontaktem z podłogą są trzy szpikulce, które pozbawiają całość i tak już wątpliwej równowagi. Wszystko zatem za chwilę runie? Zawalą się sztalugi, rama, płótno albo tablica, rysunek, tekst? Drzazgi, strzępy obrazu, abecadło, które tak mocno o ziemię się hukło, że być może nie pozwoli zrekonstruować słów – na dole galimatias, tymczasem u góry wielka fajka o nieznanej skali i punktach odniesienia będzie trwała nieruchomo jak nadęty balon?

Michel Foucault

List Rene Magritte'a

23 maja 1966

Drogi Panie,

Zechce Pan, mam nadzieję, wziąć pod uwagę tych kilka refleksji, które zrodziły się we mnie podczas lektury Pańskiej książki „Słowa i rzeczy"...

Słowa Podobieństwo i Przypominanie pozwalają Panu z całą mocą zasugerować — absolutnie niezwykłą — obecność świata i nas samych. Wydaje mi się jednak, że te dwa słowa nie różnią się za bardzo od siebie, słowniki nie są zbyt budujące w kwestii różnic między nimi.

Wydaje mi się na przykład, że ziarna groszku nawiązują między sobą stosunki przypominania, zarazem widzialne (kolor, kształt, rozmiar) i niewidzialne (natura, zapach, waga). Tak samo bywa z fałszem i autentycznością, itd. „Rzeczy" nie zakładają podobieństw między sobą, przypominają siebie albo nie przypominają.

Jest szczególną powinnością myślenia, by było podobne. Upodabnia się ono do tego, co widzi, słyszy i poznaje; staje się tym, co przedkłada mu świat.

Jest niewidzialne tak samo jak przyjemność czy męka. Malarstwo pojawia się, aby rozwiązać tę trudność: „Służące" są widzialnym obrazem niewidzialnej myśli Velasqueza. Niewidzialne byłoby zatem czasami widzialne? Pod warunkiem, że myślenie stworzone zostało wyłącznie z widzialnych figur.

W tej kwestii oczywiste jest, że namalowany obraz — nienamacalny w swojej istocie — niczego nie skrywa, podczas gdy namacalna widzialność nieuchronnie skrywa inną widzialność — jeśli uznamy za nią nasze doświadczenie.

Od dłuższego już czasu przypisuje się osobliwy prymat „niewidzialnemu" pod wpływem mętnej literatury, choć zainteresowanie nią znika, gdy zważyć, że widzialne może być skryte, natomiast niewidzialne niczego nie kryje — można je poznać lub zignorować, nic więcej. Nie ma powodu, by przypisywać niewidzialnemu większe znaczenie niż widzialnemu — i na odwrót.

Nic nie traci natomiast na wadze sama tajemnica, przywoływana de facto przez widzialne i niewidzialne i możliwa do przywołania de iure w myśleniu, które jednoczy „rzeczy" w ład przywołujący tę tajemnicę.

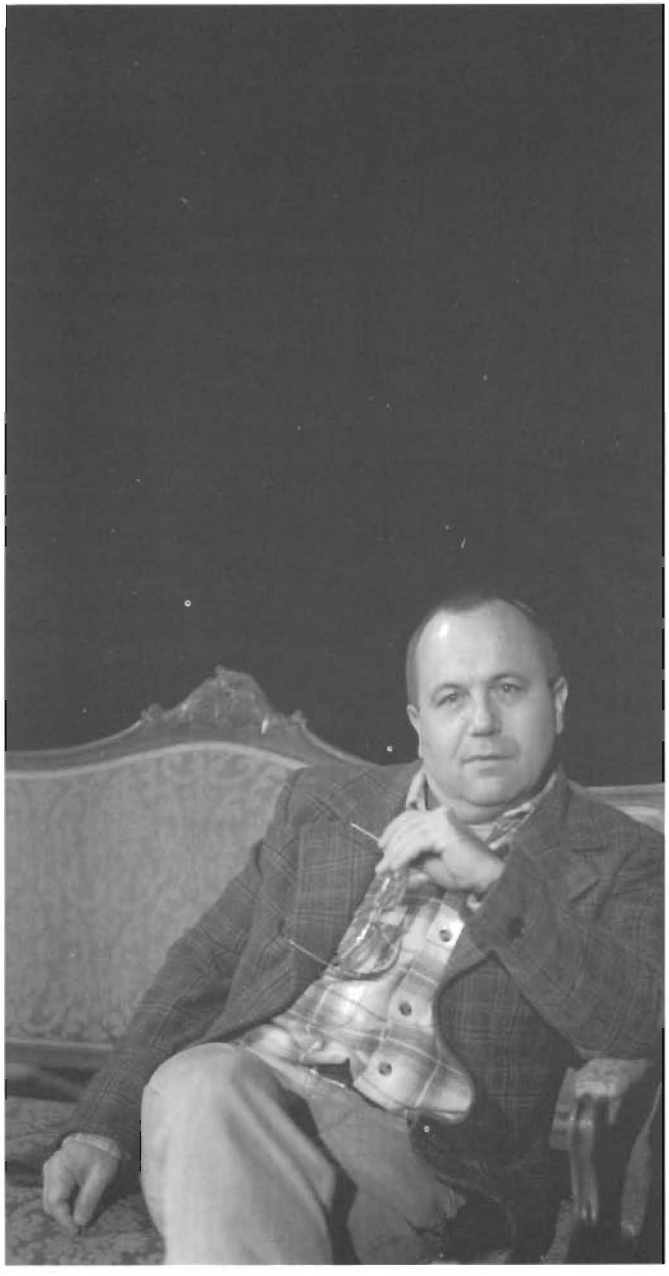
Pozwalam sobie zaprzątnąć Pańską uwagę dołączonymi reprodukcjami obrazów, które namalowałem nie troszcząc się o szukanie oryginalności w malowaniu.

Proszę o przyjęcie itd.

René Magritte

Michel Foucault *To nie jest fajka*
ilustracja René Magritte, przekład Tadeusz Komendant
słowo / obraz terytoria, Gdańsk 1996

U bram starożytnego miasta siedziała kobieta o czekoladowej skórze i z twarzą zawoalowaną czarną materią. Zarabiała na życie opowieściami.
Mówiła: Chcecie opowieści, słodka pani i szanowny panie? Opowiedziałam już ogromną ich liczbę, o jedną więcej niż tysiąc, od czasu, kiedy pozwoliłam młodzieńcom opowiedzieć sobie tę historię o czerwonej róży, o dwóch gładkich pączkach lilii i czterech atłasowych, giętkich wężach o śmiertelnych splotach. Trud nauczenia mnie sztuki opowiadania wzięła na siebie matka mojej matki, czarnooka tancerka, często obłapiana, a w końcu pomarszczona jak zimowe jabłko i kryjąca swą postać pod litościwą zasłoną. Opowiadać nauczyła ją matka jej matki i obie robiły to lepiej ode mnie. Jednakże teraz nie ma to żadnego znaczenia, ponieważ dla ludzi one i ja stałyśmy się jednością, na mnie zaś spadł ten ogromny zaszczyt, to ja bowiem przekazuję te opowieści, a liczą sobie one już dwieście lat.
Jeśli ta kobieta była w dobrym nastroju, a przy tym dobrze jej płacono, zwykła kontynuować.
– U babki – ciągnęła – przeszłam twardą szkołę. „Bądź wierna swej opowieści", mówiła stara jędza. „Bądź jej wieczyście i niezachwianie wierna". „A niby dlaczego mam taka być, babciu?", pytałam. „Czy mam ci dostarczyć powodów, mała bałamutko?!", krzyczała. „I ty zamierzasz zostać opowiadaczem! No cóż, skoro jednak masz nim być, powiem ci, jakie ja mam powody! Słuchaj zatem: Kiedy gawędziarz jest wierny, wieczyście i niezachwianie wierny swej opowieści, wówczas na samym końcu przemówi cisza. Tam, gdzie opowieść zdradzasz, cisza jest jedynie pustką. Ale my, wierni, kiedy padnie już ostatnie słowo, usłyszymy ten głos ciszy. I to niezależnie od tego, czy jakaś mała zasmarkana panna to rozumie czy też nie. Któż zatem", mówiła dalej, „opowiada lepiej od nas? Cisza. I gdzie czyta się głębszą opowieść niż ta z nienagannie wydrukowanej strony najcenniejszej nawet księgi? Na nie zapisanej karcie. Kiedy królewskie i wspaniałe pióro, w chwili najwyższego



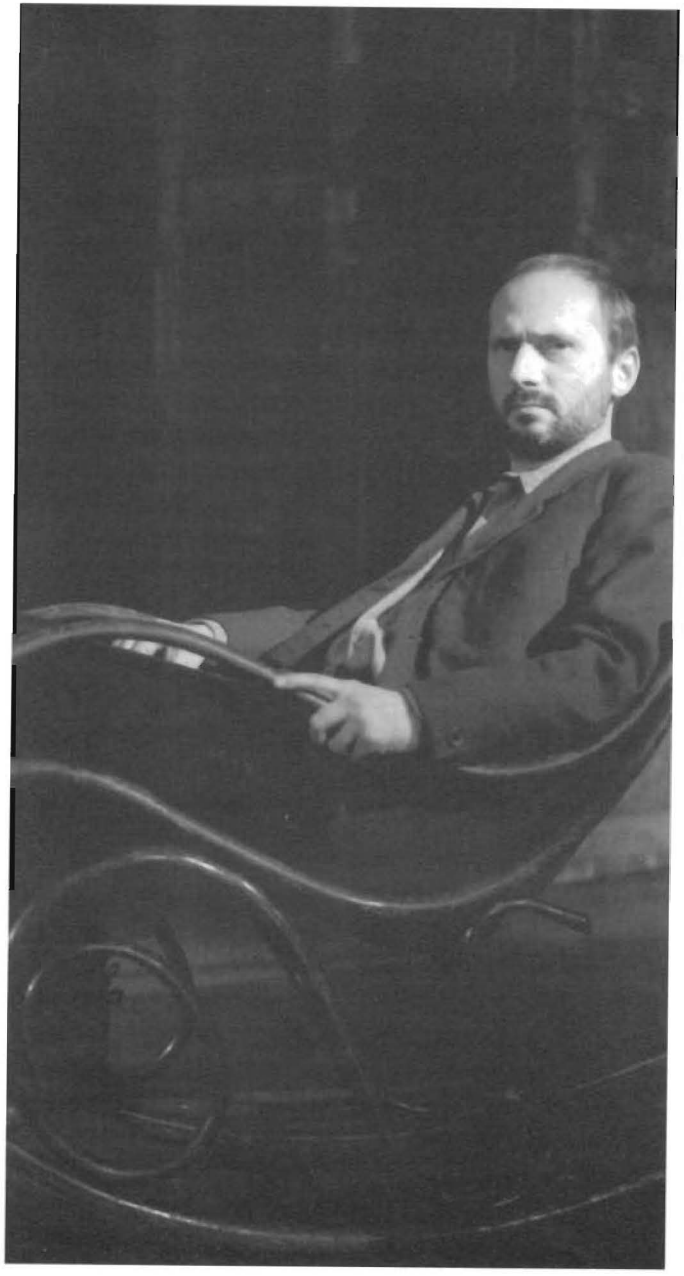
Marc

natchnienia, zapisze swą opowieść najlepszym ze wszystkich atramentem, gdzie wówczas można przeczytać jeszcze głębszą, słodszą, bardziej zabawną i bardziej okrutną opowieść? Na nie zapisanej karcie".

Stara wariatka zamilkła na czas jakiś, chichocząc jedynie i międląc coś bezzębnymi dziąsłami.

„My", powiedziała wreszcie, „stare kobiety, które snują opowieści, znamy tę opowieść z nie zapisanej karty. Niechętnie ją jednak przekazujemy, mogłaby ona bowiem osłabić naszą wiarygodność wśród nie wtajemniczonych. Niemniej dla was zamierzam dokonać wyjątku, moja szczodra, słodka pani i mój wspaniałomyślny, szanowny panie. Wam ją opowiem.

Wysoko w błękitnych portugalskich górach stoi stary klasztor sióstr karmelitanek, który to zakon jest i znakomity, i surowy. W dawnych czasach klasztor był zamożny, wszystkie siostry pochodziły ze szlachetnych rodów i zdarzały się tam wspaniałe cuda. Jednak wraz z upływem wieków szlachetnie urodzone damy z coraz mniejszą gorliwością przestrzegały postu i modłów, bogate wiana coraz rzadziej wpływały do klasztornego skarbca, a obecnie jedynie niewielka grupa pozbawionych posagu i nisko urodzonych zakonnic zamieszkuje jedno skrzydło ogromnej, walącej się budowli, która robi wrażenie, jak gdyby chciała się stopić w jedno z szarą skałą. Mimo to stanowią one pogodną i aktywną wspólnotę. Czerpią wiele przyjemności ze świętych medytacji i z radością zajmują się tą pracą, która kiedyś, dawno, dawno temu, zyskała dla ich zakonu pewien wyjątkowy i dziwny przywilej: uprawiają najlepszy len i wyrabiają z niego najcieńsze w całej Portugalii płótno. Długie pole leżące poniżej klasztoru orzą łagodnookie, mlecznobiałe woły, a ziarno zręcznie rzucają w glebę stwardniałe od pracy dziewicze dłonie z czarną ziemią pod paznokciami. Kiedy pole lnu zakwita, cała dolina staje się jasnobłękitna; ma ten sam kolor co fartuch, jaki włożyła błogosławiona dziewica, gdy szła zebrać jajka w kurniku świętej Anny, na chwilę przedtem, zanim



Serge

Archanioł Gabriel potężnymi uderzeniami skrzydeł opuścił się na próg domu, i wisiał jeszcze wysoko – jak gołąbek z nastroszonymi piórami na szyi, z wibrującymi skrzydłami – przypominając małą, jasną, srebrną gwiazdkę na niebie. W takim czasie wieśniacy na wiele mil wokół wznoszą oczy ku polu obsianemu lnem i pytają jeden drugiego: „Czy klasztor został uniesiony ku niebu? Czy też może naszym dobrym siostrzyczkom udało się ściągnąć niebo do siebie?"

Później, kiedy przychodzi na to pora, len jest zbierany, międlony i trzepany; potem przędzie się delikatną nitkę i tka płótno, a na koniec rozkłada się płachty na trawie, by zbielały, polewając je od czasu do czasu wodą, aż można by pomyśleć, iż to śnieg spadł wokół murów klasztornych. Całą tę pracę wykonuje się z wielką precyzją i pobożnością oraz pokropieniami i litaniami, które stanowią tajemnicę klasztoru. Z tych to powodów zwinięty w bele len, załadowany na grzbiety osłów i wyprawiany za klasztorną bramę drogą w dół ku miastom, jest biały niczym śnieg, gładki i delikatny jak były moje własne stopy, kiedy jako czternastoletnia dziewczyna myłam je w strumieniu przed pójściem na tańce do pobliskiej wsi.

Pracowitość, szanowni państwo, jest rzeczą dobrą i religia jest dobrą rzeczą, jednak zarodek opowieści pochodzi z pewnego mistycznego miejsca poza samą opowieścią. W ten sposób len z Convento Velho czerpie swą rzeczywistą wartość z tego, że pierwsze jego ziarno zostało sprowadzone z samej Ziemi Świętej przez pewnego krzyżowca.

Ludzie, którzy potrafią czytać, mogą dowiedzieć się z Biblii o krainach Leszem i Makkeda, gdzie uprawia się len. Ja sama nie umiem czytać i nigdy nie widziałam tej księgi, o której tyle się mówi. Jednakże babka mojej babki była ulubienicą starego żydowskiego rabina i nauki, jakie u niego pobrała, przekazywane były w naszej rodzinie z pokolenia na pokolenie. Można przeto przeczytać w księdze Jozuego o tym, jak Aksa, córka Kaleba, zsiadła

fot. Marek Gardulski

z osła i zawołała do ojca: „Okaż mi łaskę przez dar! Skoro mi dałeś ziemię Negeb, dajże mi źródła wód!" I dał jej źródła na wyżynie i źródła na nizinie. A na polach krain Leszem i Makkeda żyły później rodziny wytwarzające najlepsze płótno lniane. Naszego portugalskiego krzyżowca – którego przodkowie byli kiedyś najsłynniejszymi tkaczami płótna lnianego w Tomarze – kiedy przejeżdżał przez te właśnie pola, uderzyła jakość tamtego lnu, wobec czego przywiązał woreczek jego nasion do łęku siodła.

W tym to właśnie czasie klasztor otrzymał swój pierwszy przywilej, którym była dostawą prześcieradeł dla wszystkich wychodzących za mąż młodych księżniczek królewskiego domu.

Poinformuję przy tym szanownych państwa, iż w Portugalii w starych arystokratycznych i szlacheckich rodach przestrzegano pewnego czcigodnego zwyczaju. Następnego ranka po ślubie córki i zanim jeszcze wręczono jej poranny dar, szambelan lub majordomus wywieszał z balkonu pałacu prześcieradło używane ubiegłej nocy i oznajmiał uroczyście: *Virginem eam tenemus* – „Stwierdzamy, iż była dziewicą«. Takiego prześcieradła nie prało się potem i nigdy też więcej nie używało.

Ten uświęcony przez czas zwyczaj nigdzie nie był ściślej stosowany niż w samym domu królewskim, a istniał tam tak długo, jak daleko sięga pamięć ludzka.

Od stuleci ten klasztor w górach, w uznaniu zasług w dostawie najdoskonalszej jakości płótna lnianego, posiadał drugi, równie cenny przywilej; otrzymywania z powrotem tego centralnego kawałka śnieżnobiałego prześcieradła, który świadczył o honorze panny młodej z królewskiego rodu.

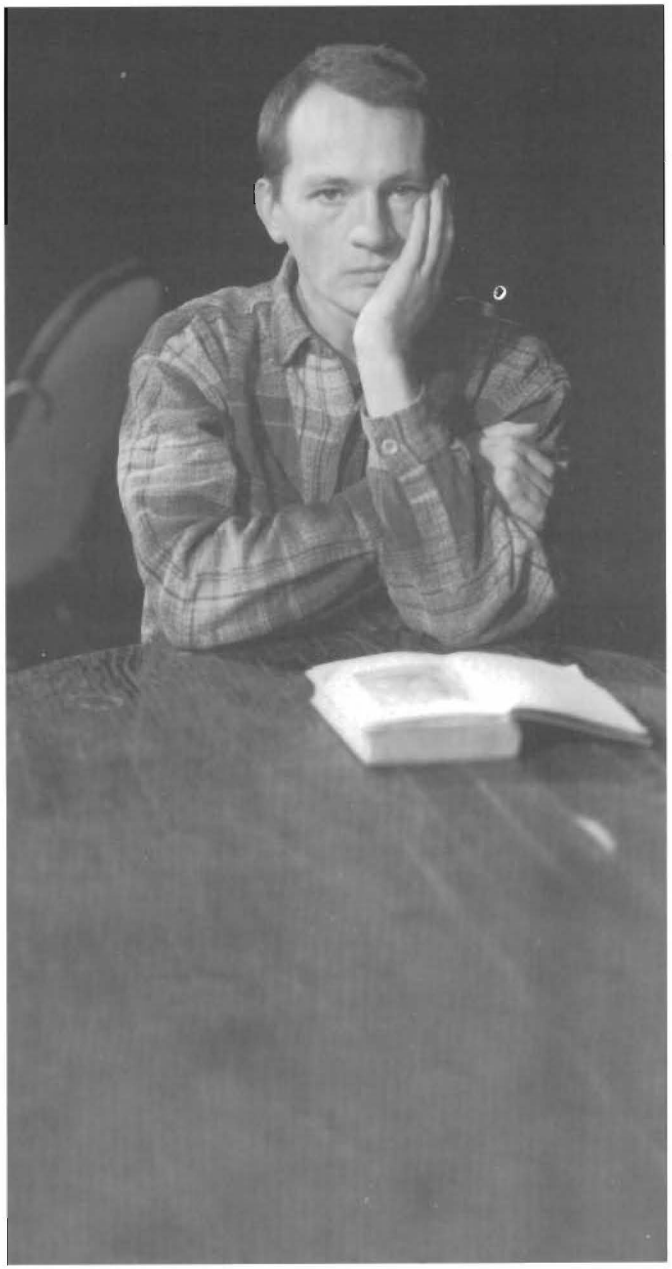
W wysokim, głównym skrzydle klasztoru, którego okna wychodzą na rozległą panoramę wzgórz i dolin, mieści się długa galeria z czarno-białą marmurową posadzką. Na ścianach galerii wisi rząd ciężkich złoconych ram, każda wypełniona herbową płytą z czystego złota, na

której wygrawerowano imiona księżniczek: Donna Christina, Donna Ines, Donna Jacintha Lenora, Donna Maria. I każda z tych ram zawiera kwadrat płótna wycięty z prześcieradła użytego podczas królewskiej nocy poślubnej. Ludzie obdarzeni wyobraźnią i wrażliwością mogą w wypłowiałych plamach na płótnach ujrzeć wszystkie znaki zodiaku: Wagę, Skorpiona, Lwa, Bliźnięta. Mogą też zobaczyć obrazy ze świata własnych wyobrażeń: różę, serce, miecz, a nawet... serce mieczem przebite.

W dawnych czasach zdarzało się, że długa, uroczysta i barwna procesja podążała wijącą się szarą i kamienistą drogą pod górę, ku klasztorowi. Księżniczki portugalskie, będące już królowymi czy królowymi wdowami w obcych krainach, arcyksiężniczki, księżne elektorki ze swymi wspaniałymi orszakami pielgrzymowały tutaj dla powodów, które z natury swej były jednocześnie i święte, i w sposób tajemniczy radosne. Droga z pól lnu ciągnie się stromo ku górze; dama z królewskiego rodu musiała zatem wysiąść z powozu i przebyć ostatni odcinek niesiona w palankinie, który dla tego właśnie celu został kiedyś podarowany klasztorowi.

Zdarzyło się kiedyś – jak zdarza się z płonącą kartką papieru, kiedy to wszystkie już iskierki zdążyły przebiec wzdłuż brzegu kartki i zgasnąć, a oto pojawia się ta jedna, ostatnia jasna iskierka i pędzi ich śladem – iż stara panna wysokiego rodu podjęła podróż do Convento Velho. Kiedyś, wiele lat wcześniej, była towarzyszką zabaw, przyjaciółką i druhną młodej portugalskiej księżniczki. Zbliżając się do klasztoru, obserwuje rozszerzający się na wszystkie strony rozległy widok. Wewnątrz budynku siostra prowadzi ją do galerii i do płyty noszącej imię księżniczki, której niegdyś służyła i tam ją pozostawia, wyczuwając, iż dama chce być sama.

Powoli, bardzo powoli ciąg wspomnień przepływa przez małą i sędziwą głowę przypominającą nagą czaszkę skrytą pod czarną koronkową mantylką; głowa ta kiwa do nich przyjaźnie i potakująco. Lojalna przyjaciółka i powierniczka spogląda wstecz, na żywot tamtej panny



Yvan

młodej z jej królewskim małżonkiem. Ocenia wydarzenia szczęśliwe i rozczarowania – koronacje i jubileusze, dworskie intrygi i wojny, narodziny następców tronu, alianse młodszych pokoleń książąt i księżniczek, rozkwit i upadek dynastii. Stara dama przypomina sobie, jak to niegdyś wróżono z tych plam na płótnie; teraz, wzdychając i uśmiechając się, porównuje przepowiednie z rzeczywistością. Każde z płócien z imienną herbową płytą może opowiedzieć jakąś historię i każde zostało tu umieszczone zgodnie z zasadą wierności tej historii.

Pośrodku długiego rzędu wisi jednak jedno płótno różniące się od innych. Rama jest równie ciężka i okazała jak tamte i z równą dumą dźwiga złotą płytę ozdobioną królewską koroną. Na tej jedynej płycie nie ma wszakże żadnego imienia, a lniane płótno w ramie jest śnieżnobiałe, niczym nie zapisana karta.

Błagam was, dobrzy ludzie, którzy chcecie słuchać opowieści: popatrzcie na tę kartę i doceńcie mądrość mojej babki i wszystkich starych kobiet snujących opowieści!

Bo czyż nie umieszczono płótna w tym rzędzie z powodu wieczystej i niezachwianej lojalności? Same opowiadające, znalazłszy się przed nim, opuszczają zasłonę na twarz i milkną. Bo gdyby królewski tata i królewska mama, którzy kazali oprawić i powiesić ten kawałek płótna, gdyby ci dwoje nie mieli we krwi owej tradycji lojalności, to by go po prostu powiesić nie polecili.

To przed tym kawałkiem czystego, białego lnianego płótna stawały najczęściej w milczeniu dawne księżniczki Portugalii – światowe damy, obowiązkowe, cierpiące królowe, małżonki i matki oraz ich szlachetnie urodzone towarzyszki zabaw i druhny.

To przed tą nie zapisaną kartą pogrążają się w najgłębszych rozmyślaniach stare i młode zakonnice, matki przełożonej nie wyłączając".

Karen Blixen

opowiadanie pochodzi ze zbioru *Opowieści ostatnie*
przekład Konrad Majchrzak, Marta Jabłońska-Majchrzak
Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1996

fot. V.M.A., Paryż

Yasmina Reza

– francuska dramatopisarka, ma dopiero 37 lat i już sporo sukcesów na swoim koncie.

Jeszcze jako studentka socjologii postanowiła związać się z teatrem. Początkowo jako aktorka, wkrótce potem jako dramatopisarka. Zadebiutowała na scenie mając 18 lat, ale rozczarowana twardymi prawami rządzącymi tym zawodem, zrezygnowała z aktorstwa, które do dziś pozostaje jej nie spełnionym marzeniem. Sama żartuje, że utrudnieniem w pracy na scenie była jej „cygańsko-żydowska" uroda. Reza twierdzi, że nie tylko jej wygląd, ale też sposób myślenia i stosunek do życia, szeroki, kosmopolityczny sposób widzenia świata oraz cenny dar autoironii zaprawiony szczyptą cynizmu, wynikają z jej pochodzenia.

Mieszkająca w Hiszpanii żydowska rodzina ojca opuściła ten kraj uciekając przed prześladowaniami Inkwizycji i schroniła się w Uzbekistanie, gdzie zmieniła hiszpańskie nazwisko na Reza. Jej ojciec urodził się w czasie rewolucji bolszewickiej w Moskwie, skąd jego rodzina uciekła do Paryża. Matka zaś pochodziła z zamożnej węgierskiej rodziny żydowskiej. Była skrzypaczką. Studiowała w Genewie. Początek zimnej wojny spowodował, że – za radą rodziców – nie wróciła już do Budapesztu, tylko przeniosła się do Paryża.

Tutaj rodzice Yasminy Rezy poznali się i tu urodziła się autorka *„Sztuki"*.

Po rozczarowaniach aktorskich Yasmina Reza zajęła się pisaniem sztuk. Jej pierwszy dramat *Jusqu'à la nuit* nie zainteresował nikogo, ale już *Conversations après un enterrement* z 1987 r. stał się wydarzeniem i odniósł wielki sukces. Autorka otrzymała teatralną nagrodę Molière dla najlepszego autora, nagrodę SACD dla młodych talentów i nagrodę Fundacji Johnsona. Następna sztuka to *La*

traversée de l'hiver. Jej realizacja sceniczna otrzymała kolejną nagrodę Molière dla najlepszego spektaklu.
„Sztuka" z 1994 r., której prapremiera odbyła się w Comédie des Champs Elysées uhonorowana została „molierami" dla najlepszego autora i dla najlepszego przedstawienia roku 1995 oraz dwiema prestiżowymi brytyjskimi nagrodami dla najlepszej komedii – Evening Standard Award for Best Comedy 1996 i Laurence Olivier Award for Best Comedy 1997. Międzynarodowy sukces *„Sztuki"* potwierdzają kolejne premiery w Berlinie, Londynie, Buenos-Aires, Tel-Awiwie, Moskwie.
Napisany w 1995 r. dramat *L'homme du hasard* został po raz pierwszy wystawiony w Théâtre Hébertot, a w 1998 r. ma być zrealizowany w Royal Shakespeare Company i w PIT Theater w Londynie.
Yasmina Reza jest też autorką adaptacji scenicznej *Przemiany* Kafki, którą wystawił w Théâtre du Gymnase Roman Polański. Pisze również scenariusze filmowe.

o

Czy siłą motywującą Pani teatr jest chęć podobania się?

Zdecydowanie nie. Nawet jeśli zakładamy, że chęć podobania się nie jest obca żadnej działalności, którą poddaje się publicznej ocenie, mojej pracy w żadn sposób nie można zredukować do takiego określenia.

A jednak czasem mówi się o Pani teatrze "upiększające zwierciadło"?

Kto tak mówi? To straszne, że trzeba usprawiedliwiać się z powodu tego, co inni o nas mówią. Nie lubię takiej sytuacji. Żadna z moich sztuk niczego nie upiększa.

Wszystkie są w jakiś sposób bolesne. Czas, który mija i nad którym nie mamy władzy, nieszczęśliwa miłość, śmierć, porażka w przyjaźni, niespełnione pragnienia – czy to są tematy upiększające rzeczywistość? Mówi Pani o upiększniu, ponieważ moje sztuki często są śmieszne. Ludzie się śmieją, a to wydaje się nie do pogodzenia z głębią przekazu.

Czy zastrzeżenia formułowane przeciwko Pani twórczości dodają Pani pewności siebie?

Nie dbam o to. Ani sukces, ani porażka nie są nigdy ostateczną miarą tego, co robimy. Krytyki są równie podejrzane, jak pochwały. Ani jedne, ani drugie nie mają dla mnie wartości ostatecznej. Nie identyfikuję się z żadną z tych opinii. W Niemczech, w Berlinie *„Sztuka"* została wyreżyserowana w sposób tak odmienny, że można ją było interpretować zupełnie inaczej. Wszystko ma znaczenie: kontekst, moda, moment. A wszystko to jest niezależne od utworu.

Do jakiej publiczności adresuje Pani swoje sztuki?

Nie wiem. To niełatwy problem. Nie chciałabym udzielać kategorycznej odpowiedzi na to pytanie. *Conversations apres enterrement* oraz *La traversee de l'hiver* zostały wystawione w miejscach kojarzonych zazwyczaj z teatrem „offowym". Sytuacja nie jest tak oczywista w przypadku *„Sztuki"*. Być może ma to także związek z rozmiarami sukcesu. Co do *L'homme du hasard*, to mam wrażenie, że wraz z kolejnymi przedstawieniami publiczność stawała się coraz bardziej wymagająca i interesująca. To było wzruszające doświadczenie.

Mówi się, że wykorzystuje Pani tematy z własnego życia...

Rzeczywiście, *L'homme du hasard* jest poniekąd wyznaniem wiary, rodzajem manifestu. To, co złożone i sprzeczne wydaje mi się bowiem samą istotą życia. Nie lubię zakładać, że myśl może być ograniczona, że rzeczy powinny być jednoznaczne, że istnieje tylko jedna możliwa teza. I to właśnie chciałam pokazać. Że jedna i ta sama osoba może myśleć równocześnie o środku przeczyszczającym i *Verklärte Nacht* Schönberga. Że może mówić najpierw o Oświęcimiu, a zaraz potem o jakichś błahostkach, o śmierci bliskiej osoby i swoim fryzjerze. O tym, co najbardziej tragiczne i najbardziej błahe jednocześnie. Owa różnorodność nastrojów, bardzo w typie „środkowoeuropejskim", ma prawdopodobnie żydowske korzenie.
Jest to całkowitym zaprzeczeniem mody, lub – jeśli Pani woli – „politycznej poprawności". Dlatego właśnie w pewnej chwili, gdy mowa o chińskich studentach, stworzona przeze mnie postać mówi: "Wolę Irańczyków. Wolę egzaltację od praw człowieka". Jest to myśl skandaliczna, którą newiele osób by wyraziło. Ale artysta nie musi być prawomyślny; nie należy mylić artysty z myślicielem. Obecnie pragnie się nas przekonać, że myślenie jest naszym powołaniem. A przecież artysta nie ma żadnych szczególnych obowiązków wobec społeczeństwa. Można mne krytykować, to oczywiste, ale nie jestem rzecznikiem żadnych wartości. Pracę nad *L'homme du hasard* rozpoczęłam z przeświadczeniem, że nie ma myśli wielkich i małych, podobnie jak nie istnieje „prawomyślność".
Poza tym nie mam do powiedzenia nic ponad to, co piszę. Pytają mnie czasem: „co dokładnie chciała Pani przez to powiedzieć?". „Nic poza tym, co usłyszeliście" – odpowiadam zazwyczaj. Nie mam zamiaru powtarzać na głos tego, co z takim mozołem napisałam.

Sprawia Pani wrażenie osoby, która łatwo przyzwyczaja się do sukcesu.

Sprawiam takie wrażenie? Cóż... Prawdą jest, że nie czekałam na sukces po to, by się nim napawać. Domyślałam się – by tak rzec – jego abstrakcyjnej natury zanim go doświadczyłam. Wiedziałam, że jest niezbędny do uzyskania pewnej niezależności, i w pewnym sensie go pragnęłam. Ale znałam także jego pychę i kruchość. Nie mogę się zmienić tylko dlatego, że tak ulotny dar stał się nagle mim udziałem. Sukces jest przyjemny, pochlebia nam, może być słodki. Ale nigdy niczego nie uczy, w niczym nie upewnia. Często bez powodu przechodzi od jednego do drugiego człowieka. I mimo wszystko jest złudzeniem.

Fragmenty rozmowy Brigitte Paulino-Neto z Yasminą Rezą
„Vogue", marzec 1996
Przekład Renata Niziołek

CZAS NA KREDYT z BANKU BPH

Staramy się zaspokoić życzenia każdego, kto obdarzy nas zaufaniem. Nasi pracownicy codziennie służą Państwu radą i pomocą w ponad 150 placówkach Banku BPH na terenie całego kraju. Stworzyliśmy bank z myślą o spełnianiu oczekiwań naszych Klientów. W naszej bogatej ofercie każdy znajdzie coś odpowiedniego dla siebie m.in.:

- prowadzenie rachunków bieżących i terminowych,
- udzielanie kredytów obrotowych, inwestycyjnych i innych,
- udzielanie gwarancji bankowych,
- wykup wierzytelności, faktoring,
- prowadzenie rozliczeń w obrocie krajowym i międzynarodowym poprzez sieć S.W.I.F.T.,
- sprzedaż i obsługę kart płatniczych BPH-VISA, czeków American Express oraz Thomas Cook,
- sprzedaż polis ubezpieczeniowych Commercial Union.

Centrala Banku:
ul.Na Zjeździe 11, 30-527 KRAKÓW
tel.: (12) 4223 333; (12) 4187 888,
fax: (12) 4216 212; (12) 4187 843, tlx: 326426 BPH PL

BANK BPH
BANK PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY SA

Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 5
31-010 Kraków

Sekretariat
tel. 421 29 77
fax 421 33 53

Duża Scena i Sala im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 1, kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
tel. 422 40 40 lub centrala tel. 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20

Scena Kameralna
ul. Starowiślna 21, kasa biletowa – ul. Starowiślna 21
centrala tel. 421 19 95, 421 19 98

Mała Scena
ul. Sławkowska 14, kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
tel. 422 40 40 lub centrala 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20

Kasy biletowe prowadzą sprzedaż:
– wtorek, środa, czwartek, piątek, sobota
10^{00} – 13^{00} i 17^{00} – 19^{00} oraz 2 godziny przed spektaklem
– niedziela 17^{00} – 19^{00} oraz 2 godziny przed spektaklem
– przedsprzedaż rozpoczyna się 5 dni przed spektaklem

Biuro Obsługi Widzów
ul. Jagiellońska 1
rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych
sprzedaż kart stałego widza
– codziennie z wyjątkiem niedziel i dni świątecznych 8^{00} – 16^{00}
– w soboty 8^{00} – 13^{00}
tel. 422 40 40 lub centrala tel. 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20

Muzeum Starego Teatru
ul. Jagiellońska 1
centrala tel. 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20
czynne na godzinę przed przedstawieniami i w czasie spektaklu

Redakcja programu: Maria Klotzer
Opracowanie graficzne: Lech Przybylski
Opracowanie komputerowe: Piotr Kołodziej

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

UNIA TEATRÓW EUROPY

STARY TEATR KRAKÓW

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY KRYSTYNA MEISSNER

Yasmina Reza

„Sztuka"

(„Art")

Przekład: Barbara Grzegorzewska

OSOBY:

Marc	Zbigniew Kosowski
Serge	Andrzej Hudziak
Yvan	Piotr Skiba

REŻYSERIA I SCENOGRAFIA

Krystian Lupa

Asystenci reżysera: Zbigniew Kosowski, Piotr Waligórski (WRD PWST)
Asystent scenografa: Piotr Skiba

Przedstawienie zrealizowano dzięki finansowej pomocy BANK BPH

!!! W CZASIE PRZEDSTAWIEŃ NIE WOLNO FOTOGRAFOWAĆ, FILMOWAĆ ANI DOKONYWAĆ NAGRAŃ DŹWIĘKOWYCH !!!

Z-ca dyrektora ds. administracyjnych Ryszard J. Skrzypczak • Kierownik muzyczny Mieczysław Mejza

inspicjent	*Zbigniew Duma*
sufler	*Marta Baster-Górecka*
kostiumy:	
pracownia krawiecka damska	*Halina Drahus*
pracownia krawiecka męska	*Fryderyk Kałkus*
dekoracje:	
pracownia butaforska	*Barbara Nowak*
pracownia malarska	*Małgorzata Talaga*
pracownia stolarska	*Wiesław Wróbel*
pracownia ślusarska	*Leszek Bubak*
pracownia tapicerska	*Jan Regulski*
charakteryzacja	*Zofia Zielińska*
światło	*Adam Piwowar*
dźwięk	*Mieczysław Guzgan*
główny brygadzista	*Wiesław Małek*
kierownictwo techniczne	*Andrzej Starzyk, Anna Kammer, Jerzy Kolak*
koordynacja pracy artystycznej	*Hanna Nowak, Małgorzata Tusiewicz, Ewa Zawalska*

POLSKA PRAPREMIERA ! SCENA KAMERALNA DNIA 16 LISTOPADA 1997 ROKU !!!

Projekt scenografii Krystian Lupa