TEATR NARODOWY

Georg Büchner

LENZ

LENZ

TEATR NARODOWY

Georg Büchner

LENZ

w przekładzie Kazimiery Iłłakowiczówny

adaptacja, reżyseria, opracowanie muzyczne
Barbara Wysocka
scenografia
Mirek Kaczmarek
projekcje wideo
Lea Mattausch

operator kamery
Magdalena Mosiewicz

prapremiera polska 18 lutego 2011
scena Studio

obsada

Szymon Czacki gościnnie
Oskar Hamerski
Modest Ruciński

asystentka reżysera
Dorota Ignatjew
asystentki scenografa
Elwira Szyszka
Anita Trzaskowska
realizatorzy światła
Łukasz Obuch
Dariusz Wieczorek
realizatorzy dźwięku
Piotr Gos
Marek Wojtulanis

Licencja na wystawienie utworu
została wydana przez Stowarzyszenie
Autorów ZAiKS.

Anna R. Burzyńska

Język i szyfr

Dusza:
urojony substrat wszystkich naprawdę dostrzegalnych zjawisk psychicznych: wyobrażeń, myśli, uczuć, kojarzeń logicznych i nielogicznych i wszelkich przedmiotów duchowych albo uświadomionych, albo takich, które mogą być uświadomione – a więc nawet wizji, deliriów, przeczuć itd.

Karol Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*

Sercem, mózgiem – a może raczej, jak napisałby Irzykowski, duszą – Büchnerowskiej opowieści o Lenzu jest scena, w której tytułowy bohater toczy dyskusję z przybyłym do domostwa pastora Oberlina Christophem Kaufmannem. Wypowiedź (właściwie logorea) Lenza, będąca najdłuższą jego kwestią w całym tekście, interpretowana jest jako manifest estetyczny, krytyka sposobu, w jaki malarze i poeci próbują w swej sztuce realizować zasady idealizmu. Twórcy nie chcą przedstawiać świata tak, jak go Bóg i natura stworzyły, lecz próbują go oczyszczać, upiększać, syntetyzować, uniwersalizować, narzucać mu sensy, zamiast je odczytywać. Krytykując idealizm jako modną konwencję estetyczną, prędko sprowadzoną przez drugorzędnych artystów do poziomu bezrefleksyjnego kiczu, Lenz równocześnie podpisuje się pod idealizmem rozumianym najszerzej jako jeden z prądów filozoficznych, który od Platona, przez Kanta, prowadził do Fichtego, Schellinga i Hegla, a także nadawał kształt twórczości takich pisarzy, jak Hölderlin, Novalis czy – w wielu aspektach – Goethe. Postuluje, by twórcy zniżyli się do życia maluczkich i „odmalowali je w każdym jego drgnieniu, w każdej wynikającej zeń przenośni, każdej subtelnej, ledwo dostrzegalnej grze wyrazu".

Świat w ujęciu idealistycznym jest jedną wielką księgą pisaną szyfrem – czy też raczej hieroglifami, gęstą siatką znaków czekających na rozkodowanie i zrozumienie. Pomiędzy wewnętrznym mikroświatem człowieka a zewnętrznym makroświatem natury i kosmosu istnieje szereg skomplikowanych powiązań i analogii. Transcendentalna jaźń, czyli dusza, pozwala dostrzec te ukryte związki tam, gdzie zmysły okazują się niewystarczające. Jednostka o wyjątkowej wrażliwości i przenikliwości, należycie „wyćwiczonej" duszy, będzie potrafiła przeniknąć nawet najciemniejsze zasłony materialnego świata, by dostrzec najgłębsze analogie, zrozumieć sens i porządek kosmosu.

To w szczególności świat natury będzie księgą, która domaga się lektury, odczytania i zrozumienia – jak na obrazach Caspara Davida Friedricha, gdzie poszukiwacze transcendencji kontemplują góry i niebo w poszukiwaniu istoty wszechrzeczy. Fantazyjnie ukształtowane chmury i barwne minerały, onieśmielające pięknem rośliny i zachowujące się wedle sobie znanej logiki zwierzęta – wszystkie te elementy są hieroglifami, którymi pisany jest świat. Ich widzialna forma odsyła do niedostrzegalnych zmysłami idei. Każde zjawisko ma w uniwersum swoje miejsce i sens, stanowi część powiązanej ze sobą struktury: obraz odsyła do pojęcia, a pojęcie – do obrazu, słowo – do idei, a idea – do słowa, widzialne – do niewidzialnego, a niewidzialne – do widzialnego. Wreszcie to, co ludzkie odsyła do kosmicznego, a to, co kosmiczne – do ludzkiego: „ja" do „nie-ja".

Ów proces komunikacji – ciągłe szukanie analogii, antytez i syntez, ustalanie powiązań, obliczanie sumy i różnicy sensów, scalanie i atomizowanie – ma charakter dynamiczny, jest swoistym *perpetuum mobile*, wprawiającym człowieka w ruch, umożliwiającym rozwój i egzystencję będącą czymś więcej niż tylko wegetacją. Racjonalne będzie splatało się z irracjonalnym, jedno warunkowało drugie. Stany, w których może dochodzić do połączenia mikrokosmosu duszy i makrokosmosu rzeczywistości, sprzyjające poznaniu transcendentnemu, to stany śnienia, marzenia, halucynacji, miłosnej ekstazy. Stany graniczne, niebezpieczne. Patrzenie prosto w słońce może oślepić. Za ujrzenie oblicza Boga i poznanie jego imienia płaci się śmiercią. Szaleństwo w *Lenzu*, choć opisane z kliniczną precyzją i psychiatrycznym naturalizmem patografii (biografii postrzeganej przez pryzmat choroby, jako zapis konkretnego przypadku medycznego), okazuje się tragicznym rewersem poznania absolutnego, efektem osaczenia przez rój sensów, znaków, liter, cyfr – podobnie jak obsesja Witolda z *Kosmosu* Gombrowicza, udręki Beckettowskiego Molloya i Bernhardowskiego Konrada z *Kalkwerku* czy psychoza Maxa Cohena z *Pi* Aronofsky'ego.

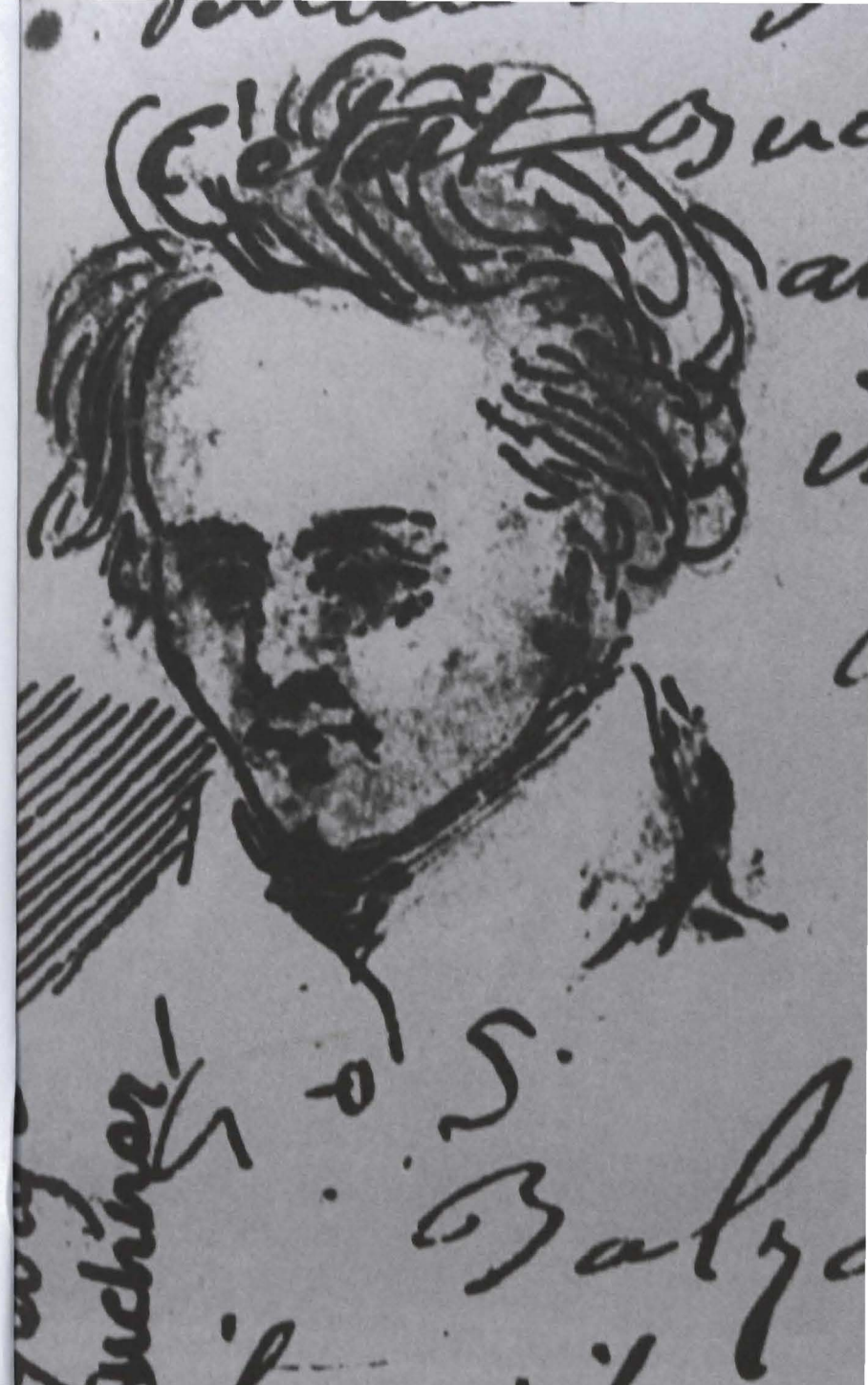
2

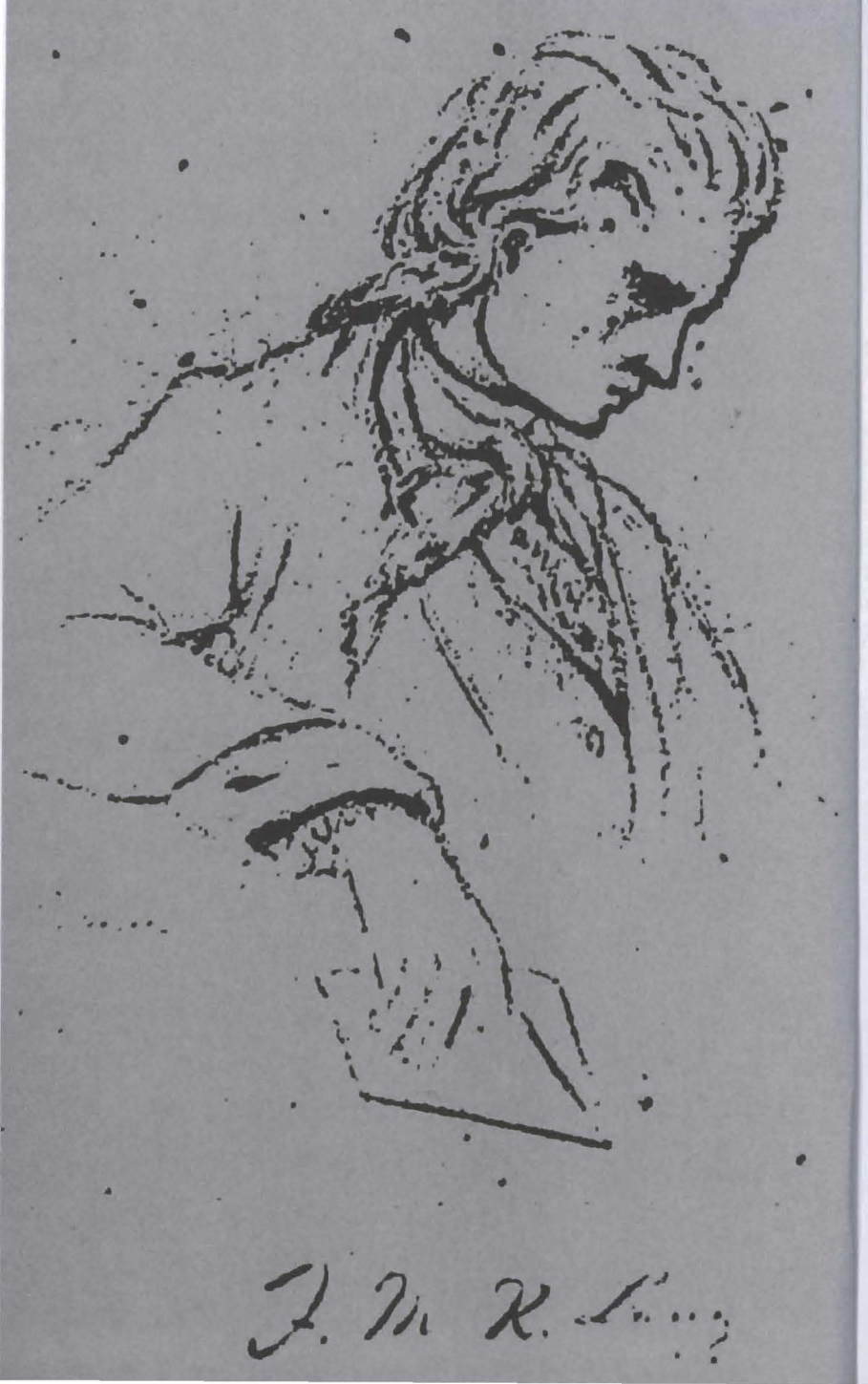
Napisany w 1835 roku *Lenz* jest splotem trzech narracji: słowa tytułowego bohatera przeplatają się z (zaczerpniętymi z autentycznego raportu) spostrzeżeniami jego opiekuna Oberlina i nadrzędną perspektywą autora, Büchnera. Lenz, Oberlin i Büchner – trzy historyczne postaci, których biografie splatają się w jedno w opowiadaniu o „ja" zmagającym się z nieobecnością sensu. A właściwie przeglądające się w sobie patografie, gdyż każda z tych trzech wybitnych indywidualności doświadczyła w życiu głębokiego kryzysu psychicznego, płacąc wysoką cenę za zbyt uparte poszukiwanie sensu, próbę połączenia złotą nicią analogii elementów rzeczywistości, usiłowanie nazwania i opisania tego, co opisaniu i nazwaniu się nie poddaje, wreszcie chęć rewolucyjnej zmiany rzeczywistości, by choć w niewielkim stopniu odpowiadała ona ukrytemu ideałowi.

Johann Friedrich Oberlin (1740–1826), luterański pastor, reformator społeczny, filantrop, jeden z współtwórców nowożytnej pedagogiki, budujący wioski, drogi, mosty, szkoły i biblioteki w Alzacji, wprowadzający nowe metody rzemiosła i rolnictwa, cały swój wysiłek skierował na ulepszanie świata zewnętrznego, wedle Boskiego przykazania czynienia Ziemi sobie posłuszną. Nie było mu obce pragnienie poszukiwania powiązań między różnymi poziomami rzeczywistości – w jego przypadku wynikające pierwotnie z prawideł religijnych i zasad myślenia alegorycznego (przywołany w opowiadaniu przykład dwunastu farb oznaczających różne cechy ludzkie i przypisanych poszczególnym apostołom), które prowadzić miało do uproszczenia i uporządkowania obrazu uniwersum. Determinację, z jaką usiłował zapanować nad chaotyczną rzeczywistością, tłumaczy częściowo przywołany przez Büchnera obraz kryzysu, jaki pastor przeżył po śmierci swego ojca – śmierci niejako zwiastowanej mu przez głosy słyszane w polu. W opowiadaniu Oberlin opowiada przybyłemu do jego domu w Waldersbach Lenzowi o znakowej naturze przyrody, życiu „kamieni, metali, wód i roślin", ale też o przypadkach „ujęcia przez ducha" w górach i o własnym doświadczeniu somnambulicznym wynikłym z kontemplacji stawu. Próby racjonalnego tłumaczenia rzeczywistości będą ocierać się o obłęd, chęć połączenia z naturą zagrozi integralności podmiotu.

Swoją indywidualną ścieżkę obok idealizmu i materializmu usiłował wytyczyć także **Karl Georg Büchner** (1813–1837), pochodzący z Hesji przyrodnik, pisarz i działacz polityczny. Po przebyciu ciężkiej choroby (prawdopodobnie zapalenia mózgu) oraz kryzysie psychicznym, którego genezy ani przebiegu nie znamy, szukał zapomnienia w działalności naukowej i polityczno-rewolucyjnej (podczas nauki w Giessen utworzył Towarzystwo Praw Człowieka, w 1834 roku opublikował radykalny manifest polityczny *Goniec Heski*, nawołujący ludność landu do rewolucji przeciwko magnaterii, co poskutkowało koniecznością ucieczki z ojczyzny). Sposobem na połączenie dwóch wymiarów rzeczywistości okazała się filozofia natury. Na Uniwersytecie w Strasburgu Büchner studiował anatomię porównawczą i filozofię, obok zdobywania praktycznych umiejętności medycznych poszerzał literackie i historiozoficzne horyzonty. Rozmyślania o naturze ludzkiej i sensie życia, wyprowadzone z pożółkłych stronic historii starożytnej, filtrował przez konkret ciała i jego fizjologii. W pracy doktorskiej *Mémoire sur le systeme nerveux du barbeau (Cyprinus barbus L.)* (O układzie nerwowym brzany) szukał analogii pomiędzy budową i działaniem układu nerwowego niewielkiej ryby oraz zwierząt coraz wyższego rzędu, upatrując w zaobserwowanych podobieństwach i różnicach prawidłowości należące do „wielkiego planu organizacyjnego natury" (teza o tyle nowatorska, że sformułowana na długo przed narodzinami ewolucjonizmu w naukach przyrodniczych i społecznych). W jednym z zachowanych odczytów wygłoszonych w Zurychu *Über Schädelnerven* (O unerwieniu czaszki) głosił z kolei, że „cała cielesna egzystencja jednostki nie służy osiąganiu przez tę jednostkę określonych «zysków», lecz jest manifestacją pierwotnej zasady, zasady piękna, wydobywania z najprostszych rysów i linii form najwyższych i najszlachetniejszych. Wszystko: materia i forma – jest ze sobą związane w myśl tej zasady. Wszystkie funkcje organizmu są przejawami działania tej samej zasady, nie muszą być określane przez jakiekolwiek zewnętrzne wobec niej cele, a ich tak zwana współpraca i wzajemne wpływanie na siebie w określonym celu to nic innego, jak konieczna harmonia w wyrażaniu jednego i tożsamego celu" [tłum. A.R.B.]. Oczywiście, ustalenie owej zasady nasuwa kolejne problemy: drogi do poznania owej przyczyny, mistyczna i dogmatyczna, nie są wystarczające.

Anatomiczne teksty Büchnera zasługują na przypomnienie chociażby dlatego, iż wykrystalizowane w trakcie pracy naukowej poglądy młodego badacza poddane zostaną przez niego samego autodyskusji na gruncie dramatu. Pomiędzy opozycjami estetycznego idealizmu i estetycznego realizmu (złudzenie i fizyczny konkret; myślenie teleologiczne i nacisk na rozwój, ewolucję; stylizacja, patos i bezpośredniość; marionetki i ludzie; w końcu sztuka jako autonomiczny idealny obraz i sztuka jako środek poznania) przebiega u Büchnera linia dramatycznego konfliktu – co widać chociażby w przewrotnej komedii *Leonce i Lena* (1836). Niezwykłym doświadczeniem jest lektura jego korespondencji z roku 1835, gdy przygotowywał rozprawę doktorską – noc w noc dokonuje sekcji kolejnych brzan (w listach tłumaczył, że tylko u świeżo zabitej ryby dostrzec można naturalną biel włókien nerwowych, która staje się niewidoczna w przypadku preparatu; że istotne jest uchwycenie tego momentu, gdy ustaje działalność mózgu i nerwów). Odrzynaniu rybich łbów towarzyszą rozmyślania o ucinanych ludzkich głowach – równolegle powstaje sztuka o rewolucji francuskiej *Śmierć Dantona*... Literatura i anatomia będą przenikać się aż do końca – pracę nad kolejnym dramatem, *Woyzeckiem* (1837), stawiającym pytanie o miejsce człowieka na drabinie bytów, między zwierzętami a Bogiem, wstrząsającym studium rozpadającej się psychiki obiektu społecznych i medycznych eksperymentów, przerwie absurdalna śmierć na tyfus (prawdopodobnie konsekwencja zranienia brudnym skalpelem).





Wreszcie

Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792), urodzony na terenie dzisiejszej Łotwy, syn bałtyckiego pastora. Pod wpływem wykładów Immanuela Kanta (i zgłębianych za jego radą dzieł Jean-Jacques'a Rousseau) porzucił rozpoczęte w Królewcu studia teologiczne, skupiając się na rozwijaniu talentu literackiego i muzycznego. Wydziedziczony przez rodzinę, zmuszony był podjąć pracę służącego u arystokratów uczących się w szkole kadetów w Strasburgu. Tam założył Towarzystwo Filozoficzno-Literackie (Société de philosophie et de belles lettres), do którego należał również młody Johann Wolfgang von Goethe – początkowo przyjaciel i mentor Lenza, później rywal w życiu osobistym i zawodowym.

Wyrosła z bolesnych, osobistych przeżyć (poniżająca walka o przetrwanie finansowe, upokorzenia zaznane w gronie literatów, niepowodzenia miłosne – zwłaszcza nieodwzajemniona miłość do Friederike Brion, narzeczonej Goethego), radykalna formalnie i ideowo twórczość dramatyczna Lenza (sztuki *Żołnierze* oraz *Guwerner*, poematy, eseje) nie znalazła szerszego uznania za jego życia. Zarówno jego dorobek pisarski, jak fascynacje historiozofią, chemią czy też ideami masońskimi przenikało dążenie do odkrycia i opisania zasad, którymi rządzi się rzeczywistość i jej przemiany – przy czym, odwrotnie niż Oberlin, Lenz widzieć będzie te domniemane zasady raczej w ciemnych barwach.

W 1777 roku doszło do ujawnienia się choroby – jak można dziś wnioskować ze szczegółowych opisów autorstwa Oberlina i notatek samego Lenza, schizofrenii paranoidalnej. Trzy tygodnie w Waldersbach, mimo troski pastora i jego żony, doprowadziły do pogorszenia stanu zdrowia pisarza. Zabrany przez brata do Rygi, próbował nowego życia w różnych miastach ówczesnej Rosji, zarabiając podczas okresów lepszego samopoczucia jako korepetytor i tłumacz, by ostatecznie w niewyjaśnionych okolicznościach dokonać żywota na moskiewskiej ulicy.

Nieszczęśliwie zakochany, niezrozumiany przez współczesnych, wędrujący samotnie przez góry, melancholijny, cierpiący, wielokrotnie usiłujący popełnić samobójstwo autor *Żołnierzy* to klasyczna wręcz figura „galernika wrażliwości". Ale choć opowiadanie to obraz męki Lenza, na marginesach tekstu – niczym na skrzydłach tryptyku – dostrzec można wizerunki Oberlina i Büchnera, którzy przeglądają się w losie zmarłego w Moskwie pisarza. Trzy różne historie o próbie scalenia rozpadającej się podmiotowości, odnalezienia w „ja" kosmicznej harmonii oraz nadania otaczającemu „nie-ja" świadomości i nieprzypadkowości właściwej ludzkim decyzjom.

Tekst Büchnera ma osobliwy status, który bardzo trudno oddać w przekładzie. Korzystając z autentycznych źródeł – raportu Oberlina i raczej drugorzędnej prozy Paula Merlina *Le Pasteur Oberlin. Nouvelle Alsacienne* (Pastor Oberlin. Nowela alzacka) – pisarz momentami nieomal przepisuje źródła, by za chwilę w jaskrawy sposób od nich się oderwać, zmienia optykę z obiektywizującej na całkowicie subiektywną, konstruuje narrację tak, że nie wiadomo, kto w danym momencie jest narratorem. Oberlin? Wszechwiedzący obserwator opisujący zarówno widzialne symptomy, jak i ukryte w głowie bohatera myśli i motywacje, a także rozsiane znaki i zapowiedzi jego przeznaczenia? Wreszcie sam Lenz, z głębin swojej choroby mówiący wieloma głosami – i często w trzeciej osobie?

Innym ważnym kontekstem będą pisma Goethego, zwłaszcza autobiograficzne *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*, gdzie Weimarczyk zamieścił protekcjonalny i zaskakująco papierowy opis znanego sobie przecież bardzo dobrze Lenza, stylizując go na jednego z „meteorów" epoki „burzy i naporu" (*Sturm und Drang*), nieomal postać z własnej prozy zaczerpniętą – pretensjonalnego Wertera, który nie nadawał się ani do życia, ani do tworzenia. Goethe opisuje Lenza tak, jak tworzy się postać literacką: ubierając w teatralny kostium bezkrwistą ideę, stawiając na scenie rozgrywanej historii smutną marionetkę tragicznego poety romantycznego. Tekst Goethego jest w pewnym sensie symulakrum – pustym znakiem nieodsyłającym do żadnego desygnatu.

Büchner wybierze drogę zupełnie inną: w chropowatym, pozszywanym z nie zawsze pasujących do siebie skrawków tekście widać wyraźnie ślady procesu jego pisania jako procesu *par excellence* dramatycznego. Ze skrupulatnością badacza relacjonuje źródła i dokumenty, a zarazem je podważa i kwestionuje, próbuje różnych perspektyw oglądu, przymierza rozmaite języki i style wypowiedzi, tworzy mit – i go obala. Dokonuje sekcji na przedmiocie i podmiocie opowiadania, bawi się słowem, mając zarazem pełną świadomość niewyrażalności kwestii najistotniejszych. Sięgając po autentyczną biografię i precyzyjnie opisany przypadek chorobowy, wiedząc, że mogą być one opowiedziane tylko w czasie przeszłym, w formie zamkniętej i spetryfikowanej, decyduje się na ironicznie podważenie paradygmatu „dokumentalności", „biograficzności", „naukowości". Godzi się z tym, że Lenz i Oberlin już nie przemówią własnym głosem – i pozwala bezczelnie wybrzmieć głosowi własnemu, wchodząc z nimi dwoma w niemożliwy i niekonkluzywny dialog.

Strategia Büchnera w stosunku do tragedii Lenza w dużej mierze wyprzedza nowoczesne rozumienie literackiego tragizmu. Proces subiektywizacji i wzrastania roli podmiotu nadawczego dzieła literackiego pociągnął bowiem za sobą ważką konsekwencję w warstwie sensów utworu: tragizm, będący immanentną częścią świata przedstawionego w tragedii antycznej, niejako „wyszedł na zewnątrz", z poziomu samoświadomości postaci przechodząc na poziom samoświadomości autora i odbiorcy. Stał się nadrzędną perspektywą, w której postrzegać należy całość utworu. Perspektywą, która spaja jego elementy i narzuca sensy. Wydobywa to, co żywe i realne z powodzi znaków.

Opowiadanie

Lenz ukazuje bohatera epoki po-Kartejzańskiej: jego świadomość-dusza-jaźń będzie centralnym elementem świata przedstawionego, jego osią, jedynym punktem odniesienia. Cała reszta to być może tylko pozory, projekcje, przywidzenia; w najlepszym wypadku idee, którym zwodnicze oko i ucho nadają miłe dla zmysłów kształty i brzmienia. Ale także ten jedyny punkt odniesienia nie będzie czymś niepodważalnym. Lenz bowiem nieustająco wątpi w istnienie siebie samego. Jego samotna i anonimowa (Oberlin zanotował, że jego podopieczny zdecydowanie żądał niełączenia jego dzieła z nim jako człowiekiem) wędrówka po bezdrożach będzie tak naprawdę próbą ucieczki od samego siebie, wywłaszczenia się z własnej tożsamości – po to, by na oczyszczonym polu ustanowić ją od nowa, uchwycić „ja" w procesie rodzenia się, wzrastania i kształtowania. To już nie Kartezjańskie zwątpienie, ale raczej Schopenhauerowski ból okazuje się jedynym niepodważalnym dowodem na własne istnienie. Lenz podsyca go, zadając sobie fizyczne cierpienie, ale i to nie wystarczy. W mozole snuje siatkę, w którą próbuje pochwycić samego siebie.

Usłyszeć się, zobaczyć się, złapać się na gorącym uczynku istnienia – to marzenie wielu bohaterów Büchnera, pragnących – jak w *Leonce i Lenie* – choć raz móc „spojrzeć na czubek własnej głowy". Marzenie paradoksalne: zobaczone „ja" staje się osobliwym „nie-ja"; usłyszany głos „ja" – jest przerażającym głosem „obcego"; wypowiedzieć siebie można tylko komuś innemu. W pewnym sensie schizofrenia jest naturalną konsekwencją próby umocnienia tożsamości – choć oznacza jej destrukcję.

Sytuacja Lenza jest doświadczeniem równocześnie paradoksalnym i fundamentlnym: bohater nie potrafi utrzymać równowagi na bardzo cienkiej linie zwanej normalnością, która to lina rozpięta jest pomiędzy osamotnieniem prowadzącym do solipsyzmu a rozpłynięciem się tożsamości w nieczytelnym wszechświecie, między zgiełkiem szaleństwa i absolutną ciszą śmierci.

Między bełkotem a milczeniem Büchner pozostawia niewielką przestrzeń, w której lokował będzie się język. Język, który tak fascynował idealistów – bo to on właśnie jest tą nicią, która wiąże ludzką świadomość i świat zewnętrzny, umożliwia komunikację między „ja" i „nie-ja", ustanawianie połączeń między tym, co materialne, a tym, co abstrakcyjne. Jednak dając iluzję dostępu do świata – przecież nazywając, opanowujemy i porządkujemy uniwersum – równocześnie odrealnia go, szyfruje, odsuwa od podmiotu na odległy dystans. Język jest niekończącym się procesem produkowania znaków, mnożenia odbić. Raz rozpętana procedura nazywania nie daje się już zatrzymać, a znaki językowe mnożą się i rozrastają w niepohamowany sposób.

Język Lenza to w istocie guz nowotworowy – wyrosły z jego świadomości, jednocześnie jest jej częścią i nie jest. Funkcjonuje niczym potworny pasożyt żyjący w jego głowie, który wciąż się rozrasta, różnicuje i nigdy nie daje się zniszczyć i wyplenić. Bohater (marzący o możliwości zamilknięcia, ciszy) będzie usiłował go zagłuszyć, zakrzyczeć, przytłumić mową fizycznego bólu, ostatecznie zniszczyć poprzez samobójstwo. Nie udaje mu się to. W pewnym momencie językowy rak rozrasta się do tego stopnia, że przejmuje całkowitą władzę. To nie Lenz mówi, lecz jest mówiony, i to wieloma głosami równocześnie. To nie on opowiada, lecz jego własna narracja wlecze go bezwolnego po górach i polach, rzuca nim o bruk podwórka. Ostatnie zdania tekstu Büchnera, ukazujące wegetację Lenza po zabraniu go z domu Oberlina, pokazują taki właśnie stan. Tekst urywa się raptownie – dalsza obiektywna opowieść jest już niemożliwa.

bio-
gramy

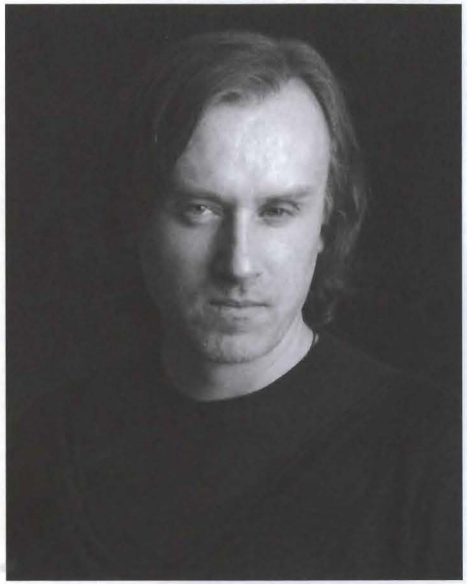
Barbara Wysocka

Aktorka, reżyser. Absolwentka Wydziału Aktorskiego (2006) i Wydziału Reżyserii Dramatu (2009) PWST w Krakowie. Wcześniej studiowała grę na skrzypcach w Hochschule für Musik we Freiburgu w Niemczech. Aktorka Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.

Wystąpiła w spektaklach m.in. Iwony Kempy, Michała Zadary, Armina Petrasa, Jana Klaty.

Wyreżyserowała *Klątwę* Wyspiańskiego (Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 2007), *Kaspara* Handkego (Wrocławski Teatr Współczesny, 2009), *Pijaków* Bohomolca (Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 2009), *Zagładę domu Usherów* Glassa (Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 2009), *Szosę Wołokołamską* Müllera (Teatr Polski we Wrocławiu, 2010), *Łagodną* Dostojewskiego (Teatr Polski im. H. Konieczki w Bydgoszczy, 2010). Laureatka wielu nagród aktorskich za role: Agnieszki w *Ósmym dniu tygodnia* Hłaski w reż. Armina Petrasa, Judyty w *Księdzu Marku* Słowackiego i Kasandry w *Odprawie posłów greckich* Kochanowskiego – oba w reż. Michała Zadary, Aleksandry Billewiczówny w *Trylogii* wg Sienkiewicza w reż. Jana Klaty; a także nagród za reżyserię spektakli: *Klątwa* (43. Przegląd Teatrów Małych Form „Kontrapunkt" w Szczecinie, 2008; 33. Opolskie Konfrontacje Teatralne „Klasyka Polska", 2008), *Kaspar* (Wrocławska Nagroda Teatralna, 2009; Nagroda marszałka województwa dolnośląskiego, 2010) i *Pijacy* (XII Ogólnopolski Festiwal Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje" w Katowicach, 2010; V Ogólnopolski Konkurs na Teatralną Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Europejskiej, 2010).

Nominowana do Paszportu „Polityki" w 2009 roku w dwóch kategoriach: „teatr" i „muzyka poważna", otrzymała Paszport w kategorii „muzyka poważna" za swój debiut reżyserski w operze, „wykazujący zdolność widzenia muzyki i słyszenia teatru".

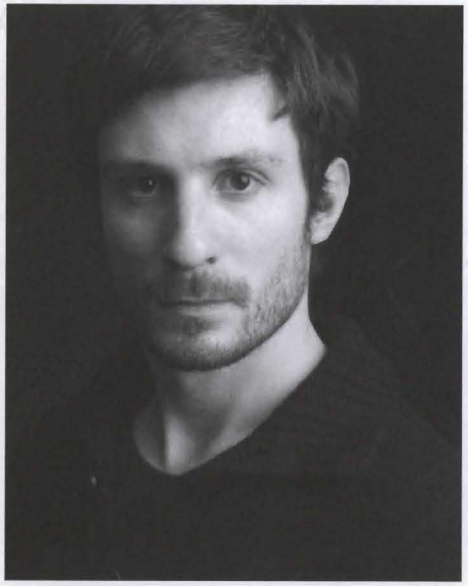


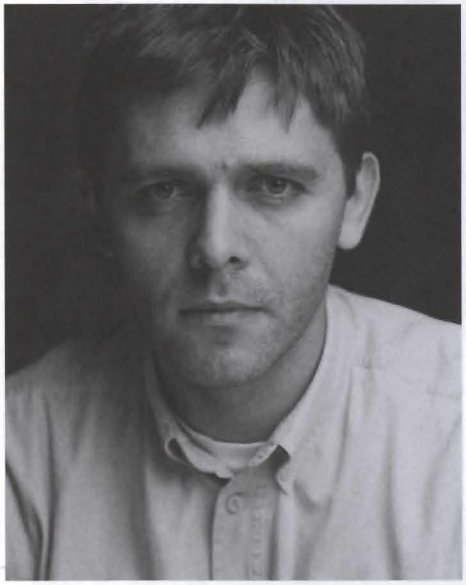
Mirek Kaczmarek

Scenograf, kostiumograf, autor projekcji wideo. Absolwent Wydziału Komunikacji Wizualnej (Pracownia Nowego Produktu oraz Pracownia Wideo i Instalacji) ASP w Poznaniu (1998).
W teatrze współpracował z Piotrem Kruszczyńskim (*Odejście Głodomora* Różewicza, 2002 i 2008; *Piaskownica* Walczaka, 2002; *Płatonow i inni* wg Czechowa, 2003; *Kopalnia* Walczaka, 2004; *Makbet* Shakespeare'a, 2005), Janem Klatą (scenografia: *Lochy Watykanu* Gide'a, 2004; *...córka Fizdejki* Witkiewicza, 2004; *Fanta$y* Słowackiego, 2005; *Transfer!*, 2006; *Sprawa Dantona* Przybyszewskiej, 2008; *Szajba* Sikorskiej-Miszczuk, 2009; *Kazimierz i Karolina* von Horvátha, 2010; kostiumy: *Rewizor* Gogola, 2003; *Nakręcana pomarańcza* Burgessa, 2005; *Weź, przestań* Klaty, 2006; *Oresteja* Ajschylosa, 2007; *Szewcy.u.bram* wg Witkiewicza, 2007; *Trylogia* wg Sienkiewicza, 2009; *Ziemia obiecana* wg Reymonta, 2009), Jarosławem Tumidajskim (*Grupa Laokoona* Różewicza, 2007; *Oni* Witkiewicza, 2008; *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* wg Witkowskiego, 2008; *Disneyland* wg Dygata 2009; *Trans-Atlantyk* wg Gombrowicza, 2010), Pawłem Passinim (*Amszel Kafka* Gwincińskiego i Passiniego, 2006), Krystyną Meissner (*Balladyna* Słowackiego, 2006; *...np. Majakowski* wg Majakowskiego, 2008), Wiktorem Rubinem (*Przebudzenie wiosny* Wedekinda, 2007 – kostiumy; *Drugie zabicie psa* wg Hłaski, 2007; *Cząstki elementarne* wg Houellebecqa, 2008; *Lalka* wg Janiczak i Rubina, 2008; *Orgia* Pasoliniego, 2010; *James Bond – świnie nie widzą gwiazd* Janiczak, 2010), Pawłem Łysakiem (*Trzy siostry* Czechowa, 2009 – kostiumy; *Opowiem wam bajkę* Lorentz, 2010), Mają Kleczewską (*Płatonow* Czechowa, 2009), Barbara Wysocką (*Łagodna* Dostojewskiego, 2010 – kostiumy) oraz m.in. z Tomaszem Hynkiem, Markiem Fiedorem, Moniką Pęcikiewicz.
Autor polskiego pawilonu na Praskim Quadriennale Scenografii w 2007 r. Laureat nagród za scenografię do *Sprawy Dantona* (33. Opolskie Konfrontacje Teatralne „Klasyka Polska", 2008; festiwal „Boska Komedia" w Krakowie, 2008; MFT „Kontakt" w Toruniu, 2009) oraz do *Szajby* (IX Festiwal Dramaturgii Współczesnej „Rzeczywistość przedstawiona" w Zabrzu, 2009).

Szymon Czacki

Absolwent krakowskiej PWST (2005). Aktor Wrocławskiego Teatru Współczesnego im. Edmunda Wiercińskiego.
Wystąpił m.in. w spektaklach Michała Zadary, Jarosława Tumidajskiego, Rimasa Tuminasa, Krystyny Meissner, Gabriela Gietzky'ego, Anny Augustynowicz, Barbary Wysockiej, Wojtka Klemma, Cezarisa Graužinisa, Marcina Wierzchowskiego.
Laureat nagród za rolę tytułową w spektaklu *Kaspar* Handkego w reż. Barbary Wysockiej (XLV Międzynarodowy Przegląd Teatrów Małych Form „Kontrapunkt" w Szczecinie, 2010; 50. Kaliskie Spotkania Teatralne, 2010).
W Teatrze Narodowym występuje gościnnie.





Oskar Hamerski

Absolwent krakowskiej PWST (1999). Aktor Teatru Nowego w Łodzi (1999–2003). Od 2005 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Ondreja Spišáka (Septimus, czyli Lancelot z Jeziora w *Merlinie* Słobodzianka, 2003), Jerzego Jarockiego (Witold w *Kosmosie* wg Gombrowicza, 2005), Agnieszki Olsten (Adwokat Krogstad w *Norze* Ibsena, 2006; Cassio w *Otellu* Shakespeare'a, 2008), Piotra Cieślaka (Aston w *Dozorcy* Pintera, 2010), Gábora Zsámbékiego (Schurzinger w *Kazimierzu i Karolinie* von Horvátha, 2010).

Modest Ruciński

Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (2004). Od 2004 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Andrzeja Seweryna (role w *Ryszardzie II* Shakespeare'a, 2004), Tadeusza Bradeckiego (Kapitan Hannibal Jackson w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Jacques'a Lassalle'a (Damis w *Tartuffie* Molière'a, 2006), Jerzego Jarockiego (Marynarz I w *Miłości na Krymie* Mrożka, 2007), Piotra Cieplaka (role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007), Macieja Prusa (Pierwszy Strażnik w *Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a, 2008), Artura Tyszkiewicza (Gryf w *Balladynie* Słowackiego, 2009), Agnieszki Glińskiej (Konstantin Trieplew w *Mewie* Czechowa, 2010).

dyrektor naczelny **Krzysztof Torończyk**
dyrektor artystyczny **Jan Englert**

dyrektor techniczny **Mirosław Łysik**

główny brygadier sceny Lech Orzechowski
główny oświetleniowiec Zbigniew Szulim
główny akustyk Mariusz Maszewski
kierownik zespołu rekwizytorów Zbigniew Fortuna
kierownik zespołu pracowni dekoracji Michał Roszkiewicz
kierownik zespołu pracowni kostiumów Anita Trzaskowska
główny specjalista zespołu obsługi urządzeń scenicznych Wojciech Hulewicz
kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej Edmund Kwiatkowski
kierownik pracowni stolarskiej Grzegorz Jończyk
kierownik pracowni krawieckiej damskiej Anna Urbańska
kierownik pracowni krawieckiej męskiej Roman Żbikowski
kierownik pracowni modelatorsko-malarskiej Marek Laudański
kierownik zespołu tapicerskiego Waldemar Głowala
kierownik zespołu charakteryzatorów Leszek Galian
kierownik zespołu garderobianych Agnieszka Chojnowska

zastępca dyrektora artystycznego – kierownik literacki **Tomasz Kubikowski**

kierownik muzyczny Mirosław Jastrzębski
kierownik działu literackiego Paweł Płoski
kierownik działu promocji Anna Pękala
kierownik impresariatu Adriana Lewandowska
kierownik działu organizacji pracy artystycznej Barbara Rusznica

spis ilustracji

strony 5, 10, 14, 24, 28
Krajobrazy
Fot. Kamila Brzezińska
strona 19
Portret Georga Büchnera, rysunek piórkiem w liście Jeana Baptiste'a Alexisa Mustona (b.d.)
strona 20
Portret Jakoba Michaela Reinholda Lenza, anonimowy rysunek ołówkiem, ok. 1777
strony 32–33
Caspar David Friedrich, *Pierwszy śnieg*, olej na płótnie, ok. 1828 (fragm.)
Hamburger Kunsthalle / The Bridgeman Art Library
strony 37, 38, 41, 42, 45
Portrety twórców przedstawienia
Fot. Andrzej Georgiew
Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie

kasy
Plac Teatralny 3 (tel. 022 69 20 610)
wt.–sob. 11.00–14.30 i 15.00–19.00 lub do rozpoczęcia przedstawienia
nd. przed przedstawieniem od 16.00
ul. Wierzbowa 3 (tel. 022 69 20 807) na godzinę przed przedstawieniem

www.eBilet.pl
kasy Eventim / www.eventim.pl

rezerwacja
pon.–pt. 9.00–18.00, tel. 022 69 20 604, 022 69 20 664
faks 022 69 20 742
e-mail: bow@narodowy.pl

Teatr Narodowy
Pl. Teatralny 3
00–077 Warszawa
www.narodowy.pl

Unia Polskich Teatrów

egzemplarz bezpłatny

redaktor programu **Marcin Rochowski**
projekt graficzny **Kamila Brzezińska / dizajnia**

10 zł
cena programu
(w tym VAT)

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

LENZ