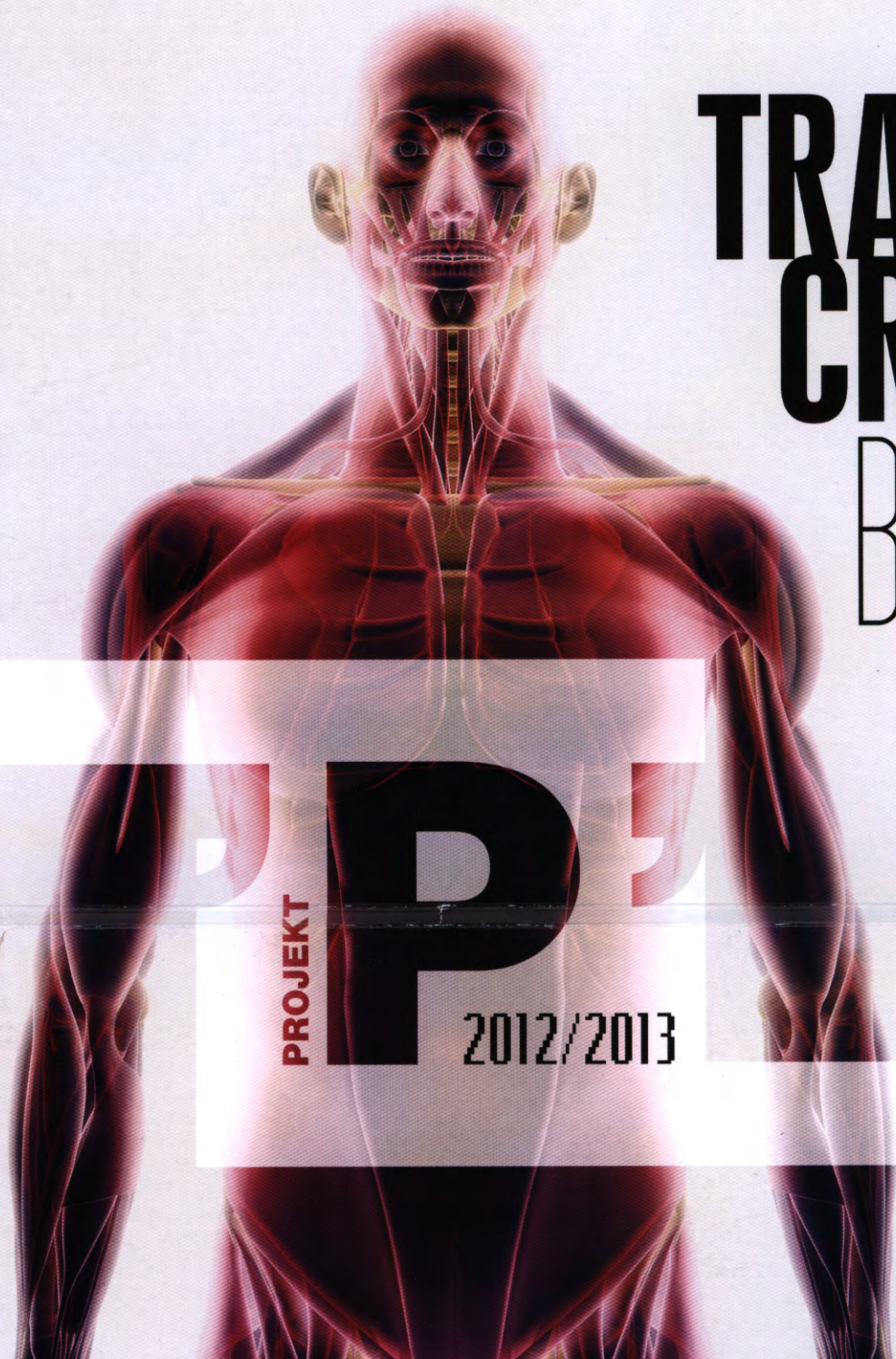




TER  
YCYKLO  
RIA

Dyrektor Naczelny **Waldemar Dąbrowski**  
Dyrektor Artystyczny **Mariusz Treliński**  
Dyrektor Polskiego Baletu Narodowego **Krzysztof Pastor**  
Dyrektor Muzyczny **Carlo Montanaro**



TRA  
CR  
BI

PROJEKT

PE

2012/2013



# TRANS CRYPTUM

WOJTEK  
BLECHARZ



TER  
YKO  
RIA

LIBRETTO: **WOJTEK BLECHARZ**

DYRYGENT / CONDUCTOR **MARTA KLUCZYŃSKA** REŻYSERIA / DIRECTOR **WOJTEK BLECHARZ**  
SCENOGRAFIA I KOSTIUMY / SET AND COSTUME DESIGNER **EWA MARIA ŚMIGIELSKA**  
NEONY I INSTALACJE ŚWIETLNE / NEON AND LIGHT INSTALLATIONS **WOJCIECH PUŚ**  
KONSULTACJA DRAMATURGICZNA / LITERARY CONSULTANT **PIOTR GRUSZCZYŃSKI**  
PROJEKCJE WIDEO / VIDEO PROJECTIONS **EWA MARIA ŚMIGIELSKA, CEZARY KOCZWARSKI**

SOLISTKA / SOLOIST **ANNA RADZIEJEWSKA** TANCERZ / DANCER **TOMASZ WYGODA** AKTOR / ACTOR: MAURZYCY BLECHARZ  
ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ / ORCHESTRA OF THE TEATR WIELKI - POLISH NATIONAL OPERA:  
WIOLONCZELA / CELLO **JULIA KISIELEWSKA** FLET ALTOWY / ALTO FLUTE **EWA LIEBCHEN** KLARNET KONTRABASOWY / CONTRABASS CLARINET **MAREK SZAPARKIEWICZ**  
PERKUSJA / PERCUSSION **KATARZYNA BOJARYN, MAGDALENA KORDYLASIŃSKA-PĘKALA** AKORDEONY / ACCORDIONS **MACIEJ FRĄCKIEWICZ, PAWEŁ JANAS**  
BILETERZY I WOLONTARIUSZE TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ / USHERS AND VOLUNTEERS OF THE TEATR WIELKI - POLISH NATIONAL OPERA  
oraz statystki / and extras

SCENA KAMERALNA / CHAMBER HALL PRAPREMIERA / WORLD PREMIERE 23/05/2013



# DLA GŁOSÓW I RAJ

JAGODA  
SZMYTKA

LIBRETTO: **JAGODA SZMYTKA, MICHAŁ ZADARA**

DYRYGENT / CONDUCTOR **MARTA KLUCZYŃSKA**  
REŻYSERIA, SCENOGRAFIA, KOSTIUMY I REŻYSERIA ŚWIATEL  
DIRECTOR, SET, COSTUME AND LIGHTING DESIGNER **MICHAŁ ZADARA**  
PROJEKCJE WIDEO / VIDEO PROJECTIONS **PIOTR STASIK**

SOLISTKA / SOLOIST **IZABELLA KŁOSIŃSKA** KOMPOZYTORKA / COMPOSER **BARBARA WYSOCKA** KOMPOZYTORKA W SKYPE / COMPOSER IN SKYPE **MAŁGORZATA MONIUK**  
ASYSYNTKA DYREKTORA / ASSISTANT TO THE DIRECTOR **DAGMARA SOKALSKA** DYREKTOR / DIRECTOR **TOMASZ BORKOWSKI** INNY KOMPOZYTOR / ANOTHER COMPOSER **WOJCIECH BUCIŃSKI**  
INSPEKTOR ORKIESTRY / ORCHESTRA INSPECTOR **PIOTR CHMIEL** REŻYSER / DIRECTOR **BARTOSZ TOMCZUK** | SZEF MARKETINGU / MARKETING MANAGER **ARTUR ŻOŁNACZ**  
oraz / and **JAGODA SZMYTKA, MICHAŁ ZADARA**

ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ / ORCHESTRA OF THE TEATR WIELKI - POLISH NATIONAL OPERA:  
I SKRZYPCE / FIRST VIOLIN **JUSTYNA ROGOZIŃSKA-CZEŻYK** II SKRZYPCE / SECOND VIOLIN **MAGDALENA SOKAL** ALTÓWKA / VIOLA **WADIM ZARYCH** WOLONCZELA / CELLO **WOJCIECH SŁAWIŃSKI**  
KONTRABAS / DOUBLE BASS **STANISŁAW GLINKA** FLET / FLUTE **MARCIN STAWISZYŃSKI** OBÓJ / OBOE **FILIP WOŹNIAKOWSKI** RÓŻEK / HORN **PRZEMYSŁAW NALEWAJKA**  
KLARNET / CLARINET **MAREK SZAPARKIEWICZ** FAGOT / BASSOON **RAFAŁ ZASON** KONTRAFAGOT / CONTRABASSOON **STANISŁAW JASTRZĘBSKI** FORTEPIAN / PIANO **MARCIN MAZUREK**  
WALTORNIA / FRENCH HORN **MAREK MICHAŁEC** TRĄBKA / TRUMPET **MAŁGORZATA DZIKOWSKA** PUZON / TROMBONE **PIOTR WAWRENIUK** PERKUSJA / PERCUSSION **KATARZYNA BOJARYN, PAWEŁ GĘBICKI**

SCENA KAMERALNA / CHAMBER HALL PRAPREMIERA / WORLD PREMIERE 23/05/2013



# PROJEKT 'P'

**PRAPREMIERA: Scena Kameralna, 23/05/2013, czwartek, godz. 19**  
jedna przerwa, zakończenie ok. godz. 22

JAGODA SZMYTKA

## DLA GŁOSÓW I RĄK

Libretto: JAGODA SZMYTKA, MICHAŁ ZADARA

### OBSADA

Solistka **IZABELLA KŁOSIŃSKA**  
Kompozytorka **BARBARA WYSOCKA**  
Kompozytorka w skypie **MAŁGORZATA MONIUK**  
Asystentka dyrektora **DAGMARA SOKALSKA**  
Dyrektor **TOMASZ BORKOWSKI**  
Inny kompozytor **WOJCIECH BUCIŃSKI**  
inspektor orkiestry **PIOTR CHMIEL**  
Reżyser **BARTOSZ TOMCZUK**  
Szef marketingu **ARTUR ŻOŁNACZ**  
oraz **JAGODA SZMYTKA, MICHAŁ ZADARA**

### ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ:

I skrzypce **Justyna Rogozińska-Czeżyk** II skrzypce **Magdalena Sokal**  
altówka **Wadim Zarych** wiolonczela **Wojciech Stawiński**  
kontrabas **Stanisław Glinka** flet **Marcin Stawiszyński**  
obój **Filip Woźniakowski** róg **Przemysław Nalewajka**  
klarnet **Marek Szaparkiewicz** fagot **Rafał Zason**  
kontrafagot **Stanisław Jastrzębski** fortepian **Marcin Mazurek**  
waltornia **Marek Michalec** trąbka **Małgorzata Dzikowska**  
puzon **Piotr Wawreniuk** perkusja **Katarzyna Bojaryn, Paweł Gębicki**

Dyrygent **MARTA KLUCZYŃSKA**

Reżyseria, scenografia, kostiumy i reżyseria świateł **MICHAŁ ZADARA**

Projekcje wideo **PIOTR STASIK**



# WOJTEK BLECHARZ

# TRANSCRIPTUM

Libretto: **WOJTEK BLECHARZ**

## OBSADA

Solistka **ANNA RADZIEJEWSKA**

Tancerz **TOMASZ WYGODA**

Aktor: **Maurycy Blecharz**

ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO - OPERY NARODOWEJ:

wiolonczela Julia Kisielewska flet altowy **Ewa Liebchen**

klarnet kontrabasowy **Marek Szaparkiewicz**

perkusja **Katarzyna Bojaryn, Magdalena Kordylasińska-Pękala**

akordeony **Maciej Frąckiewicz, Paweł Janas**

Bileterzy i Wolontariusze Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

oraz statystki

Dyrygent **MARTA KLUCZYŃSKA**

Reżyseria **WOJTEK BLECHARZ**

Scenografia i kostiumy **EWA MARIA ŚMIGIELSKA**

Neony i instalacje świetlne **WOJCIECH PUŚ**

Konsultacja dramaturgiczna **PIOTR GRUSZCZYŃSKI**

Projekcje wideo **EWA MARIA ŚMIGIELSKA, CEZARY KOCZWARSKI**

Prapremiera **23/05/2013**

Konsultantem programowym cyklu Projekt 'P' jest **JAN TOPOLSKI**.

Przepraszamy za nieumieszczenie jego nazwiska w programie.

Współpraca reżysersko-scenograficzna: Arkadiusz Ślesieński (*dla głosów i rąk*)

Asystent reżysera: Barbara Wiśniewska (*Transcriptum*)

Asystenci scenografa: Ada Biedka (*Transcriptum, staż*), Nela Mikołajewicz (*Transcriptum, staż*)

Inspicjenci: Marzenna Domagała, Katarzyna Fortuna (*Transcriptum*)

Kierownik statystów: Tomasz Nerkowski (*Transcriptum*)

Realizacja świateł: Zachariasz Kot, Tomasz Mierzwa

Multimedia: Tomasz Jasiolec, Piotr Majewski, Maciej Pyra, Zdzisław Staszewski

Emisja tekstu na tablicy świetlnej: Jarosław Zaniewicz (*dla głosów i rąk*)

Realizacja dźwięku: Iwona Saczuk, Adam Ciesielski, Michał Polański

Nakład: 130 egz. (druk bezpłatny)

## INFORMACJE / INFORMATION

Plac Teatralny 1, 00-950 Warszawa

tel. (48) 22 692 02 00

fax: (48) 22 826 04 23, (48) 22 826 50 12

e-mail: [office@teatr Wielki.pl](mailto:office@teatr Wielki.pl)

sprzedaż biletów / box office tel. (48) 22 826 32 88, (48) 22 826 32 87

biuro prasowe / press office tel. (48) 22 692 02 66

Osoby spóźnione mogą wejść na widowieństwo w czasie pierwszej przerwy.

Please note that latercomers will not be admitted into the auditorium till the first intermission.

[teatr Wielki.pl](http://teatr Wielki.pl)



BLECHARZ

TDANI

SCRY

PTUM

**Szanowni Państwo,**

prosimy o uwagę, za chwilę rozpocznie się spektakl Transcriptum.

Na widowni przy każdym fotelu umieszczona jest przepustka z numerem.

Proszę sprawdzić numer przepustki i przyczepić ją do ubrania.

Za chwilę zostaną Państwo podzieleni na grupy zgodnie z numerem przepustki.

Proszę podążać za przewodnikiem swojej grupy. Oddzielanie się i zmiana grupy są surowo zabronione, bo stanowią zagrożenie dla Państwa bezpieczeństwa.

Prosimy stosować się do poleceń przewodników i zachować ciszę. Dziękujemy.

**Ladies and Gentlemen,**

May I have your attention please. I am pleased to announce that the our main attraction for the evening, Transcriptum, is about to start.

You will notice that there is a number placed on your seats. We kindly ask that you take the number and pin it to your jacket / dress / evening gown. You will be divided into groups according to the numbers you have.

Once this has taken place, please may your way to your group's guide.

Leaving or changing groups are strictly forbidden, as this could have a direct effect on your personal safety.

Please listen to your guide and we politely ask you to be quiet during this time.

Thank you very much.



T R A N I

S C R I

P T U M





*W jakimś sensie była to jej klęska, jej hańba. Była to jej kara - to, że widziała, jak w otaczającej ją nieprzeniknionej ciemności zapada się i znika tu mężczyzna, tam kobieta, ona sama zaś jest zmuszona stać w tym pokoju, ubrana w suknię wieczorową.*

*Virginia Woolf, Pani Dalloway*

## Niemota

Opowiadamy niezliczone historie: historie biegnące jedna obok drugiej, historie krzyżujące się, współbrzmiające, ale prawdą jest, że nie są one w stanie odczynić straty ani do końca pogodzić nas z nią, ani z nami samymi. Kiedy już umilkną, pozostawiają nas w poczuciu niepocieszenia, niedomknięcia, tęsknoty. Żadna strata nie zostaje w procesie opowiadania odzyskana; pozostaje jedynie resztką, która trzyma nas przy tym, co przeszłe, a w istocie także przy życiu. Doświadczenie traumy wikła nas w złożone relacje między wiedzą a niewiedzą, tym, co świadome, i tym, co niedostępne świadomości. Dokładnie w tym miejscu, gdzie przecinają się wiedza i niewiedza, spotykają się język literatury i język psychoanalitycznej teorii doświadczenia traumatycznego, rozwijając się od końca XIX wieku z nowoczesnym światem, sztuką i ich krzyżysami.

Zagadka traumy – psychicznego urazu – wiąże się z wzorcem cierpienia i niesamowitym sposobem, w jaki wydarzenia traumatyczne powracają i powtarzają się w życiu tych, którzy je przeżyli i tych, którzy im towarzyszą. Ludzie naznaczeni traumą nie są w posiadaniu tego przeżycia, nie dysponują wspomnieniami ani tym bardziej opowieścią o tym, co zaszło. Nawet sny ich zdradzają; sny transportują ich z powrotem na pole bitwy czy to na wojnie światowej, czy domowej. Mają oni dojmujące wrażenie, że coś się stało i że to coś wzięło ich w posiadanie, zawładnęło nimi. To władza najtrudniejsza do obalenia czy odparcia, bo niewidzialna, podpowierzchniowa, podskórna.

Trauma nie sposób umiejscowić w konkretnym wydarzeniu z przeszłości jednostki, nie przylega ona nigdy bezpośrednio do żadnego tam i wtedy. To rzecz dynamiczna i dynamizująca. Jej trudna do zrozumienia i ujarznienia natura wiąże się z tym, że nie została ona uświadomiona (czy inaczej – doświadczona), kiedy się wydarzyła i powraca niczym widmo, by nawiedzać poniewczasie osobę, która ocalała. Trauma, jak opisuje ją wielu teoretyków, jest czymś znacznie więcej niż patologią życia psychicznego człowieka czy po prostu chorobą zranionej psychiki - to również opowieść (historia) rany, która krzyczy, która zwraca się do nas (w innym czasie i miejscu), próbując oddać realność, która nie jest i nie będzie dla nas w inny sposób dostępna. To, co wraca i zawraca do nas w ten sposób, nie może sprowadzać się do tego, co znane (wiadome), ale przede wszystkim prowadzi do tego, co nieznanie (niewiadome) w naszych własnych działaniach i w naszym własnym języku. Spotkanie z traumą pozbawia nas zatem pewności siebie i poczucia, że w doświadczeniu i świecie jesteśmy u siebie.

Nie chodzi przy tym o to, aby wszelkie doświadczenie sprowadzało się do traumy. Mowa tu raczej o tym, aby w doświadczeniu rozpoznać i dopuścić do głosu coś niespodziewanego: zerwanie, pęknięcie, wyrwę wywołane traumatycznym wypadkiem/wydarzeniem. W ludzkie doświadczenie wpisana jest traumatyczna możliwość, nie przychodzi ona spoza niego, ale jest wpisana w nie niemożliwością doświadczenia. Zdrada traumy, jej zastąpienie i zagadanie, polegałoby na sprowadzeniu tego stanu do znanych i oswojonych środków wyrazu. To zaś, co niekiedy nazywane

bywa wiernością traumie, nie oznacza wcale wzniesłego milczenia i bez-wyrazu, ale żmudną, ponawianą raz za razem w obliczu kolejnego fiaska, próbę odrzucenia tej pokusy niemoty i poszukiwanie właściwych, odpowiednich i adekwatnych środków, które oddałyby sprawiedliwość i umożliwiły jakąś formę przekazania Innemu tego, co zaszło i co wciąż się dzieje.

## Uporczywość

*Umieranie*

*Jest sztuką tak jak wszystko.  
Jestem w niej mistrzem.*

*Umiem robić to tak, że boli*

*Że wydaje się diablo rzeczywiste.*

*Można by to nazwać powołaniem.*

*Sylvia Plath, Lady Łazarz*

Trauma – jak dowodzą jej badacze – wiąże się niezwykle silnie nie tylko z zagrożeniem, katastrofą i zniszczeniem, ale także w sposób fundamentalny z tajemnicą przetrwania. Zagadka ocalenia: dlaczego akurat ja? I jak straciwszy życie w przeszłości, żyć dalej w teraźniejszości? Jak wrócić z granicy życia i nie-życia do żywych jako ktoś naprawdę żywy, nie zaś jako żywy-trup. Wydarzenie traumatyczne, które dewastuje, powraca w sposób bolesny i niemożliwy do uniknięcia. Przy czym nie przypomina się ono jako złe wspomnienie, ale wraca dosłownie: scena, która staje przed oczami, wraca jako raz jeszcze odgrywany traumatyczny scenariusz, w którym zawsze przypada nam w udziale ta sama rola. Ów powrót dowodzi bezradności całego naszego aparatu intelektualnego, który nie jest w stanie mu zaradzić, uniemożliwić go czy wreszcie przerobić na coś „własnego”, by odczuć ulgę wynikającą z nadania temu wydarzeniu określonego znaczenia.

Aby dobrze zrozumieć koncepcję traumy, należy przyjrzeć się modelowi psychiki podzielonej na to, co wewnątrz i to, co na zewnątrz. Zgodnie z tym podziałem, to, co znajduje się w psychice to mediacja tego, co poza nią poprzez pragnienie, wyparcie, itd. W wyniku doświadczenia traumatycznego dochodzi do wdarcia się do jego wnętrza Ja tego, co wobec niego zewnętrzne; bez żadnej mediacji, bez udziału ja. Ta nieswoja (bo nieprzyswojona) część będzie odtąd tkwić niczym ciało obce w podmiocie, a w konsekwencji stanie się zagrożeniem dla wszelkiego rozumienia tego, czym Ja jest i może być. Zgodnie z takim rozumieniem podmiotowości, traumatyczna i niebezpieczna przeszłość tkwi w nas i gnębi nas niemożliwymi do odszyfrowania sygnałami. To pieśń z wnętrza nas samych, która brzmi obco i rozdziela nas w sposób niezrozumiały, ale i nieunikniony. Wygląda na to, że odtąd jest to melodia życia - to, co je organizuje i nadaje mu kierunek, choć nie w sposób oczywisty czy jawny.



T R A N I

S C R Y

P T U M



Mój syn w objęciach Elisabeth na jej trawniku w przerażeniu, sparaliżowany, niemo patrzył na ogień. Siedziałam w samochodzie przed domem: nieruchoma, nieobecna, bez czucia. Nie mogłam się poruszyć,

**jakbym nie była sobą.**

Nie wiedziałam, co się dzieje.

My son was in Elisabeth's arms on her lawn totally frightened, paralyzed, speechless, watching the flames. I was sitting in my car in front of the house: still, absent, numb. I could not move,

**I was not myself.**

I did not know what was going on.

Mój syn w objęciach Elisabeth na jej trawniku w przerażeniu, sparaliżowany, niemo patrzył na ogień. Siedziałam w samochodzie przed domem: nieruchoma, nieobecna, bez czucia. Nie mogłam się poruszyć,

**jakbym nie była sobą.**

Nie wiedziałam, co się dzieje.



T R A N I

S C R I

P T U M





## Przedstawienie

*Następnym razem będę chciała opowiedzieć  
o śmierci z balkonu mojego kota Pawła.*

*Justyna Bargielska, Obsoleteki*

Trauma ma w pogardzie nie tylko podziały przestrzenne (wnętrze/zewnątrz), ale i czasowe. Kiedy przeszłość przeżywa się ponownie w sposób niekontrolowany, wydaje się, jakby między nią a terażniejszością nie było żadnej różnicy. To, co przeszłe nie należy bowiem do przeszłości, ale jest stale obecne w terażniejszości, stale na nią oddziałuje, a przez to wyznacza kształt przyszłości. Zagadnienia czasowości blisko wiążą się z problemem historii tak jednostkowej, jak i zbiorowej. Wokół skrajnych i przytłaczających wydarzeń życia jednostkowego i zbiorowego wytwarzają się szczególnie prądy emocjonalne, z którymi nie sposób sobie od razu poradzić, stają się więc one przedmiotem wyparcia, nie pozostawiając przy tym wiedzy o tym, co zaszło, żadnej pamięci. Przekazują jednak nieujarzmione afekty, które lokują się w szczelinach wyrażonych przez te zdarzeniowe tąpnięcia i ożywają ponownie, kiedy pojawiają się inne, następne wydarzenia. Historia w perspektywie traumatycznej jawi się jako powtarzanie bez końca wcześniej dokonanej przemocy, bolesne powtórzenie doświadczenia straty. Praca z traumą polegałaby zatem zarówno na umieszczeniu jej w jakiejś możliwej do wyobrażenia i pojęcia formie w ramach struktury czasowej (przeszłość – terażniejszość – przyszłość), ale także wewnątrz gramatyki reprezentacji i w ramach struktury podmiotowości i zbiorowości.

Trauma wymyka się gramatyce reprezentacji (ustanowienia jej obrazu lub opowieści o niej) i domaga się powołania do życia nowej. Sztuka dotycząca traumy miałaby zatem prowadzić do spotkania, podczas którego i za pośrednictwem którego dojdzie do przekazania – nie omówienia i nie ujarzmienia – traumy, ale nie jako paralizującego i budzącego groźbę balastu, ale jako wrażenia nieredukowalnej inności. To iście uczłowieczające spotkanie z Innym: zmierzenie się z trudnym i bolesnym doświadczeniem, bez jego uobecniania; nie sprowadzanie go do siebie, ale sprowadzanie siebie na niepewny grunt tego spotkania. Takie spotkanie dokonuje się zawsze w jakiejś szczelinie: w wewnętrznym pęknięciu podmiotu i zewnętrznym pęknięciu porozumienia między podmiotami. Taka nie-cała i nie-spójna ludzka podmiotowość czuje się zdolna do dzielenia, a zatem i przetwarzania traumatycznych resztek zamieszkujących naszą psychiczną i historyczną rzeczywistość. Chodzi tu, ni mniej ni więcej, o szukanie śladów, zbieranie okrucichów.

## Skrypty

- *Nigdy mnie nie przywieźli do żadnego obozu – zawołałam.*
  - *Jak mogli mnie przywieźć? Urodziłam się po wojnie!*
- Magdalena Tulli, Włoskie szpilki*

Nieprzetrawione i niemożliwe do włączenia w tkankę życia psychicznego skrawki odrywają się i zostają zdeponowane w wyizolowanych, odciętych od innych, regionach psychiki, by potem zostać złożonymi w krypcie – repozytorium, do którego dostęp nie jest ani łatwy, ani oczywisty, nie prowadzą doń żadne wyraźne tropy. Tym samym te części Ja również pozostają oderwane i osamotnione. Oddzielone od doświadczającego i doświadczonego Ja, poza zasięgiem

jego wiedzy i samo-wiedzy, sekretne i skryte, zaczynają rządzić i dzielić. Ja oddziela, oddala się od innych, ale bez względu na to, na nich oddziaływa. Absolutnie kluczowa jest tu kwestia dziedziczenia. Nie chodzi jednak o proste przekazywanie z pokolenia na pokolenie mrocznych opowieści o przeszłości, co raczej o swoiste naznaczenie, nieświadomione obciążenie, dziedziczenie niewypowiedzianego bólu, wejście w zakłętą krąg powracających widm. W takich relacjach mieszają się ze sobą odczucia wstydu, winy, osamotnienia, lęku, nienawiści, grozy, pustki, etc.

Jak zatem odczytać ów mroczny skrypt traumy? Jak sięgnąć po tajemnicę, którą skrywa krypta i nie dać się jej pochłonąć, ale też nie przesłonić jej obrazem-zastoną czy opowieścią-ekranem akustycznym? Jak współodczuwać z Innym? Chodzi, jak się zdaje, przede wszystkim o to, by uczestniczyć w pragnieniach, zmaganiach i cierpieniach Innego, zaangażować się, ale jednocześnie pozostać w dystansie? Nie wessać Innego w siebie? Ale i nie dać się wessać w Innego (udając przy tym, że w doświadczeniu traumy Ja i nie-Ja są tym samym; nie są!). Traumię łatwo ulec, zbyt łatwo. Chodzi jednak o to, by poczuć i powiedzieć: to mogłam być ja, to także byłam ja, ale to nie byłam ja. Tak współodczuwać się z dystansu kulturowego, przestrzennego i czasowego. Dystans ten musi zostać pokonany, a jednocześnie nie może zostać pokonany ostatecznie. Wyrwa między teraz a wtedy, między tym, kto żyje, kto się ostał, pozostał a tym, kogo nie ma pozostaje ogromna i nie do pokonania, nawet jeśli wyobraźnia podejmie wszelkie wysiłki, by tego dokonać.

Trauma jest niczyja. W tym sensie właśnie należy do wszystkich i na wszystkich spoczywa za nią odpowiedzialność: opieka nad tymi blakającymi duchami/nie-duchami, zjawami, które raz po raz nawiedzają nasz świat. To prawdziwi bohaterowie naszych historii psychicznych, naszych biografii fantazmatycznych.

Transcriptum – obiekt-zdarzenie artystyczne, zabieg i procedura, które dokonują transkrypcji, przepisania traumy i jej śladów. Takie dzieło-zdarzenie przepracowuje nie tyle jakieś konkretne zapomnienie, co raczej samą tendencję do zapominania. Ingeruje głęboko w samą strukturę: wypierania i poszukiwania komfortu, który byłby równoznaczny z niepamiętaniem, ale też niedoświadczaniem. W przestrzeni sztuki dokonuje się afektywne (cielesne, intuicyjne) dzielenie się tą nową pamięcią wydobytą z odmętów zapomnienia i niebytu; wcielenie pamięci, nadanie jej cielesnego kształtu, który z czasem przestanie być ciałem obcym, a stanie się ciałem wspólnym. Świat w ten sposób dzieli się ze sobą samym traumą: wydobywa, odplątuje i odtwarza, stwarzając tym samym okazję do spotkania w nowym czasie i miejscu.

Kluczowe pytanie, które należy sobie zadać dotyczy zatem tego, co może sztuka, do czego powinna zostać wezwana, aby pomóc nam pomyśleć zarówno o traumatycznym wymiarze podmiotowości, jak i o traumatycznym wpływie historii, które dzieją się w naszych czasach, miejscach, kulturach – w terażniejszości nieodwołalnie naznaczonej katastrofą.

### Katarzyna Bojarska

Doktor nauk humanistycznych, adiunkt(ka) w Instytucie Badań Literackich PAN, redaktorka pisma naukowego „Teksty Drugie” oraz „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”. Autorka tekstów i przekładów zainteresowana relacjami sztuki, literatury, historiografii, teorii krytycznej i psychoanalizy. Autorka książki *Wydarzenia po Wydarzeniu*: Białoszewski – Richter – Spiegelman (Warszawa 2013).



T D A N I

S C R Y

P T U M



# ANATOMIA MUZYKI, ANATOMIA TEATRU

*Nowe media spowodowały eksplozję cielesności muzyki. Dźwięk nie jest już abstrakcyjnym punktem na pięciolinii, ani nawet komputerowym samplem. Dźwięk jest strumieniem energii, która wprawia w drganie całe ciało, czyniąc z niego rezonator, odbiornik, głośnik. Wszystko, co może i powinien zrobić uczestnik takiego seansu, to wystawić się cały na oddziaływanie dźwięków.*

Muzyka powstaje między konceptem i cielesną pamięcią. Pierwszy element oznacza abstrakcyjną ideę muzyczną, drugi – fizyczne możliwości jej realizacji. Wynalezienie notacji muzycznej oraz nowych technik kompozytorskich przyczyniło się stopniowo do swoistego odcieleśniania dźwięku, a także rozwoju muzyki w kierunku autonomii i abstrakcji. Zrealizowanie zapisu partytury warunkował jednak pewien kumulowany przez stulecia, nieformalnie skodyfikowany język gestów wykonawczych. Gra na instrumencie muzycznym to szczególna wiedza, na którą składają się rozmaite informacje wizualne i dotykowe. Bez niej nie rozkwitaby żadna idea.

W historii napięcie między konceptem i gestem raz było silniejsze, raz słabsze, przy czym język ciała grającego na instrumencie – tak fascynujący dla oka – długo nie należał do materii kompozycji. Symptomatyczne wydaje się szybkie wyparcie zapisu tabulatorowego, a więc odnoszącego się raczej do chwytów niż abstrakcyjnych wysokości dźwięków, przez zapis pięcioliniowy oraz stosunkowo rzadka praktyka oznaczania palcowania (często pochodzi ono od wydawców). Ciało wykonawcy samo musiało znaleźć środki potrzebne do realizacji idei muzycznej.

Świadomość, czym jest w muzyce napięcie między konceptem i ciałem oraz jakie to ma konsekwencje estetyczne, rozwinęła się na dobre dopiero w XX wieku, przede wszystkim wraz z rozwojem nowych mediów elektronicznych. Ważną rolę odegrała jednak już awangarda, która w imię poszerzania granic muzyczności postawiła wiele ważnych pytań. Jak cielesna obecność wykonawcy na estradzie wpływa na odbiór dzieła? Takie gatunki, jak happening czy teatr instrumentalny, czyniły znak równości pomiędzy brzmieniem muzyki i teatrem wykonania. Inscenizując utwory muzyczne, John Cage, Mauricio Kagel i Karlheinz Stockhausen zanegowali też skonwencjonalizowaną formę obcowania z muzyką, jaka utrwaliła się w przestrzeni filharmonii czy opery.

Sytuacja skomplikowała się wraz z nastaniem epoki nowych mediów. Doprowadziły one do ponownego wyabstrahowania dźwięku od „pamięci palców”. Już muzyka elektroniczna, akuzmatyczna i konkretna była pierwszym krokiem do ostatecznego zanegowania tradycyjnego języka gestów wykonawczych. Ukazują to dobitnie rozwój niekonwencjonalnych technik gry na instrumentach, świadomie wbrew „pamięci ciała” (choć z perspektywy pięciu dekad widać, że stworzyły one nowy kanon, swą własną „pamięć”). Symbolem nowego konceptu muzycznego stał się jednak sampl, próbka dźwięku zapisana w archiwum twardego dysku. Pozwala on komponować muzykę bez tradycyjnych instrumentów i wykonywać ją bez ograniczeń fizycznych. Sampling pozwolił też myśleć o gestach, których ciało samo nigdy by nie wykonało.

To definitywnie, zdawałoby się, oddzielenie muzyki od pracy rąk, nóg, ust i płuc, słowem: ciała, które ją przez wielki wytwarzało, doprowadziło jednak – nieco paradoksalnie – do wzmożonego zainteresowania jego muzycznym potencjałem. Nastąpiła prawdziwa erupcja znaczeń związanych z fizyczną stroną tworzenia, wykonywania i słuchania muzyki, co przekłada się często na szczególną widowiskowość koncertu. Kompozytorzy nie myślą już o dźwięku jako punkcie na pięciolinii, ani

nawet o abstrakcyjnym komputerowym samplu. To, co ich interesuje, to fizyczna obecność wykonawcy na scenie i muzyczny spektakl ciała.

W świecie na poły wirtualnym zostali bowiem zmuszeni przemyśleć niejako na nowo, co znaczy trzymać w rękach instrument. Jakie wnioski wyciągnęli? Bywa, że utwór jest inscenizacją intymnego „pożycia” z instrumentem lub zapisem pewnej struktury psychosomatycznej. Stosowane w odniesieniu do instrumentu metafory medyczne jak choroba, żywy organ czy operacja, dodatkowo podkreślają jej „anatomiczny”, cielesny charakter. Wyszukane chwytły i preparacje akcentują fizyczny aspekt gry. Instrument zyskuje w ten sposób swą niepowtarzalną cielesną tożsamość.

Szczególnemu procesowi animacji muzycznej uległy również same media, przede wszystkim głośniki. Badanie jego właściwości doprowadziło kompozytorów do wniosku, że nie jest on jedynie martwym obiektem emitującym bezcielesne dźwięki. W orkiestrze acousmonium każdy głośnik ma swoją odrębną charakterystykę, kształt, pasmo przenoszenia, które czynią go pełnoprawnym podmiotem wykonania. Życie dźwięku zależy także od strumienia energii elektrycznej, która jest niższym krew w żyłach.

Jak to wszystko wpływa na percepcję? Ulega ona tym samym procesom ucieleśniania, co komponowanie i granie. Techniki amplifikacji dźwięku umożliwiają spotęgowanie doświadczeń zmysłowych. W słuchaniu bierze udział nie tylko wrażliwe na najdrobniejsze dźwięki cyberucho – uzbrojone, świadome, aktywne, rozwijające się. W słuchaniu bierze udział całe ciało. Aby skierować uwagę odbiorcy na subtelne znaczenia dźwięku, różnicowanie przestrzeni i zarazem spotęgowanie zmysłowego doświadczenia, kompozytorzy decydują się inscenizować owo „totalne doświadczenie dźwięku na żywo”, którego nie zastąpi żaden audiofilski sprzęt odtwarzający. Odbiorca działa w nim niczym instrument, jego percepcja może zostać odpowiednio nastrojona. Dźwięk nie jest falą, która wprawia w drganie błonę bębenkową. Dźwięk wprawia w drganie całe ciało, czyniąc z niego rezonator, odbiornik, głośnik. Wszystko, co może i powinien zrobić uczestnik takiego seansu, to wystawić się cały na oddziaływanie dźwięków.

Revolucja cyfrowa przeorganizowała praktyki cielesne w muzyce, całkowicie ich jednak nie wyeliminowała, o czym świadczy współczesna twórczość. Nadała im po prostu nowe sensory. Tu właśnie, na najbardziej elementarnym poziomie, w napięciu pomiędzy konceptem i ciałem rodzi się teatr muzyczny: dramat zaczyna się w momencie, w którym muzyk bierze do ręki swój instrument, zaś przestrzeń sceniczna to percepcja odbiorcy. Na niej kompozytor rozgrywa swój spektakl, który jest tyleż abstrakcyjny, co bardzo konkretny, hiperrealistyczny, angażujący i znaczący.

**Monika Pasiecznik** – krytyczka muzyczna, redaktorka „Ruchu Muzycznego” i „Plurale. Zeitschrift für Denkversionen” (Berlin), felietonistka muzyczna „Odry”. Publikowała m.in. w „Glissandzie”, „Neue Zeitschrift für Musik”, „MusikTexte”, „dissonance”, „World New Music Magazine”. Autorka książki *Rytuał superformuły o cyklu operowym UCHT Karlheinz Stockhausena* (Krytyka Polityczna, 2012). Obecnie, wraz z Tomaszem Biernackim, przygotowuje książkę z esejami o współczesnych operach (Krytyka Polityczna).



TRANI

SCRY

DTUM



W I E L C

T Y S I Ę C Y

K L O C K Ó W —

Z A M I A Ń T

{ S T R E S Z C Z E N I A }

**Zapadnia.** Żeby się tu znaleźć trzeba opaść na samo dno. Tu jest Ona razem z Nim. Tu ukrył się obiekt żaloby, ziarno traumy. Tu wszystko jest cielesnie namacalne, zmysłowe, niemal erotyczne. Łatwo zaprzeczyć wszystkiemu, co się stało. Ale tylko na chwilę. Bezskuteczna próba obrony.

**Malarnia.** Ona i tysiące jej klocków pamięci. Próba zapisu, zrekonstruowania tego, co się wydarzyło. Ale kiedy jedna ręka zapisuje, druga wymazuje to, co zapisane. Tysiące prób i możliwości. Uporczywe powtarzanie czynności, które zajęły miejsce rytuałów codzienności, do których powrót jest niemożliwy. Osamotnienie. W najwyższym punkcie konstrukcji pamięci – depresja. Spoglądasz na Nią z bliska, obserwujesz przez lornetkę.

**Korytarz.** Przestrzeń o dwóch wyjściach, dwóch końcach, daje nową możliwość, pozwala wierzyć, że może koniec był inny? Zegary idą do tyłu, ale czy można cofnąć czas, czy w odwróconym kierunku trzeba mozolnie zrekonstruować przebieg zdarzeń. I znów się targujemy. Może to jednak nie było tak?

**Farbiarnia.** Można na wszystko spojrzeć z oddalenia, ale odległość nie gwarantuje bezpieczeństwa. Obrazy są zbyt silne, nawet jeśli zostały

wyrzucone gdzieś na zewnątrz. Napierają i wywołują złość. Pytania, które nie pozwalają na akceptację: dlaczego ja?! Ja – strategia obronna wyjątku. Ona spycha do wody swoje Dziecko. Zrywa więź z Nim.

**Sala prób chóru.** Tu gromadzi się dokumentację traumy. Teczka, w której gromadzone są zapiski różnie jak protokół sądowy procesu. Jest nawet uporządkowany linearny przebieg zdarzeń. To, co zapisane, zostaje zaakceptowane. Akceptacja jest niezbędna do wyzdrowienia. Coś znika materializując się. Ten materialny ślad, którego można dotknąć zajmuje miejsce tego, co nienazywalne.

Spalił się dom, spłonął w nim mężczyzna, który ratował dziecko, potem utopiło się dziecko. Przeżyła kobieta. Niewiele wiadomo o zdarzeniach, źle zobaczone mają mnóstwo cech pornografii śmierci, niezdrowej sensacji. Może jedynym sposobem dotarcia do nich jest zejście w głąb traumy tej, która przeżyła. W aleatorycznym porządku niemożliwych do poskładania w narracyjną całość obrazów ukrywa się możliwość przepracowania tej traumy, wspólne odbycie żaloby. Na trasie wędrówki pięć stacji i wiele pasaży.



TRANI

SCRY

DTUM



## WOJTEK BLECHARZ | NOTATKI

---

W *Transcriptum* uczestniczy pięć grup widzów, które poruszają się po pięciu szlakach i mają na swojej drodze do napotkania pięć przestrzeni. Każda z przestrzeni jest elementem układanki. Każda grupa widzów zabaczy owe pięć przestrzeni w innej kolejności. Każda kolejność jest dobra.

*Transcriptum* jest obiektem, wydarzeniem, lub operacją artystyczną, procedurą, która zawiera w sobie zapis traumy ze wszystkimi śladami, które do niej prowadzą. Bracha Ettinger

Historia rozpada się na obrazy, nie na opowieści.  
Walter Benjamin

„Wewnątrz nic nie widać. Widać nic.  
I jest cicho, jakby widzowie podporządkowali się niepisanej regule zachowania milczenia. Przestrzeń wciąga. Trudno określić jej granice. Kroki widzów są niepewne”.

Katarzyna Bojarska o *How Is It* Mirosława Bałki (Tate Modern, Londyn)

Dźwięk jest głównym „bohaterem” *Transcriptum*, nośnikiem pamięci, spoiwem łączącym obrazy w strzępy wspomnień. Niektóre fragmenty opery zostały skomponowane z myślą o konkretnych przestrzeniach akustycznych Teatru Wielkiego: wielkiej malarni, kafelkowego i zielonego korytarza. Architektura staje się rezonującym ciałem.

...to, co się zdarza nie zostaje w pełni doświadczone ani przyswojone w swoim czasie, ale dopiero z opóźnieniem, w powtarzających się koszmarach, retrospekcjach, aktach opętania. Nie chodzi o utożsamianie wszelkiego doświadczenia z traumą – ale o dopuszczenie w doświadczeniu czegoś nieprzewidywalnego, zerwania, nieciągłości. Cartuh/Bojarska

*Transcriptum* to opera-instalacja, której części powinny być „zainstalowane” w kilku miejscach równocześnie, w dowolnej przestrzeni. *Transcriptum* to opera o pamięci i wywoływaniu skojarzeń, to wprowadzenie widza w strukturę traumy, gdzie historia przypomina się zawsze alineranie. Wszystko jest pokawałkowane.

Architecture is a visual expression of memory, or memory as type of architecture.  
Louise Bourgeois

Anish Kapoor, *Memory*

Guggenheim Museum (Berlin, New York)

“diagram the can be never completed”

*Memory* is the apotheosis of cognitive process. Set within non-chronological time and fractured space, we are left to negotiate the sculpture's ensuing incomprehensibility and fragmentation by attempting to piece together the images retained in our memories. We not only have more to see, but have to exert more effort in the act of seeing. Kapoor describes this process as creating “mental sculpture”.

„Stworzenie prozodii i polifonii wieloznacznych symboli wokół czarnego punktu lub czarnego słońca melancholii jest w ten sposób antidotum na depresję, prowizorycznym ocaleniem”

Julia Kristeva *Czarne Słońce*

---



T D A N I

S C R Y

D T U M



P Ø D 7 I Ć < O ' ^ / Δ \ I Δ

Chciałbym serdecznie podziękować Bileterom i Wolontariuszom Teatru Wielkiego-Opery Narodowej, Kierownicze Działu Obsługi Widzów pani Oldze Szaykowskiej oraz jej zastępczyni Marcie Sadowskiej. Szefowej Promocji Ewie Filipp ♥ i jej działowi za dobrą energię, wiarę i wielką pomoc, bez której Transcriptum nie mogłoby powstać. Wszystkim Paniom pracującym w pralni oraz Operatorom wind towarowych za uśmiech, mimo naszych ciągłych wizyt i zakłócania im pracy. Dyrektorowi technicznemu Januszowi Chojeckiemu za wpuszczenie nas „na drugą stronę lustra”. Wszystkim ludziom dobrej woli za bezinteresowną pomoc przy powstawaniu Transcriptum.

Wojtek Blecharz



DLA GŁOSÓW I

RAU

7 LUZNYCH WARTEN

TO JEST PROGRAM

nie zapominajmy <sup>le</sup> jednak  
najważniejsza TEST MUZYKA

Wagner Ten PROGRAM  
JEST AUTORSKIM PROJEKTEM  
MICHAŁA ZADARNA.

konkretnie  
NARELN  
FEPISZ  
I ~~OPERA~~ OPERA BARDZO CHCIAŁA  
ŻEBYM TO NAPISAŁ ŻE TO  
TYLKO JA ODPOWIADAM  
ZA JEJĄ TRZEŚĆ.

1



[wielko o podpis nie programie]



dyrektor

gdyby oni wiedzieli  
gdyby oni wiedzieli ile my dopłacamy  
do jednego biletu

przecież taki spektakl się nie zwraca  
wszyscy myślą że te nasze  
71 milionów dotacji  
to jest tak dużo

ale nasze 71 milionów dotacji  
to jest nic

jesli chce się mieć nazwiska wielkie

za 71 milionów  
to się opery współczesnej nie wystawi  
nie przy takich kosztach  
ogrzewanie  
etaty  
bilety lotnicze hotel  
te śniadania wszystkie  
ogrzzać te kubaturę całą  
przecież musimy grać na dużej scenie  
klasykę  
no i nie starczy  
na sztukę współczesną  
przecież ja bym chciał żeby tu była  
sama sztuka współczesna

ale to jest opera musi być klasyka  
wielkie nazwiska  
marthaler musi byc wili decker musi  
byc  
musi byc gergiev  
nie może być opery bez wielkich  
nazwisk  
w operze wszystko musi być wielkie  
nazwiska muszą być też wielkie  
musi być gergiev on za 30 000 to nie  
zadyryguje  
on nawet za więcej nie zadyryguje

no nie ma wyjścia  
no koniec  
przerywamy  
nie ma pieniędzy

TO JEST  
FRAGMENT

Ligretta

Shona Z



DYRYGENT

Marta Kluczyńska



muzykę napisała  
JAGODA SZMYTKA

tekst koncepcja tematy etc  
JAGODA SZMYTKA i MICHAŁ ZADARA

reżyserował i zaprojektował  
MICHAŁ ZADARA

dyryguje  
MARTA KLUCZYŃSKA

a

śpiewa IZABELLA KŁOSIŃSKA

grają role aktorskie:

kompozytorka - BARBARA WYSOCKA

osoba w skype - MAŁGORZATA MONTUK

asystentka - DAGMARA SOKALSKA

dyrektor - TOMASZ BORKOWSKI

inny kompozytor - WOJCIECH BUCIŃSKI

inspektor orkiestry - PIOTR CHMIEL

reżyser - BARTOSZ TOMCZUK

kierownik literacki - ARTUR ŻOŁNACZ

występują także

JAGODA SZMYTKA, MICHAŁ ZADARA

i MUZYCY OPERY NARODOWEJ - wypisani na oddzielnej kartce

i video  
kręcił; montował  
PIOTR STASIK.

ASYSTENT

~~ARŁA~~

AREK

ŚLESIŃSKI

Strona

3

ASYSTENTKA OD

ASYSTENTKA  
CHOREOGRAFIA  
ANNA  
OCHMAN

WOSTIUMÓW

JULIA  
KOSMYŃKA

Inspicjentka Marzenna Domagała









TUTAJ MIAŁA  
BYĆ STRONA KTÓRA ZDANIEM  
DYREKCJI TWON  
NIE POTRZEBNIE I  
NIESPRAWIEDLIWIE  
OSUARZAŁA PRACOWNIKÓW.

NIE BYŁO MOJĄ INTENCJĄ  
KRZYWDZENIE CZY URĄŻENIE  
KOGOKOLWIEK.

<sup>SZCZERZE</sup>  
PRZEPRASZAM WSZYSTKICH  
KTÓRZY CZUJĄ SIĘ URĄŻENI.

MICHAŁ ZADARA

16.04.2013



HISTORIE  
OPOWIEDZIANE  
W SPEKTAKLU  
MIAŁY MIEJSZE  
NA PRAWDE.

NA PRAWDE.

LEKKO JE ZMODYFIKOWALIŚMY  
NA POTRZEBY SCENY.

WSZELKIE PODOBIENSTWO DO OSÓB  
ŻYJĄCYCH ~~ŻYJĄCYCH~~ JEST  
NIEUNIKNIONE.



(7)

TUTAJ PROSZE WYDROWAĆ  
I WŁEĆ TAŚMĄ MEJĄ Z  
NAZWISZAMI I TYTUŁAMI ZESPÓŁU  
TECHNICZNEGO PRACUJĄCEGO PRZY TEJ  
PRODUKCYI - ale tak, żeby ten napis był  
widoczny.

**From:** Małgorzata Dobrowolska <[mdobrowolska@teatr Wielki.pl](mailto:mdobrowolska@teatr Wielki.pl)>  
**Date:** 10 maja 2013 10:00:13 CEST  
**To:** Michał Zadara <[zadara@poczta.onet.pl](mailto:zadara@poczta.onet.pl)>  
**Subject:** Re: 14.05 - próby dla głosów i rąk

Witam,

w załączeniu przesyłam skład muzyków.

Scena: Krzysztof Biernacki /starszy mistrz sceny kameralnej/

Sławomir Rogulski /montażysta/

Elektrycy /oświetlenie/ :

Piotr Jasiński, Korneliusz Wieczorek, Sebastian Kański

Małgorzata Dobrowolska  
Dział Impresariatu



TUTAJ PROSZĘ  
 WYDRUKOWAĆ I WLECIĆ NA  
 MEJL Z NAZWISKAMI  
 MUZYKÓW GRAJĄCYCH W  
 TEJ OPERZE:

← NA  
 ODDZIELNEJ  
 KARTCE,  
 TAŚMĄ.

	A	B	C	
1			<b>Jagoda Szmytka</b> <i>Dla głosów i rąk</i>	
2				
3	1	I skrzypce	Rogozińska – Czeżyk Justyna	
4	2	II skrzypce	<b>Sokal Magdalena</b>	
5	3	altówka	Zarych Wadim	S
6	4	wiolonczela	<b>Sławiński Wojciech</b>	
7	5	kontrabas	Glinka Stanisław	Kc
8	6	flet	Stawiszyński Marcin	
9	7	obój	Woźniakowski Filip	
10	8	rożek	<b>Nalewajka Przemysław</b>	
11	9	klarnet	Szaparkiewicz Marek	
12	10	fagot	Zason Rafał	
13	11	kontrafagot	Jastrzębski Stanisław	

14	12	fortepian	<b>Mazurek Marcin</b>
15	13	waltornia	Michalec Marek
16	14	trąbka	Dzikowska Małgorzata
17	15	puzon	Wawreniuk Piotr
18	16	perkusja	Bojaryn Katarzyna
19	17	perkusja	Gębicki Paweł
20			

Arkusz1 Arkusz2 Arkusz3  
 Sheet 1 / 3  
 150%



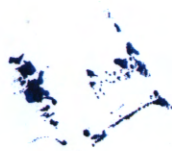


CIEMNA STRONA DZIEKA.

PUSTA  
STRONA



9





CIEMNA STRONA DZIEKA WERSJA WYSTAWA - MICHAŁ ŻADARA

Dzieło jest ciągle podzielone na pół: jest widoczna strona, zawierająca przekaz zamierzony przez twórców dzieła, i ciemna strona dzieła, zawierająca prawdę o warunkach jego powstania, prezentacji i recepcji. W teatrze po stronie jasnej chodzą aktorzy, po ciemnej maszyniści.

Nie bardzo chcemy mieć swojego doświadczenia teatralnego myślimi o tym, jakie kalendarze wiszą w pomieszczeniach technicznych - po ciemnej stronie teatru.

W ogóle - jeśli to spostrzeżenie rozszerzyć - w ogóle współczesny człowiek nie lubi myśleć o tym, jak coś jest zrobione. Współczesna gospodarka produkuje także swoją niewinność. Każdy towar ma aurę niewinności, ponieważ nie ma na nim zapisu wydarzeń, które doprowadziły do jego powstania.

globalny system produkcji jest wielką inscenizacją niewinności, maskującą potworną masakrę przyrody, zwierząt i ludzi odbywającą ją przy okazji produkcji towarów. Kapitalizm jest nieustającym spektaklem z happy endem - a my, jego widzowie, kupujemy bilety i wolimy nie zaglądać za kulisy bo tam się dzieją bardzo nieprzyjemne rzeczy.

Ignorując technologię produkcji, teatr nie wysyła widzowi prawdziwej informacji, tylko zakłamywany sygnał o tym, co się naprawdę dzieje w teatrze. A teatr, który ukrywa swoje środki, nie jest w stanie mówić prawdy na jakikolwiek temat ze sceny.

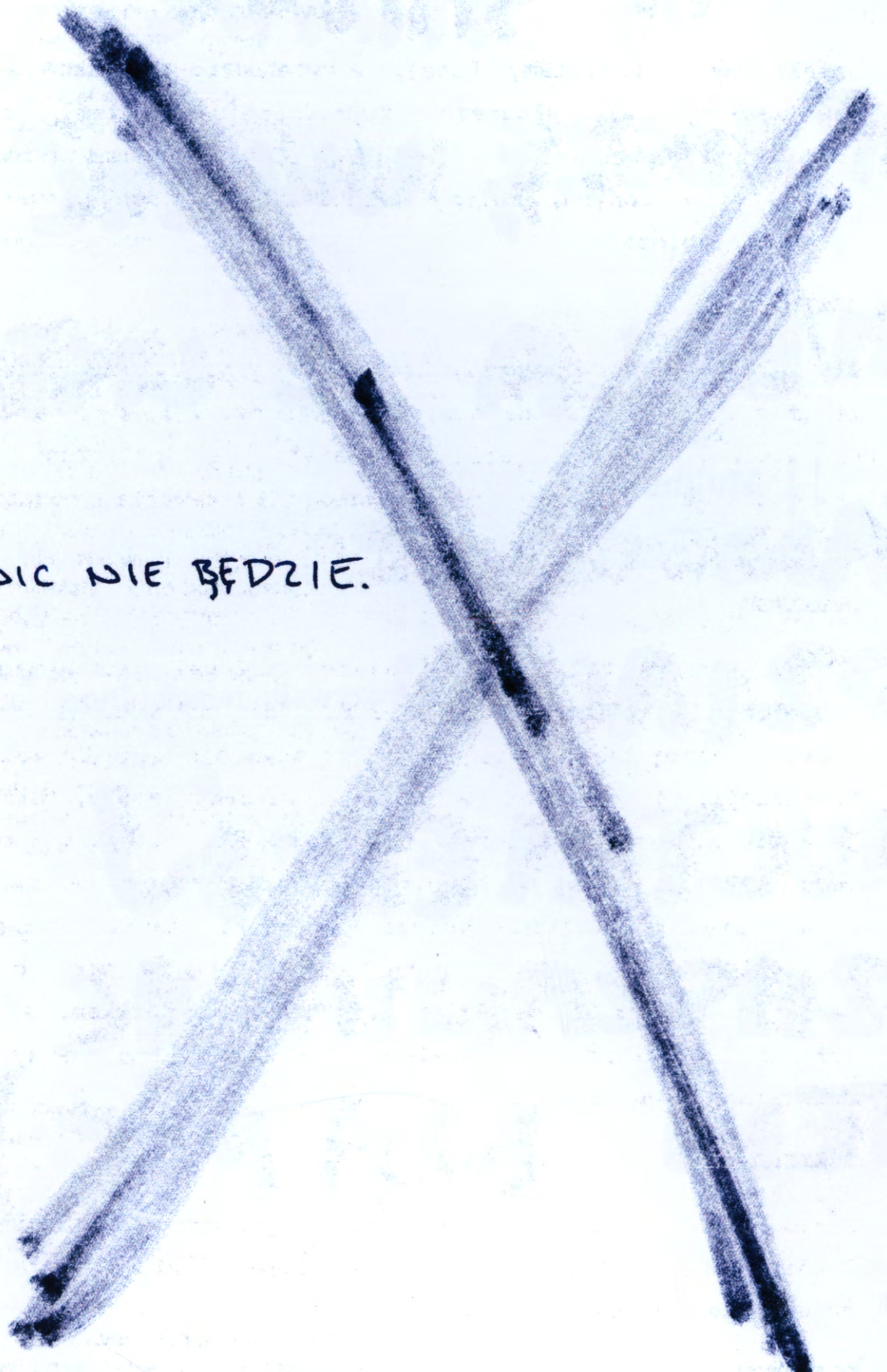
Iluzja w dzisiejszym teatrze polega nie na tym, że widz ma uwierzyć w to, że dom na scenie jest prawdziwym domem, lub że postać naprawdę umiera. Iluzja polega na tym, że twórcy przekonują widza, że cierpienia bohatera są ważniejsze od maszynisty, który przewozi podest, na którym stoi bohater. Iluzja polega na tym, że chowamy za kulisami cały szum dziwękowy i wizualny który przypomina nam o istnieniu ekonomii, gospodarki i przemysłu. Taki teatr ciągle nie umie wydostać się z jaskini Platona.

Trudno w to uwierzyć, ale do szkół teatralnych w Polsce dalej się nie przyjmuje studentów niepełnosprawnych. W związku z tą konwencją nigdy nie zobaczymy niepełnosprawnego aktora na scenie. To jest tylko jeden przykład w jaki sposób konwencja (w tym przypadku castingowa) staje się polityką, ćwicząc nasze spojrzenie, ucząc nas, co możemy obejrzeć, a co jest nie do obejrzenia. Stwarzają się więc sztywne relacje obserwacji.

Hałas, szum, kable, zacięta, niedziałająca maszyna: wkroczenie środków produkcji przez błąd lub świadomy zabieg przypominają nam, że te relacje nie są wieczne i mogą się zmienić. W tym sensie mogą być zapowiedzią tego, że też w świecie poza teatrem relacje między tym, co widoczne a tym, czego nie chcemy widzieć mogą się zmienić. Teatr dzięki szumowi może być miejscem prawdy. Trzeba się tylko nauczyć go słuchać i docenić brzmienie hałasu bo to brzmienie jest brzmieniem prawdy.

10 14





TUTAJ NIC NIE BĘDZIE.



NA TĘ STRONĘ  
PROSZĘ WKLEIĆ  
MEJLA Z LISTĄ

Multimedia:

PAN

(Piotr Majewski, Tomasz Jasiolec,

DZIAŁ

Zdzisław Staszewski, Maciej Pyra

MULTIMEDIÓW  
(ZASEKANIAJĄC  
TEN NAPIS)





Piotr Stasik  
(1976)  
reżyser, operator  
twórca filmów dokumentalnych

absolwent Szkoły Filmowej Andrzeja Wajdy (kurs dokumentalny) i Uniwersytetu Warszawskiego (Instytut Stosowanych Nauk Społecznych)

ekspert Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej

laureat m.in. Złotej Żaby za zdjęcia do filmu "Koniec lata" (Camerimage 2010), nagrody głównej dla krótkiego metrażu na festiwalu goEast w Wiesbaden oraz nagrody Srebrny Nanook na festiwalu Flahertiana w Permie (Rosja)

w latach 2002-2010 współtwórca i prezes Towarzystwa Inicjatyw Twórczych "e" - ogólnopolskiej organizacji pozarządowej zajmującej się m.in. animacją kultury w małych miejscowościach

w latach 2008-2009 prezes Stowarzyszenia "Film 1,2"

w latach 2006-2011 wykładowca w Przedszkolu Filmowym w Szkole Filmowej Andrzeja Wajdy

w 2011 roku zrealizował cykl 21 filmów w ramach projektu "Muzykoteka" (na zlecenie Narodowego Instytutu Audiowizualnego i Ministerstwa Kultury)

w 2010 roku zrealizował cykl "Jak zrobić film" - koprodukcja TVP Kultura i PISF

FILMOGRAFIA, FILMY I ARTYKUŁY:

PIOTRSTASIK.BLOGSPOT.COM

PIOTRSTASIK.COM

MIMO TEGO, ŻE W  
BUDŻECIE JUI NIĘ BYŁO  
PIENIĘDZY NA VIDEO  
I FILM, PIOTR NAGRAŁ  
I ZMONTOWAŁ SEKWENCJE  
VIDEO W TYM SPEKTAKLU  
ZA CO JESTEŚMY MU BARDZO  
WDZIĘCZNI WIĘC PUBLIKUJEMY  
TYLKO JEGO BIO.



Dyrygentka  
To nie jest  
klarnet kontrabasowy  
w partyturze jest  
klarnet kontrabasowy  
dlaczego nie ma  
klarnetu kontrabasowego

Inspektor orkiestry  
przecież to jest tylko  
kilka pierdnięć  
nic nie będzie  
jak się je na innym instrumencie  
przecież to jest tylko  
kilka pierdnięć  
nikt się nie połapie  
to muzyka współczesna  
nic nie będzie  
jeśli te dźwięki się zagra  
oktawę wyżej  
albo się je pominie  
nikt nie zauważy  
nic nie będzie  
to jest tylko  
kilka pierdnięć

Opowiadanie: Szarem / diurek  
(noise)  
jest SZTUCZNA  
NIEPRAWDIWA

TO JEST FRAGMENT  
LIBRETTA.

Ne me oui Today, oui bydkish  
drinking  
Ne me oui morning, oui  
wysokie, morning, drink  
dźwięki, morning, do wydobyć  
instrumentu, uolep do dźwięku



**SONY**  
make.believe



## kolory, które ożywają

Telewizor Sony BRAVIA serii W9

Poznaj innowacyjną technologię TRILUMINOS™ Display oferowaną wyłącznie przez Sony, która zapewnia głębię, szczegółowość i paletę barw nigdy wcześniej nie oglądaną na ekranie telewizora.



**BRAVIA**

Feel the Beauty **BE MOVED**

Nowa linia telewizorów BRAVIA dostępna w salonach Sony Centre

# Sony Centre

Znajź najbliższy salon na: [sony.pl/SonyCentre](http://sony.pl/SonyCentre)



Partner technologiczny Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

**SONY**  
make.believe

Partnerzy Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



SHISEIDO



Partnerzy premiery



Cazur

Ole!

hoop   
napoje. życie. emocje.



Patroni medialni Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



POLITYKA

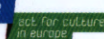
ams 

gazeta  
WYBORCZA.PL

Art&Business



I nstytut  
M onitorowania  
M ediów

we are more 



## WSPÓLPRACA REALIZATORSKA

Dyrektor techniczny: Janusz Chojecki

Współpraca reżysersko-scenograficzna: Arkadiusz Siesiński (*dla głosów i rąk*)

Współpraca kostiumologiczna: Julia Kosmynka (*dla głosów i rąk*)

Asystent reżysera: Barbara Wiśniewska (*Transcriptum*)

Asystent kostiumologa: Wanda Radwan-Richard

Asystenci scenografa: Jadwiga Wóycicka, Lilia Ostrouch, Ada Biedka (*Transcriptum*, staż), Nela Mikołajewicz (*Transcriptum*, staż)

Współpraca choreograficzna: Anna Ochman (*dla głosów i rąk*)

Inspicjenci: Marzenna Domagała, Katarzyna Fortuna (*Transcriptum*)

Kierownik statystów: Tomasz Nerkowski (*Transcriptum*)

Kierownictwo Działu Produkcji Dekoracji i Kostiumów: Mariusz Kamiński,

Katarzyna Luboradzka (kostiumy), Tomasz Wójcik (dekoracje),

Kierownictwo obsługi sceny: Robert Karasiński, Andrzej Wróblewski

Realizatorzy światła: Stanisław Zięba, Tomasz Mierzwa

Przygotowanie tekstu na tablicę świetlną: Katarzyna Fortuna (*dla głosów i rąk*)

Emisja tekstu na tablicy świetlnej: Jarosław Zaniewicz (*dla głosów i rąk*)

Realizatorzy dźwięku: Iwona Saczuk, Adam Ciesielski, Michał Polański

Produkcja: Małgorzata Szablowska, Konrad Szpindler, Katarzyna Szybińska

Wydawca TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA, Warszawa 2013

Druk Argraf

Cena 15 zł

ISBN 978-83-63432-37-9