



TEATR
ŻEROMSKIEGO
W KIELCACH



ZACHODNIE WYBRZEŻE QUAI OUEST

Bernard-Marie Koltès

tłumaczenie: Aldona Skiba-Lickel

reżyseria: Kuba Kowalski

konsultacja dramaturgiczna: Julia Holewińska

scenografia i kostiumy: Agata Skwarczyńska

muzyka: Radek Duda, ruch sceniczny: Kasia Chmielewska

reżyseria światła: Damian Pawella, asystent reżysera: Dagna Dywicka

inspicjent-sufler: Maria Bielińska

GAZETA
TEATRALNA

NR58 | GRUDZIEŃ 2016

Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach
Dyrektor Michał Kotański



TRAN- SAKCJE PROWADZĄ DONIKĄD...

Do opuszczonego hangaru na obrzeżach miasta przyjeżdża milioner Koch i jego asystentka Monika. Mężczyzna chce umrzeć. Mieszkańcy hangaru, imigranci (uchodźcy?) z różnych stron świata, bez dokumentów i bez pieniędzy chcą za wszelką cenę dostać się na drugą stronę rzeki, do miasta.

Z jednej więc strony pragnienie śmierci, przekroczenia, nie wolne od erotycznego wymiaru, zarówno u Kocha, jak i Moniki – z drugiej zaś pragnienie wyjścia poza margines społeczny, odzyskania godności i statusu wolnego człowieka. Te dwie grupy, pochodzące z antypodów drabiny społecznej, pozornie wydają się tak samo głęboko rozczarowane rolami, które przyszło im odgrywać; są tak samo zdesperowane i pragną zmiany. Ich spotkanie powinno być owocne: w końcu każda ze stron posiada to, czego pragnie druga. Przystępują więc do negocjacji, do słynnego koltesowskiego *dealu* – i nie potrafią wyjść poza niekończące się wyznaczanie warunków, zakreślanie granic, obronę swojego terytorium. Owszem, handluje się kluczami do samochodu czy układem zapłonowym. Cena bywa nawet wysoka: Klara sprzedaje swoje dziewictwo, Karol sprzedaje swoją siostrę. Jednak transakcje te prowadzą donikąd. Jaguara, którym przyjechał Koch, symbolu bogactwa, wolności i ucieczki widz nigdy nie zobaczy – zostanie rozmontowany na części pierwsze i nikt nigdy nie zbierze ich wszystkich do kupy. Koch nie potrafi umrzeć, nie spotyka go upragniony dreszcz śmierci, ekstremalne doznanie, którego poszukiwał – zostaje wyłowiony z rzeki, uratowany, ośmieszony. W *Zachodnim wybrzeżu* nie zdarza się tak naprawdę nic; spotkanie dwóch światów, które reprezentują bohaterowie, jest niemożliwe. Bohaterowie Koltesa nie słyszą się i nie dialogują, ponieważ obcuje wyłącznie ze swoimi wyobrażeniami: wyobrażenie milionera o żebraku, fantazja żebraka na temat milionera. Świat *Zachodniego wybrzeża* staje się rodzajem mikrokosmosu, w którym obserwujemy śmieszny i tragiczny dramat braku komunikacji.

Przestrzeń katastrofy, którą zaprojektowała Agata Skwarczyńska, jest dla mnie przede wszystkim katastrofą niemożności porozumienia, braku empatii i otwarcia na drugiego człowieka. W dzisiejszym świecie, coraz bardziej spolaryzowanym, rozwarstwionym i podzielonym, obraz ośmiu indywiduów, każdym do bólu osobnym, reprezentującym swoje własne – nie do pogodzenia z pozostałymi

interesy, niczym jednoosobowe plemię – wydaje mi się szczególnie sugestywny.

Pośród ośmiu postaci *Zachodniego wybrzeża* jest jednak jedna, która nie działa według reguł *dealu*. Kiedy pozostali za pomocą charakterystycznego dla autora języka budują wokół siebie fortece i wytaczają działa, Abad milczy. Jego milczenie zdaje się zarówno mądrością, jak i taktyką – skoro język służy tylko walce, jest bronią, a co za tym idzie koniec końców zawsze obnaża jakąś słabość – Abad wybiera milczenie, jest czujny i ostrożny. Wszyscy chcą odejść, uciec, opuścić zachodnie wybrzeże; *dealują* i walczą, podczas gdy Abad biernie się im przygląda. Czarnuch, dziki, ciapaty. „Dostałeś jakby wyrok w zawieszeniu”, mówi o przyjacielu Karol. Abad zdaje się być tym, dla którego miejsca w szanującym się społeczeństwie nigdy nie będzie; tym, którego cofną na każdej granicy; tym, któremu nie wolno nawet „śnić, że śni”. I ten właśnie Abad, najniższe ogniwo w łańcuchu pokarmowym, jest bohaterem *Zachodniego wybrzeża* niezbędny. To na niego projektują swoje lęki, wobec niego budują swoje poczucie wyższości i czystości, u niego szukają ukojenia, jak Cecylia; to nim się wysługują, kiedy czują się bezsilni i niespełnieni, jak Rudolf; to dzięki niemu zachowują człowieczeństwo, jak w relacji z Karolem – jedynej czystej, pozbawionej instrumentalnego traktowania relacji w *Zachodnim wybrzeżu*, którą Karol w końcu zdradza.

Abad wydaje mi się jedną z ciekawszych i piękniejszych figur Innego, jakie wymyślono. I w momencie, kiedy zdaje się, że jest w stanie pochłonąć cały ból bohaterów Koltesa, przyjmując każdy cios, rozplynąc się jak teatralna metafora, bardziej siła czy koncept niż postać, Koltès przypomina nam, że jest człowiekiem z krwi i kości i Abad działa.

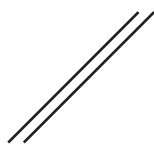
Dlatego puenta *Zachodniego wybrzeża* należy do niego.

Kuba Kowalski



KUBA KOWALSKI

Rocznik 1981. Studiował sinologię na Uniwersytecie Warszawskim i w National Taiwan Normal University w Tajpej na Tajwanie oraz reżyserię teatralną w PWST im. L. Solskiego w Krakowie. Był asystentem Krystiana Lupy przy pracy nad spektaklem *Zaratustra* wg Fryderyka Nietzschego w Starym Teatrze w Krakowie. W 2005 roku w ramach projektu K.O. 3 wyreżyserował krótką operę współczesną *Ich bin Rita* Detleva Glanerta w Hebbel-Theater w Berlinie. Jest autorem spektakli *Niepokoje wychowanka* Törlessa wg Roberta Musila (Teatr Dramatyczny w Warszawie), *Manhattan Medea* Dei Loher oraz *Kiedyś szło lepiej* Emmanuela Darleya (Teatr im. Jaracza w Olsztynie), *Zwodnica* Thomasa Middletona i Williama Rowleya, *Eva Peron* Copiego, *Ciała obce* Julii Holewińskiej oraz *Życie jest snem* Pedro Calderona de la Barca (Teatr Wybrzeże w Gdańsku), *Stephanie Moles dziś rano zabiła swojego męża, a potem odpiłowała mu prawą dłoń* Maliny Prześlugi (Laboratorium Dramatu w Warszawie), *Kotka na rozpalonym blaszanym dachu* Tennessee Williamsa oraz *Mizantrop* Julii Holewińskiej i Kuby Kowalskiego (Teatr Polski w Poznaniu), *Wichrowe Wzgórza* wg Emily Brontë oraz *Szkarłatny płatek i biały* wg Michela Fabera (Teatr Studio w Warszawie), *Dolce Vita* Julii Holewińskiej i Kuby Kowalskiego (Teatr im. Kochanowskiego w Opolu), *Good Night Cowboy* Julii Holewińskiej i Kuby Kowalskiego (koprodukcja Teatru Dramatycznego im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu i Teatru Warszawy w Warszawie), *Pani Bovary* wg Gustawa Flauberta (Teatr im. Osterwy w Lublinie). Ponadto, przygotował plenerowe widowisko *GRILL/walka wre gorąca* na podstawie *Pastorale* Amelii Hertzówny (Muzeum Powstania Warszawskiego) oraz instalację dźwiękową *Fryderyk Chopin. Ciennik osobisty* na podstawie listów kompozytora z muzyką Sławka Kupczaka (Dolny Ogród Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego).



Na na plakacie i okładce Gazety Teatralnej wykorzystano obraz Wiktora Dyndo „Boom”, 2008, olej, płótno, 180 x 200 cm dzięki uprzejmości Galerii aTAK, ul. Foksal 11 lok. 4, Warszawa. Fot. Agata Ciołek.

Wiktor Dyndo (ur. 1983) jest absolwentem Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Na swoim koncie ma także stypendium na Wydziale Malarstwa Uniwersytetu Helwan w Kairze. Jego prace znajdują się w wielu kolekcjach prywatnych w Polsce, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii, Francji, Iranie, Egipcie czy Stanach Zjednoczonych. Mierzy się w swoim malarstwie z problematyką wydarzeń międzynarodowych i wielokulturowości w jej najbardziej newralgicznych punktach.

Bernard-Marie Koltès ZACHODNIE WYBRZEŻE

tłumaczenie Aldona Skiba-Lickel

reżyseria Kuba Kowalski

konsultacja dramaturgiczna Julia Holewińska

scenografia i kostiumy Agata Skwarczyńska

muzyka Radek Duda

ruch sceniczny Kasia Chmielewska

reżyseria światła Damian Pawella

Obsada:

MAURYCY KOCH

sześćdziesiąt lat

Jacek Mąka

MONIKA PONS

czterdzieści dwa lata

Beata Pszeniczna

CECYLIA

sześćdziesiąt lat

Joanna Kasperek

KLARA

jej córka, czternaście lat

Anna Antoniewicz

RUDOLF

jej mąż, pięćdziesiąt osiem lat

Dawid Żłobiński

KAROL

ich syn, dwadzieścia osiem lat

Wojtek Niemczyk

FAK

chłopak w wieku około dwudziestu dwóch lat

Andrzej Plata

ABAD

Piotr Stanek



INNY NIŻ WSZYSCY

**Koltès ma w sobie coś pociągającego. Lek-
tura jego dramatów to spotkanie z Innym,
który mieszka we mnie. Obezwładniająco
proste sensory, które chce nam przekazać,
skrywa za dłużącymi się monologami
swoich bohaterów.**

*Walka czarnucha z
psami, Roberto Zucco,
Samotność pól bawełnia-
nych, Zachodnie wybrzeże,
Noc tuż przed lasami, Powrót na
pustynię, Sallinger – to najbardziej
znane sztuki Koltèsa. Wszystkie były
wystawione w Polsce.*

Za największego „specjalistę” od Koltèsa uważa się Krzysztofa Warlikowskiego. Reżyser wzięty na warsztat dramaty dwukrotnie, ale ich fragmenty można znaleźć także w scenariuszach innych jego przedstawień, np. *Francuzów*. Warlikowski, w jednym z wywiadów udzielonych Piotrowi Gruszczyńskiemu, nazywa nawet Koltèsa swoim duchowym bratem bliźniakiem¹. Jest mu bliska „inność” autora. Inność, po spotkaniu której człowiek staje się mniej samotny, która wyzwala. Inność rosta w Koltèsie od zawsze. W młodości krzywdzony przez ojca, homoseksualista, wczesny uciekinier z Francji, gdzie czuł się obco. Dlatego zrozumienia szukał w rozlicznych podróżach do Nikaragui, Meksyku, Salwadoru, Nigerii i Gwatemali; u pokrzywdzonych i wykluczonych.

Tacy są też jego bohaterowie. Z pozoru, jak wszyscy – bogaci, biedni, w różnym wieku, z różnych warstw społecznych. Cierpiący na to samo. Brak porozumienia z drugim człowiekiem. Brak miłości. Uczucia są w utworach Francuza sprowadzone do potrzeb fizjologicznych wymienianych w transakcjach handlowych. Kwintesencją takiego myślenia jest sztuka *Samotność pól bawełnianych*. Dealer i Klient w sytuacji wzajemnego uwodzenia, mijają się nie uzyskując spełnienia. Na przemian wygłaszają długie monologi, ale się nie słuchają. Koltès neguje istnienie dialogu. Reżyser musi mieć na to sposób – mówi Warlikowski. Radosław Rychcik, twórca najgłośniejszej adaptacji scenicznej *Samotności...*, czyta ją dźwiękami transowej, rockowej muzyki. Aktorzy krzyczą. Żebrzą o uczucie, którego zdobyć nie mogą. Słowem, gestem, mimiką, w konwencji rockowego koncertu, obnażają teatralność ludzkich zachowań w ogóle.

Dramaturg uważał, że najbardziej „prawdziwymi” miejscami, sprzyjającymi stanom krańcowym są opuszczone obrzeża miast, ciemne zaułki, hangary. W takich warunkach spotykamy jego postacie. Nie dookreślają, gdzie się znajdują, mówią rozbudowanymi peryfrazami albo ogólnikami, jak: „to miejsce”. Nieznane, obce, gdzie człowiek nie może czuć się, ani wolny, ani bezpieczny. Koltès zwykł opisywać miejsca będące „naszą wspólną własnością”, gdzie pozornie czujemy się równi. Tego typu przestrzenie nie sprzyjają komunikacji, nie ujawniają żadnych kategorii tożsamościowych, relacyjnych, czy historycznych. Pasują do typologii antropologa Marca Augé². Wytwarzane przez hipernowoczesność „nie-miejsca” odcinają się od przeszłości, uczęszczane tu i teraz, o ich istnieniu i przydatności decyduje ruch – ożywają, kiedy pojawiają się w nich

bohaterowie, samotne indywidualności. Tajemniczy przechodnieczerpiący przyjemność z oglądania jak w Pasażach Waltera Benjamina. Podobnie jak tam, w sztukach Koltèsa, ważną rolę odgrywa spojrzenie wyrwyjące z letargu myśli, gdy wzrok napotyka na Innego.

Zmrok przenosi relację z płaszczyzny zawodowej na prywatną, intymną.

Drugim ważnym czynnikiem konstytuującym sytuację dramatyczną jest pora. Nie czas, a pora. Zmrok przenosi relację z płaszczyzny zawodowej na prywatną, intymną. Wyostrza zmysły, budzi instynkty. Noc jest czasem na odpoczynek i sen, ale to także pora aktywności związanej z rozrywką, tańcem czy seksem. Kojarzona pejoratywnie z prostytutką i przestępczością. W utworach Koltèsa, noc jest królestwem niemoralności, ale to wtedy „dochodzi do głosu fascynujące i ekscytujące życie. Pewne wydarzenia nie dzieją się na plaży w środku dnia”³.



Po powrocie z podróży, Bernard-Marie Koltès spotkał Patrice'a Chéreau – reżysera teatralnego i filmowego. To był początek ich długoletniej współpracy. Chéreau wyreżyserował większość sztuk dramaturga, dając światu szansę poznania się na jego wielkość. W 1989 roku w wyniku inspiracji Koltèsa prawdziwą postacią ojco-bójcy, powstaje Roberto Zucco – ostatnie dzieło Koltèsa. Pisarz umiera na AIDS.

Paulina Drozdowska

¹ Wywiad P. Gruszczyńskiego z K. Warlikowskim, Koltès-Bliźniak, „Dialog” 2003 nr 11, s. 78-82.

² M. Augé, Nie-miejsca. Wprowadzenie do hipernowoczesności, przeł. R. Chymkowski, Warszawa, 2011.

³ Fragment mojego życia. Rozmowy z Bernardem-Marie Koltèsem (1983-1989), I. Gańczarczyk (red.), przeł. A. Brzezińska, Kraków 2010, s. 98-100.



PODZIĘKOWANIA

Fragment dramatu Koltèsa został napisany w języku z rodziny keczua – w tym też języku jest ze sceny głoszony. By nie robić błędów teatr szukał osób, które mogłyby pomóc, ucząc prawidłowej wymowy. Na nasz apel odpowiedzieli: Aldo Vargas-Tetmajer, Romario Alberto Dulanto Gervacio z Ambasady Republiki Peru, oraz Elżbieta Kulawińska mieszkająca w Ekwadorze. Bardzo serdecznie Państwu dziękujemy za pomoc.

Keczua to język, którym posługują się Indianie Keczua. Był językiem urzędowym imperium inkaskiego aż do jego upadku, a po konkwiescie do jego rozpowszechnienia przyczynili się misjonarze, przyjmując go za oficjalny język ewangelizacji. Obecnie językiem keczua posługuje się ok. 11 mln osób, głównie w Andach, od Argentyny, przez Ekwador aż po Kolumbię, a w Peru oraz Boliwii jest jednym z języków urzędowych (obok hiszpańskiego). Z języka keczua wywodzą się takie polskie wyrazy, jak inka, lama, puma, kauczuk, kondor czy guano. Keczua jest językiem niezwykle zróżnicowanym dialektalnie. Wyróżnia się 44 często wzajemnie niezrozumiałe odmiany, wobec czego niektórzy badacze mówią raczej o rodzinie języków keczuańskich, bądź o tzw. makrojęzyku keczua.

(źródło: Wikipedia)



AGATA SKWARCZYŃSKA

scenografka, kostiumolożka,
reżyserka światła

Stworzyła scenografię do licznych spektakli teatralnych. Współpracowała z m.in.: Pawłem Wodzińskim (kostiumy, reżyseria światła) przy trylogii romantycznej w Teatrze Polskim w Bydgoszczy: *Krasiński*, *Nie-Boska Komedia*, *Instalacja teatralna* (2008); *Słowacki*, *5 dramatów*, *Rekonstrukcja historyczna* (2010), *Mickiewicz*, *Dziady*, *Performance* (2011), *Ślub* (2012), *Thermidor* (2015) i *Ifigenia* (2014) (Teatr Polski w Bielsko-Białej). Z Wojciechem Farugą (scenografia, kostiumy, reżyseria światła): *Wszyscy Święci* (2012), *Trędowata* (2014) (Teatr Polski w Bydgoszczy), *Betlejem* (2013), *Balladyna*, *Kwiaty ciebie nie obronią* (2015) (Teatr Dramatyczny Wałbrzych), *W środku słońca gromadzi się popiół* (2014) (Stary Teatr w Krakowie), *Królowa Margot*, *Wojna skończy się kiedyś* (2014) (Teatr Polski w Bielsku-Białej), *Lalka*, *Najlepsze przed nami* (2015) (Teatr Powszechny w Warszawie), *Antoniusz i Kleopatra* (2016) (Teatr Jaracza, Łódź). Ponadto współpracowała z: Remigiuszem Brzykiem, Łukaszem Chotkowskim, Bartoszem Frąckowiakiem, Igą Gańczarczyk, Agnieszką Olsten, Justyną Sobczyk, Nilsem Torpusem, Pawłem Szkotakiem.

Od 2007 roku współpracuje z Teatrem 21.

Stworzyła oprawę plastyczną wystawy *Teatr w stanie wojennym* w Instytucie Teatralnym w Warszawie. W latach 2010-2011 objęła kuratelę (scenariusz wystawy, koncept tematu, projekt wizualnej oprawy dla polskiej ekspozycji narodowej i architektury. Reżyseria i koncept 8 klipów prezentujących polskie osiągnięcia w dziedzinie teatru i sztuk wizualnych) nad polską ekspozycją narodową oraz architekturą w ramach *Praskiego Quadriennale – Performance and Space Design 2011*. *Liberated Energy* polska ekspozycja w ramach Praskiego Quadriennale została zaprezentowana w czerwcu 2011 w Pradze w Czechach oraz w lipcu 2011 w Centrum Polskiej Scenografii w Katowicach.

W 2015 r. otrzymała indywidualną nagrodę Złotą Maskę za scenografię do przedstawienia *Królowa Margot. Wojna skończy się kiedyś* w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej.

SPOTKANIE Z OBCYM

Europocentryzm, jaki stale próbuje dojść do głosu całego świata, stał się przejawem najsilniejszego ataku na Innego/Obcego. Zawłaszczeniu poddano wszystko to, czego nie sposób było zaszufłakować, skategoryzować i zuniwersalizować. Jednym słowem, wszystkiemu, co odbiegało od ogólnie przyjętej normy, czego nie można było ujednoczyć i włożyć w ideologię białego Europejczyka, wykluczano i odmawiano prawa do głosu.

Przez wieki człowieka dzielono na dwie kategorie: „swój” i „obcy” – czyli ten, który za wszelką cenę powinien stać się swoim. Dopiero postmoderniści dopuścili możliwość istnienia odmienności czy indywidualizmu, nie dopatrując się w tym jakiegokolwiek zagrożenia dla człowieczeństwa. Wówczas uczucie lęku i zagrożenia wobec tego co inne, utożsamiane z nieznanym, odrażającym, nieludzkim, ciemnym – zastąpiła ciekawość i fascynacja; nastąpiła zasadnicza zmiana w postrzeganiu Obcego, w efekcie poszerzenie granic tolerancji dla kulturowych odmienności.

Fascynujące stało się konfrontowanie własnej tożsamości i własnego Ja z tym co egzotyczne, obce, dotychczas budzące lęk bądź zagrożenie. Świat współczesny stał się sceną, na której w sposób dobrowolny, ale też przypadkowy i wymuszony, spotykamy się z Obcym. Kim jest Obcy i czym jest spotkanie z nim?

Obcy to pojęcie często stosowane wobec nieznanego, wroga, odmiennego kulturowo, wobec tego, kto nie został jeszcze przez nas dookreślony. Obcość klasyfikowano w kontekście granic geograficznych czy językowych; stawała się pretekstem do jednoznacznego

Świat współczesny stał się sceną, na której w sposób dobrowolny, ale też przypadkowy i wymuszony, spotykamy się z Obcym.

kategoryzowania, tworząc klasyfikację poprzez opozycję *obcy – swój*. Obcy różni się zatem od swojego wyglądem zewnętrznym, językiem, tradycją, sposobem pozyskiwania dóbr, religią, światopoglądem.

Obcego zawsze oddziela przestrzeń, przeszłość, wieczny brak zadomowienia, brak więzi społecznej, ciągła świadomość niedostatecznego upodobnienia się do „tubylców”.

Przez wieki pokutował radykalizm, który przypisywał Obcemu jedynie negatywne cechy, a poprzez pojawiające się stereotypy kulturowe, megalomanię, przejawy nacjonalizmów i ksenofobii – kojarzono Obcego wyłącznie z dziwnością i niechęcią. Obcy to *nie-swoj* wobec którego separacja terytorialna i funkcjonalna jest uzasadniona, bowiem obcych cechuje wyobcowanie i inność w stosunku do tego co uznajemy za bezpieczne, przytulne i swoje.

Zwykle spotkanie z Obcym/Innym, *nie-swoim*, odbywa się w bezpiecznej dla obu stron odległości i czasie, z gwarantowanym powrotem na wcześniej wyznaczone pozycje. Ten rodzaj kontaktu odbywa się podczas podróży, przypadkowej bądź zamierzonej rozmowy, eksploracji egzotyki – które zawsze kończą się wycofaniem, odwrotem na bezpieczny obszar. Tego typu spotkanie z Obcym nigdy nie zmniejszy dystansu, bowiem nigdy Obcy nie stanie się *swoim* bądź mniej obcym. Jest on jedynie chwilowym towarzyszem, który nie walczy o bycie „takim samym” i nie godzi się na utratę swojej inności w zamian za akceptację. Pomiędzy *swoim*, a Obcym zawsze pozostanie mur tym trwalszy, im większa będzie obupólna świadomość swojej lepszości, tożsamości i tradycji, a tym samym podświadomy lęk przed grabieżą tych wartości przez Obcego.

Jest też drugi rodzaj „obcych”, którzy przekraczając granice wbrew naszej woli, stają się *a priori* naszymi wrogami, a łamiąc bezpieczny dystans – oferują swoje oddanie i lojalność przybierając maskę przyjaciela. Jest to rodzaj obcości, której nie sposób usunąć z zarezerwowanego dla swojskości obszaru: to Obcy, którzy nie odejdą, nie przywrócą porządku świata poprzedzającego ich przyjście. Asymilacja staje się nieudolną walką o zatarcie granic, próbą wkupienia się w łaski swojskości. Jednak już na poziomie językowym, ukazuje się iluzja asymilacji: akcent, nieumiejętność posługiwania się kodem skojarzeń głęboko zakorzenionych w danej grupie etnicznej, sprowadza Obcego do roli jedynie sublokatora. Obcy zawsze pozostanie Obcym, utajonym wrogiem, który naruszył nasze granice, Innym różniącym się od nas kolorem skóry, językiem, przeszłością i wiarą. Na przełomie wieków obcość przypisywano Cyganom,

Żydom, Niemcom, Słowianom, Murzynom, a nawet Europejczykom. Dla Afrykańczyków Europejczycy mają ciała pokryte ranami, a nogi zakończone kopytami – czym tłumaczono fakt noszenia przez nich ubrań i obuwi¹. Zatem ci sami ludzie dla tych samych ludzi mogą okazać się raz *swoimi*, raz *obcymi*². Obraz Obcego jest trwały i niezmienny; zmianie ulegają jedynie stosunki społeczne, gdzie tych samych ludzi potrząga się jako *obcych*, a w innych okolicznościach i czasie już jako *swoich*.

Pierwotnie antagonizm do Obcych wynikał z różnic rasowych, natomiast na wyższych poziomach rozwoju niechęć wynikała z różnic kulturowych i sprzecznych interesów. Granica między Obcym a swoim stała się płynna i niejednoznaczna. Jedno pozostaje jednak niezmiennie: spotkanie z Obcym i konfrontacja z nim, pozwala dookreślić nasze Ja. Jak podkreślił Zbigniew Benedyktowicz: *Poczucie własnej identyfikacji jest rezultatem konfrontacji, porównania z innym*.³ To właśnie dzięki komunikacji z Obcym możliwe staje się odkrywanie swojej tożsamości, tradycji i – paradoksalnie – podobieństwa z nim.

Honorata Gruchlik

¹ J. S. Bystron, *Megalomania narodowa*, Kraków 1924 r., s. 67.

² Z. Benedyktowicz: *Portrety „obcego”*, Kraków 2000 r., s. 51.

³ Tamże, s. 38.

BIBLIOGRAFIA:

- Z. Bauman: *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995 r.
Z. Benedyktowicz: *Portrety „obcego”*, Kraków 2000 r.
M. Orliński: *Ogólność i inność w dyskursie nauk humanistycznych*, www.racjonalista.pl
D. Ryzanowska: *Ja spotyka Innego, „Patos”*.
J. Tischner: *Inny, „Znak” 584/2004*.
T. Todorov: *Podbój Ameryki. Prolem innego*, Warszawa 1996 r.

NASZYM PIEKŁEM JEST LĘK

O lęku i strachu przed obcymi rozmawiamy z BEATĄ ZADUMIŃSKĄ, psychoterapeutką i działaczką inicjatywy nieformalnej „Witajcie w Krakowie”, która pomaga przybyłym tu uchodźcom i uchodźczyniom.

Sugerujesz, że strach jest w nas, zanim jeszcze spotkamy osobę, której się przestraszymy?

Z mojej perspektywy, to znaczy analityczno-psychodynamicznej, to jest jakby opis stanu naszego umysłu. Lęk pojawia się i zanika, w zależności od sytuacji. Możemy powiedzieć, że zwykle politycy administrują tym naszym lękiem, ale też my sami...

Lęki pozwalają się zbliżyć, pozwalają nam nie atakować się nawzajem, pomagają zaniknąć pewnym napięciom, które się pomiędzy nami pojawiają. A pragnienie zbliżenia bardzo często jest bardziej pierwotne, niż to, na jakiej kanwie się zbliżamy...

W jaki sposób lęk pozwala się zbliżyć?

Strach służy nam w takim sensie, że uruchamia pewne mechanizmy, np. konsolidacji. Żeby było jakieś „my”, musimy gdzieś wyrzucić wzajemną niechęć, lęk, różnicę. Bo MY jest monolitem. MY nie cierpi różnicy, nie znosi tego, żeby każdy stał koło drugiego; wymaga symbiozy. Musimy stworzyć pewną, jakby to Jung powiedział, jaźń kolektywną, w związku z tym musimy ewakuować całą różnicę... przerzucić ją na innych.

Innymi słowy, żebyśmy mogli czuć się lepiej, ktoś inny niby lustro ma przyjąć naszą wrogość. Można powiedzieć, że ten Inny jest przez nas używany. On bardzo nam służy, bo jest kontenerem dla naszych niechcianych uczuć, konsoliduje nas, nadaje nam tożsamość. Dzięki niemu wiemy, gdzie są nasze granice, kim jesteśmy. Poprzez negację: „oni są kim innym niż my”.

A czemu to powoduje w nas lęk, że nie wiemy kim jesteśmy?

Pluralizm, różnorodność i wszystkie te hasła, że jesteśmy różni lecz mimo to równi, zakładają bardzo duży poziom wewnętrznego komfortu. Jeśli się nie boisz, to możesz zostać sobą, nie musisz szukać oparcia w bliskości innych. Można powiedzieć, że współistnienie

S k a d bierze się ten strach, który w hangarze „Zachodniego wybrzeża” sprawia, że nikt nie ufa nikomu? Wiadomo, że to uczucie jest potrzebne, ale w jaki sposób utrudnia nam kontakt z drugim człowiekiem?

Przykładem jest chociażby obecna sytuacja, w której de facto zarządzamy pewnym kryzysem. Kryzysem naszych wewnętrznych zmian politycznych, ekonomicznym, być może kryzysem Unii, kryzysem rozpadu wartości... To doprowadza do sytuacji, w której pojawia się lęk. Ani ty, ani ja nie wiemy, jak będą wyglądały nasze emerytury, nie mamy w zasadzie możliwości zobaczenia siebie w przyszłości.

jednostek, które się różnią, jest możliwe na czasy pokoju, komfortu, dobrostanu. Bo nie jest potrzebne zablokowanie się. Przy czym ludzie różnią się poziomem lęku, więc dla niektórych jest on w ogóle nieznośny. Osoby w takim stanie umysłu, nawet w stanie komfortu, muszą poszukiwać obcego, by uruchomić mechanizm projekcyjnej identyfikacji, np. poprzez ataki na osoby homoseksualne czy innej wiary.

Przecież każdy temu zaprzeczy. „Ja się wcale nie boję, to oni są agresywni i nam zagrażają”. Przecież zawsze mamy dobry powód! Na tym polega istota lęku, że nie zostaje przeżyty, odczuty i zneutralizowany jak strach.

Lęk musi być zaprzeczony. Można by powiedzieć, że na tym polega cudowna siła mechanizmu projekcji: moja wrogość zostaje włożona w kogoś innego, a ja staję się dobrym, przyzwoitym człowiekiem, co do zasady pozbawionym wad, natomiast inna osoba mnie faktycznie atakuje! Osoby, na które rzutuje się takie projekcje, są w bardzo słabej kondycji i następuje uwewnętrznienie – czyli oni mówią „macie rację”, albo wejdą w tę realną sytuację agresora, albo spróbują budować różne strategie przetrwania, na przykład będą mówić sobie że są nie gejami tylko pedałami, albo „gorszym sortem”. Przyjęcie wrogiej etykiety rozbraja ją, bo robi z tego pewną metaforę, i kampań [zamierzona przesada, kicz – przypis AZ] sublimację wrogości. Poczucie humoru pozwala się wybronić, natomiast ten, kto go używa ryzykuje oczywiście, że zostanie zaatakowany.

No dobrze, powiedzmy, że każdy z nas czasem miewa projekcje, ale przecież też mój lęk ostrzega mnie przed czymś realnym?

Lęk jest czymś zupełnie innym niż strach – strach jest lękiem uprzedmiotowionym. Czyli jak wiem, czego się boję, to można powiedzieć, że to strach, a nie lęk. Nasza psychika woli się bać niż odczuwać lęk. Stąd się biorą np. hipochondrie – zaburzenia lękowe, w których pragniemy znaleźć konkretną przyczynę i szukamy po omacku, żeby przestać się lękać, a zacząć bać. Usłużna psychika „produkuje” różne choroby, bo to już jest konkretne. Można powiedzieć, że w zasadzie większość naszego życia psychicznego jest próbą zniesienia lęku, a przeżycia strachu. Bo też ma strach funkcje katartyczne; gdy energia strachu się wypali, to doświadczam ulgi, spełnienia, a nawet rozwijam się.


Z kolei lęk jest wolno płynącym stanem, w którym nie ma konkretnego wroga, przeszkody, ryzyka czy zagrożenia. W sensie ewolucyjnym miał być pewną pozycją sygnałową, ale to się ewolucji nie udało. Lęk potrafi się „rozlać” i nie pełnić swojej funkcji. To jest olbrzymi problem naszej nacji. Naszym piekłem jest lęk, mamy kompletnie nieprzeżyte wielopokoleniowe traumy i w tym martyrologicznym kwasie żywimy pragnienie, żeby wreszcie ktoś zaatakował. A to jest oczywiście bardzo sprawnie administrowane, łatwo jest nas skolektywizować, rozszczępić jedną grupę, napuścić wrogów na drugą. Na poziomie teoretycznym, powodowani tym szalonym lękiem, jesteśmy kompletnie kompromitujący siebie samych, histeryczni, wrodzy, pozbawiający się nawzajem sensu, znaczenia i elementarnej przyzwoitości. W sytuacji strachu radzimy sobie zdecydowanie lepiej, więc gdyby w naszym kraju pojawili się realnie jacyś ludzie i oni by od nas konkretnie czegoś potrzebowali – prawdopodobnie zachowalibyśmy się w porządku, dali świadectwo.

**Bo MY jest monolitem.
MY nie cierpi różnicy,
nie znosi tego,
żeby każdy stał koło drugiego;
wymaga symbiozy.**

Albo byśmy powiedzieli „my sami nie mamy!” albo „naszym potrzebującym nie pomagamy!”

My chcemy być ofiarą, chcemy ciągle być karmieni, chcemy być dziećmi, my ciągle uważamy, że jesteśmy tak poszkodowani, że potrzebujemy więcej i nie będziemy wdzięczni. Czasem widzę taki krzyż metalowy z napisem „Za ten znak prześladować was będą” i dziwię się: ponad 90 procent katolików w Polsce, a oni ciągle są prześladowani?





**Bieda absolutna
i realne zagrożenie życia
wydobywają z ludzi
reakcje paradoksalne.
W takim położeniu
człowiek nie walczy
już tylko o chleb.**

**Jest coś
poza punk-
tami widzenia,
który każdy ma
inny i wyciąga co
chce z dowolnych da-
nych?**

Ja sobie myślę, że dramatem czasów, w których my żyjemy, są wojny hybrydowe [kombinacja elementów m.in. wojny, wojny nieregularnej, domowej, sztucznie wywołanego powstania i terroryzmu w celu osiągnięcia korzyści politycznych – przypis AZ]. To, co widzimy, jest niedookreślone, nierealistyczne, niespójne. Choć to jest właśnie realność – bo przeszłe wojny konstruujemy przez fantazmaty, czyli przez fotografie z Oświęcimia, jakieś groby, wykreowany post factum wizerunek wojny. Teraz to jest niemożliwe, bo każdy ma komórkę, może rozpowszechniać informacje i bardzo łatwo jest przyjąć obronną racjonalizację, że niepomaganie jest zupełnie naturalne. Jak się popatrzy na tych, co kiedyś pomagali na przykład Żydom, to żaden z nich nie myślał – bo jakby pomyślał, to by nie pomógł. Ludzie pomagają z impulsu, a potem już się nie mogą cofnąć. Pomaganie jest zdecydowanie mniej racjonalnie. Niepomaganie wymaga wtórnej racjonalizacji, a rzeczywistość tych obecnych przedziwnych wojen dostarcza wszelkich uzasadnień: że ci ludzie dobrze wyglądają, że mają komórki, że to są młodzi mężczyźni, którzy mają zupełnie inną mentalność...

Problem polega na tym, że temat ten ustawiono „kawiarnianie”, a to nie jest ten level! Udajemy, że siedzimy i pijemy kawę, gdy

oni czekają ładnie, grzecznie aż my się zastanowimy czy chcemy, czy nie chcemy, kogo chcemy... A to w ogóle nie są pytania adekwatne do rzeczywistości – to jest hekatomba ludzi, którzy nie mają gdzie się cofnąć, nie wybierają tej sytuacji; ich granice, struktury socjalne i polityczne właśnie się rozpadają. Naturalne jest, że jak twojemu sąsiadowi rozwali mieszkanie wybuch butli, i on nie ma dokąd pójść, to go przyjmujesz. Błoński napisał „biedni Polacy, patrz na getta” – a ja tego długo nie mogłam zrozumieć, ale teraz już wiem, że to kwestia obrony umysłu. Jak ktoś ucieka z wojny, to jemu się nie zadaje pytań! Problem polega na tym, że ta cała kultura nas przekręca, zmienia, zastanawiamy się „czy oni są z innej kultury”, „czy będą konsumować nasze zasiłki”? Upolitycznienie doprowadziło do kompletnej mistyfikacji, rozgadania, a wystarczy się z kimś, kto jest w takiej sytuacji, żeby zamknąć się do końca życia.

Czy to jest takie oczywiste, że dawanie to jest pomoc a branie – korzystanie? W sztuce Koltesa ludzie z jakichś powodów nie chcą od siebie brać...

To jest bardzo skomplikowane, różne kultury mają na to nieprawdopodobnie złożone procedury. Na przykład kultura potlaczów zakłada, że Indianie raz na jakiś czas wszystko swoje rozdają i to jest forma ich wzrostu moralnego. Rzeczywistość można podzielić na realną i symboliczną. Oprócz tego, że ja tobie coś daję, a ty coś bierzesz, jest jeszcze wymiar symboliczny. Kant mówił, że altruizm jest najwyższą formą egoizmu, bo reperujemy nim swój własny obraz. W związku z tym ja używam ciebie do tego, żeby wyidealizować siebie, poprawić swoje samopoczucie.

Jak jesteśmy w lepszej kondycji, to potrafimy testować realność, czyli ja tobie coś daję, to ty bierzesz i to jest tylko to. Im jesteśmy

w gorszej kondycji, tym bardziej dar może oznaczać tysiące innych rzeczy i co więcej – te rzeczy staną się czymś innym u każdego z nas. Wtedy rzeczywistość zaczyna robić się symboliczna. Nagle już nie możemy wziąć, bo widzimy, że dający rośnie, coś sobie tym załatwia, a my jesteśmy tylko obiektem i musimy to dla niego zrobić, żeby on zatriumfował. To jest upokarzające, uszkadzające, jest powtórzeniem urazu z dzieciństwa, gdy matka być może karmiła nas tylko po to, by się wykazać. Czegoś takiego nie chcemy przyjąć, choć może być dane w zupełnie dobrej wierze, a tylko my to przeżywamy inaczej. Każdy z nas żyje we „własnym filmie”.

Mężczyzna, który chce się zabić i wszystko rozdaje, robi to dla siebie?

To jest postać depresyjna, dramatyczna, która przychodzi po ekspiację. On chce, żeby go okradli, rozdarli i tym samym pomogli mu przeżyć jego własną pokutę. Ale ma też pragnienie użycia tych ludzi do tego, żeby oni poprzez zeszczenie, czyli uleganie pokusie zabrania jego rzeczy, zapanowania nad nim, weszli w świat jego zbrukania. Żeby wzięli na siebie jego brud.

Jednak oni wcale nie mają ochoty tego robić, czują, że, się zainfekują. Dokładnie czytają jego intencje, nawet nie o tym wiedząc. Co z tego, że on ma rzeczy, a oni chcieliby je mieć – to jest płytki poziom analizy, bo tak naprawdę chodzi o coś innego. Te rzeczy są nośnikami sensu, tego że on kogoś okradł, zmalwersował pieniądze, czyli są brudne. Oni wiedzą, że wziąć te rzeczy byłoby atrakcyjne, ale z drugiej strony to jest gra w gorący kartofel; połączą się, to będą mieć problem, może nawet trupa. Można powiedzieć, że w różnych tego typu sytuacjach granicznych rzeczy nabierają zupełnie innego znaczenia.

Strasznie dużo możliwości odczytania na opak tego, co mówią nam inni ludzie.

Kultury tubylcze, ci „najeżdźcy”, uchodzący są mocniejsi od nas, bo my jesteśmy eunochoidalni w swoim rozszczepieniu, nasza kultura jest wysublimowana, ale jednocześnie pozbawiona siły popędowej. Ach, te straszliwe przeliczenia, że oni się tak szybko rozmnażają! A my jesteśmy zdecydowanie bardziej depresyjni, autoagresywni, wysublimowani, gdy wiadomo, że sublimacja jest bardzo chwiejnym i delikatnym mechanizmem. I nieskutecznym. Mam zajęcia o samobójstwach i można powiedzieć, autoagresja jest odwróconą formą agresji – tam, gdzie są działania zbrojne, ludzie nie popełniają samobójstw, a robią to tam, gdzie nie ma przyzwolenia na agresję.

Postać nazywana Abadem długo nic nie mówi, a potem zabija. Dlaczego?

To jest ta wyższość słowa nad działaniem. Słowo zawsze ma katartyczną moc, a rozładowanie przez działanie zawsze jest czymś zdecydowanie bardziej groźnym.

Z drugiej strony przez lata miałam takie doświadczenie, że konsultowałam indywidualnie osoby, a potem widziałam je we dwojkę i było widać, że ludzie z siebie nawzajem wyciągają najgorsze piekło. Takie, którego sami indywidualnie nie doświadczają, przez co nie mają możliwości zdjęcia z siebie tego napięcia. Oczywiście, to jest piekielne, ale zarazem katartyczne. Indywidualna osoba nawet o sobie nie wie, jaki jest prymitywizm jej psychiczności, bo wyciąga to z nas dopiero drugi człowiek. Ujawnienie, odegranie,

opowiedzenie daje samopoznanie; ma też funkcje wentylacyjne, pozwala odreagować.

Jedna z postaci mówi drugiej, że gdyby była naprawdę nieszczęśliwa, to by nie odmawiała, ponieważ jeśli kogoś stać na luksus odmowy, to ciągle jeszcze jest trochę szczęśliwy. Czy to prawda?

To jest fantazja i projekcja osoby sytej, która biedę uznaje za pewien komfort, w którym możemy brać; a tymczasem jest odwrotnie: im ktoś ma mniej, tym bardziej ryzykowne jest dla niego upokarzanie się poprzez branie. To jest konstrukcja „wdowiego grosza”: ten kto ma mniej, ma większą potrzebę dania, albo większą potrzebę ochrony swojego ja, bo ono już jest i tak bardzo chwiejne, słabe. Jeśli ktoś nie symbolicznie, ale naprawdę jest na kolanach, to jest spore ryzyko, że szybciej podniesie głowę, uruchomi wrogość, honor, niż weźmie ochłap, który mu dajemy. Inaczej w społeczeństwach, w których zasiłki są formą gry społecznej. Mówi się na przykład o tym, że u nas też są biedni ludzie, ale ta bieda jest relatywna. Parę razy robiłam badania i wyszło, że zawsze jesteś w stanie się najeść i jesteś w stanie gdzieś mieszkać. To nie jest bieda absolutna, w której naprawdę nie jesz. Jakaś elementarna zaradność, czyli że wstajesz rano i gdzieś idziesz, pozwala ci zdobyć środki na to, żeby przetrwać do następnego dnia.

Bieda absolutna i realne zagrożenie życia wydobywają z ludzi reakcje paradoksalne. W takim położeniu człowiek nie walczy już tylko o chleb. Gdy gra toczy się o podstawową godność i tożsamość, a więc dawanie i branie stają się magicznymi rytuałami. Każdy powinien przeskoczyć na drugą stronę barykady, zobaczyć, wrócić i powiedzieć: „Wystarczy mi, na razie nie ryzykuję nic ze swojego życia ani zdrowia, naprawdę mogę się posunąć na tej kanapie, jestem w stanie się samemu uspokoić.”

Anna Zielińska



NASTĘPNA PREMIERA:



KROPKA KRESKA KROPKA KRESKA

– czyli, żeby dowiedzieć się, co czuję, muszę zacząć tańczyć

SPEKTAKL MUZYCZNY

reżyseria **Paweł Paczesny**

dramaturgia – Tomasz Jękot

muzyka – Marek Lewoc, Paweł Lewoc, Daniel Pigoński

scenografia i kostiumy – Agata Andrusyszyn

choreografia – Katarzyna Sikora, Marta Ziółek

asystent reżysera – Magda Grąziowska

współpraca muzyczna – Olga Mysłowska

współpraca dramaturgiczna – Maciej Podstawny

projekcje video – Dawid Kozłowski

premiera 14 stycznia 2017

Copyright © Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, Germany
All rights reserved



WOJEWÓDZTWO
ŚWIĘTOKRZYSKIE

SPONSORZY:



PATRONAT MEDIALNY:



Zespół redakcyjny: Paulina Drozdowska,
Anna Zielińska, Justyna Żukowska (redaktor odpowiedzialny)

Projekt graficzny: Paweł Nowik Nowicki

Zdjęcia: Paweł Małecki

Opracowanie i skład komputerowy: Studio Reklamy 300 dpi+

Druk: O.P. APLA

Teatr im. Stefana Żeromskiego
25-507 Kielce, ul. Sienkiewicza 32
centrala tel. 41 344 60 48, kasa i Impresariat 41 344 75 00
www.teatrzeromskiego.pl