

EDYTORIAL:
AKTOR / ARTYSTA I WIDZ
Z PRZYMUSU?

Katarzyna Wińska 4

TEATR OPERA BUFFA.
TEATR NIEMY

Magdalena Dubrowska 12

FOTOGALERIA 64

HELLO!#5

esej Catherine Sullivan 92

LISTA PRZEDSTAWIEŃ
I AKTORÓW 100

PLAKATY 136

PODRÓŻE 139

WIECZNY WYPOCZYNEK,
OPERA BAROKOWA

libretto Katarzyna Wińska 146

ZWIEDZANIE
Z PRZEWODNIKIEM 174

POSŁOWIE

Hanna Sławińska,
aktorka Teatru Opera Buffa 182

EDITORIAL:
ACTOR / ARTIST AND
VIEWER BY OBLIGATION?

by Katarzyna Wińska 5

OPERA BUFFA THEATER.
SILENT THEATER

by Magdalena Dubrowska 13

PHOTOGALLERY 64

HELLO!#5

essay by Catherine Sullivan 93

LIST OF PERFORMANCES
AND ACTORS 100

POSTERS 136

TRAVEL 139

ETERNALLY RESTING
BAROQUE OPERA

libretto by Katarzyna Wińska 147

TOUR GUIDES 174

AFTERWORD

by Hanna Sławińska,
Opera Buffa Theater actress 183

WE KNOW HOW TO UNDERSTAND THE MADMAN'S DESPAIR, BUT NOT HIS LAUGHTER.
LUIS BUÑUEL

POTRAFIMY
ZROZUMIEĆ
ROZPACZ
SZALEŃCÓW,
ALE NIE ICH
ŚMIECH.

LUIS BUÑUEL

AKTOR / ARTYSTA I WIDZ Z PRZYMUSU?

Katarzyna Wińska

Miałam wtedy dziesięć lat. Zaraz po szkole ogłosiłam na podwórku, że wystawię sztukę. Na swoim balkonie, na pierwszym piętrze rozwiesiłam koc i schowałam się za nim. Na poręczach występowały lalki z rekwizytami. Widzowie – kilkanaścioro dzieci – siedzi na dużej klapie schronu przeciwbombowego. Nie przygotowałam wcześniej scenariusza. Postanowiłam, że historię zmyślę w trakcie występu. Nie pamiętam, jak długie było to przedstawienie. Nie było gwizdów ani buczenia. Zachęcona, niespiesznie dotarłam do szczęśliwego zakończenia sztuki. Wychyliłam się zza koca do braw. Podwórko było puste. Na widowni została tylko Bogusia z bezwładnymi nogami. Jej mama codziennie sadzała dziewczynkę pośród biegających dzieci. Zanosila ją do domu, kiedy podwórko milkło.

Długo przychodziłam do teatru jako widz. Obserwowałam pracę wielu teatrów alternatywnych. Reżyserowanie przedstawień rozpocząłam dopiero w swojej szkole języka angielskiego. Obcokrajowcy – dyrygenci, pisarze, adepci szkół teatralnych – uczyli metodą teatralną. Dopiero po dziesięciu latach takich wprawk i napisaniu kilku sztuk odważyłam się wprowadzić aktorów, profesjonalnych i nieprofesjonalnych, na scenę. Pracujemy razem nieprzerwanie od 1998 r. I chociaż widzowie rzadko wychodzą przed końcem przedstawienia, nie opuszcza mnie myśl, że niewpełni sprawne aktorsko osoby pozostają w zespole tylko z powodu braku lepszego miejsca.



Teatr Balkon / Balcony Theater

ACTOR / ARTIST AND VIEWER BY OBLIGATION?

Katarzyna Wińska

I was ten years old at the time. Right after class let out I announced to the courtyard that I was staging a play; I hung up a blanket on my first-floor balcony and hid behind it. My dolls and some props were set up on the railing. The audience — a dozen or so children — sat there on a big, square atomic bunker hatch. I hadn't prepared a script. I decided that I would invent the story as the performance went on. I don't recall how long the show lasted. No one booed. This egged me on, and I slowly worked toward the play's happy ending. I peeked out from behind the blanket to the applauding audience. The courtyard was almost empty. Only Bogusia was left — her legs were paralyzed. Every day her mother came and brought her to sit among the children as they ran around. She carried Bogusia home when the courtyard grew quiet.

I often went to the theater. I had the chance to see many alternative theaters. I only began directing my own plays in my English-language school. The foreigners — conductors, writers, and theater school graduates — taught using theater methods. Only after ten years of these experiments and writing a few dramas did I dare to bring in actors, both professionals and amateurs. We have been working together for nineteen years running. And although viewers seldom walk out before the end of the performance, I cannot get past the idea that my not fully able actors remain in the ensemble simply because there is nowhere else to go.

Postscriptum:
Not long ago, half a century after the balcony performance, it is on the Internet that I found a younger friend from the courtyard audience; Ewa is now a professor in the Department of History of Art and Architecture at Harvard University. I sent her my film which accompanies one of the Opera Buffa Theater performances. She wrote down a commentary:

Postscriptum:
Niedawno, pół wieku po balkonowym występie, odnalazłam w internecie młodszą koleżankę z podwórkowej widowni: Ewa jest teraz profesorką na Wydziale Historii Sztuki i Architektury na Harvardzie. Przesłałam jej mój krótki film, towarzyszący jednemu z przedstawień Teatru Opera Buffa.

comments ▼



wonderfull! the combination of the innsane mode of filming and the music is perfect. Very original & fun to see.
zobacz tłumaczenie: Piękny! doskonale połączenie szalonej metody filmowania i muzyki. Bardzo oryginalny i zabawny.

Ewa 1 month ago



TEATR OPERA BUFFA. TEATR NIEMY

tekst: Magdalena Dubrowska

Aktorów do prowadzonego przez siebie teatru chorych na schizofrenię Opera Buffa reżyserka Katarzyna Wińska nie wybiera na castingu. Deklaruje, że przyjmie każdego, kto jest chory albo otwarcie o tym mówi (nie trzeba pokazywać zaświadczenia od lekarza). Warszawska trupa działa od 1998 r. Zaczęło się, gdy Wińska, z wykształcenia lingwistka, napisała sztukę o szaleństwie pt. „Solo – Extra Reality Show” i postanowiła obsadzić w niej osoby chore naprawdę. Dziś zespół Opery Buffa tworzy kilkanaście osób, choć zawsze istnieje ryzyko, że żaden z aktorów nie pojawi się na premierze. Czasami ktoś zapomni, leży w szpitalu albo po prostu nie przyjdzie. Nie mają swojej sceny ani sali prób. Z dorobkiem 14 spektakli występują gościnnie zarówno w klubokawiarniach, jak i nobliwych instytucjach, takich jak np. Zamek Królewski, Ujazdowski czy Wawel, w Teatrze Studio i w Instytucie Teatralnym. Premiera pierwszej sztuki odbyła się w warszawskim Teatrze Rozmaitości, obecnie TR Warszawa. Grupa brała udział w kilku międzynarodowych festiwalach, m.in. Fringe w Szkocji i Madness and Arts w Niemczech, zaś sztukę „Hamlecie, czy wzięłeś lekarstwo?” wystawiła w Szekspirowskiej siedzibie duńskiego księcia – Zamku Kronborg w Elsynchronie. Do obsady zagranicznych występów Katarzyna Wińska zaprasza też pacjentów miejscowych ośrodków psychiatrycznych.

Opera Buffa nie przynosi dochodów. Nie podlega żadnej instytucji, nie korzysta ze wsparcia sponsorów.

Tak jak nasi aktorzy, tak nasz teatr jest całkowicie niezależny, niedochodowy, nienadzorowany, bez strony internetowej, bez stałego adresu, jednym słowem trudno uchwytny – mówiła Katarzyna Wińska podczas konferencji ISPS (International Society for the Psychological and Social Approaches to Psychosis, ISPS to międzynarodowe stowarzyszenie psychologów i psychiatrów reprezentujących psychologiczne i socjologiczne, a nie farmaceutyczne, podejście do schizofrenii)● w Warszawie w 2013 r.

Spektakle Opery Buffa to przedsięwzięcia z pogranicza teatru, eksperymentu, performansu. Zwykle aktorzy nie recytują swoich kwestii ze sceny. Tekst sztuki – efekt wielogodzinnych nagrań z prób czytanych – słyszymy z głośników. Werbalną nadwyżkę, która rejestruje się przy okazji, czyli osobiste

wypowiedzi i komentarze aktorów, Katarzyna Wińska montuje z wyjściowym tekstem dramatycznym i włącza do scenariusza. Do tej specyficznej ścieżki dźwiękowej aktorzy na żywo odgrywają pantomimę. Ich przedstawienia to także przestrzeń improwizacji, ciągła gotowość dostosowania się do nowych okoliczności. Dla teatru nadrzędną wartością pozostaje ta artystyczna, nie zaś, jak by się mogło mylnie wydawać, terapeutyczna. Motywem przewodnim zawsze jest szaleństwo, ale aktorzy nie próbują budzić współczucia, za to otwierają przed widzami nieznaną mu dotąd rzeczywistość choroby psychicznej. Schizofrenię jako sposób doświadczania świata.

OPERA BUFFA THEATER. SILENT THEATER

by Magdalena Dubrowska
translation: Søren Gauger

Director Katarzyna Wińska does not select the actors for her Opera Buffa schizophrenics' theater through casting calls. She declares that she will accept anyone who is ill or who openly speaks about it (no doctor's slip is necessary). The Warsaw ensemble has been going since 1998. It began when Wińska, a linguist by education, wrote a play about madness titled *Solo – Extra Reality Show*, and decided to cast authentically ill actors. Today the Opera Buffa ensemble is formed of over a dozen people, though there is always the risk that none of the actors will show up for the premiere. Sometimes, someone forgets, is bedridden in the hospital, or simply does not come. They have no stage or rehearsal space. With their repertoire of fourteen plays they make guest appearances both in cafe/clubs and hallowed institutions, such as the Royal, Ujazdowski, and Wawel Castles, Studio Theater, and the Theater Institute. The premiere of their first play was held at Warsaw's Rozmaitości Theater, presently TR Warsaw. The group has taken part in several international festivals, including the Fringe in Scotland and Madness and Arts in Germany, while their play *Hamlet, Have You Taken Your Medicine?* was performed at the Shakespearean home of the Danish prince—Kronborg Castle in Elsinore. For performances abroad, Katarzyna Wińska also invites patients from local psychiatric centers.

Opera Buffa brings in no profits. It is not part of any institution, it does not have the support of sponsors.

Like our actors, our theater is fully independent, non-profit, unsupervised, there is no web page, no permanent address, in a word—it is hard to pin down—said Katarzyna Wińska during a conference of the ISPS (the International Society for the Psychological and Social Approaches to Psychosis)●

Opera Buffa's plays walk the line between theater, experimentation, and performance art. The actors, in general, do not recite their lines from on stage. The text of the play—the result of many hours of reading rehearsals—is heard through speakers. Katarzyna Wińska edits the verbal “abundance” recorded along the way, the actors' personal statements and commentaries, into the original dramatic text, and adds it to the script. The actors

then perform a live pantomime to this remarkable soundtrack. Their performance is also a place for improvisation, they are always prepared to adapt to new circumstances. The main value for this theater remains artistic, not therapeutic, as one might erroneously suppose. The main motif is always insanity, but the actors make no effort to evoke sympathy; they do, however, show the viewer a new reality of mental illness. Schizophrenia as a way of experiencing the world.

● Tytuł referatu inaugurującego konferencję w starym BUW-ie w Warszawie w 2013 roku: Chorzy na schizofrenię – najmniej rozumiani ludzie na świecie

● The title of a paper that inaugurated a conference in the old University Library in Warsaw in 2013: Schizophrenics—The Least Understood People in the World.



T.O.B.

**TEATR
OPERA
BUFFA.
TEATR
NIEMY**



**OPERA
BUFFA
THEATER.
SILENT
THEATER**

Rozdział 1. Komedianci

Kim są bohaterowie Opery Buffa? Po pierwsze, to osoby dramatu. Hamlet, Henryk IV według Luigiiego Pirandella, fizyk Asterion, Kierkegaard, Michał Anioł, św. Antoni z „Kuszenia...” Flauberta, stary reżyser zastygły wśród wspomnień, majątków i wizji nad tekstem nienapisanej sztuki. Po drugie, to sami aktorzy i aktorki. Ich indywidualne osobowości odrywają się od odgrywanych ról, tworząc kolejną warstwę dramatyczną.

Reality show na jednego aktora

Niezależnie od tego, czy Katarzyna Wińska sięga po klasykę, czy sama powołuje bohaterów do życia, postaci sceniczne łączą obłąd, a przynajmniej nieprzystawalność do normy. Asterion z „Solo – Extra Reality Show” to wybitny fizyk i pianista, który żyje w pustelni własnego mieszkania. Faustus końca XX w., a właściwie przeciwieństwo swego pierwowzoru sprzed 500 lat: naukowiec, maga, autorytetu. W oczach otoczenia Asterion to abnegat i nieudacznik. Obiekt kpin i podejrzeń. A w końcu pacjent szpitala psychiatrycznego. Widz poznaje bohatera przez dziurkę od klucza. Z drugiej strony kabła podsłuchowego, którzy w jego mieszkaniu potajemnie zamontowali wścibscy dozorczy kamienicy Tezeusz i Ariadna. Wreszcie z perspektywy worka ze śmieciami, w którym gospodarze węższą, by „prześwietlić” Asteriona.

Ariadna (do Tezeusza): – Ale ty będziesz grzebać, ja się go brzydzę.

W miarę rozwoju akcji „Solo” pojawia się jednak u widza pewna wątpliwość. Całkiem przecież możliwe, że szpiegowanie Asteriona to nic innego jak tylko urzędywistnienie jego manii prześladowczej, symptomów choroby. Oglądamy sytuację oczami chorego, widzimy świat poprzez jego lęki i urojenia. Zatem kto tu właściwie jest owładnięty obsesją? Zaszczuty chory czy szczupłe społeczeństwo?

Model kontroli opartej na wszechwładzeniu ludzkość przerabia od XVIII w., kiedy Jeremy Bentham wymyślił Panopticon – oświeceniowy projekt idealnej instytucji totalnej: więzienia, koszar, szpitala psychiatrycznego. Więźnia czy pacjenta dyscyplinuje tu nadzór wszechobecnego spojrzenia. Podczas gdy panoptyczny mechanizm wykorzystują jeszcze systemy totalitarne, gdzie władza zakłada podsłuchy w prywatnych

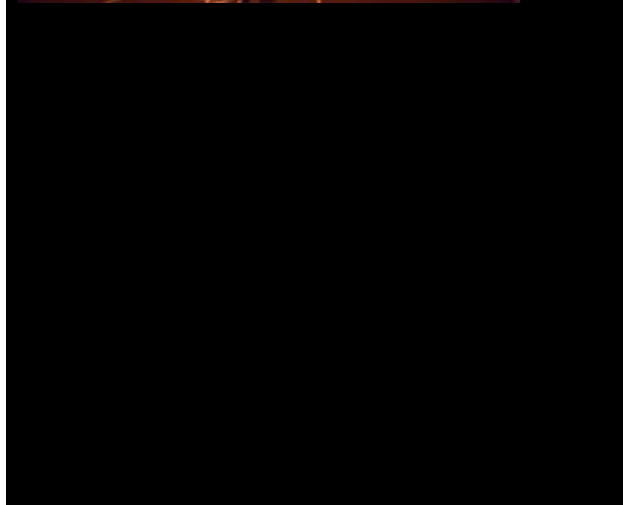
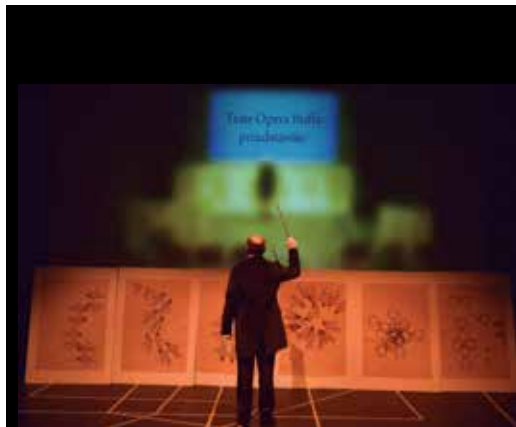
mieszkaniach wrogów ustroju, wraz z procesem demokratyzacji przechodzimy do sytuacji „synoptycznej”. Kiedyś wielu patrzyło na jednego, dziś oglądamy i kontrolujemy siebie nawzajem. Zjemy w „społeczeństwie spektaklu”, nasza codzienność jest rejestrowana i automatycznie pokazywana masowej publiczności – w mediach czy internecie. Portale społecznościowe stały się współczesnym chórem greckim. Wszędybylskie obiekty już nawet nie aparatów fotograficznych, ale smartfonów i tabletów, coraz bardziej zagęszczone sito publicznego monitoringu, sprawiają, że całe nasze życie to „Solo – Extra Reality Show”. Voyeurystyczny trans, mania podglądactwa, a z drugiej strony narcyzm pielęgnowany dzięki portalom typu Facebook – to symptomy naszych czasów. Codziennie oglądamy setki zdjęć dokumentujących posiłki znajomych i ich egzotyczne podróże. W tym kontekście ciekawy wydaje się eksperyment holenderskiej artystki Zilla van den Born, która przez ponad miesiąc udawała przed rodziną i znajomymi, że jest na wymarzonej wycieczce po Azji. Tak na prawdę nie ruszyła się z Amsterdamu, publikowała na Facebooku tylko spreparowane przy użyciu Photoshopa egzotyczne zdjęcia z podróży. Nikt się nie zorientował, że to mistyfikacja, a jej sprawczyni wyjaśniała sens całej akcji, że chciała pokazać ludziom, jak filtrujemy i manipulujemy treści, które zamieszczamy w mediach społecznościowych – tworzymy idealny świat, który nie ma już styczności z rzeczywistością.

I tak jak w konfrontacji Asteriona z sąsiadami nie wiadomo w końcu, co jest rzeczywistością, a co fikcją, czy wprost: urojeniem. Bo tak jak w kwestii z „Dzienników” Franza Kafki, która pada w spektaklu „Odyseja Weinbacha”:

...wszystko jest urojeniem: rodzina, biuro, przyjaciele, ulica. Wszystko urojeniem, dalszym lub bliższym, nawet kobieta.

Upłynnienie oczywistych z pozoru kategorii unaoczniają dwie inne postaci Opery Buffa: Szekspirowski Hamlet i Henryk IV z dramatu Luigiiego Pirandella. Obaj bohaterowie udają szaleństwo, wciągając w swą grę najbliższe im i jednocześnie najbardziej wrogie otoczenie. Po co? Dla obrony przed absurdalnym światem ludzi pozornie zdrowych i z zemsty na nim. Postaci sceniczne Opery Buffa objawiają smutną prawdę: żeby

Rozdział 1. Komedianci



- http://www.dailymail.co.uk/travel/travel_news/article-2749306/What-scams-Student-boasts-friends-trekking-Asia-visiting-stunning-beaches-tasting-local-cuisine-meeting-Buddhist-monks-using-FAKE-photos-taken-home-town.html

Chapter 1. Comedians



Chapter 1: Comedians

Who are the protagonists of Opera Buffa? Firstly, they are *dramatis personae*. Hamlet, Henry IV according to Luigi Pirandello, the physicist Asterion, Kierkegaard, Michelangelo, St. Anthony of the “Temptation of...” by Flaubert, an old director caught up in his memories, hallucinations, and visions of the text of an unwritten play. Secondly—it is the actors and actresses themselves. Their individual personalities pull away from their roles, creating another layer of the drama.

A Reality Show for One Actor

Regardless of whether Katarzyna Wińska draws from the classics or summons the protagonists to life herself, the characters on stage are linked by madness, or at least an inability to adapt to the norms. Asterion from *Solo – Extra Reality Show* is a brilliant physicist and pianist who lives in the void of his own apartment. A Faust from the end of the 20th century, or more accurately, the opposite of his model from 500 years earlier: a scientist, magician, and authority. In the eyes of his surroundings, Asterion is an abnegator and a failure. The subject of mockery and suspicion. And ultimately a patient in a mental hospital. The viewers spy on the protagonist through a keyhole. They eavesdrop on him through a device secretly installed in his apartment by Theseus and Ariadna, the nosy building administrators. And finally, they see him from the perspective of a garbage bag, in which the janitors sniff around to “examine” Asterion.

ARIADNA (to Theseus): You can dig around in there, he revolts me.

As the action unfolds in *Solo*, certain doubts emerge. It is entirely possible that this spying on Asterion is merely a manifestation of his persecution mania, a symptom of his illness. We see the situation through the eyes of a sick man, we see the world through his anxieties and delusions. Who is really obsessed here? The tormented madman or the society that torments? The model of control based on omniscience has been developed by society since the 18th century, when Jeremy Bentham invented the Panopticon—an Enlightenment design for the ideal total institution: a prison, a barracks, or a psychiatric hospital. The

prisoner or patient is disciplined by the supervision of the ever-present gaze. While panoptic mechanisms remain in use by totalitarian systems, where the authorities eavesdrop on enemies of the state in private homes, with democratization we are moving toward a “synoptic” situation. At one time, many people watched one person; today we watch and supervise one another. We live in a “society of the spectacle,” our everyday lives are recorded and automatically shown to a mass public through the media or the Internet. Social web sites have become a contemporary Greek chorus. The ubiquitous lenses of the smartphones and tablets that have replaced cameras, the increasingly tight web of public monitoring, make all of our lives a *Solo – Extra Reality Show*. The voyeuristic trance, the mania for peeping, and on the other hand, the narcissism nurtured by such sites as Facebook, are all symptoms of our times. Every day we view hundreds of photographs documenting our acquaintances’ meals and their exotic journeys. In this context, the experiment attempted by Dutch artist Zilla van den Born strikes us as interesting; for a month, she told her family and acquaintances that she was taking her dream trip around Asia. In fact, she never left Amsterdam, she merely posted Photoshopped exotic photographs from her trip on Facebook. No one realized that it was a trick; the artist explained the point of the whole escapade in being that she wanted to show people how we filter and manipulate content that we post on social media—we create an ideal world which no longer has any connection with reality. The same goes for Asterion’s confrontations with his neighbors; it is hard to say what is reality and what is fiction, or in plain terms, imaginary. For, as in the quote from Franz Kafka’s *Diaries* in the play *Weinbach’s Odyssey*:

...all is imaginary: the family, office, friends, the street, all imaginary, far away or close at hand, the woman.

The fluidity of these two seemingly evident categories is demonstrated by two other figures in Opera Buffa: Shakespeare’s Hamlet and Henry IV from the drama by Luigi Pirandello. Both figures feign madness, pulling their closest, and yet most hostile surroundings into the game. Why?

uniezależnić się od presji większości, trzeba być szaleńcem albo dobrze grać jego rolę.

Jeśli chodzi o duńskiego księcia, błąka się on po wielu sztukach „teatru szaleńców”, pokazując swe różne oblicza. Raz jest Hamletem pacjentem, który zapomniał wziąć lekarstwo, innym razem krnąbrnym młodzieńcem z satyrycznej wersji Jeremiego Przybory („Bić albo nie bić w ohydne to ryło”), w końcu Hamletem z surrealistycznej sztuki Luisa Buñuela, który na końcu okazuje się kobietą swoją własną ukochaną Letycją.

Indywidualne losy postaci rozgrywają się w obecności bohatera zbiorowego. To np. uczestnicy konferencji naukowej debatujący nad powodzeniem kuracji psychotyków przez urzeczywistnienie teatralne. Dwór królewski w Hamlecie. Turyści dopominający się pocztówek i protestujący, gdy okazuje się, że z powodu renowacji „Sądu Ostatecznego” Kaplica Sykstyńska jest zamknięta dla zwiedzających. Mieszkańcy Wyspy Pomyłonej toczący ze sobą odwieczną walkę plemienną. Anonimowi pracoholicy odzwyczajający się od pracy w luksusowym kurorcie Bicêtre. Pasażerowie statku szaleńców oczekujący na jego odpłynięcie w dyskotece Hôtel-Dieu. Co ważne, zarówno Bicêtre, jak i Hôtel-Dieu to stare francuskie szpitale, które w XVII w. pełniły funkcję ośrodków odosobnienia dla obłąkanych. Przykład Bicêtre jest tu o tyle ciekawy, poza tym że sporo czasu spędził w nim Markiz de Sade, że projektowany był jako szpital wojskowy, ale otwarto go jako sierociniec. Potem pełnił na przemian funkcję więzienia, „szpitala ogólnego” (jak nazywano wówczas ośrodki, w których zamykano szaleńców, żebraków, wyrzutków społecznych) i sierocińca. Ten fenomen pokazuje to, co opisał socjolog Erving Goffman w swojej książce pt. „Asylums”: że instytucje totalne, obojętnie, czy będzie to szpital psychiatryczny, czy koszary, rządzą się tymi samymi z gruntu prawami. Pod Londynem, blisko teatru, w którym Szekspir wystawiał swoje biletowane komedie i tragedie, zbudowano w 1247 r. Bethlem Royal Hospital (Królewski Szpital Betlejem), w którym rozgrywał się swoisty „teatr wariatów”. Szpital był otwarty dla publiczności, która przychodziła tam jak do ogrodu zoologicznego. Długo obowiązywał wstęp wolny, a kiedy nie dało się zapanować nad tłumami „wizdów”, wprowadzono „wejściówki”.

Gawiedź drażniła dla zabawy przykutych łańcuchami do muru mente capti – ludzi uznanych za szaleńców.

Zauważmy przy okazji, że zmitologizowany Narrenshiff, statek szaleńców, to w rzeczy samej fenomen historyczny. Jak pisze Michel Foucault, 600 lat temu takie statki pływały po Renie. Według zwyczaju wsadzano na nie szaleńców i podrzucano kłopot w inne miejsce. Bohater zbiorowy to wreszcie zjawy postaci scenicznych bez autora. Niedobitki trupy teatralnej w dobie teatru po kataklizmie. Teatru, jak przeczuwał Luigi Pirandello, zamienionego w kino, przed ekranem którego snują się żalosne kukły. Szaleńcy aktorzy, którzy chcieli stworzyć na scenie rzeczywistość bardziej rzeczywistą od tej prawdziwej. Nie mają już publiczności. Przemawiają jako wytwory wyobraźni.

W żarnach śmiechu

Poloniusz w spektaklu „Król jest dziś niewój” na podstawie Hamleta zauważa:

Szaleńcowi zdarza się nieraz trafne sformułowanie, na które nie zdobyłby się człowiek rozumny i zdrowy.

Rozwinięcie tej ostrożnej tezy szekspirowskiego bohatera w odniesieniu do teatru znajdziemy w jednym z wykładów Foucaulta pt. „Szaleństwo i społeczeństwo”. Francuski filozof przekonuje w nim, że od średniowiecza po renesans, czy to u Szekspira, czy w barokowym teatrze francuskim początków XVII w., szaleniec w teatrze zajmuje pozycję uprzywilejowaną. To jak szaman plemienny czy rosyjski „jurodiwyj”, ktoś, kto widzi lepiej niż inni. Jest obdarzony podwójnym spojrzeniem. Jednak jak powiada Foucault:

w wszystkich sztukach teatralnych ów szaleniec, dostrzegający rzeczy lepiej niż ludzie o najzdrowszych zmysłach, nigdy nie zostaje wysłuchany i dopiero po zakończeniu sztuki widzowie dostrzegą retrospektywnie, że mówił prawdę. Szaleniec to prawda pozbawiona odpowiedzialności.

Podobną charakterystykę możemy przypisać nie tyle nawet postaciom Opery Buffa, ile jej aktorom. Zdaniem Katarzyny Wińskiej aktor chory na schizofrenię wpisuje się w kategorię groteski. Jest bowiem jak błazen w epoce bezkrólewia, zwolniony z odpowiedzialności za to, co mówi i robi.

Jednak jak powiada Foucault: we wszystkich sztukach teatralnych, ów szaleniec, dostrzegający rzeczy lepiej niż ludzie o najzdrowszych zmysłach, nigdy nie zostaje wysłuchany i dopiero po zakończeniu sztuki widzowie dostrzegą retrospektywnie, że mówił prawdę. Szaleniec to prawda pozbawiona odpowiedzialności.

- M. Foucault, „Filozofia, historia, polityka. Wybór pism”, PWN, Warszawa-Wrocław 2000

As Foucault tells us, however: The madman made the spectators laugh, for he saw what the other actors did not see, and he revealed the ending of the plot before they did. That is, he is an individual who reveals the truth with spirit.

By way of defense against the absurd world of allegedly healthy people, and in revenge against them. The stage characters of Opera Buffa reveal a sad truth: to free yourself from the pressure of the majority, you have to be a madman, or know how to play the part.

The Danish prince finds his way into many plays by this “theater of madmen,” showing his two faces. Once he is Hamlet the patient, who has forgotten to take his medicine; at other times he is a defiant young man from Jeremi Przybora’s satirical version (“To beat or not to beat his dirty snout?”); and finally, there is the Hamlet from Luis Buñuel’s surrealist play, who ultimately reveals himself to be a woman — his own beloved Leticia.

The individual fates of the characters are played out in the presence of the collective protagonist. These are, for instance, participants in an academic conference debating the success of the treatment of psychotics by theater reification. The royal court in *Hamlet*. Tourists demanding postcards and protesting when it turns that, because of restoration work, the *Last Judgment* in the Sistine Chapel is closed to visitors. The inhabitants of *Deception Island* are embroiled in an eternal tribal conflict. Anonymous workaholics are rehabilitated from working at the luxury Bicêtre resort. The passengers on a ship of fools waiting for it to cast off in the Hôtel-Dieu night club. Significantly, both Bicêtre and Hôtel-Dieu are old French hospitals which served as isolation units for the insane in the 17th century. The example of Bicêtre is interesting in that, besides the fact that the Marquis de Sade spent a great deal of time there, it was designed to be a military hospital, but was opened as an orphanage. Then it alternately served as a prison, a “general hospital” (the name for centers in which lunatics, beggars, and social outcasts were contained), and an orphanage. This phenomenon demonstrates what sociologist Erving Goffman once described in his book *Asylums*: that total institutions, whether they be psychiatric hospitals or barracks, are basically governed by the same rules. Just outside of London, near the theater where Shakespeare staged his ticketed comedies and tragedies, Bethlem Royal Hospital was built in 1247, a place where a “theater of madmen” was held. The hospital was open to the public, who stopped by as one

would at a zoo. Entrance was free for a long time, and when the crowds of “viewers” got out of control, an entry charge was levied. The ruffraff tormented the shackled *mente capti* — the people acknowledged to be mad — for amusement.

Let us note, incidentally, that the mythologized *Narrenshiff*, the ship of fools, is in fact an historical phenomenon. As Michel Foucault wrote, 600 years ago, such ships sailed the Rhine. According to custom, madmen were put on board and sent to cause trouble elsewhere. The collective protagonist, finally, is the apparitions of the characters without an author. The remains of a theater troupe in the era of post-cataclysm theater. Theater turned into cinema, as Luigi Pirandello once anticipated, with only wretched mannequins drifting past the screen.

Madmen actors who wanted to create a reality on stage more real than the “actual” one. They no longer have an audience. They only speak as figments of the imagination.

In the Quern of Laughter

In *The King Is Untoward Today* (based on *Hamlet*), Polonius notes:

The madman sometimes hits upon a way of expressing things that would not have occurred to a sound and rational man.

We find an expansion of this cautious thesis of the Shakespearean character in one of Foucault’s lectures, titled “Madness and Society.” The French philosopher states that, from the Middle Ages to the Renaissance, whether in Shakespeare or in the Baroque theater of the early 17th century, the madman occupies a seat of privilege in the theater. It is a person who, like the tribal shaman or the Russian *Yurodivy*, sees more than others. He or she is gifted with double sight. As Foucault tells us, however:

The madman made the spectators laugh, for he saw what the other actors did not see, and he revealed the ending of the plot before they did. That is, he is an individual who reveals the truth with spirit.

We can assign these characteristics less even to the *characters* in Opera Buffa than to its actors. Katarzyna Wińska believes that an actor with schizophrenia falls into the category of the grotesque. He or she is,

Swoista naiwność aktora psychotycznego burzy konwencje, niszczy powagę, aż do absurdu obnaża zakłamanie i prawdę życia.

Już nic go nie powstrzymuje, żaden wstyd, żaden szacunek. Jego funkcja polega na miażdżeniu wszystkiego w żarnach śmiechu.

Ojciec z dramatu „Sześć postaci szuka autora” Luigi Pirandello podejrzanie o obłąd, które żywi wobec niego dyrektor teatru, odpięra tezę, że iluzoryczność, na której opiera się aktorstwo, powoduje, że to raczej ono powinno być interpretowane jako funkcja szaleństwa.

Szaleństwem jest tworzyć rzeczy prawdopodobne, chcąc, aby wydawały się prawdziwe. Przy tym niech pan łaskawie zauważy, że tego rodzaju szaleństwo jest jedyną racją. Istotną cechą waszego zawodu.

Paradoksalnie aktor psychotyczny wymyka się podobnym oskarżeniom, ponieważ jest aktorem „gotowym”. Grając siebie, nie musi uwalniać się od wyczynionych technik i doświadczeń scenicznych. Obce mu są gwiazdorstwo i trema. Jest, jak w „Schizofrenii” pisze profesor Antoni Kepiński, jak dziecko, które nie umie kłamać ani grać komedii. Jeden z aktorów Opery Buffa ujmuje to w ten sposób:

Jak się przedstawia samego siebie, to właściwie nie ma oporów. Bo gdybym grał kogoś innego, to tak jak bym kłamał (Haiku Dancing).

Trzeba tu wspomnieć, że aktorzy i aktorki komicznej opery to także silne indywidualności. Kilkoro z nich to utalentowani muzycy. Podczas prób jest czas na szaloną improwizację pianina, saksofonu i skrzypiec, aktorzy grają też na żywo podczas spektakli. Jeden z aktorów ciągle wymyśla gierki słowne i rymowanki, a inny mówi tylko wierszem. Jeszcze inny jest zbieraczem – chodzi po mieście i znajduje różne ciekawe przedmioty, ulotki, stare gazety itp. Jest profesor, który wygłasza socjologiczne teorie, i erudyta, który sypie datami, nazwiskami i ciekawostkami historycznymi. Jest aktor, który wierzy w zbawczą moc wody, i aktorka, która stale doświadcza dylematów i wizji religijnych, ale jest też mistrzynią opowiadania kawałów. Ma też swój niepowtarzalny styl ubierania się, jej kreacje są zawsze utrzymane w jednej tonacji barw, a kolory

wyraziste: błękit paryski, żółcie, czerwienie. – **Raz skomplementowałam jej wrzosową kreację, a ona odpowiedziała, że kiedyś się tak nie stroiła, bo miała dziwne przeświadczenie, że ludzie nie powinni oceniać jej po wyglądzie, że nie musi się popisywać, żeby być dobrym człowiekiem** mówi Katarzyna Wińska.

Sama aktorka tak opowiada w jednym ze spektakli o swoim dniu pracy:

Dzisiaj mnie Włodek, brygadzysta, wyszedł, że postawiłam torbę przy jednym lokalu, no! I miałam reprimendę. Taki mam dzisiaj dziwny dzień właśnie. Zgubiłam medalik, ale wieczorem znalazłam. Beret założyłam nie pod kolor, ale po południu już się poprawiłam, już mam szafirowy. Rajstopy zmieniłam, makijaż sobie zrobiłam. Ale tę reprimendę miałam rano. Wyśledził mnie brygadzysta i dał mi ustną nagannę, żebym się pilnowała. (Zwiedzanie z przewodnikiem. Cz. IV. Tadeusz Kantor)

Aktorzy Opery Buffa sami zastanawiają się często nad swoim aktorstwem. Jak zauważa jeden z aktorów w przedstawieniu pt. „Haiku Dancing”:

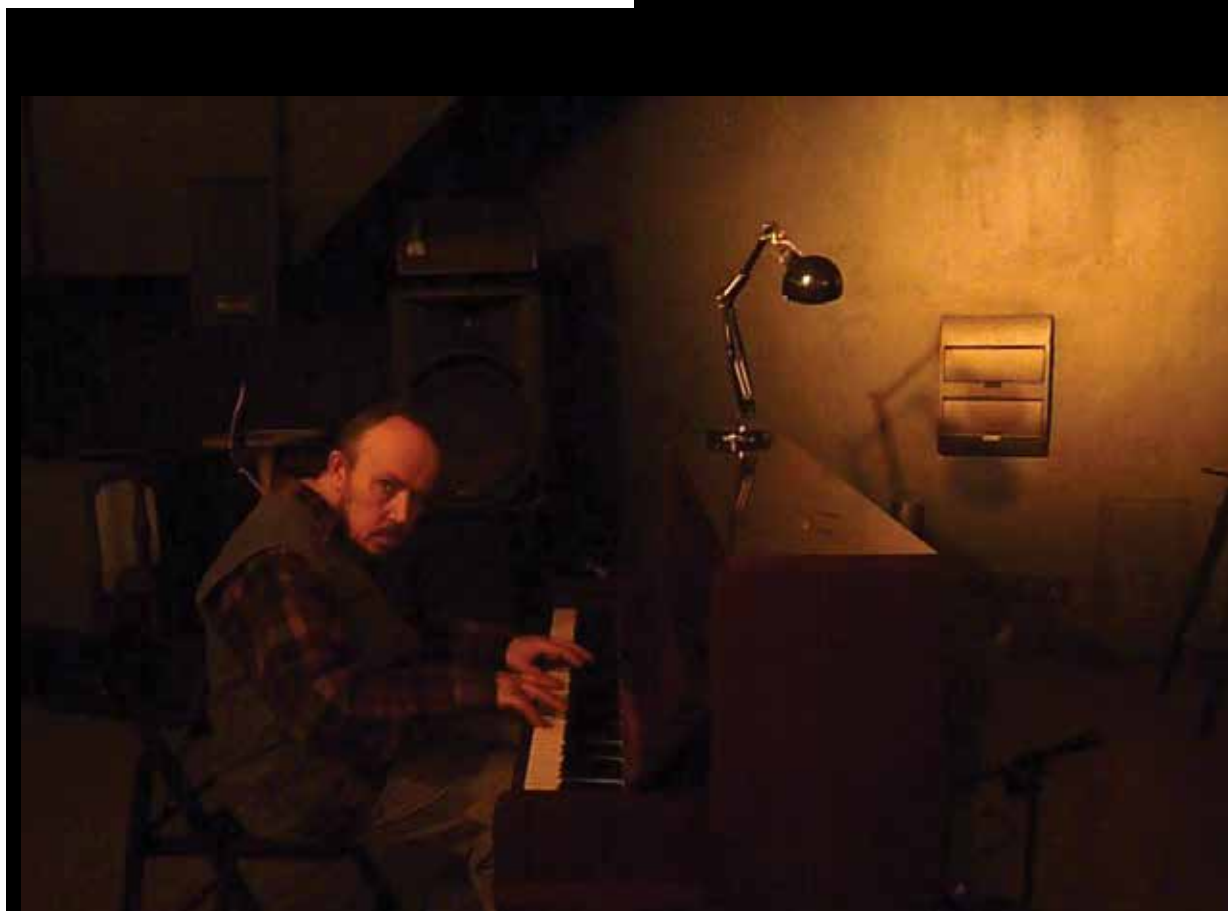
To nie jest sztuka polegająca na pięknieniu, tylko raczej na prawdzie. Sprzedajemy swoją osobowość. Co jest sprzeczne, więc może oddajemy. Oddajemy swoją osobowość, widzenie świata przy pomocy autorów tekstów. Ale nasze wnętrza, aktorów, zbliżone jest do tego, co w tych tekstach jest napisane, i to przedstawiamy publiczności. Opowiadamy o tym, jak się człowiek porusza w życiu prawdziwym i w życiu tego dzieła, tej sztuki. Są dwie rzeczywistości: wewnętrzna osobowość i obiektywne warunki, życie, jak to się wszystko przenika i co z tego wynika. My nie wchodzimy w rolę, my po prostu jesteśmy tymi postaciami, które gramy.

W tym samym spektaklu aktorzy analizują m.in. wpływ choroby na grę aktorską.

– Przecież jesteś aktorem!

– Daj spokój, ja nie jestem żadnym aktorem, ja jestem amatorem aktorem. Mnie się wydaje, że prawdziwy aktor, to znaczy nie my, powinien, i wielu wypadkach tak jest, panować nad swoimi emocjami. Natomiast my

- „Grotteska”, pod red. Michała Głowińskiego, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2003



after all, a fool in an epoch with no royalty, freed of responsibility for what he or she says and does. The naive of the psychotic actor demolishes conventions, annihilates seriousness, exposing the falsity and truth of life to an absurd extent.

Nothing stops him, no shame, no respect. His function is to crush everything in the quern of laughter.

The father in Luigi Pirandello's drama *Six Characters in Search of an Author* deflects the theater director's suspicions that he, the father, might be mad, with the thesis that the illusion upon which acting relies means that it ought to be interpreted as a function of madness.

It may well be considered madness [...] to create credible situations so that they may appear true. But allow me to observe that, if this is madness, it is the only reason for the existence of their profession.

Paradoxically, the psychotic actor eludes such accusations; he is a “ready-made” actor. In playing himself, he need not “unlearn” stage techniques and experiences. He has no sense of stardom or stage fright. He is, as Professor Antoni Kepiński writes in *Schizophrenia*, like a child who has not learned to lie or to play comedy. Or like the Derridean mime, who “does not imitate any actual thing or action, any reality that is already given in the world, existing before and outside his own sphere; he doesn't have to conform, with an eye toward verisimilitude, to some real or external model.” He depicts or imitates nothing, and he needs not accommodate to any previous point of reference in order to achieve fidelity or likeness.

One Opera Buffa actor phrases it as follows:

When you're playing yourself, you feel no resistance. Because if I were to play someone else, it would be like I was lying (*Haiku Foxtrot*).

Here we ought to recall that the actors and actresses of the comic opera are also powerful individuals. Several of them are talented musicians. During the rehearsals, there is time for wild improvisation on piano, saxophone, and violin, which the actors also play live during the performances. One of the actors is constantly making up puns and rhymes,

another speaks only in verse. Yet, another is “a collector”—he goes about the city, finding a variety of peculiar objects, fliers, old newspapers, etc. There is a professor who spouts sociological theories and an erudite man who is always quoting dates, names, and historical curiosities. There is an actor who believes in water's powers of salvation and an actress who keeps having dilemmas and religious visions, but is brilliant at telling jokes. She also has a unique fashion sense, her outfits are always monochromatic, and the colors bright: Prussian blue, yellow, or red. **I once complimented her on her purple outfit, and she replied that she did not use to dress in this way, as she had an odd sensation that people ought not to judge her by her appearance, that she did not have to show off to be a good person,** says Katarzyna Wińska.

In one play, the actress said the following about her work day:

Today I was tracked down by Włodek, the foreman, who said I had left my garbage bag somewhere, well! And I was reprimanded. That's the kind of odd day I've been having. I lost my medallion, but then I found it in the evening. I put on a beret that clashed, but I fixed it in the afternoon, I put on a sapphire one. I changed my tights, I did my make-up. But I got that reprimand in the morning. The foreman tracked me down and gave me a verbal chiding to take better care. (*The Guided Tour: Part Four*. Tadeusz Kantor)

The Opera Buffa actors themselves often give thought to their acting. As one actor notes in the *Haiku Foxtrot* performance:

This is not a play about beauty, it's about truth. We sell our personalities. That's a contradiction; maybe we give them away. We give away our personalities, our vision of the world, through the authors of the scripts. But what's inside of us actors is close to what's written in these scripts, and that's what we show the public. We speak of how people go through real life and through the life of the work, the play. There are two realities: the inner personality and the objective circumstances, life, how it all intersects and what comes out of

niestety mamy te emocje nieco chore. Ponieważ nasze dusze są poddawane pewnej obróbce, że tak powiem, lekami, specyfikami, które nas, mówiąc najprościej, uspokajają, nasze emocje i nasze wahania nastrojów są wyrównywane, wyhamowywane, wobec czego nasza gra aktorska jest dosyć skromna, nasz ładunek emocjonalny jest wyhamowany i nasza gra polega na pantomimie pozbawionej emocji.

– Ale osobowość człowieka po lekach to też jest jego osobowość, bo to znaczy, że chce być spokojny i też wyraża siebie. Nie musi się uważać za chorego, tylko jest nerwowy. Nawet zawodowi aktorzy przed występem biorą jakieś relanium i to nikomu nie przeszkadza.

Dancing po japońsku

Scena jest pusta. Stoją na niej parawany i ekrany, jak w scenografii z japońskiego teatru albo ze sztuki Jeana Geneta pt. „Parawany”, na której spektakl jest po części oparty. Genet w didaskaliach precyzyjnie opisuje dekorację – obrazy rysowane w czasie trwania spektaklu na tytułowych parawanach. Nawiasem mówiąc, uważał, że rysować w tym przedstawieniu powinny osoby chore na schizofrenię. W „Haiku Dancing” zmieniające się obrazy są filmowe. Na ekranie wyświetla się ścieżka, jakby narysowana drżącą ręką, wytyczona w śniegu przez liść poruszany przez wiatr. Następnie widzimy z góry ścieżki wydeptane przez ludzi w okrytym zimą parku i ich samych – przypadkowych przechodniów, których losy utrzymała na ułamek sekundy niewidzialna kamera, być może miejskiego monitoringu. Kobieta niesie palmę w doniczce, pomaga jej policjant. Przechodzi Święty Mikołaj. Teraz dostrzegamy, że te przecinające się szlaki zostały przeniesione na scenę – po deskach rozpełzły się białe linie. Zza parawanu wychodzą postacie aktorzy i zaczynają iść po wytyczonych na scenie ścieżkach. Zaczyna się spektakl pt. „Haiku Dancing”.

Sam tytuł jest już pewną sprzecznością, oksymoronem. Haiku to nawiązanie do japońskiej postawy estetycznej opartej na powściągliwości, zwięzłości. Dancing z kolei reprezentuje kulturę zachodnią pełną zbytku, przesytu, głośnej zabawy. Zderzenie teatru szaleńców z estetyką buddyjską to kontrast między niepokojem, rozdarciem wewnętrznym i harmonią, wewnętrzną równowagą.

Ale w haiku i Operze Buffa znajdziemy także cechy wspólne. Czesław Miłosz we wprowadzeniu do swoich przekładów haiku po roku 1983● pisze:

Humor jest istotną przyprawą haiku i nawet światooгляд, jaki wyrażają, można nazwać nabożnością humorystów, stale zdumionych komicznymi stronami naszej codziennej egzystencji. Również współczujące utożsamienie się z drzewem, zwierzęciem, ptakiem, owadem daje okazję do zabawnych z nimi dialogów (...).

Gdybyśmy z powyższego cytatu usunęli słowo „haiku”, opis mógłby pasować do teatru Opera Buffa i jej aktorów. Za nim podążałby przykład opowieść aktora,

Maćka, nagrana podczas prób do „Jest tak, jak Wam się wydaje”:

Znalazłem pudełko plastikowe, takie, w jakim jedzenie azjatyckie sprzedają na wynos. Patrząc, coś tam się rusza. Zaglądam do środka, a tam kanarek! Biedny, zabiedzony kanarek! Jakieś kawałki zmoczonej ligniny z nim są. Główka przekrzywiona. (...) Zabrałem go do weterynarza, a weterynarz powiedział, że tego kanarka zna, że ten kanarek ma na imię Maciuś (...), że jest chory, ale nie psychicznie, tylko neurologicznie...

– **Wiele osób przychodzi na spektakl z obawą, że będą świadkami nadużycia. Największym dla nich zaskoczeniem jest dystans, jaki mają wobec siebie psychotycy dzięki zmysłowi humoru i skłonnościom transcendentnym** – mówi Katarzyna Wińska. Sama nazwa teatru wskazuje na komizm – opera buffa to przecież opera komiczna, a po włosku także śmieszne dzieło. Słowo buffone znaczy błazen.

– **Nazwa naszego teatru to rodzaj zielonego światła dla widzów; możecie się śmiać, możecie się rozluźnić; nie urażcie aktorów. Oni ze swoim poczuciem humoru i autoironią zapraszają widzów do refleksji nad rzeczywistością i nimi samymi. Zapraszają do śmiania się razem z nimi** mówiła reżyserka na międzynarodowej konferencji ISPS w 2013 r.

Haiku i szaleństwo łączy też, jak nazywa to Czesław Miłosz w swoim tekście, „odwrócony stosunek podmiotu i przedmiotu”. Miłosz powołuje się na

- Czesław Miłosz, „Przekłady poetyckie”, Znak, Kraków 2005

Znalazłem pudełko plastikowe, takie, w jakim jedzenie azjatyckie sprzedają na wynos. Patrząc, coś tam się rusza. Zaglądam do środka, a tam kanarek! Biedny, zabiedzony kanarek! Jakieś kawałki zmoczonej ligniny z nim są. Główka przekrzywiona. (...) Zabrałem go do weterynarza, a weterynarz powiedział, że tego kanarka zna, że ten kanarek ma na imię Maciuś (...), że jest chory, ale nie psychicznie, tylko neurologicznie...

I found a plastic box, the kind you get Chinese take-out in. I look, there's something moving. I look inside — a canary! The poor, miserable canary! There are some damp wood chips in there, too. His head is twisted. (...) I took him to the vet, and the vet said he knew this canary, its name was Maciek (...), that it was sick, not mentally, just neurologically...

it. We don't play a role, we just are the characters we play.

In the same play, the actors analyze, for example, the impact of illness on acting.

“But you're an actor!”

“Come on, I'm no actor, I'm an amateur actor. I think that a real actor, so not us, should, and in many cases does, control his emotions. We unfortunately have slightly sick emotions. Because our souls have been processed, so to speak, by the drugs, by the pills, which, in basic terms, keep us calm, our emotions and our mood swings balanced, in check, which makes our acting fairly modest, our emotions are in check and our acting is an emotionless pantomime.”

“But the personality of a person on drugs is his personality, because it means he wants to be calm and also express himself. He doesn't have to think he's sick, only anxious. Even professional actors take a Valium before a performance and that doesn't bother anybody.”

Haiku Foxtrot (Haiku Dancing)

The stage is empty. There are screens, as in the set for a Japanese play or for Jean Genet's *The Screens*, upon which the play is partially based. In his stage directions, Genet describes the décor quite precisely — the pictures to be drawn on the titular screens as the play is going on. Incidentally, he believed that people with schizophrenia should make that drawings for the performance. In *Haiku Foxtrot* the changing images are film projections. A path appears on a screen, drawn, as it were, with a trembling hand, sketched in the snow by a leaf blown in the wind. Then, we see a bird's-eye view of people's tracks in a winter park and the people themselves — chance passers-by whose fates were captured for a fraction of a second by an invisible camera, perhaps by city monitoring. A woman carries a huge palm branch (on Palm Sunday, probably), a policeman helps her. A Santa Claus appears among shrubs. Now, we realize that the crisscrossing trails have been transferred to the stage — white lines have crept across the boards. Actor/characters come out from behind the screen and start walking on the paths marked on the stage. *Haiku Foxtrot* has begun.

The title itself is a contradiction or oxymoron of sorts. The “haiku” is an allusion to a Japanese aesthetic stance marked by restraint and concision; “foxtrot,” in turn, represents a Western culture full of excess, oversaturation, noisy fun. The clash between a theater of madmen and a Buddhist aesthetic is a contrast between disquiet (internal division) and harmony (internal balance). But in the haiku and Opera Buffa we find certain shared attributes.

In an introduction to his translations of haiku after 1983, Czesław Miłosz wrote:

Humor is an essential seasoning for the haiku and even the outlook on the world it expresses might be called the reverentiality of humorists, forever astonished at the comical aspects of our everyday existence. The sympathetic identification with the tree, animal, bird, or insect also provides an opportunity for witty dialogues with them (...).

If we were to remove the word “haiku” from the above quote, the description could quite aptly apply to the Opera Buffa theater and its actors. It might be followed by an example — a story by Maciek, one of the actors, recorded during the rehearsals for *Right You Are (If You Think You Are)*:

I found a plastic box, the kind you get Chinese take-out in. I look, there's something moving. I look inside — a canary! The poor, miserable canary! There are some damp wood chips in there, too. His head is twisted. (...) I took him to the vet, and the vet said he knew this canary, its name was Maciek (...), that it was sick, not mentally, just neurologically...

Many people are afraid when they come to see a show that they will see some kind of abuse. They are most surprised at the distance the psychotics have from themselves through their sense of humor and their proneness to transcend things, says Katarzyna Wińska. The name of the theater itself indicates a comic approach — an *opera buffa* is a comedic opera, after all, or translated from the Italian, a humorous work. The word *buffone* means “jester.”

The name of our theater is a kind of green light for the viewers; you can laugh, you can relax. You won't

Basho, wybitnego twórcę haiku żyjącego w XVII w., który zostawił swoim uczniom wskazówki. Według nich

niezbędnym warunkiem dla piszącego haiku jest (...) wyzbycie się siebie, czyli całej bebechowatości składającej się na to, co nazywamy „ja” i przeniesienie się w oglądany przedmiot

Tak jak wspomniany wcześniej aktor, który utożsamiał się z kanarkiem, czy Leila, bohaterka „Parawanów” Geneta, która rozmawia z pokrzywanami i spodniami swojego męża. W spektaklu jedna z aktorek deklamuje ułożone spontanicznie haiku:

Dopiero wrzesień
A już żółty liść
O czym mi chciałeś przypomnieć, żółty liściu?

W „Haiku Dancing” pojawia się też kategoria Schizo stworzona przez Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattario w „Anty-Edypie”, która też mówi o utracie podmiotowości:

Schizo (...) nie będzie posiadał zwartej tożsamości, niepozwalającej mu swobodnie znajdować się w każdej sytuacji. Jego tożsamość będzie płynnie dopasowywać się do rzeczywistości. Schizo ma nie być neurotykiem niedostosowanym do rzeczywistości. Utraci on swoją subiektywność, będącą dla niego zbędnym balastem. Będzie znajdował się na powierzchni osobowości, całą swoją istotą realizując każdy czyn nie będący celem, ponieważ schizo jako schizofrenik nie ma poruszać się w swoich myślach, nakierunkowując się celowo.

Może dzięki temu lepiej zrozumiemy opowieść jednej z aktorek ze spektaklu „Megaoferta. Florencia przez W-wę do Rzymu”:

Chodziłam kiedyś po kawiarniach i poznałam taką jedną panią, która powiedziała o mnie „pani nie jest ciasna”. I ona nie zdawała sobie sprawy, jak ja czasami chciałabym być ciasna, bo mi się rozmywają te granice. Nie mam granic w pewnym momencie i potrzebne by mi były jakieś schematy, żeby się ciasno trzymać czegoś. Aha, i zgubiłam do niej telefon, wymazał mi się numer, stracony kontakt. A szkoda.

Być może Archimedes

Doszedł on do tego momentu życia, który dla każdego człowieka przychodzi w innym okresie, kiedy to ludzka istota poddaje się swemu demonowi albo geniuszowi, zgodnie z tajemniczym prawem, które nakazuje jej zniszczyć albo przewyższyć samą siebie.
Marguerite Yourcenar

Dystans i samoświadomość, które aktorzy i aktorki przejawiają w stosunku do swojej gry aktorskiej, dotyczą także ich choroby. W ich wypowiedziach pobrzmiwają często ironia i autoironia.

Dialog z „Odysei Weinbacha”:
– Schizofrenia to nowy wynalazek.
To się nazywało „vesania tipica”.
– Schizofrenia to rozszczepienie jaźni, po polsku tłumacząc.
– A ile ciebie jest?
– Ja jestem jeden.
– No coś ty...
– No a ilu nas?
– A człowiek jest jeden?

Sen jednej z aktorek utrwalony w „Haiku Dancing”:

Na początku nie miałam snów, jak się rozchorowałam, dostałam pastylki, to nie śniłam. A teraz śnię kolorowo. Ta szamanka, co mi się przyśniła, że przemyślałam broń, to ta szamanka była mną. Chciałam sobie sprzedać tę broń. Ale szamanka mówi, ja nie przyjmę. A to byłam ja i ta sama ja. Czyli roz-dwojenie jaźni.

Wyznanie jednego z aktorów w „Albo-Albo”:

– Ja nie chcę zaczynać życia od nowa. Podają mi psychotropy i jestem zadowolony.

Wątku samoświadomości w chorobie psychicznej dotyka Wińska we własnych tekstach:

Kim jestem, kiedy słyszę głosy? Spotykam innych ludzi? Co myślałam kiedyś, kim jestem? Nie wiem...

i tych, na których pracuje:

On ma świadomość tego, że jest dla samego siebie tylko wizją. (Henryk IV)

Profesor Antoni Kępiński, pracując z chorymi na schizofrenię, odkrył u nich



offend the actors. They are inviting the viewers to reflect on reality and on themselves with a sense of humor and self-effacement. They are inviting the audience to laugh together with them, said the director at the ISPS international conference in 2013.

Haiku and madness are also linked by what Czesław Miłosz calls, “a reversed subject/object relationship.” Miłosz draws from Basho, the great haiku author of the 17th century who left tips for his pupils.

They say that

an indispensable condition for the haiku writer is (...) relinquishing oneself, all the blood and guts of what we call “I,” and transferring it into the viewed object.

Like the above-mentioned actor, who identified with the canary, or Leila, the protagonist of Genet’s *Screens*, who talks to the thistles and the pants of her husband. In the play, one of the actresses declaims a spontaneously constructed haiku:

It’s only September
And already a yellow leaf
Of what do you seek to remind me,
yellow leaf?

In *Haiku Foxtrot* the category of the Schizo created by Gilles Deleuze and Felix Guattari in *Anti-Oedipus* appears; this too speaks of the loss of the subject, with one of the actors paraphrasing their words:

The schizo (...) has no coherent identity that allows him to find his feet in every situation. He fluidly fits his identity to the reality as it arises. The schizo is not a neurotic at odds with reality. He loses his subjectivity, as this is mere ballast to him. He skirts the surface of a personality, with all his essence performs every action that is not an aim, because as a schizophrenic, the schizo does not move in his thoughts, aiming toward a goal.

This might help us better understand the tale of an actress from the play *Super Special Offer: Florence to Rome through Warsaw*:

I once walked through the cafes and met a lady who told me ‘You sure haven’t got narrow horizons.’ And she had no idea how I sometimes longed for them to be narrower, because the lines

get blurred. I have no boundary lines at a certain point and I need some kind of set form to hold on tight to something. Oh, and I lost her phone number, it got erased, I lost contact with her. It’s a shame.

Maybe Archimedes

“He had reached that moment in life, different for each one of us, when a man abandons himself to his demon or to his genius, following a mysterious law which bids him either to destroy or outdo himself.”

Marguerite Yourcenar

The distance and self-consciousness the actors and actresses show with respect to their acting also concerns their illnesses. Their statements often resound with irony and self-effacement.

A dialogs from *Weinbach’s Odyssey*:

“Schizophrenia is a new invention. It was called vesania tipica.”
“Schizophrenia is a split personality, to put it in plain English.”
“And how many of you are there, Wojtek?”
“I am one.”
“Oh, come onnn...”
“And how many of us are there?”
“And a person is one?”

A dream of an actress used in *Haiku Foxtrot*:

At the beginning, I had dreams, but after I fell ill I took some tablets, and then I didn’t dream any more. And now I have wild dreams. The shaman who I dreamed I was smuggling a gun to, that shaman was me. I wanted to sell myself the gun. But the shaman said: “I won’t take it.” But that was one and the same me. A split personality.

One of the actors confesses in *Either/Or*, “I don’t want to start life all over. They give me psychoactive drugs and I’m happy.”

The theme of self-consciousness in mental illness emerges in Wińska’s own texts:

“Who am I when I hear voices? When I meet other people? What did I use to think, who was I? I don’t know...”. The same goes for the texts she is presently working on. “He realizes that to himself he is only a vision” (*Henry IV*).

tendencję do filozofowania, podejmowania zagadnień dobra i zła, sensu świata i życia, absolutu. Zagadnienia te „nie tylko interesują chorych, lecz stają się istotną sprawą ich życia”. Autor wspomina również, że ważnym elementem stosunku do chorego na schizofrenię jest szacunek, a nawet podziw. Jego zdaniem chorzy mają w sobie coś wielkiego. Jest w nich zmaganie się człowieka z samym sobą i otoczeniem, szukanie własnej drogi, jest to świat, w którym przejawia się to, co najbardziej ludzkie.

Stwierdzenie to prowadzi Kępińskiego do wniosku, że szaleńcy stają się nam bliscy, bo pomagają lepiej poznać siebie samych.

Sięgając po figury wielkich obłąkanych, Katarzyna Wińska skłania widza do przemierzenia granicy między rzeczywistościami szaleństwa i geniuszu. Związek obu tych nadwrażliwości znany jest nie od dziś. Już o Hamlecie jego otoczenie mówi: „Tak świetny umysł, a w takim upadku”. Z kolei Czesław Miłosz w „Roku Myśliwego” przypomina o romantycznych korzeniach tradycji myślenia o sztuce w kontekście „odchylenia od normy, a nawet choroby”. Nadmienimy, że pisarz nie jest zwolennikiem tej tradycji. Za to np. w tomiku „Z obłądu odśmiać: Słowo, wers, drogę” Charlesa Bukowskiego znajdziemy przewrotny panegiryk na cześć udręczonych geniuszy. Nosi tytuł „choroba ?”:

(...) Ezrę Pounda wleczono
zakurczonymi ulicami Włoch w klatce
a później zamknięto w
domu wariatów;
Celine’a okradli, wygwizdali, dręczyli
Francuzi;
(...)
Tołstoj uznał Chrystusa i rozdał
majątek
biedakom;
(...)
Nietzsche oszalał;
(...)
Jean Julius Christian Sibelius
dumny i piękny człowiek
kompozytor potężnej muzyki
po czterdziestych urodzinach
ukrył się i odtąd
rzadko go
widywano.

Związek choroby i geniuszu jest często i z upodobaniem dyskutowany przez aktorów Opery Buffa. Najwięcej mówiące

w tej kwestii dialogi aktorów pojawiają się w „Odysei Weinbacha”:

Jaka jest granica między wariactwem a geniuszem?

– Jest cienka czerwona linia między szaleństwem, a jak powiedziałeś?

Między wariactwem a geniuszem.

– Każdy jest wariatem, dopóki jego idea nie zatriumfuje. To powiedział Mark Twain.

– Ile przepięknych dzieł sztuki było tworzonych przez leczących się psychiatrycznie...

– A znasz prawo Archimedes? Wiesz, kto je wynalazł? Chory na schizofrenię.

– Archimedes, tak? Być może.

Antoni Kępiński często podejmował wątek transcendentnych i twórczych zdolności chorych na schizofrenię. Zwrócił też uwagę na to, że dzięki postępowi technicznemu udało się zrealizować wiele schizofrenicznych koncepcji, np. „promienie przenoszące na odległość, przenoszenie obrazów na odległość, niewidzialne siły działające i niszczące organizm z odległości, energie prowadzące do rozbicia kuli ziemskiej, do końca świata, obraz zagłady – piekło na ziemi itp”. Aktorzy Opery Buffa często ujawniają swoje profetyczne inklinacje.

Mi się w dzieciństwie śniło coś, co spełniło się dopiero po wielu, wielu latach.

Na przykład w wieku pięciu lat, koniec lat 70., śniło mi się, że jest wiele kanałów z zagranicznymi programami, więc śniło mi się, że istnieje kablówka. Albo śniła mi się w wieku 10 lat maszyna do pisania z telewizorem. Po prostu, że oglądam strony internetowe – opowiada jeden z nich w spektaklu „Odyseja Weinbacha”.

Może zwierzęta będą kiedyś podobne do ludzi pod względem świadomości, intelektu, może kiedyś będziemy mogli z nimi porozmawiać zastanawia się inny aktor w przedstawieniu „Wyspa Pomyłona”.

Tematy naszych sztuk dotyczą spraw o uniwersalnym znaczeniu. Chyba wszyscy uczestnicy tej konferencji zgodzą się ze mną, że osoby cierpiące na schizofrenię nie zajmują się błażostkami, nie tracą czasu na pogaduszki, nie czytają tabloidów, a i sami też nie plotkują;



In his practice, Professor Antoni Kępiński discovered that people with schizophrenia tend to become philosophical, to explore good and evil, the meaning of the world and life, the absolute. These topics “not only interest the mentally ill, but become vital matters in their life.” The author also recalls that a crucial element of one’s relationship to schizophrenia is respect, and even admiration. In his view, the mentally ill have a greatness inside of them. They are locked in a “struggle with themselves and their surroundings, in a search for their own paths—this is a world which reveals what is most human.”

This statement leads Kępiński to the conclusion that madmen can be near to us, in that they help us get a better view of our own selves. Drawing from the figures of the great lunatics, Katarzyna Wińska encourages the viewer to walk the line between the realities of madness and genius. The tie between the two hypersensitivities has been long known. Those surrounding Hamlet said: “What a noble mind is here o’erthrown.” Czesław Miłosz, in turn, in *The Year of the Hunter*, recalls the romantic traditions of examining art in the context of “a departure from the norm, even illness.” We might mention that he is no adherent to this tradition. On the other hand, in Charles Bukowski’s

Sifting through the *Madness for the Word, the Line, the Way*, we find a twisted panegyric in praise of a tormented genius. The title is “a sickness?”:

(...) Ezra Pound dragged
through the dusty streets of Italy
in a cage and later confined to
a madhouse;
Celine robbed, hooted at, tormented by
the French; (...)
Tolstoy accepting Christ and giving all
his possessions to the poor; (...)
Nietzsche gone mad; (...)
Jean Julius Christian Sibelius a proud
and beautiful man composer of powerful
music who after his 40th year went
into hiding and was seldom seen again.

The link between illness and genius is often and eagerly discussed by the actors of Opera Buffa. The most dialogues that address this issue appear in *Weinbach’s Odyssey*:

“What is the dividing line between insanity and genius?”

“There is a thin red line between insanity and—how did you put it?”
“Between insanity and genius.”

“Everyone’s a madman until his idea comes out on top. Mark Twain said that.”

“How many gorgeous works of art were created by psychiatric patients...”

“Do you know Archimedes’ Principle? You know who invented it? A schizophrenic.”

“Archimedes, right? Maybe.”

Antoni Kępiński often picked up on the subject of the transcendental and creative abilities of people with schizophrenia. He also pointed out that, through technological progress, many schizophrenic concepts have become a reality, such as “long-distance rays, the long-distance transfer of images, invisible forces that are active and destroy the body from afar, energies that lead to the disintegration of the earth, to the end of the world, the image of annihilation—hell on earth etc.” The actors of Opera Buffa often reveal their prophetic inclinations. As one says in *Weinbach’s Odyssey*:

In my childhood, I dreamed something that came true only many, many years later. At five years of age, for instance, in the late 1970s, I dreamed that there were lots of channels with programs from abroad—I dreamed there was cable television. Or when I was ten I dreamed there was a typewriter with a television attached to it. I was looking at web sites.

Another says, in *Deception Island*, “Maybe animals will one day be like humans in terms of consciousness, of intellect, maybe one day we’ll be able to talk to them.”

The subjects of our plays concern matters of universal significance. Perhaps all the participants in this conference will agree that schizophrenics are not interested in trivialities, they do not waste time on small talk, they do not read tabloids, and do not gossip themselves; they are above all that. They often raise subjects of global significance, they speak of world problems. Though they are eccentrics, their ideas are original and profound. As Katarzyna Wińska said at an ISPS conference in 2013.

są ponad to. Często wypowiadają się na tematy o znaczeniu globalnym, mówią o bolączkach świata. Chociaż są ekscentrykami, ich przemyslenia są oryginalne i głębokie mówiła Katarzyna Wińska podczas konferencji ISPS w 2013 r.

Teatr z odzysku

Praca z teatrem chorych na schizofrenię wymaga specyficznych metod. Nie ma gwarancji, że aktorzy zapamiętają swoją kwestię albo że wygłoszą ją w tym miejscu, co trzeba. Dlatego Katarzyna Wińska wymyśliła własny sposób. Wszystkie próby czytane nagrywa, a potem z wielogodzinnego materiału montuje treść przedstawienia. Powstała w ten sposób ścieżkę dźwiękową widz słyszy z głośników albo w słuchawkach, które dostaje przy wejściu. Na żywo aktorzy odgrywają swoistą pantomimę, jak to określił powyżej jeden z aktorów, pozbawioną emocji. Ruszają się powoli, wykonują absurdalne gesty, nakładają i zdejmują płaszcze i kożuchy, przenoszą z miejsca na miejsce jakieś przypadkowe obiekty. Nie są to tradycyjne rekwizyty – tylko rzeczy znalezione na ulicy, na targu staroci, wyrzucone na śmietnik. Np. syreni ogon wykorzystany w performansie w Cricotece został znaleziony przy parkomacie w Amsterdamie.

Komiczne sytuacje powstają, gdy „szaleńcy” dostają zadanie odtworzenia rytuałów towarzyskich klasy średniej: bankietu, degustacji wina, relaksu w spa.

Kostiumy aktorów ewoluowały. Przez pierwsze lata występowali w prywatnych ubraniach. W „Hamlecie” ubrania aktorów wystawały spod kostiumów „z epoki” wypożyczonych z Teatru Wielkiego. W najnowszych spektaklach przebrania są stylizacją ekscentrycznego noszenia się chorych psychicznie (choć oczywiście nie każdy chory ubiera się ekstrawagancko) i pochodzą z „odzysku”.

Stały element dekoracji to ekran, na którym wyświetlany jest materiał wizualny. Np. nakręcone wcześniej sceny z udziałem aktorów albo animacje, także na żywo przy użyciu rzutnika – teatr cieni. Z tym że ekran nie jest tu traktowany jako część scenografii, raczej jako rekwizyt uzasadniający treść sztuki, np. w spektaklu „Albo-Albo”, który jest stylizowany na konferencję naukową. Wykorzystanie światła teatralnego

to pastisz tradycyjnych wystawień; „Odyseję Weinbacha” oświetlali latarkami widzowie – ochotnicy. W „Wiecznym Wypoczynku” użyto jedynie dwóch reflektorów oświetlających mały krąg na dużej scenie – aktorzy byli dobrze widoczni tylko chwilami, kiedy w ten krąg wchodził; przez większość czasu ginęli w mroku.

Zespół Opery Buffa zawsze musi być gotowy na to, że na premierze nie pojawi się odtwórca głównej roli. „Teatr wariatów” nie „odwołuje spektaklu z powodu choroby aktora”, tylko dostosowuje przedstawienie do nowych okoliczności. Np. gra z pustymi krzesłami. U podstaw teatru leżą spontaniczność i improwizacja, a naczelną zasadą jest brak zasady. Bo tak naprawdę nigdy do końca nie wiadomo, jak zachowa się aktor podczas przedstawienia. Jeśli ktoś nie chce grać, nikt nie będzie go do tego zmuszał. Jeśli w środku monologu ktoś będzie miał ochotę zaśpiewać harcerską piosenkę, to zaśpiewa. Jeśli aktorzy kłócą się, który z nich ma zagrać Hamleta, to w spektaklu wystąpi sześciu książąt duńskich. Opera Buffa to teatr w procesie.

Jak już zostało wspomniane, scenariusze to najczęściej kolaże różnych tekstów literackich, sztuk teatralnych, wierszy i powieści, ale także wycinków z gazet odczytywanych przez aktorów. A także ich własnych obserwacji, komentarzy i uwag, które nagrywają się przy okazji. Katarzyna Wińska porównuje przedstawienia Opery Buffa do czegoś pomiędzy kantatą i operą. Nie ma tu bowiem narracji fabularnej, tekst sztuki jest raczej upleciony ze skrawków rozmów o bolączkach i paradoksach współczesności. Co ciekawe, tematyka spektakli odpowiada większości form tematycznych kantaty wyróżnionych w piątym tomie „Form muzycznych” Józefa i Krystyny Chomińskich[●], m.in. heroiczny, poważny, z wątkami antycznymi; komiczny, ironiczny, żartobliwy; alegoryczny, sięgający do wątków z życia codziennego, a nawet anakreontyczny, rozrywkowy. Najczęściej jednak tematy te łączą się w jednym spektaklu.

Najbardziej dosłownie formę kantaty (albo serenaty) przyjął spektakl „Wieczny Wypoczynek”, który zbudowany jest z właściwych temu gatunkowi części: recytatywów, arios, arii. Występują tu też alegorie: Ciekawość, Żarliwość, Powściągliwość i Przebiegłość.



● Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska „Wielkie formy wokalne”, PWM, Kraków 1984

Chapter 2: Branding with Words

A Second-hand Theater

Working with an actors with schizophrenia requires special methods. There is no guarantee that the actors will remember their lines or say them when the moment is right. This is why Katarzyna Wińska invented her own technique. She records all the rehearsals, and then edits the many hours of material into the content of the performance. The audience hears this soundtrack through speakers or headphones they pick up as they enter. The actors perform a live pantomime, as an actor called it above — one that is devoid of emotion. They move slowly, making absurd gestures, donning and taking off sheepskin and trench coats, carrying random objects from one place to the next. These are not traditional props — they are things found on the street, in junk shops, in trash bins. For example, the mermaid’s tail used in the Cricoteka performance was found next to a parking meter in Amsterdam.

Comical situations are created when the “madmen” are charged with the task of replicating the social rituals of the middle class: a banquet, wine tasting, relaxing in a spa.

The actors’ costumes have evolved. For the first few years, they appeared in their own clothes. In *Hamlet*, the actors’ clothing peeked out from under “period” costumes borrowed from the Grand Theater. In the most recent plays the costumes are stylizations of the eccentric garb of the mentally ill (although, of course, not everyone who is mentally ill dresses extravagantly) and are acquired “second-hand.”

The screen is an unchanging piece of décor; it is used for projecting visual material. This can be scenes previously shot with the actors or animation, also live, using a projector to make shadow theater. The screen, however, is not treated like part of the set, more like a prop justified by the content of the play, as in *Either/Or*, which is made to look like an academic conference. The use of theater lights creates a pastiche of traditional performances; *Weinbach’s Odyssey* was illuminated by flashlights of audience volunteers. In *Haiku Foxtrot*, only two spotlights were used to illuminate a small circle on a large stage — the actors were fully visible only for the moments when they entered this circle; most of the time they were submerged in darkness.

The Opera Buffa ensemble has to be ready for the lead to be absent on the day of the premiere. This “theater of madmen” does not “cancel the performance due to actors’ ill health” (sic!), it adapts the performance to the new circumstances. This might mean, for example, playing off of empty chairs.

The basis of this theater is spontaneity and improvisation, and the main rule is that there are no rules, because one can never be absolutely sure how an actor will behave during a performance. If someone does not want to perform, no one will force him to. If someone feels like singing a boy scout song in the middle of a monologue, he sings it. If the actors disagree about which of them is going to play Hamlet, then six Princes of Denmark appear in the play. Opera Buffa is a theater in process.

As we have mentioned, the scripts are most often collages of literary texts, plays, poems, and novels, but also newspaper articles the actors read out loud, as well as their own observations, comments, and remarks, which they record along the way. Katarzyna Wińska calls an Opera Buffa performance something between a cantata and an opera. There is no narrative plot, the text of the play is more woven from scraps of conversations about the problems and paradoxes of the contemporary world. Interestingly enough, the subjects of the plays correspond to the majority of the thematic forms of the cantata listed in Volume Five of Józef Chomiński’s and Krystyna Wilkowska-Chomińska’s *Formy muzyczne*, including the heroic, serious, with strains of Antiquity; comic, ironic, witty; allegorical, drawing from themes in everyday life, and even anacreontic or light entertainment. Most often, however, these themes are joined in a single performance.

Eternal Relaxation took the most literal form of the cantata (or *serenata* — an 18th-century cantata with no dramatic plot dealing with the contemporary social issues), built from parts belonging to the genre: recitatives, ariosos, arias. Allegories also make their appearance: Curiosity, Greed, Restraint, and Cunning.

Chapter 2: Branding with Words

An encounter with Opera Buffa gives viewers another perspective from which to understand how “madmen” function in society. The roles assigned to them in various historical epochs, the labels branded

Rozdział 2. Stemplowanie słowem
Spotkanie z teatrem Opera Buffa otwiera przed widzami inną perspektywę, dzięki której możemy lepiej zrozumieć funkcjonowanie „wariatów” w społeczeństwie. Role, jakie im wyznaczały poszczególne epoki historyczne, etykiety, którymi byli i są stemplowani. Możemy też się przekonać, że szaleństwo ma w sobie potencjał kontestacyjny.

Szaman pod kluczem
Opera Buffa z upodobaniem operuje dwubądź wieloznacznością. Tak jest w przypadku pojęcia „roli”. Aktorzy odgrywają swoje role na scenie, ale jednocześnie opowiadają o etykietkach, którymi ostemplowała ich kultura: szaleńców, chorych umysłowo. W tym przypadku mamy do czynienia z „rolą” w ujęciu Goffmanowskim bodaj najsłynniejszą w dziejach nauk społecznych metaforą świata społecznego jako teatru. Codzienne relacje międzyludzkie socjolog Erving Goffman przedstawia w kategoriach np. sceny – jako tego, co publiczne, kulis, czyli sfery prywatnej, czy wreszcie roli, którą każdy z nas przyjmuje i odgrywa zgodnie z powszechnym scenariuszem społecznym.

Nieco wcześniej niż Goffman dwuznacznością pojęcia „roli” gra pisarz i dramaturg Luigi Pirandello. I ten właśnie wątek wypukła Opera Buffa w opartym na trzech dramatach włoskiego noblisty przedstawieniu pt. „Jest tak, jak Wam się wydaje”:
– Pan już kiedyś grywał?
– Tyle tylko co w życiu. Każdy gra jakąś rolę, którą sobie wyznaczył albo jemu wyznaczyli.

albo:
Wszyscy zachowujemy się jak wariaci. Każdy gra swoją rolę.

i donioślej jeszcze:
Słowa! Słowa, które każdy rozumie i powtarza po swojemu. No, a jednak tak właśnie powstają tak zwane obiegowe opinie. I biada temu, kogo raz ostemplują jakimś słowem przez wszystkich powtarzonym! Na przykład: wariat! Na przykład... bo ja wiem? idiota! Ale powiedzcie, czyż można myśleć spokojnie o tym, że jest ktoś, kto narzuca ludziom swoje mniemania o was, i każe im was według tego ich mniemania oceniać?

Biada temu, kogo raz ostemplują słowem wariat – dowodów na słuszność tego twierdzenia nie brakuje nie tylko w literaturze pięknej, lecz także i naukowej, np. wspomnianego Ervinga Goffmana nad fenomenem instytucji totalnej, o czym parę słów powiemy dalej, czy słynnym eksperymencie amerykańskiego psychologa Davida Rosenhana z 1972 r., który polegał na tym, że do szpitali psychiatrycznych o różnej renomie zgłosiły się osoby zdrowe psychicznie i symulowały zaburzenia. Mówiły, że słyszą głosy, udawały nadpobudliwość. W raporcie z tych badań Rosenhan pisze, że każdy z ośmiorga uczestników był pewien, że za chwilę zostanie zdemaskowany, natomiast wszystkich przyjęto na oddziały. Tam zachowywali się już „normalnie”, mówili, że czują się dobrze i objawy ustąpiły, nie mniej jednak, raz ostemplowani mianem „chorych psychicznie” już tak byli postrzegani przez lekarzy i personel. Chociaż nie przez prawdziwych pacjentów, którzy wyczuwali podstęp. Pseudopacjenci robili notatki, co dla personelu stanowiło jedynie potwierdzenie choroby. Jeden z uczestników eksperymentu miał w swojej karcie choroby obserwację: „Pacjent kompulsywnie notuje”.

Jak pisze David Rosenhan:
Having once been labeled schizophrenic, there is nothing the pseudopatient can do to overcome the tag. The tag profoundly colors others' perceptions of him and his behavior.

Warto zauważyć, że „rola” w sensie społecznym nie jest tworem statycznym, uniwersalnym. Czego innego oczekiwano od „matki” w dajmy na to społeczeństwie wiktoriańskim, a czego innego oczekuje się od matki we współczesnej Polsce. Inaczej jako Głowa Kościoła rzymskokatolickiego grał papież Grzegorz VII, inaczej Jan Paweł II. Ba! Sama przecież społeczna rola aktora zmienia się zależnie od epoki. Zawód wyklęty, nieobyczajny, kojarzony ze złodziejstwem i prostytutką w klasyczmie obecnie cieszy się głęboką estymą i społecznym prestiżem. Kategoria szaleńca podlega podobnej, historycznej kreacji. W „Odysei Weinbacha” jeden z aktorów tak oto komentuje kulturę płynność „roli wariata”:

W epoce paleolitycznej albo neolitycznej człowiek, który miał głosy... nie uważano go za człowieka chorego, tylko nawiedzzonego przez duchy czy

Rozdział 2. Stemplowanie słowem

- D. L. Rosenhan, Symposium, On Being Sane in Insane Places, 13 Santa Clara Lawyer 379 (1973). Dostępne na: www.digitalcommons.law.scu.edu/lawreview/vol13/iss3/3
- W grupie były trzy kobiety i pięciu mężczyzn. Jedną z badanych osób była studentką psychologii w wieku 20 lat, pozostałe osoby były starsze i były wśród nich psychologowie/psycholożki, pediatra, psychiatra, malarz lub malarka i gospodyni domowa
- D. L. Rosenhan, Symposium, On Being Sane in Insane Places, 13 Santa Clara Lawyer 379 (1973). Dostępne na: www.digitalcommons.law.scu.edu/lawreview/vol13/iss3/3

Wszyscy zachowujemy się jak wariaci. Każdy gra swoją rolę.

We all behave like lunatics. Everyone plays his role.



onto them. We can also come to realize that madness has the power to contest.

The Shaman under Lock and Key
Opera Buffa enjoys playing with double meanings and ambiguity. This is the case with the concept of the “role.” The actors play their roles on the stage, but at the same time they speak of the labels that culture has branded them with: lunatics, mentally ill. Here we are dealing with “roles” in the sense that Goffman assigned them — perhaps the most famous metaphor of society as theater in the annals of the social sciences. Sociologist Erving Goffman depicts interhuman relationships in categories, e.g. the stage (what is public), the wings (the private sphere), and roles, which each of us accepts and plays in accordance with the overall social script.

Somewhat earlier than Goffman, writer and dramaturgist Luigi Pirandello became aware of the ambiguity of the concept of “role” play. It is this theme that Opera Buffa highlights in their performance based on three of the Italian playwright’s dramas, titled *Right You Are (If You Think You Are)*:
“Have you acted before?”
“Only in real life. Everyone plays the role he’s given himself—or that someone has given him.”

Or:
We all behave like lunatics. Everyone plays his role.

Or even more sublimely:
Words! Words that everyone understands and repeats in their own fashion. But that’s just how ‘general opinions’ get formed. And woe be to him who is branded with a word, one repeated by everyone! For example: madman! For example... I don’t know — idiot! Tell me, can you just sit back and think that there’s someone forcing his opinions about you on people, and making them judge you according to them?

Woe be to him who is branded a madman even once — there is no lack of proof of the claim in literature and in academic works — in research, such as that of the above-mentioned Erving Goffman, on the phenomenon of the total institution, of which we will have occasion to speak later, or the famous experiment by

American psychologist David Rosenhan in 1972, which involved sane people being admitted to psychiatric hospitals of varying renown, where they simulated mental illness. They said that they heard voices, they feigned hyperactivity. In the report on this research, Rosenhan writes that each of the eight participants was certain he/she would be revealed at any moment, though all were admitted to the wards. There they behaved “normally,” they said they felt fine and that the symptoms had vanished. Nonetheless, having been branded “mentally ill,” this was how they were perceived by the doctors and staff. The same was not true, however, for the real patients, who smelled a rat. The pseudopatients took notes, which only confirmed their illness to the staff. A participant in the experiment received the note on his/her health card: “The patient compulsively takes notes.”

As David Rosenhan observes:
Having once been labeled schizophrenic, there is nothing the pseudopatient can do to overcome the tag. The tag profoundly colors others’ perceptions of him and his behavior.

We should note that a “role” in a social sense is not a static or universal thing. A “mother,” for example, had different expectations in Victorian society than she has in present-day Poland. John Paul II played the Roman Catholic Pope unlike Gregory VII. Even the social role of the actor changes from one epoch to the next! This cursed and indecent profession, associated with thievery and prostitution in Classicism, presently enjoys the deepest esteem and social prestige. The category of the madman has undergone a similar historical creation. In *Weinbach’s Odyssey*, one of the actors comments thus on the cultural fluidity of the “role of the madman”:

In the Paleolithic or Neolithic era a person who heard voices was not considered ill, only possessed by the spirits or gods of his tribe. The mentally ill were treated the same way in Rus.

The connection with the thoughts of Michel Foucault foists itself upon us here. In proving the constructed nature of the “role of the madman,” the French philosopher tracks down the mechanisms and social processes that led to the

bogów swojego plemienia. I tak samo traktowano chorych psychicznie na Rusi.

Trudno nie dostrzec tu zbieżności z myślą Michela Foucaulta. Dowodząc konstruowanego charakteru „rol wariata”, francuski filozof tropi mechanizmy i procesy społeczne, które doprowadziły do medykalizacji statusu szaleńca, czyli traktowania obłądka w kategoriach choroby, a co za tym idzie społecznej i fizycznej jego izolacji w ośrodkach odosobnienia. Bo jak w pirandellowym przedstawieniu Opery stwierdza Henryk IV:

Każdemu jest wygodnie uważać kogoś za wariata. Żeby mieć powód do trzymania go pod kluczem.

W tekście pt. „Anthropology and the Abnormal” słynna antropolożka Ruth Benedict broni relatywizmu kulturowego czy etycznego, pokazując przykłady społeczeństw ukształtowanych na zupełnie innych podstawach niż zachodnie; w których to, co w naszym świecie uznaje się za chorobę, jest cnotą. I na odwrót. Przywołuje badania Reo Fortune’a, antropologa i ucznia Bronisława Malinowskiego, nad plemieniem Dobu zamieszkującym jedną z wysp Melanezji, charakteryzując tę wspólnotę mianem „paranoicznej”. Członkowie tej społeczności oskarżali się wzajemnie o praktykowanie czarnej magii, na każdym kroku spodziewali się otrucia przez współplemieńców, a naczelną zasadą moralną był zakaz dzielenia się ziarnem. Jak zauważył antropolog, w plemieniu tym był człowiek, który z natury był przyjazny i życzliwy, pomagał innym. Reszta społeczności śmiała się z niego i uważała za wariata ●. Być może coś z „paranoicznego etosu” Dobu mają też plemiona Pingwinów i Fokinów z przedstawienia „Wyspa Pomyłona” opartego m.in. na „Wyspie pingwinów” Anatola France’a.

Co ciekawe w warunkach ekstremalnych, jak np. wojna, role, które przyszło nam odgrywać, przestają być takie oczywiste. Tak jak w spektaklu „Izba Pamięci – a rebours” na podstawie wspomnień powstańców warszawskich, którzy podczas bombardowania Starówki trafili do szpitala dla obłąkanych. Wspominają, że często brali opiekujące się nimi pensjonariuszki za pielęgniarki, że role personelu i pacjentów się mieszały podobnie jak stroje pasiaków chorych i uniformy pielęgniarek i pielęgniarzy.

Lęki tchórze

Potrzeba pewnej refleksji, żeby zdać sobie sprawę z historyczności i płynności kategorii szaleńca. Trud ten obcy jest owej ludzkiej masie, która brnąc ślepo w pogoni za konwencjonalnym szczęściem wytyczonym wąską ramą lodówki i telewizora, wygodnie trawi społeczne stereotypy na temat wszelkiej odmienności. Kultura Zachodu, ukształtowana przez kartezjańskie cogito, źle znosi gesty niedopasowania czy transgresji. Od czasów oświecenia za podmiot uznaje się mężczyznę rasy białej, heteroseksualnego Europejczyka. Jak pisze Michèle Barrett:

he is not a woman, not black, not a migrant, not marginal; he is heterosexual and a father
nie jest on kobietą, czarnym, migrantem, nie żyje na marginesie; jest heteroseksualistą i ojcem ●●

Biada temu, kto odstaje od powyższej charakterystyki. Bo w świecie, w którym przyszło nam żyć, inność nie ma racji bytu. To, co nie mieści się w sztancy, podlega społecznej izolacji, a w skrajnych przypadkach eliminacji.

Kategorię szaleńca Foucault ujmuje poprzez strategię jego jednoczesnego wykluczenia z czterech podstawowych obszarów życia społecznego: pracy i produkcji ekonomicznej, reprodukcji społecznej (rodzina i zachowania seksualne), dyskursu oraz gry. Chorzy psychicznie są bezwartościowi na rynku pracy. Nie potrafią się samodyscyplinować i przestrzegać reguł, a nie bez przyczyny są tu nawroty choroby, które regularnie unieruchamiają psychotyków w ośrodkach odosobnienia. Życie chorych na schizofrenię to, mówiąc za Allenem Ginsbergiem, „refren szpitali” i z tej m.in. przyczyny nie radzą też sobie w związkach i miłości. Nie mogą założyć „normalnej” rodziny, a ograniczeń tych są często boleśnie świadomi. Jeden z aktorów wprost przyznaje w „Odysei Weinbacha”:

Ja wiem, że z powodu swojej choroby pracy nigdy nie znajdę. I naprawdę chciałbym założyć rodzinę, ale nie mogę.

W „Izbie Pamięci – a rebours” aktorka w czasie próby żali się:
Nie mam pracy, nie mam narzeczonego. Wystarczyłoby mi dobiegacz. Przynosiłby kwiaty, czekoladki...

- http://www.colorado.edu/philosophy/heathwood/pdf/benedict_relativism.pdf
- M. Barrett, *The Politics of Truth. From Marx to Foucault*, Polity Press, Cambridge 1991



medicalization of the madman’s status, i.e. the treatment of insanity in the categories of illness, and consequently his social and physical placement in isolation centers. For as Henry IV says in the Opera’s Pirandello performance: “Everyone finds it convenient to call someone else a madman. To have a reason to keep him under lock and key.”

In “Anthropology and the Abnormal” [Journal of General Psychology, 10, 1934] famed anthropologist Ruth Benedict defends cultural or ethnic relativism, showing examples of societies shaped on entirely different bases than Western ones, in which what we regard to be illness is seen as a virtue, and vice versa. She recalls the studies of Reo Fortune, an anthropologist and student of Bronisław Malinowski, on the Dobu tribe inhabiting an island in Melanesia, characterising the community as “paranoid.” The people in this society accused each other of practicing black magic, always expected to be poisoned by their fellow tribe members, and the main moral principle was a prohibition against sharing grain. As Fortune observed, there was a person in the tribe who was friendly and kind by nature and helped others. The rest of society mocked him and considered him to be mad.

Perhaps something from the Dobus’ “paranoid ethos” can be found in the tribes of the Penguinians and Sealsinians in *Deception Island*, based in part on Anatole France’s *Penguin Island*. Curiously enough, in extreme situations, such as war, the roles we have come to play cease to come as naturally. As in the play *Memory Chamber—à Rebours*, based on recollections of participants in the Warsaw Uprising, who, during the bombing of the Old Town, ended up in the mad asylum. They recall that they often mistook the boarding-house patients tending to them for nurses, that the roles of staff and patients blended, much like their garb—the striped suits of the patients and the uniforms of the nurses.

A Coward’s Anxieties

It takes a certain amount of reflection to realize the historicity and fluidity of the category of the madman. This effort is foreign to the masses who, trudging blindly in search of conventional happiness marked out by the narrow frame of the refrigerator and the television, happily digest social stereotypes concerning diversity of all kinds.

Western culture, shaped by the Cartesian *cogito*, has a low tolerance for gestures of the outsider or the transgressor. Since the Enlightenment, the subject has been acknowledged to be a white, heterosexual European. As Michèle Barrett writes: “he is not a woman, nor black, nor a migrant, nor marginal; he is heterosexual and a father.” Woe be to him who diverges from these characteristics. For, in this world in which we must live, otherness has no *raison d’être*. What does not fit the mold is socially isolated, and in extreme circumstances, it is eliminated.

Foucault’s category of the madman is conceived through the strategies of his simultaneous exclusion from the four basic realms of social life: work and economic production, social reproduction (family and sexual behavior), discourse, and play. The mentally ill are worthless on the labor market. They cannot discipline themselves and observe the rules, and it is not insignificant here that relapses can regularly incapacitate psychotics in isolation wards. The life of schizophrenics is, to quote Allen Ginsberg, a “refrain of hospitals,” and for this reason, among others, they have trouble dealing with love and relationships. They cannot start “normal” families, and they are often painfully aware of these limitations. One of the actors admits bluntly in Weinbach’s *Odyssey*: “I know that, because of my illness, I shall never find a job. And I really would like to start a family, but I cannot.”

In *Memory Chamber—à Rebours* an actress in rehearsal moans: “I have no work, I have no fiancé. A courtier would be enough. He would bring me flowers, chocolates...”

The exclusion of the madman from the sphere of language is based on rejecting the logic of his narrative. We do not take what the mentally ill have to say seriously. We, the “normal” ones, speak; the madman babbles. On the other hand, in writing of linguistic isolation Foucault recalls the simultaneous shaping of a particular discourse of the madman—we shall return to this phenomenon momentarily. In every society, there is a structure of social games or ceremonies: politics, rulers, wars, religious rituals, art. “[I]n all societies

Wykluczenie szaleńca z obszaru języka zasada się na odmawianiu logiki jego narracji. Nie traktujemy poważnie tego, co ma do powiedzenia chory psychicznie. Mówimy my, „normalni”, a szaleniec bredzi. Z drugiej strony, pisząc o izolacji językowej, Foucault wspomina o jednoczesnym wykształceniu specyficznego dyskursu szaleńca – do tego fenomenu powrócimy wkrótce. W każdym społeczeństwie istnieje porządek społecznych gier lub światów: polityki, władzy, wojny, obrzędów religijnych, sztuki.

I istnieją zawsze osoby, które nie zajmują w związku z tą grą tej samej pozycji co inni powiada Foucault: są z niej wykluczane, są do niej niezdolne albo też znajdują się w stosunku do gry w pozycji szczególnej, będąc jej kierownikami, czy też przeciwnie, jej przedmiotami lub ofiarami •.

Filozof podaje tu przykład rytuału „kozła ofiarnego”. Logika tej znanej gry polega na tym, że projektujemy na jej przedmiot, ofiarę, to, co najciemniejsze w nas samych. Ściek dla duszy – tak mogłaby brzmieć definicja „abiektu”, pojęcia sformułowanego przez francuską psychoanalityczkę Julię Kristewą. Abiekt, tłumaczony na polski jako „pomiot”••, nie jest ani podmiotem, ani obiektem. Jest częścią podmiotowości, w której kumuluje się to, co złe, odstręczające, ale i fascynujące. W sensie społecznym „abiekt” funkcjonuje w postaci pewnych grup wyobrażanych jako siedlisko zła, dewiacji, tego, co aspołeczne, amoralne; źródła strachu. Przywoływany przez Kristewą przykładem jest konstytutywny dla ideologii antysemickiej wizerunek Żyda. Aby unaocznić abiektałny charakter chorego psychicznie, raz jeszcze sięgnijmy do spektaklu „Solo – Extra Reality Show”. Gospodyni kamienicy „brzydzi się” Asterionem, ale jednocześnie jej niezdrową fascynację budzą jego śmieci.

Społeczny status szaleńca daje się też ująć poprzez wyznaczniki Inności sprecyzowane przez filozofa i antropologa Jamesa Clifforda, np. dychotomizację. Inny to w pewnym sensie produkt dwubiegunowej wizji świata pozbawionego odcieni szarości. Modelu tezy i antytezy. Ludzie są płci męskiej albo żeńskiej, rasy białej albo kolorowej, orientacji hetero- albo homoseksualnej. Są wreszcie normalni albo nienormalni. W konsekwencji, budując swój światopogląd na zasadzie binarnych opozycji,

ulegamy tendencji do obciążania pewnych pojęć nadwyżką moralną. Z chciwą lubością rozpatrujemy wszystko w kategoriach dobre-złe. A poznanie mitycznej „drugiej strony” obcej i przerażającej odbywa się w praktyce społecznej przez wytwarzanie i powielanie stereotypów na jej temat. Szaleniec to ten, kto na pewno pod łóżkiem chowa siekiere. Biega nago po ulicy. Chce podpalić Pałac Kultury. W łagodniejszym wymiarze skłonni jesteśmy błędnie kojarzyć chorobę psychiczną z np. niepełnosprawnością intelektualną. Obiegowy sąd wytyka jako szaleńców osoby dziwnie ubrane, mówiące do siebie na głos czy też otaczające się nadmiarem niepotrzebnych przedmiotów. Tezeusz i Ariadna piętnują Asteriona np. za brak telewizora:

Tezeusz: – Asterion dziwak jest. Nie podoba mi się. Nie współdziała. Coś ukrywa.

Ariadna: – Świr. Nie ma nawet telewizji. Lokatorzy też go nie lubią.

Tezeusz: – Szurnięty Sokrates, mówią. Widziałem – jak po deszczu wskakiwał do każdej kałuży i śmiał się jak dziecko.

Jeden z aktorów Opery Buffa ma słabość do kolekcjonowania pozornie zbędnych rzeczy. Gdy jednak w spektaklu „Albo-Albo. Kierkegaard a vista” jako Kolporter, który gromadzi zamiast rozprządzać, opowiada o swojej pasji, nie można odmówić temu konsekwencji i sensu, a przede wszystkim uroku:

Ja gromadzę różne rzeczy, ale wszystkie przez moje ręce przeszły i wiem o każdej: kiedy albo gdzie, albo komu by się przydała. Jest parę osób przychylnych, które chcą mi pomóc rozładować te zbiory, ale tak na hurrra fedrować tych pokładów nie można. Między papierami, plakatami, gazetami, pismami mogą być jakieś rzeczy wartościowe.

W tym samym przedstawieniu pada kwestia z książki „Umysł, który sam siebie odnalazł” Clifforda W. Beersa:

Wszyscy tolerują zbieraczy pamiątek, a choremu psychicznie zabrania się gromadzenia.

Inną wspomnianą przez Jamesa Clifforda cechą właściwą myśleniu o Inności jest jej esencjalizacja. Tendencję tę wyznacza powszechne przekonanie, że istnieje jedna niezmienna natura obłądu.

Tezeusz: – Asterion dziwak jest. Nie podoba mi się. Nie współdziała. Coś ukrywa.

Ariadna: – Świr. Nie ma nawet telewizji.

Lokatorzy też go nie lubią.

Tezeusz: – Szurnięty Sokrates, mówią. Widziałem – jak po deszczu wskakiwał do każdej kałuży i śmiał się jak dziecko.

• M. Foucault, „Filozofia, historia, polityka. Wybór pism”, PWN, Warszawa-Wrocław 2000

•• Tomasz Kitiński, „Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej”, Aureus, Kraków, 2001

Theseus: Asterion’s an oddball. I don’t like him. He doesn’t cooperate. He’s hiding something.

Ariadna: He’s a nut. He hasn’t even got a television. The tenants don’t like him either.

Theseus: A deranged Socrates, they say. After it rained once I saw him jumping in all the puddles and laughing like a child.

there are persons excluded from the games and festivals,” Foucault says. “Sometimes they are excluded because they are considered dangerous; other times they themselves are the object of a festival.”

Foucault provides the example of the “scapegoat.” The logic of this well-known game involves us projecting what is darkest within ourselves upon the object, the victim. A sewer for the soul—this might be a definition for the “abject,” a concept formulated by French psychoanalyst Julia Kristeva. The abject is neither subject nor object. It is a part of subjectivity where what is bad and repulsive, yet fascinating accumulates. In a social sense the “abject” serves in the form of certain groups imagined as a den of evil, deviation, of what is asocial and amoral; a source of fear. Kristeva’s example is a key ingredient in the anti-Semitic ideology of the image of the Jew. Meanwhile, to demonstrate the abject character of the mentally ill, let us return to the play *Solo – Extra Reality Show*. The janitors of the building are “revolted by” Asterion, yet his garbage evokes their sick fascination.

The social status of the madman can also be captured by the distinguishing features of Otherness as laid out by philosopher and anthropologist James Clifford, such as dichotomization. In a sense, the Other is a product of a bipolar vision of a world with no shades of gray, the model of thesis and antithesis. People are male or female, white or “ethnic,” heterosexual or homosexual. Finally, they are normal or abnormal. Consequently, in building our world views on binary oppositions, we succumb to a tendency to assign certain concepts moral superiority. We place everything in good/bad categories with great relish. Coming to know the mythical “other side,” which is alien and terrifying, takes place in social practice through the manufacture and multiplication of its stereotypes. The madman is a person who, in all likelihood, hiding an ax under his bed.

He tears naked through the streets. He wants to burn down the Palace of Culture. From a gentler perspective, we will be prone to associate mental illness with intellectual handicap. To the man on the street, lunatics are people who dress oddly, talk to

themselves, or surround themselves with an excess of useless objects. Theseus and Ariadna stigmatize Asterion for not owning a television:

Theseus: Asterion’s an oddball. I don’t like him. He doesn’t cooperate. He’s hiding something.

Ariadna: He’s a nut. He hasn’t even got a television. The tenants don’t like him either.

Theseus: A deranged Socrates, they say. After it rained once I saw him jumping in all the puddles and laughing like a child.

One of the Opera Buffa actors has a weakness for collecting seemingly useless things. When, however, in the play *Either/Or: Kierkegaard a Vista*, as the Distributor who collects instead of distributing, he speaks of his passion, it cannot be denied that there is a consistency and sense to it, and above all, a charm:

I collect various things, but they have all passed through my hands, and I know about each of them: when, where or by whom they were used. There are a few ingratiating people who want to help me unload these collections, but you can’t mine all those strata in one fell swoop. There might be some things of value in between the papers, posters, newspapers, and magazines.

The same performance highlights an issue from Clifford W. Beers’ book *A Mind that Found Itself*: “If the public can tolerate, as it does, thousands of souvenir hunters, surely one with a sick mind should be indulged in the whim for collecting such souvenirs as come within his reach.”

Another quality in how we apprehend Otherness recalled by James Clifford is its essentialization. This tendency is marked by the general conviction that there is one eternal nature of insanity. In madness, we do not perceive the individual with his or her complex identity. Instead of a person, we see either a clinical case, a set of disease symptoms, or the effects of a dark and mysterious power. The ignorance derives from fear of the other, and its miscomprehension. In *Weinbach’s Odyssey* one of the actors says, “When I said I had anxieties twenty years ago, my mother only shouted: ‘You foul coward.’”

W szaleństwie nie dostrzega się jednostki z całym bogactwem jej indywidualnej tożsamości. Zamiast człowieka widzimy raczej albo przypadek kliniczny, zespół objawów choroby albo obszar działania tajemnych, ciemnych mocy. Ze strachu przed obcym i jego niezrozumienia wynika ignorancja. W „Odysei Weinbacha” jeden z aktorów wspomina:

Kiedy 20 lat temu powiedziałem, że mam lęki, moja matka wykrzyknęła tylko: „wstrętny tchórz”.

Bagatelizuje się cierpienia chorych na schizofrenię, szuka dla nich przyczyn w własnego, akceptowalnego inwentarza. Melancholię Hamleta czy Asteriona ich otoczenie tłumaczy sobie zawodem miłosnym albo śmiercią bliskiej osoby.

Król: On mi się nie podoba, jego obłęd jest niebezpieczny. Trzeba go wziąć w karby (...)

Wszyscy: To obłęd, obłęd dziki.

Poloniusz: Zaawansowane stadium. (...)

Królowa: Obłęd? Czyżby z miłości oszalał?

Ariadna: Na razie nuda. Jakby kobita jakaś przyszła, to by się ruszyło. Smutny jest. (...) Może mu ktoś umarł albo się zawiódł w miłości.

Z drugiej strony odciążamy i oswajamy pojęcia związane z chorobą psychiczną, wprowadzając je do codziennego słownika w oderwaniu od pierwotnych konotacji. Mechanizm ten uświadamiają nam aktorzy w spektaklu „Albo-Albo. Kierkegaard a vista”:

Teraz się mówi, że ktoś jest zakręcony, niegroźnie zakręcony...

Pozytywnie zakręcony

Są takie piosenki o naszej chorobie, mi się wydaje pisane przez ludzi, którzy nie znają się na niej. Jest taka piosenka „Moje paranoje” albo „kochaj mnie jak wariat, kochaj mnie jak świr”, albo „jestem chory chory dziki wariat, coś prowadzi mnie za rękę, może Pan, może szatan”. Mówią o naszej chorobie, a nie wiedzą naprawdę, co to jest, chociaż piosenka „wypisuje hasła w mojej dłoni”, to są przeżycia żony czy siostry żyjącej pod jednym dachem z chorym na schizofrenię.

Katarzyna Wińska i jej aktorzy proponują nam, widzom, przełamanie lęku przed Innością w atmosferze prawdziwego

zainteresowania. Skupienia, a nie podglądactwa. Celem spotkania jest poznanie humanistyczne. Wprowadzenie widzów do świata choroby psychicznej, zainteresowanie jej nieznanymi aspektami, a nie epatowanie dziwacznością. „Nie budzić współczucia, tylko zainteresować chorobą” do tego dąży teatr szaleńców.

Twarz, maska, nagrobek

Maska to sens w stanie absolutnie czystym.

Roland Barthes

Przedstawienie Hamleta rozpoczyna się dla widza za zamkniętymi drzwiami. Zanim zaproszą nas do środka, każdy otrzymuje wyciętą ze złotej folii maskę koronę na gumce. Przypomina to rozdawanie papierowych okularów w kinie przed seansem trójwymiarowego filmu. Niby swojskie, ale już na wstępie nieco dezorganizujące. Niektórzy widzowie wkładają maskę od razu, jakby zadowoleni z podjęcia pewnej gry. Inni rozglądają się w popłochu: „czy ja naprawdę mam to nosić na głowie?”. Jedni nasuwają maskę na oczy, drudzy, trochę nonszalancko, a trochę nieśmiało, noszą ją tylko na czole. Jeszcze inni wcale nie założą korony. Będą trzymać w ręce przez cały spektakl.

Zarówno Hamlet, jak i aktorzy Opery Buffa, zakładając maski, bronią się przed społeczeństwem. Hamlet udaje szaleńca, szaleńcy udają normalnych mówi Katarzyna Wińska. Współczesny bohater Pirandella od otoczenia odgradza się maską cesarza niemieckiego Henryka IV:

Biada temu, kto nie potrafi nosić maski ani króla, ani cesarza.

Znów teatralny rekwizyt staje się metaforą rzeczywistości psychospołecznej. „Maskę” możemy rozumieć jako pewną strategię życiową. Kamuflaż. Udawanie. Zachować twarz to założyć maskę. W „Jest tak, jak Wam się wydaje” jeden z aktorów komentuje:

Nikt nigdy nie jest sobą. Każdy, przez całe życie, przechodzi tylko z jednej maski w drugą maskę. Przez całe życie. Wszyscy.

W spektaklu opartym na innym dramacie Szekspira – pt. „Antoniusz i Kleopatra” maska służy parze kochanków jeszcze innym celom.

Kiedy 20 lat temu powiedziałem, że mam lęki, moja matka wykrzyknęła tylko: „wstrętny tchórz”.



The suffering of people with schizophrenia is belittled, we seek reasons for it from our own accepted inventory. Those surrounding Hamlet or Asterion explain their melancholy by romantic disappointments or the death of a loved one.

King: I don't like him, his madness is dangerous. We have to rein him in (...)

All: It's lunacy, wild lunacy.

Polonius: An advanced stage. (...)

Queen: Lunacy? Could love have driven him mad?

Ariadna: For now, just tedium. If a girl dropped by, maybe something would happen. It's sad. (...) Maybe someone died on him, or he's got a broken heart.

On the other hand, we alleviate and assimilate notions tied to mental illness by incorporating them into our everyday vocabularies in a way that strips them of their original connotations. The actors in *Either/Or: Kierkegaard a Vista* make us cognizant of this mechanism:

– Nowadays, they say that someone is mad, totally mad...

– Positively mad.

– There are songs about our illness that must be written by people who know nothing about it. There's a song called 'My Paranoia' or 'love me like a madman, love me like crazy' or 'I'm sick, sick, a wild lunatic, something's got me by the hand, maybe the Lord, maybe Satan.' They talk about our illness and they don't really know what it is, though the song 'He Writes the Words on My Palm' is the experiences of a wife or sister living under one roof with a schizophrenic.

Katarzyna Wińska and her actors want to give us, the viewers, a chance to break through our anxieties of Otherness in an atmosphere of true concern — of concentration, not voyeurism. The aim of the encounter is a humanist investigation. Introducing the viewers to the world of mental illness, interesting them in its unfamiliar aspects without dwelling on the strangeness. “To evoke less sympathy than interest in the illness” — this is the aim of this theater of madmen.

The Face, the Mask, the Grave
The mask is the meaning insofar as it is absolutely pure.

Roland Barthes

From the viewer's perspective, Hamlet begins behind closed doors. Before we are invited inside, we each receive a crown/mask made of an elastic band and gold foil. It is reminiscent of how 3D glasses are distributed before some films. It is inviting enough, but as an introduction it causes some disorganization. Some of the viewers put on their masks at once, as if enjoying the game. Others look about in panic: “Am I really supposed to put this on my head?” Some pull the masks down over their faces, others, rather nonchalantly and with some trepidation, just wear them on their foreheads. Still others do not wear their crowns at all. They hold them in their hands throughout the play.

Both Hamlet and the actors of the Opera Buffa put on masks to protect themselves from society. Hamlet pretends to be a madman, and the madmen pretend to be normal, says Katarzyna Wińska.

Pirandello's contemporary protagonist shields himself from his surroundings with a mask of German Emperor Henry IV: “Woe be to him who can wear the mask of neither king nor emperor.” And again the theatrical prop becomes a metaphor of psychosocial reality. By “mask”, we can understand a certain strategy for living. Camouflage. Pretending. Saving face means putting on a mask. In *Right You Are (If You Think You Are)* an actor comments: “No one is ever himself. Throughout his life, everyone just goes from one mask to the next. Throughout his whole life. Everyone.”

In a play based on another of Shakespeare's dramas, titled *Antony and CLEOPATRAa*, the mask serves other purposes. “To-night we'll wander through the streets [dressed as slaves] and note/ The qualities of people. Come, my queen” says Antony to CLEOPATRAa. In the play's text this stratagem, serving to help them melt into the crowd of normalcy (the normalcy of slaves) is paired with a tale from one of the actors' lives:

This spring I set off for the streets of Vilnius. I made a living by begging, singing a doleful song in Russian about Smoleńsk. I had no money, I needed

When I said I had anxieties twenty years ago, my mother only shouted: ‘You foul coward.’

Tej nocy przebiegniemy przez wszystkie ulice w przebraniach niewolników, żeby lepiej poznać obyczaje miasta. Idźmy, przecież sama tego chciałaś wczoraj. Idźmy, królowo – zwraca się Antoniusz do Kleopatry. Fortel ten, służący wtopieniu się w tłum czy roztopieniu w normalności (normalności niewolników), w tekście sztuki został zestawiony z opowieścią z życia jednego z aktorów:

Na wiosnę w tym roku zebrałem na ulicach Wilna. Utrzymywałem się z żebraniny, śpiewając pieśń rzewną po rosyjsku o Smoleńsku. Nie miałem pieniędzy, musiałem mieć coś na jedzenie, jakichś tam kolegów miałem, w takiej budzie nędznej spaliliśmy, oni też żyli z żebraniny. Policja nas nie zaczepiała, bo opłaciłem się na początku 20 litami takim inwalidzie na wózek inwalidzkim, który chyba był szefem tych żebraków i opiekował się, żeby policja nie czepiała się, żeby mieli spokój, żeby spokojnie wykonywali swoją robotę. Obok miejsca, w którym mieszkaliśmy, był normalny dom, gdzie mieszkał Polak, starszy pan, jeszcze w wolnej Polsce się urodził w Wilnie, w tym samym mieszkaniu, i doniósł, że osoba, która uciekła z Polski, żyje z żebrakami. A widać, że biedakiem nie jestem. Miałem leki. Brałem sam leki. Raz koledzy mnie poczęstowali piwem, pomyślałem sobie, lepiej, żebym wypił jedno piwo, niż żeby koledzy się dowiedzieli, jakie to są leki, żeby nie pomyśleli, że jakiegoś hajnu narkotycznego dostaną. Policja mnie zgarnęła, powiedziałem na policji, że ukradli mi dowód, że nie mam dokumentów, powiedziałem, jakie biorę leki i mnie do szpitala psychiatrycznego zawieźli w Wilnie. Musiałem się dostosować do życia, jakie tam jest, żeby przeżyć, mieć jedzenie. Też musiałem się dostosować do nakazów społecznych, które obowiązują tam. (...) Chciałem znaleźć pracę, mieszkanie i tam zostać. Miałem telefon z takiej sieci komórkowej na kartę, ludzie, którzy mają w tej sieci telefon, mogą chodzić za darmo albo dużo taniej na koncerty, spotkania dla młodzieży. Nawet był koncert takiego girlsbandu BETTY, ale akurat tego dnia mi ukradli komórkę, więc nie mogłem iść.

Dyrektor teatru z „Sześciu postaci...” nie ma wątpliwości: Twarze, drogi panie, załatwi się charakteryzacją.

Powszechna maskarada wskazuje na jeszcze jeden wątek. Że scalona jaźń, natura ludzka, spójna tożsamość to mity ukute w efekcie uniwersalistycznych roszczeń zachodniej filozofii. Że podmiotowość to fikcja (urojenie?), wobec czego istniejemy jedynie poprzez nasze maski. Ale „maskę” możemy pojmować też w kontekście teatru antycznego. Jako „sens w stanie absolutnie czystym”. Określona emocja. Zamknięty wyraz. Zastygnięcie.

Teraz iść muszę. Czy mnie zapomnisz? Maska zostanie. Maska uludy. Maska nieszczęścia. (Megaoferta: Florencja przez Warszawę do Rzymu)

W „Odysei Weinbacha” pada poruszająca kwestia z „Dzienników” Kafki:

Jestem przecież jak z kamienia, jestem niczym własny nagrobek, nie ma tam szczeliny na zwątpienie lub wiarę, na miłość lub odrazę, na odwagę lub trwogę.

Święto przeciw społeczeństwu
Skoro istnieje maska, istnieje też pokusa, by ją zerwać. Demaskacja, która w spektaklach Opery Buffa polega na np. zakłóceniu typowych sytuacji społecznych. Wyrwaniu nas z kontekstu. Podczas przedstawienia „Albo-Albo. Kierkegaard a vista” widz uczestniczy w konferencji naukowej szaleńców. Wszystko odbywa się zgodnie z pozorem: dostajemy słuchawki, jest stół konferencyjny, prelegenci, kawa. Ale w słuchawkach usłyszymy zaraz, że ktoś przetrzymywał gazety, żeby opóźnić debatę, ktoś inny nie może być moderatorem, bo ma zbyt rozległe zainteresowania, więc zacząłby mówić nie na temat, a profesora Freuda na konferencji nie będzie, bo nie żyje. W innym spektaklu, „Megaoferta. Z Florencji przez Warszawę do Rzymu”, drugi akt rozgrywa się w autokarze, który dowozi widzów do kościoła pokamedulskiego w warszawskim Lesie Bielańskim, miejsca aktu trzeciego. Widzowie są teraz uczestnikami wycieczki z przewodnikiem. Turystami. Ale kojący głos lektorki programu turystycznego:

...wspaniała słoneczna pogoda umożliwia plażowanie, więc po powrocie będzie można się pochwalić wspaniałą,

„Twarze, drogi panie, załatwi się charakteryzacją.”



something to eat, I had some friends, we slept in a miserable sort of shack, they were beggars as well. The police left us alone, because I had paid 20 litas to a man in a wheelchair, the king of the beggars, I guess, and he made sure the police kept their distance, so that the beggars could work in peace. Next to the place where we lived was a normal house where a Polish man lived, an older man who was born there in the interwar period, in that very apartment, and he snatched that a person who had escaped from Poland was living with the beggars. But he could see I was no pauper. I had my medicine. I took some. Once my friends offered me a beer, I thought it was better to drink a beer than for my friends to find out what medicine I was taking, so that they wouldn't think I was getting ripped on drugs. The police caught me, I told them at the station that my ID was stolen, that I had no papers, I told them what drugs I was taking and they took me to the psychiatric hospital in Vilnius. I had to adapt to life as it was, in order to survive and get some food. I also had to adapt to the social rules they had. (...) I wanted to find work and an apartment, to stay there. I had a mobile phone that worked on cards, people who belong to that telephone network can go to concerts for free, or at a discount, to places where kids meet. There was even a BETTY concert, but my phone got stolen on that day, so I couldn't go.

The theater director from *Six Characters...* no doubt has this in mind: “Faces in a play, my dear sir, are created with make-up.”

The prevailing masquerade takes us to another theme — that the integral ego, human nature, and a coherent identity are so many myths carved out by the universalist claims of Western philosophy. That subjectivity is a fiction (an illusion?), in the face of which we exist only through our masks. But a “mask” can also be conceived in the context of the theater of Antiquity. As “meaning in absolutely pure form.” Set emotion. Conclusive expression. Frozen.

– I have to go now. Will you forget me?
– The mask will remain. The mask of illusion. The mask of misfortune.

(Super Special Offer: Florence to Rome through Warsaw)

In *Weinbach's Odyssey*, we hear a moving question from Kafka's *Journals*:

– It's like I'm made of stone, I'm like my own tomb, there are no cracks for doubt or for faith, for love or for revolution, for courage or trembling.

Anti-Society Day

If there is a mask, there is also the urge to tear it off. The act of unmasking — which in Opera Buffa's plays involves playing with typical social situations, extracting us from the context. In *Either/Or: Kierkegaard a Vista*, the viewer participates in a conference of academic madmen. Everything supports the illusion: we receive headphones, there is a conference table, speakers, coffee. But we soon hear through the headphones that someone has held the newspapers to delay the debate, someone else is unable to moderate because his interests are too broad, and this would make him go off-topic, and Professor Freud will not be attending the conference, because he is dead. In another play, *Super Special Offer: Florence to Rome through Warsaw*, Act Two takes place in a bus that is taking the viewers to Camaldolese Church in Warsaw's Bielański Forest, the scene of Act Three. The viewers are now participants in a guided tour. Tourists. But the soothing voice of the tour guide assures us that “... the fabulous sunny weather is perfect for suntanning, so when we get back you'll be able to boast about your gorgeous brown tan. During the trip, you will discover many fascinating and unusual places...,” blending in with commentaries from the actors/tourists/guides:

– This depicts a torn umbrella. Like a torn soul. Split in half. Depicting an illness. Could it be our schizophrenia? This ruination of the body, disorientation, mess, disorder, a room in disarray.

This compelling interpretation concerns a picture by Tadeusz Kantor from the famous umbrella series. Katarzyna Wińska recorded the actress's commentary during a visit they took to the Center for Modern Art.

In the new Center for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor, Krakow's famous Cricoteka, the Opera Buffa ensemble invited gallery visitors to a performance from the *Guided*

“Faces in a play, my dear sir, are created with make-up.”

brązową opalenizną. Podczas wędrówki odkryjecie wiele ciekawych i osobliwych miejsc...

mieszają się tu z komentarzami aktorów – turystów – przewodników:
– To przedstawia taki rozdarty parasol. Jakby duszę rozdartą. Rozdwojoną. Przedstawiającą jakąś chorobę. Nie wiem, czy tę naszą schizofrenię. Takie wyniszczenie organizmu, zagubienie, bałagan, nieuporządkowanie, pokój w nieładzie.

Ta przejmująca interpretacja dotyczy obrazu Tadeusza Kantora ze słynnej serii przedstawiającej parasole. Komentarz aktorki Katarzyna Wińska nagrała podczas wspólnej wizyty w Centrum Sztuki Współczesnej.

Z kolei w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora, słynnej krakowskiej Cricotece, zespół Opery Buffa zaprosił zwiedzających galerię na swój performans z cyklu „Zwiedzanie z przewodnikiem”. Aktorzy ustawili się obok „Umarłej Klasy” – kluczowej części dekoracji słynnego przedstawienia Kantora – ławek, w których siedzą uczniowie kukły. Jeden z aktorów położył się na folii poliuretanowej z nogami zgiętymi w pozycji siedzącej i jak sam to określił, był „wizualizacją kukły” tuż po wyjęciu ze skrzyni przygotowanej do montażu w ławce. Aktorka jako syrena symbolizująca godło miasta, z którego przybyła, z klębiącym się do ziemi ogonem zastygła z uniesionym do góry mieczem. Inny aktor czytał napisany przez siebie referat o Tadeuszu Kantorze w rytm przebijającego się z muzealnych głośników zapętlonego fragmentu „Walca François”. Obok niecierpliwa aktorka-turystka dotykała ściany wtyczką słuchawek, przekazując zgromadzonym „usłyszane” informacje albo siadała na rozkładanym plecakokrzesełku. Na końcu przeprosiła widzów, że płakała, tłumacząc się dylematami natury religijnej. Obecność aktorów zakłócała w pewien sposób „normalny” odbiór i rytm zwiedzania wystawy.

Rozbicie przez Operę oczywistego scenariusza pewnych sytuacji kulturowych sprawia, że mówiąc za Pirandellim, pewność „normalnego” świata okazuje się pozorem. Odwrócenie porządku społecznego via szaleństwo bywało już znane naszej kulturze, np. jako średniowieczne „święto głupców”. Jedyny niesakralny w owym czasie

obrzęd, o którym we wspomnianym już wykładzie pisze Foucault. Zgodnie z tradycją w „święto głupców” wszyscy mieszkańcy miasta przebierali się tak, aby odwrócić swój status społeczny. Bogacze udawali biedaków, pospólstwo wielmożów. Mężczyźni przebierali się za kobiety, kobiety za mężczyzn. Było to dokonywane raz na rok wielkie zaprzeczenie całego systemu społecznego (...). Odczuwano je jako rządy szaleństwa zamiast porządku nad miastem.

Tradycja antyświęta wygasła. Jej elementy da się, zdaniem autora, rozpoznać jedynie w praktykach indywidualnych – jako kontestację porządku społecznego.

Święta te, które osiągnęły w XIX w. szczyt w praktyce upijania się, obecnie kulminują się w Ameryce i Europie w praktyce narkotyzowania się. Upijanie i narkotyzowanie się to w pewien sposób przywoływanie sztucznego szaleństwa, szaleństwa czasowego i przejściowego, aby zrobić święto, ale takie, które będzie nieuchronnym antyświętem, świętem całkowicie skierowanym w najwyższym stopniu przeciw społeczeństwu i jego porządkowi •.

Opera Buffa w pewnym sensie powraca do tradycji antyświęta. Owszem, stawia widza w konfrontacji z samym sobą, własnymi lękami i fantazjami, zaś kontakt publiczności z przedstawieniem to doświadczenie, chciałoby się rzec, intymne. Z drugiej strony towarzyszy mu niechętnie, ale silne poczucie wspólnoty. Opieramy się jak najdłużej, ale w końcu zagarnia nas owo „wy”, które pada ze sceny:

– Pozwólcie, że was spytam, czemu mnie tak zachodzicie pod wiatr jak zwierzynek, którą się wpędza w matnię?
– Najokropniejsze jest to, że właśnie wy tak myślicie, właśnie wy mówicie to innym. „Chcesz roli? Sprzedaj się. Chcesz pieniędzy? Sprzedaj się. Sprzedaj się, nawet jeśli chcesz tylko nędznej pochwały w gazecie”.
– Wariat! Wariat! Ach, och, co za rewelacja! Jestem, czy nie jestem? A więc dobrze! Tak, jestem wariatem! Ale w takim razie na kolana, do diabła, na kolana! Rozkazuję wam wszystkim paść na kolana przede mną o tak. Wszyscy mają się tak zachowywać wobec wariatów! No wstańcie już, owce, wstańcie!



• M. Foucault, „Filozofia, historia, polityka. Wybór pism”, PWN, Warszawa-Wrocław 2000

Tours series. The actors set themselves up beside *The Dead Class*, the key part of the décor for Kantor's famous play, the benches in which the pupils/mannequins sat. One of the actors lay down on polyurethane tarp with his legs bent in a sitting position and, as he phrased it himself, was a “visualization of a mannequin” just taken from a crate, ready to be assembled on a bench. An actress struck a pose like the mermaid in Warsaw's crest, with its tail coiled on the ground and sword held high. Another actor read a paper he had written about Tadeusz Kantor, to the rhythm of a fragment of *Waltz François* looped through the museum speakers. Nearby, an impatient actress/tourist touched the walls with the plug of her headphones, explaining the information she “heard” to the gathered crowds, or sat on a fold-out chair. In the end, she apologized to the viewers for crying, explaining she had experienced dilemmas of a religious nature. In a way, the presence of the actors disturbed the “normal” reception and rhythm of the trip to the exhibition.

The Opera's dismantling of the natural script in certain cultural situations means, coming back to Pirandello, that the certainty of the “normal” world shows itself to be an artifice. The reversal of the social order through madness has already been known in our culture, e.g. through the Medieval “Feast of Fools.” This was the only non-sacred ritual in the time, as detailed by Foucault in the above-cited lecture. According to tradition, for the Feast of Fools, all the town's inhabitants got dressed up so as to upend their social status. The rich pretended to be poor, the peasants — magnates.

Men dressed as women, women as men. This was “a great annual negation of the whole social system (...). It felt as though lunacy governed instead of order in the city.” The anti-holiday tradition expired. Parts of it can, according to the author, be found only in individual practices — as a challenge to the social order.

These holidays, which reached their peak in the nineteenth century in the practise of drunkenness, are presently culminating in America and in Europe in narcotic practices. Drinking and narcotics are, in a sense, a summoning of artificial madness, a temporary and transitional madness, to have a holiday, but one which will be an inevitable

anti-holiday, a holiday utterly directed against society and its structures to the highest degree.

In a sense, Opera Buffa is a return to the anti-holiday tradition. Naturally, it confronts the viewers with themselves, with their own anxieties and fantasies, and the contact between the audience and the performance is an experience which I should like to call intimate. On the other hand, it is accompanied by a reluctant, though powerful sense of community. We resist as long as we can, but ultimately we are taken by the “you” that resounds on the stage:

– If you will permit me to ask you a question, why is it that you walk against the wind, like an animal being driven into a dead end?
– The most terrible thing is that it's precisely you who think this way, it is you who talk this way to others. “You want a role? Sell yourself. You want money? Sell yourself. Sell yourself, even if all you want is some miserable glory in the newspapers.”
– Madman! Madman! Ah, oh, what a discovery! Am I, or am I not? And so, good! Yes, I am a madman! But in that case — on your knees, dammit, on your knees! I order you all to fall on your knees before me — exactly. That's how everyone should act with madmen! Stand up already, sheep, get up! Have you followed my orders? And help me put on my straightjacket!

The “we” is society.

To say that the theater of madmen strikes an accusatory pose against the viewers would be a harmful simplification. Above all, the actors of Opera Buffa are inviting us into their reality, built on the surface of a shape we do not know. They give us the opportunity to gain an alternate understanding of the “great concepts,” whose established meanings we have learned to see as the only correct and true ones. These concepts include God: (“I once told a friend that God is an alien, and she told me that if I repeated that one more time she'd leave. Yet it's odd that we know so little about our Creator...”), freedom (“but I'm free, I live with my mother”), tradition (“In the hospital, they told me to stand in line for a present from St.

Wypełniliście mój rozkaz? A mogliście nałożyć mi kaftan bezpieczeństwa!

„My” to społeczeństwo.

Powiedzieć, że teatr szalonych przy-
muje wobec widza postawę oskarżycielską,
to jednak krzywdzące uproszczenie. Przede
wszystkim aktorzy Opery Buffa zapraszają
nas do swojej rzeczywistości zbudowanej na
planie innego niż nam znany. Dają możli-
wość poznania alternatywnego rozumienia
tzw. wielkich pojęć, których dostępne nam
dotychczas znaczenia zwykliśmy traktować
jako jedyne słuszne i prawdziwe. Te pojęcia
to np.

Bóg,

– Powiedziała kiedyś mojej koleżance,
że Bóg jest kosmitą, to powiedziała,
że jak jeszcze raz to powtórzę, wyjdzie
ode mnie z domu. Ale to jest właśnie
dziwne, że tak mało wiemy o swoim
Stwórcy...

wolność,

– A ja jestem na wolności, mieszkam
u mamy

tradycja,

– W szpitalu kazali mi się ustawić
w kolejce po prezent od św. Mikołaja.
„Nie chcę, nie znam św. Mikołaja, nie
lubię tego zwyczaju”, odpowiedziałem.
„Nie będziemy dla pana robić wyjąt-
ku”, powiedzieli i wcisnęli mi kartkę
i czekoladki....

szczęście,

– ...szczęście; to, co mnie prześladowa,
to jest to szczęście moje....

czas,

Kupuję – kalendarz na 2075 rok, a do-
piero był 2057

wiara w ludzi,

Są – jeszcze ludzie, którzy we mnie
wierzą. Byłam u okulisty, tak z pięć lat
temu, no i pielęgniarka mówi do mnie:
„Przyjdź jutro na ósmą”. „Na ósmą???”
– powiedziałam. Nie wiem, czy wstanę”.
A ona mówi: „Daj spokój, szłaś z piel-
grzymką, a na ósmą nie wstaniesz?”.
No i sąsiadka we mnie wierzy, mówi:
„Rzucisz palenie”.

W tym szaleństwie jest metoda

Jak pamiętamy, pisząc o społecznym wyklu-
czeniu szaleńca z obszaru języka, Foucault
wspomina o jednoczesnym wykształceniu
się specyficznej „mowy szaleńca”. Przypo-
mnijmy też, że aktor psychotyczny pełni
w teatrze funkcję podobną do funkcji
błazna na dworze królewskim, która pole-
gała na mówieniu ludziom prawdy w oczy,
wieszczaniu, obnażaniu zakłamania etc. To
właśnie w figurze błazna Foucault upatruje
instytucjonalizacji „mowy szaleńca”. Ponie-
waż błazen to dla filozofa ktoś szalony lub
imitujący szaleństwo, którego dyskurs jest
prawdą w stanie wolnym.

Ale prawda ta jest wystarczająco złago-
dzona, wystarczająco ironicznie podana,
aby nie ranić i aby nie powodować tego
samego skutku, jaki miałaby wypowie-
dziana przez osobę normalną.

W powszechnym odbiorze przypisu-
jemy chorym psychicznie niezdolność do
logicznego rozumowania. Odbieramy sen-
sotwórczą wartość temu, co mówią. Zwraca
na to uwagę Luigi Pirandello w jednym
z wykorzystanych w przedstawieniu Opery
Buffa dramatów:

Wariaci budują nielogicznie. Albo
posługują się logiką leciutką jak piór-
ko. Zmienni, niestali. Dziś tak, jutro
inaczej. Wy się trzymacie mocno
przyjętych pojęć. Oni nie trzymają się
żadnych. Wy mówicie: „to niemożli-
we”, a dla nich nic nie jest niemożliwe.
Wy na przykład twierdzicie, że coś
jest kłamstwem. Dlaczego? Bo tak się
wydaje tobie, tobie, tobie. I stu tysięcy
innych. Oj, moi drodzy. Trzeba by
się też trochę przypatrzeć temu, co się
wydaje prawdą tym stu tysiącom, którzy
nie są uznani za wariatów.

Jeden z aktorów w inscenizacji „Zwie-
dzenie z przewodnikiem. Cz. IV. Tadeusz
Kantor” stwierdza:

Ja mówię trochę nielogicznie, ale
czy to musi logicznie wszystko być?
Sensowne?

Jest to jednak stwierdzenie przewrotne.
Spektakle Opery zadają kłam obiegowej
prawdzie o braku logiki w tym, co robią,
myślą bądź mówią szaleńcy. Przedstawienie
konferencja, czyli „Albo-Albo. Kierkega-
ard a vista”, to w pewnym sensie przegląd
urojeń, których aktorzy, grając jednocześnie

- M. Foucault, „Filozofia, historia, polityka. Wybór pism”, PWN, Warszawa-Wrocław 2000



Nicholas. ‘I don’t want one, I don’t know
this St. Nicholas, I don’t like this custom,’
I said. ‘We’re not going to start making
exceptions for you,’ they told me, and gave
me a card and some chocolates...”) luck
(... luck; what taunts me is my luck...”),
time (I bought a calendar for 2075, and
it was only 2057), faith in people (“There
are still people who believe in me. I was at
the eye doctor’s some five years ago, and
the nurse said to me, ‘Come tomorrow at
eight.’ ‘At eiiiiight?’ I said. ‘I don’t know if
I’ll be able to get up.’ And she said: ‘Come
on, you went on a pilgrimage and you can’t
get up for eight o’clock?’ Well, and my
neighbor believes in me, she says: ‘You’ll
quit smoking’”).

There’s a Method to this Madness

As we recall, in writing about the
social exclusion of the madman in the
language sphere, Foucault mentioned the
simultaneous construction of a “madman’s
speech.” Let us also recall that the insane
actor fills a role in the theater not unlike
that of the fool in the royal court, which
involves telling people the truth to their
faces, prophesying, revealing falsehoods,
etc. It is in the figure of the fool that
Foucault sees the institutionalization of
“madman’s speech.” This is because the
fool is, to the philosopher, someone who is
mad or imitating madness, whose discourse
is the truth unleashed. But this truth “is
sufficiently mollified, sufficiently ironic,
to keep from wounding anyone, to avoid
causing the same outcome as if it were
spoken by a ‘normal’ person.”

We generally assume that the mentally
ill are incapable of logical reasoning. We
deprive what they say of meaningful
content. Luigi Pirandello calls attention to
this in one of his dramas Opera Buffa uses
for a performance:

Madmen construct without logic.

Lucky them! Or with a logic of their
own which floats around like a feather.
Changing, ever-changing! Like this
today, and tomorrow who knows how?
You stand firm, they no longer stand at
all. Changing, ever-changing! You say:
“This can’t be so”—and for them any-
thing can be. But you say it’s not true.
And why? Because it doesn’t seem true
to you, or you, or you or to a hundred
thousand others. Ah, my dear friends.
We’d do well to see what comes true to

these hundred thousand others who are
not called mad, and what kind of show
they make of their agreements, their
flowers of logic.

An actor from the staging of *Guided
Tour Part Four: Tadeusz Kantor* says:
“I speak a bit illogically, but does everything
have to be logical? Or sensible?”

This is a subversive statement. Opera’s
performances give the lie to the widespread
truth that there is no logic to what
madmen do, think, or say. The conference
performance, i.e. *Either/Or*:

Kierkegaard a Vista, is to a certain extent
an overview of illusions that the actors,
playing discussed “cases” and sometimes
inspiring them, try to dispose of with
a certain strategem. Wińska alludes to
an innovative Enlightenment method
of curing delusions, known as theatrical
reification. Michel Foucault wrote of this
in *The History of Madness*, recalling the
canonical example of the curing of a patient
who refused his meals, believing that he
was dead. One night a group of doctors
came into his room dressed as corpses. They
began having a banquet at a table piled
high with food. After the “corpses” assured
the woken patient that they ate even more
than the living, the patient began eating
normally. One thing is essential here: he did
not cease to think that he was dead. The art
of making a theatrical production involves
finding the key to the madman’s logic. But
there are as many keys and logical systems
as there are “cases.” For example:

– Zosia says that the Mother of God
appears on her skirt.

– You have to dress as the Mother of
God, go to her during the night, and
say: Zosia, I never come down to visit
anyone on earth. I have made an excep-
tion just this once to tell you that I am
in heaven, and it is the devil you see on
your skirt.

For Kierkegaard himself, who lived
convinced that a curse was hanging over
him because his father had once slandered
God, the actors of Opera Buffa suggest the
following cure:

Since you cannot convince him, he can
be saved with logical arguments, you
have to show him an angel dressed
in white, on invisible platform shoes,
a sword in his hand, who would

dyskutowane „przypadki”, a niekiedy będąc ich inspiracją, usiłują pozbyć się za pomocą fortelu. Wińska nawiązuje tu do innowacyjnej dla oświecenia metody leczenia urojeń zwanej urzeczywistnieniem teatralnym.

W „Historii szaleństwa” pisał o tym Michel Foucault, przywołując kanoniczny przykład kuracji pacjenta, który odmawiał posiłków, myśląc, że już nie żyje. Pewnej nocy do jego sali weszła grupa lekarzy przebranych za nieboszczyków. Rozpoczęli biesiadę za suto nakrytym stołem. Po tym jak „trup” zapewnił przebudzonego, że jedzą jeszcze więcej niż żywi, chory zaczął normalnie jeść. Co jednak istotne: nie przestał myśleć, że nie żyje. Sztuka realizacji teatralnej polega na dotarciu do klucza swoistej logiki obłąkanego. A ile „przypadków”, tyle różnych kluczy i logicznych systemów. Na przykład: Zosia mówi, że jej się na spódnicy ukazuje Matka Boska.
– Trzeba się przebrać za Matkę Boską, przyjść do niej w nocy i powiedzieć: Zosiu, ja nigdy nie schodzę do nikogo na ziemię. Ten jedyny raz zrobiłam wyjątek, żeby ci powiedzieć, że ja jestem w niebie, a ty na spódnicy widzisz diabła.

Dla samego Kierkegarda, który żył w przekonaniu, że ciąży na nim klątwa, po tym jak jego ojciec przeklął kiedyś Boga, aktorzy Opery Buffa proponują następującą kurację:

– Wobec niemożności przekonania go za pomocą logicznych argumentów, że może być zbawiony, trzeba mu było pokazać białą odzianego anioła na koturnach niewidocznych, z mieczem w ręku, który napomniawszy go surowo, zwiastowałby mu odpuszczenie.

W scenariuszu „Albo-Albo” aktorzy odczytują kilka fragmentów z książki „Umysł, który sam siebie odnalazł” Clifforda W. Beersa. Ta niepozorna, wydawałoby się, autobiografia zapoczątkowała w Stanach Zjednoczonych ruch higieny psychicznej, który do dziś walczy o poprawę jakości życia pacjentów szpitali psychiatrycznych i szerzej, o traktowanie szaleńców z szacunkiem i godnością. Książka wpłynęła m.in. na filozofa Williama Jamesa i psychiatrę Adolfa Meyera, którzy, dając się ponieść reformatorskim wizjom Beersa, nawiązali z nim intelektualną więź. Autor, wykształcony handlowiec, zachorował psychicznie, kiedy miał 24 lata. Dwa kolejne spędził

w różnych ośrodkach odosobnienia, zanim zwalczył psychozę, wrócił do „normalnego” świata i z perspektywy umysłu chorego spisał swoje przeżycia i obserwacje. A także surowe oskarżenia wobec skostniałego, okrutnego w swej ślepotcie i ignorancji systemu służby zdrowia. Świat Beersa zaludniają sanitariusze i pielęgniarki bez odpowiedniego przygotowania, którzy odmawiając pacjentom zdolności logicznego rozumowania, biorą ich psychozę za przekorę czy robienie na złość. Jak przekonuje autor, jeśli chory nie chce jeść, to np. dlatego, że w swojej manii wierzy, że jedzenie jest zatrute. I nikt, a zwłaszcza znęcający się nad nim sanitariusz, nie przekona go, że może być inaczej. Jeśli więc, zamiast zrozumieć tę logikę i włączyć się w nią, sanitariusz stosuje przemoc, chory cierpi potrójnie.

Większość osób zdrowych sądzi, że nikt z chorych psychicznie nie może logicznie rozumować, lecz tak nie jest. Z fałszywych przesłanek wyciągają w sposób najzupełniej poprawny wnioski, a proces ich wyprowadzania odbywa się zasadniczo tak samo jak w umyśle zdrowym●.

Tę właśnie tezę Clifforda W. Beersa można uznać za punkt wyjścia dla przedstawienia „Albo-Albo”. Choć specyficzna logika szaleńców ujawnia się też w innych sztukach Opery Buffa, np. w „Wyspie Pomyłonej”, gdzie jeden z aktorów krzyczy oburzony:

Kto widział moją fioletową czapkę?
Ukradli moją czapkę odebrali sobie
w ten sposób za bilet, za który zapłacili.
Jutro znajdę ją oferowaną w internecie
za wysoką cenę.

Z „Umysłu, który sam siebie odnalazł” płynie jeszcze jedno ciekawe przesłanie. Otóż w stanie psychozy chorzy psychicznie często wietrzą przeciw sobie spiski jakichś wrogich sił, szpiegów, agentów uosobianych np. przez lekarzy albo rodzinę. Na etapie manii zaś snują dalekosiężne plany naprawy świata. W takim dwubiegunowym cyklu przebiegała także choroba Beersa. Z paraliżującego lęku i poczucia wszechogarniającego zaszczucia przeszedł w stan omnipotencji, obsesyjnie zapelniając setki kartek papieru swoimi wizjami reformy psychiatrii. Czy ktoś wtedy dałby wiarę, że ten sen wariata zostanie kiedykolwiek



● Clifford W. Beers, „Umysł, który sam siebie odnalazł”, Warszawa 1984

severely reprimand him, but grant him forgiveness.

In the script for *Either/Or*, the actors read several fragments from the book *A Mind that Found Itself* by Clifford W. Beers. This seemingly unassuming autobiography began the mental hygiene movement in the United States, which to this day fights for the improvement of patients’ quality of life in psychiatric hospitals, and more generally, for treating madmen with respect and dignity. The book’s enthusiasts included philosopher William James and psychiatrist Adolf Meyer, who, convinced by Beers’ visions of reformation, struck up an intellectual bond with him. The author, an educated tradesman, became mentally ill at the age of twenty-four. He spent the next two years in various isolation centers, before he overcame his illness and returned to the “normal” world, and wrote of his experiences and observations from the point of view of the mental patient. He also recorded harsh accusations toward the fossilized health service system, which he saw as cruelly blind and ignorant. Beers’ world is inhabited by paramedics and nurses with no relevant training, who deny patients the ability to reason logically and mistake their madness for stubbornness or ill will. As the author argues, if the patient does not want to eat it could be because, for example, his mania tells him that the food is poisoned. And no one—particularly not the browbeating paramedic—is capable of convincing him it could be otherwise. Therefore, if the paramedic uses violence instead of understanding his logic and adapting to it, the patient suffers threefold. Most sane people think that no insane person can reason logically. But this is not so. Upon unreasonable premises, I made the most logical deductions, and that, at the time, when my mind was in its most disturbed condition.

This thesis by Clifford W. Beers might be seen as a point of departure for the *Either/Or* performance. The particular logic of madmen does also emerge in other Opera Buffa plays, however, such as *Deception Island*, where one actor shouts incensed: “Who has seen my violet cap? They stole my cap—that was how they reimbursed themselves for the cost of the

ticket. Tomorrow I’ll see it being sold on the Internet at high prices.”

A Mind that Found Itself gives us one more interesting notion. In a state of lunacy, the mentally ill often sense a conspiracy of hostile forces, spies, or agents in the form of doctors or family amassed against them. In the mania stage, on the other hand, they craft ambitious plans to fix the world. Beers’ illness also ran in a bipolar cycle. From a paralyzing anxiety and sense of being utterly overwhelmed, he passed into a state of omnipotence, obsessively filling hundreds of sheets of paper with his visions for psychiatric reform. Would anyone have believed that this madman’s dream would one day be taken seriously? And yet, thanks to the notes contained in *A Mind...*, a mighty reformation movement formed—first in the United States, and then around the world. As we have said, technical progress has allowed us to carry out many schizophrenic ideas.

Tours with No Guide

The Opera Buffa troupe often goes to gallery and museum exhibitions and invites chance visitors to take in the displays together. The actors’ commentaries are, of course, recorded. These recordings gave rise to a series of plays titled *Guided Tours*, of which there are already four parts. Through these commentaries and observations, we can find out how “madmen” see art. The first thing that strikes us is that they are not ashamed of their observations, even if they are seemingly naive, and sometimes iconoclastic. “Sane” people often hide their true feelings about art, they prefer to quote the critics. They do not have the courage to admit that they do not like something it is presently fashionable to admire, or that they do not understand it. Or the reverse—they are ashamed to admit that they like something that the authoritative majority acknowledges to be kitsch. The “mentally ill” see entirely different things in works of art than “sane” people, other things catch their eye and spark their interest.

Here are some examples from various Opera Buffa performances:

– The Dead Class... maybe [Kantor] had some bad experiences in school and he wrote this play about how these students had long forgotten what they learned, and their knowledge just died inside of them. I didn’t see any

potraktowany poważnie? A przecież dzięki zapiskom z „Umysłu...” zrodził się najpierw amerykański, potem ogólnoswiatowy potężny ruch reformatorski. Jak już zostało wspomniane, dzięki postępowi technicznemu udało się zrealizować wiele schizofrenicznych koncepcji.

Zwiedzanie bez przewodnika

Trupa Opera Buffa często chodzi na wystawy do galerii i muzeów i zaprasza przygodnych zwiedzających do wspólnej refleksji nad eksponatami. Komentarze aktorów i aktorek są oczywiście nagrywane. Z tych nagrań zrodził się cykl spektakli pt. „Zwiedzanie z przewodnikiem”, który ma już cztery części. Dzięki tym komentarzom, obserwacjom możemy przekonać się, jak „szaleńcy” odbierają sztukę. Po pierwsze, rzuca się w oczy to, że nie wstydzą się swoich interpretacji, nawet jeśli są pozornie naiwne, a czasem obrazoburcze. Osoby „zdrowe” często ukrywają swoje prawdziwe sądy o sztuce, wolą posługiwać się cytatami z krytyków. Nie mają odwagi przyznać, że nie podoba im się coś, co aktualnie w dobrym tonie jest doceniać, albo że tego nie rozumieją. Albo odwrotnie wstydzą się przyznać, że podoba im się coś, co opiniotwórcza większość uzna za kicz. Osoby „chore” zwracają uwagę zupełnie na co innego w dziele sztuki niż „zdrowe”, co innego przykuwa ich uwagę, budzi zainteresowanie.

Oto przykłady z różnych przedstawień Opery Buffa:

– „Umarła klasa”... może miał [Kantor] jakieś przeżycia w szkole i napisał taką sztukę, że ci uczniowie już dawno pozapominali, umarła w nich wiedza po prostu. Ja nie byłem na żadnej sztuce Kantora, ale z tego, co słyszę, to był po prostu dobry artysta, lepszy ode mnie na przykład. Umarła klasa, chodził do jakiejś szkoły, potem ci już umarli, a on jeszcze żył. Dłużej od tych innych uczniów.

Ja nie będę polemizował, bo mi się bardzo podoba to ujęcie. To takie ograne, że tu chodzi o klasę społeczną, nie, nie, nie. To klasa szkolna wyciągnęła kopyta. Ja jestem za głupia na te tematy. Ta czarna plama przypomina mi czarne plamy, które ja widzę przed oczami. To są moje urojenia. I ona jest przerażająca, tak samo jak przerażające są moje urojenia.

Dowiedziałem się, że panie, które tu pilnują porządku, muszą się zmieniać, bo nie wytrzymują tych obrazów i dźwięków, które tu dochodzą, a wydaje mi się, że obcowanie ze sztuką powinno sprawiać człowiekowi radość i przyjemność, a nie być udręką.

Dziwne przedmioty tam występują i to się ludziom podoba, bo jest takie niezwykle, odciąga od szarej rzeczywistości, jest ciemne, mroczne, niereczywiste. Kantor wykorzystuje w swoim malarstwie parasol. Co prawda deformuje go nieco, doprowadza do wymogów malarstwa, ale mimo to jest czytelnym znakiem plastycznym. Pomijam tu analogię do „Parasola”, zgrupowania Szarych Szeregów, które walczyło w czasie Powstania Warszawskiego. Ale analogia ta miała miejsce, kiedy Tadeusz Kantor chciał część mostu zniszczonego przez Niemców umieścić na pl. Unii w Warszawie jako rzeźbę. Było to w 1948 r. – To jest koszulka, kaftanik i czapeczka niemowlęcia agenta służb specjalnych. Przebierał się za niemowlaka i wtedy dokonywał swoich czynności szpiega. (...) To są jego ciuchy, jak był naprawdę małym dzieckiem. Całe życie nie był dorosłym. Nie urodził się już dorosłym, wykształconym szpiegiem, tylko musiał być niemowlęciem, potem chodzić do przedszkola, potem do szkoły, a dopiero potem kształcić się do swego zawodu. Każdy ze znanych ludzi był kiedyś niemowlakiem i dzieckiem.

Sama metoda pracy Opery Buffa – nagrywania i playbacku – według Katarzyny Wińskiej obnażać ma odbiór sztuki zapośredniczony przez krytyków, ekspertów. Tego rodzaju recepcja w muzeach czy galeriach polega np. na zwiedzaniu z audio-przewodnikiem. Jakby w somnambulicznym transie wiedzeni głosem lektora turyści krążą od jednego eksponatu do drugiego, poświęcając chwilę uwagi temu zaledwie, czemu zdaniem znawców warto ją poświęcić. Bez woli i refleksji konsumują sztukę przetrwoną przez krytyków, pozbawioną tajemnic. Znaczące wyprzedza tu znaczone. Narracja o dziele sztuki staje się pierwotna względem samego dzieła. Taką kondycję współczesnej percepcji można by nazwać za Deanem MacCannellem „zaangażowaniem w oznaczanie”, którego personifikacją

Dziwne przedmioty tam występują i to się ludziom podoba, bo jest takie niezwykle, odciąga od szarej rzeczywistości, jest ciemne, mroczne, niereczywiste.



He uses strange objects, and people like that, because it's sort of unusual, it gives you a change from your gray reality, it's dark, gloomy, unreal.

of Kantor's plays, but from what I've heard he was just a good artist, better than me, for example. The class died, he went to some school and later the other students died, and he was still alive. He lived longer than the other students. – I won't argue, because I really like how you phrased that. It's old hat to say that he's referring to a social class, no, no, no. This school class kicked the bucket.

I'm out of my depth.

That black spot reminds me of the black spots I see before my eyes. Those are my hallucinations. And it's terrifying, just like my hallucinations are terrifying.

I found out that the ladies who watch over this place have to swap, because they can't endure these pictures and sounds, but it seems to me that spending time with art should bring a person joy and pleasure, and not be a kind of torment.

He uses strange objects, and people like that, because it's sort of unusual, it gives you a change from your gray reality, it's dark, gloomy, unreal.

Kantor uses umbrellas in his paintings. True, he twists them somewhat, adapts them to the requirements of his paintings, but they are still legible visual signs. I shan't dally on the analogy here to Parasol [Umbrella], the division of the Gray Ranks that fought during the Warsaw Uprising. But this analogy took place when Tadeusz Kantor wanted to put part of the bridge destroyed by the Germans at Unia Square in Warsaw as a sculpture.

That's a shirt, kaftan, and infant's cap for a special security agent. He dressed up as an infant to go undercover. (...) Those were his clothes when he really was a small child. He wasn't an adult for all his life. He wasn't just born an adult, an educated spy, first he had to be an infant, then go to preschool, later to school, and only then he learned his profession. Every famous person was once an infant and a child.

Opera Buffa's work method alone—recording and playback—is, according to Katarzyna Wińska, meant to expose how our experience of art is mediated through critics and experts. This sort of museum or gallery viewing comes with using an audio guide, for example. As if in a somnambulist trance, led by the reader's voice, the tourists drift from one exhibit to the next, devoting only a moment's attention to what the experts deem worthwhile. Devoid of free will and reflection, they consume art already digested by the critics, shorn of its mysteries. The signifier precedes the signified. The narrative of the work of art comes before the work itself. Dean MacCannell has called this state of contemporary perception “marker involvement”; its personification is the tourist who stands in front of the Eiffel Tower, yet stares at its photograph in his guidebook. MacCannell published his book titled *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* in 1976; today, in the second decade of the 21st century, we are dealing with yet another form of perceiving and mediating art. In today's museums and galleries, it is increasingly difficult to find someone who simply looks at pictures or sculptures; visitors are generally carrying tablets or smartphones—they take photographs, download special apps to make the visit more appealing, or QR codes, so they can win a gadget, etc.

In the most recent Opera Buffa performance, the “signified” was lacking entirely, leaving only the “sign.” Viewers were invited to a theatrical reification—the first in a series of surrealizations of ideas of great artists. It followed Tadeusz Kantor's concept of 1948: “Right after the war, in Warsaw, I saw a piece of an iron bridge torn apart by a bomb. If someone had placed that piece on Unia Square as a sculpture, in the future historians would have interpreted it through the tangles of its form—the powers that govern our epoch.” On 12 October 2015, the Opera Buffa ensemble performed a virtual unveiling of a sculpture—a fragment of a bridge after an explosion in 1944, in front of the “Unia Square” Shopping Mall, in front of a billboard that read: “A New Unveiling of Luxury.” Those gathered around had a look at the photomontage brochures of the “sculpture” and Unia Square.

jest turysta stojący przed wieżą Eiffła, wpatrzony jednak w jej zdjęcie na folde-rze. MacCannell wydał swą książkę pt. „Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej” w 1976 r., dziś, po pierwszej dekadzie XXI w., mamy do czynienia z jeszcze innym rodzajem percepcji sztuki i jej zapośredniczenia. Obecnie w muzeach i galeriach coraz trudniej zobaczyć kogoś, kto po prostu ogląda obrazy czy rzeźby, zwykle zwiedzający trzymają przed sobą tablet lub smartfon – robią zdjęcia, ściągają specjalne aplikacje, które mają uatrakcyjnić odbiór, lub QR kody, dzięki którym mogą wygrać jakiś gadżet itp. W ostatnim perfomansie Opery Buffa „znaczonego” w ogóle zabrakło, został tylko „oznacznik”; Widzów zaproszono na urzeczywistnienie teatralne pierwsze z cyklu surrealizacji idei wielkich artystów. Zgodnie z pomysłem T. Kantora z 1948:

„Zaraz po wojnie zobaczyłem w Warszawie kawałek mostu żelaznego rozbitego bombą. Gdyby ktoś ustawił ten obiekt na placu Unii jako rzeźbę, w przyszłości historycy odczytaliby w splotach jego formy – siły rządzące naszą epoką”
12 października 2015 r. zespół Opery Buffa dokonał wirtualnego odsłonięcia rzeźby – fragmentu mostu po eksplozji z 1944 r. przed galerią handlową Plac Unii ozdobioną billboardem: „Nowa Odsłona Luksusu”. Zebrani oglądali na ulotkach fotomontaż „rzeźby” z placem. Po wygłoszonych laudacjach wiele osób udało się do galerii, żeby wziąć udział w loterii fantowej.

Rozdział 3. Społeczeństwo próżniaków

Wyobraźmy sobie świat, w którym praca jest zakazana, a jedyna dopuszczalna forma egzystencji to relaks w basenie z kolorowym drinkiem w dłoni. Wyobraźmy sobie przymusowe warsztaty odzwyczajające od pracy i Poprawczy Dom Wczasowy dla pracoholików anonimowych. Dla jednych to utopia, dla innych antyutopia. W każdym razie stan rzeczy w naszej zachodniej kulturze raczej niemożliwy. Ale nie w teatrze Opera Buffa.

Zwariowane zboże nierobów

W spektaklu pt. „Wieczny Wypoczynek” aktorzy wcielają się w anonimowych pracoholików na terapii odwykowej od pracy. Jest to pomysł o tyle przewrotny, że jedną z głównych cech odróżniających osobę chorą psychicznie od osoby zdrowej jest niezdolność do pracy. Podwójna. Działa tu mechanizm błędnego koła: brak motywacji do pracy to jeden z objawów choroby, a jednocześnie choroba to główna przyczyna wykluczenia z rynku pracy. Z różnych przyczyn nie jest w stanie przychodzić codziennie do biura człowiek cierpiący na psychozę czy manię. W „Wiecznym Wypoczynku” tak mówią o sobie aktorzy, odpowiadając na oferty pracy:

- Nie mógłbym czegoś produkować, bo po prostu bałbym się, że będę wypuszczał braki i takie niesprawne narzędzia czy przedmioty mogą zaszkodzić zdrowiu i życiu.
- Chciałabym pracować jako opiekunka, mogłabym się zaopiekować jakimś panem, ale nikt mnie nie chce, nikt mnie nie kocha.
- Konwojowanie pojazdów to dobre zajęcie, co prawda wolę wycieczki piesze.
- Podobno pojazdy bojowe nie przekraczają 20 km./godz. Szybkim marszem mógłbyś konwojować np.czołg.
- Ja bym mógł zostać naczelnym satyrykiem, naczelnym idiotą kraju. Nie używałbym rozumu i taki wypoczęty umysł miałbym zawsze gotowy do użycia, ale nie do pracy, dlaczego akurat do pracy?

Ale gdyby nawet w okresie remisji człowiek cierpiący na psychozę czy manię chciał i był w stanie pracować, nie zatrudni go żaden pracodawca. Michel Foucault uważa, że jedną z głównych cech definiujących status szaleńca w społeczeństwach europejskich, niezależnie od epoki historycznej, jest wykluczenie go z rynku pracy. W średniowieczu szaleniec był osobą „ruchomą” nieprzypisaną do miejsca lub suwerena, wędrującą od miasta do miasta, bez własności, przynależności stanowej i zawodu. W bardziej systematyczny sposób, od początku XVII w., zaczęto klasyfikować obłąkanego jako przede wszystkim niezdolnego do pracy, „nieroba”, ponieważ największym grzechem w klasycyzmie, okresie rozwoju wielkich kapitalistycznych społeczeństw handlowych, było lenistwo.

– Ja bym mógł zostać naczelnym satyrykiem, naczelnym idiotą kraju. Nie używałbym rozumu i taki wypoczęty umysł miałbym zawsze gotowy do użycia, ale nie do pracy, dlaczego akurat do pracy?

Rozdział 3. Społeczeństwo próżniaków

Chapter 3: A Leisure Society

After the laudatory speeches, many people headed for the shopping mall, to take part in a prize lottery.

Chapter 3: A Leisure Society

Let us imagine a world in which work is forbidden, and the only permitted form of existence is relaxing in a swimming pool with a colorful drink. Let us imagine obligatory workshops to resocialize workers, and a Rehabilitation Resort for workaholics anonymous. For some, this is a utopia, for others a dystopia. At any rate, with how things stand in our Western culture, it is rather impossible. Not, however, in the Opera Buffa theater.

The Mad Grain of Idlers

In the play *Eternal Relaxation*, the actors play anonymous workaholics in therapy to rehabilitate them from working. The idea is highly subversive, in that one of the main distinctions between a mentally ill and a sane person is his/her incapacity for work. This is twofold. A vicious circle operates here: a lack of motivation to work is one of the symptoms of illness, and by the same token, the illness is one of the main causes of exclusion from the labor market. There are numerous reasons why a person suffering from a mania or psychosis is unable to show up to the office on a daily basis. In *Eternal Relaxation*, the actors say this about job hunting:

- I could never produce something, because I'd be afraid that I would let something slip through, and some botched tools or objects could injure someone's health or life.
- I would like to work as a caretaker, I could look after somebody, but no one wants me, no one loves me.
- Convoying vehicles is a good job, though I prefer traveling on foot.
- Apparently, combat vehicles go no faster than twenty kilometers an hour. You could convoy a tank, for example, at a brisk march.
- I could become a head satirist, the chief idiot of the country. I wouldn't use my head and my mind would always be rested and ready, but not for work—why should I use it for work?

Even if a person suffering from psychosis or mania in a state of remission wanted to and was capable of working, no

employer would hire him or her. Michel Foucault believes that one of the chief attributes of the status of the madman in European societies, regardless of historical epoch, is exclusion from the job market. In the Middle Ages, the madman was a “transient” person, assigned to no place or sovereign, wandering from town to town, with no properties, state belongings, or profession. Ever since the early 17th century, the lunatic began to be systematically classified as a person unfit to work, an “idler,” because the greatest sin in the Classicism, a period of developing the great Capitalist trade societies, was sloth. German sociologist Max Weber claimed that this state of things originated in Protestantism. In his famous analysis of Protestant ethics as the source of the Capitalism, he proves that Calvinism gave birth to modern entrepreneurship.

The belief in predestination that goes back to St. Augustine, the conviction that God assigned salvation or damnation to man during the creation of the world, and nothing can change this fate, accompanied the drive to gain wealth. As such, the greatest test in the face of God was labor, and the most dire sin—squandering time. Consuming the fruits of one's labor was also morally condemned: ostentation, excess, decoration, feasting, non-procreational sex, and sleep. All of these prohibitions favored the accumulation of capital. Wealth brought no freedom from labor. Labor was a means of asceticism. It is not by chance, as Weber claims, that the German word *Beruf* has two meanings: “profession” and “vocation.” To a Protestant way of thinking a profession was predetermined by God as a task to be fulfilled as best as possible. At the same time, work and waste took on moral connotations. This is why “idlers”—poor people, vagrants, beggars, and madmen—were locked in great isolation institutions, such as Bicêtre in France or Bedlam in England. As we recall, for at least one hundred years, these institutions invited the public for moral education: the madmen contained there were to be living illustrations of the state to which a savage man could fall. Demonstrating the misery of these “half-humans,” suitably degraded in inhuman circumstances, they cautioned people against indulging in lust and sloth. In the widespread conviction, the mentally ill

– I could become a head satirist, the chief idiot of the country. I wouldn't use my head and my mind would always be rested and ready, but not for work—why should I use it for work?

Ten stan rzeczy niemiecki socjolog Max Weber wywodzi z protestantyzmu. W swojej słynnej analizie etyki protestanckiej jako źródeł ducha kapitalizmu udowadnia, że to kalwinizm zrodził nowoczesnego przedsiębiorcę. Zaczepniętej od św. Augustyna wierze w predestynację, przeświadczeniu, że zbawienie lub potępienie Bóg wyznaczył każdemu człowiekowi podczas stworzenia świata i nic tego losu zmienić nie może, towarzyszyło dążenie do bogacenia się. Największym sprawdzieniem się wobec Boga stała się bowiem praca, a najgorszym grzechem – marnowanie czasu. Moralnie naganne było też konsumowanie owoców swojej aktywności: ostentacja, zbytek, ozdoby, uczutowanie, nieprokreacyjny seks, sen co sprzyjało akumulacji kapitału. Bogactwo nie zwalniało od pracy. Praca była środkiem ascezy. Nieprzypadkowo, jak twierdzi Weber, niemieckie słowo Beruf ma dwa znaczenia: „zawód” i „powołanie”. W pojęciu protestantów zawód był dany z góry od Boga jako zadanie, które trzeba jak najlepiej spełnić. Praca, a jednocześnie próżność nabierają znaczenia moralnego. Dlatego „nierobów”: biedaków, włóczęgów, żebraków i szaleńców zamyka się w wielkich instytucjach odosobnienia, np. w Bicêtre we Francji czy Bedlam w Anglii. Jak pamiętamy, ten ostatni przez co najmniej sto lat zapraszał publiczność, by poddawać ją moralnej nauce: więźni tam szaleńcy mieli być żywą ilustracją stanu, do jakiego doprowadzał się występny człowiek. Pokazując nędzę tych „półludzi”, uprzednio upodlając ich w nieludzkich warunkach, przestrzegano przed folgowaniem żądcom i lenistwu. W powszechnym przekonaniu chory psychicznie był sam sobie winien i nie mógł liczyć na litość, a co dopiero szacunek.

Po jakimś czasie, jak pisze Foucault, to właśnie obłąd zagarnął dla siebie obszary potępionego lenistwa. W XIX w. w ośrodkach zamykano już tylko szaleńców. Jakie jest najlepsze lekarstwo na próżniactwo? Praca! Choćby zupełnie bezsensowna. W XVIII w. „szpitale ogólne” próbowano zamienić w manufaktury produkujące, np. stryczki. W Bicêtre drążono słynną „wielką studnię”, której plan na samym początku okazał się błędny i wiedzano, że nigdy nie powstanie. Od początku XX w. szpitale były samowystarczalnymi i samouzasadniającymi się systemami. Miały własne wieże ciśnień, oczyszczalnie ścieków, sale

widowiskowe i teatry, kaplice, cmentarze, sklepy, folwarki.

W całej Europie stosowano wewnętrzny obieg pieniądza zastępczego dla „wariatów” o śmiesznie niskich nominałach. Współczesny psychiatra Vittorino Andreoli tak opisuje sytuację we Włoszech w 1959 r.

Zakład psychiatryczny musiał być przestrzenią samowystarczalną, autarkiczną, której kontakty ze światem zewnętrznym ograniczały się do minimum. Pieczono tam chleb, prano i cerowano bieliznę (...). Zgodnie z ideą, że praca ma właściwości terapeutyczne i pozytywnie wpływa na ludzi umysłowo chorych, obok zakładu funkcjonował rodzaj spółdzielni rolniczej: na jej terenie pacjenci (...) pracowali po kilka godzin dziennie. Jednak ani jedno ziarno zboża, które było owocem tej pracy, nie mogło dotrzeć do „zdrowych”. Podobnie jak ci, którzy je uprawiali, także zboże było „zwarowane” i biada temu, kto rozwoziłby je po okolicy.

Kukulcze gniazdo kontra wygodna cela
Idea przymusowej pracy jako terapii przestała obowiązywać w miarę rozwoju myśli humanitarnej, prawnoczwolowej. Zapoczątkowany podczas Wielkiej Rewolucji Francuskiej demokratyczny proces, przejście od porządku hierarchicznego (ludzie zajmują różne pozycje społeczne, ale są do tego z woli Bożej predestynowani) do porządku zbudowanego na kontestacji owego nierównego umiejscowienia, wytoczył drogę współczesnym ideałom tolerancji, równości i wolności. Na tej fali rozpoczął się również powolny proces reformy psychiatrii, idącej, przynajmniej w założeniach, w kierunku upodmiotowienia pacjenta, przywracania mu godności. Metody leczenia mają być humanitarne i higieniczne (pigułki, nie elektrowstrząsy), a zamiast stosować przymus, zaczyna się z pacjentem rozmawiać. Za bramy instytucji odosobnienia wkracza psychoanalityk.

Zwiastunem reformatorskiego ruchu była wspomniana już książka „Umysł, który sam siebie odnalazł” Clifforda W. Beersa. Stworzyła ona klimat do dyskusji o sytuacji chorych, a wreszcie do powstania w 1908 r. pierwszego lokalnego Komitetu Higieny Psychiczej w Connecticut.

Duże znaczenie w zmianie podejścia do choroby psychicznej odegrały „szalone” lata 60., kiedy to dało znać o sobie romantyczne

themselves were to blame, and could hope for no mercy, to say nothing of respect.

Foucault writes that after some time, it was lunacy that claimed the sphere of the shameful idleness. By the 19th century, it was only the madmen who were locked up. What is the best cure for wontonness? Work! Even of the most meaningless variety. In the 18th century, “general hospitals” were changed into manufacturing houses, producing items such as hangman’s ropes. In Bicêtre, the famous “great well” was dug, whose design was flawed from the very outset; there was a full awareness that the well would never be created. Beginning in the early 20th century hospitals were self-sufficient and self-justifying systems. They had their own water towers, sewage treatment facilities, performance halls and theaters, chapels, cemeteries, shops, and farms.

All through Europe, there was an internal circulation of substitute currency for “madmen” with humorously low denominations. Contemporary psychiatrist Vittorino Andreoli thus describes the situation in Italy in 1959:

The psychiatric institute had to be a self-sufficient, autarkic space, whose contact with the outer world was kept to a minimum. Bread was baked, laundry was washed and sewed (...). Following the notion that work had therapeutic qualities and had a positive effect on the mentally ill, a kind of farming cooperative functioned in tandem, where patients (...) worked several hours a day. Yet not one grain that was the fruit of their labor could go to the “sane” populace. Like those who sowed it, this grain was “mad,” and woe be to him who spread it about the vicinity.

The Cuckoo’s Nest Versus a Comfortable Cell

The idea of compulsory work as therapy began to decline with the development of humanist thought and human rights. Initiated during the democratic process of the Great French Revolution, the shift from hierarchical order (people occupy various social positions, for which they are predestined by the will of God) to an order built on challenging this unequal structure paved the way for contemporary ideals of tolerance, equality, and freedom. The slow process of psychiatric reform

also rode this crest, moving toward the subjectification of the patient and the restoration of his/her dignity—in theory at least. Curing methods were meant to be humanitarian and hygienic (pills, not electroshock therapy), and violence began to be replaced by speaking with the patient. The psychoanalyst entered the institution.

A foreshadowing of a reformation movement was the above-mentioned book *A Mind That Found Itself* by Clifford W. Beers. It created a climate for discussing the conditions of the mentally ill, and for the creation of the first local Mental Hygiene Committee in Connecticut in 1908.

A major step in changing approaches to mental illness came in the “wild” 1960s, when the romantic image of the madman reared its head. The madman was a shaman, a mystic, a prophet, and a genius. Curiously, in order to understand the roots of the counterculture and its impact on the perception of the Other, we must return once more to the phenomenon of labor. Western youth aimed their rebellion against the ethos of the American middle class of the 1940s and 1950s, a generation of “mommies” and businessman fathers. The basis of this materialist world evolved under the yoke of a Puritan morality. Its model is acknowledged to be one of the founding fathers of the American Declaration of Independence—Benjamin Franklin. This rationalist, Free Mason, humanist, philosopher, and inventor outlined thirteen virtues that he consistently upheld. Among them were: industry (“Lose no time; be always employ’d in something useful; cut off all unnecessary actions”), frugality (“Make no expense but to do good to others or yourself; i.e., waste nothing”), silence (“Speak not but what may benefit others or yourself; avoid trifling conversation”). Franklin even kept a diary in which he marked his progress in self-improvement. He devoted every week to one virtue. He recorded his failures in a notebook, in the form of black dots. The American generation of “the other consciousness,” against which the youth were rallying, was now a caricature of this ideal of industry, restraint, and moral purity, reduced to the suburban house, a “comfortable cell” (Christopher Lasch’s concept). Fleeing from the corporate and military culture of their fathers and the sentimental and castrating culture of their mothers, the protagonists of

• Vittorino Andreoli „Moi wariaci. Wspomnienia psychiatry”, Kraków 2007



uwikłanie szaleńca. Szaleńca – szamana, mistyka, proroka i geniusza. Co ciekawe, aby zrozumieć źródła kontrkultury i jej wpływu na postrzeganie Inności, znów musimy się odwołać do fenomenu pracy. Tym, przeciwko czemu zachodnia młodzież skierowała swój bunt, był etos amerykańskiej klasy średniej lat 40. i 50., pokolenia „mamusiak” i ojców urzędników. Podstawy owego materialistycznego świata wyrosły pod pręgierzem purytańskiej moralności. Za jej wzór uznaje się jednego z ojców amerykańskiej Deklaracji Niepodległości Benjamina Franklina. Ów racjonalista, wolnomularz, humanista, filozof i wynalazca wyznaczył sobie trzynaście cnót, które konsekwentnie praktykował. Były wśród nich: pracowitość („Nie trać czasu, zawsze zajmuj się czymś pożytecznym, zaprzestań wszelkich niepotrzebnych działań”), oszczędność („Nie wydawaj pieniędzy, niczego nie trwoń”), milczenie („Nie mów nic ponad to, co mogłoby przynieść korzyści innym i tobie, unikaj błahych rozmów”). Franklin założył nawet dzienniczek, w którym zaznaczał swoje postępy w samodoskonaleniu. Każdy tydzień poświęcał jednej cnocie. Niepowodzenia nanosił w kajecie w postaci czarnych kropek.

Amerykańskie pokolenie „drugiej świadomości”, przeciwko której występuje młodzież, to już karykatura owego ideału pracowitości, wstrzemięźliwości i czystości moralnej spowodzonego do rozmiarów domku na przedmieściu, „wygodnej celi” (pojęcie Christophera Lascha). W ucieczce przed korporacyjną i militarną kulturą ojców oraz sentymentalną i kastrującą kulturą matek bohaterowie oraz bohaterki młodzieżowej rewolucji zwracają się ku temu, co nienormalne, niepodporządkowane, wykluczone. Nieprzypadkowo w tym właśnie okresie następuje ekspansja ruchów mniejszościowych: feministycznych, gejosko-lesbijskich itd. W obliczu rosnącego zainteresowania Innością rodzi się również ruch antypsychiatryczny.

W 1961 r. ukazują się słynne „Asylums” kanadyjskiego socjologa Ervinga Goffmana, na polski przetłumaczone dopiero w 2011 r. jako „Instytucje totalne”. To analiza instytucji odosobnienia: szpitala psychiatrycznego (ale również więzienia, klasztoru czy koszar) jako „instytucji totalnej”, czyli takiej, która istnieje sama dla siebie. Goffman przez rok (1955–1956) badał, w jaki sposób pacjenci wielkiego szpitala psychiatrycznego St. Elisabeth Hospital w Waszyngtonie

(7 tys. pacjentów) postrzegali świat społeczny szpitala. Co ciekawe, w kontekście „Wiecznego Wypoczynku” socjolog podawał się za badacza form odpoczynku i sposobów wykorzystywania czasu wolnego. Píše w przedmowie do książki:

Spędzałem całe dnie w towarzystwie pacjentów, unikałem kontaktów towarzyskich z personelem i nie nosiłem przy sobie kluczy.

Według Goffmana instytucja totalna nie powstała dla pacjenta, więźnia czy żołnierza, to pacjent, więzień i żołnierz powstał dla niej i mają rację bytu tylko o tyle, o ile uzasadniają jej istnienie.

W 1962 r. amerykański bitnik Ken Kesey pisze kultową powieść „Lot nad kukułczym gniazdem” zekranizowaną w 1975 r. przez Milosza Formana, z której przebija podobna teza: chory jest nie pacjent tylko system, który pacjenta produkuje. System, który z każdego, najzdrowszego nawet człowieka, uczyni chorego po to, żeby go kontrolować.

Największą rolę antypsychiatryczna rewolta odegrała we Włoszech, gdzie ustawą z 1978 r. zwaną „prawem Basaglii” zamknięto szpitale psychiatryczne. Ustawa obowiązuje do dzisiaj.

Od czego jest Bóg, czyli kij w mrowisko Klęska kontrkultury polega na tym, że rewolucja została wchłonięta przez rynek. Że bunt można kupić, tak jak można kupić kostium przynależności tożsamościowej. Że zdjęcia Che Guevary albo piosenki The Rolling Stones wykorzystuje się powszechnie w reklamach. Najcenniejszym z towarów jest wolność, a jej poczucie, według Daniela Bella, zapewnia nam uniwersalna strategia życiowa, która polega na podwójnej grze: „byciu w strukturze” przy jednoczesnym „byciu poza strukturą”. Można to zaobserwować na przykładzie korporacji, które swoim pracownikom budują w pracy boiska do siatkówki plażowej i ścianki wspinaczkowe, zapewniają masaże i konsole do gier. W scenariuszu sztuki „Wieczny Wypoczynek” pojawiają się cytaty z artykułu o koncernie Google, który zajął pierwsze miejsce w rankingu stu najlepszych pracodawców tygodnika „Fortune”:

Ludzie mogą przychodzić do pracy w piżamach, w smokingach, cieszą się tam swobodą odkrywania świata i radością życia. Kierownictwo nie szczędzi

- Erving Goffman, na polski przetłumaczone dopiero w 2011 r. jako „Instytucje totalne” (Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot, 2011)



this youth revolution turned toward what was abnormal, unstructured, and excluded. It was no accident that minority (feminist, queer, etc.) movements flourished in this period. With this growing interest in Otherness, an anti-psychiatric movement also began. In 1961, Canadian sociologist Erving Goffman's famous *Asylums* (Anchor Books, New York 1961) appeared, translated into Polish as late as in 2011 — it was an analysis of isolation wards, the psychiatric hospital as a “total institution” (much like the prison, the monastery, or the barracks), one that exists for itself. For one year (1955–1956), Goffman studied how patients of the vast St. Elisabeth Hospital in Washington (housing seven thousand mental patients) perceived the social world of the hospital. It might be of interest in the context of *Eternal Relaxation* that the sociologist identified himself as a researcher of forms of recreation and leisure time. He writes in the preface to his book: “I spent the day with patients, avoiding the social contact of the staff and the carrying of a key” (p. VIII). According to Goffman, the total institution was not created for the patient, prisoner, or soldier; it was the patient, prisoner and soldier that were created for it, and their *raison d'être* is only in justifying its existence.

In 1962, American beatnik Ken Kesey wrote the cult novel *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, filmed in 1975 by Milos Forman, in which we find a similar thesis: it is not the patient who is ill, it is the system that produces the patient. A system which could turn any person, even the sanest, into a madman, in order to control him or her.

The greatest role in the anti-psychiatric revolution was played by Italy, where a 1978 resolution called the Basaglia Law closed psychiatric hospitals. This resolution holds to this day.

What God Is for, or: Stirring up Trouble

The downfall of the counterculture came when the revolution was absorbed by the market. It turned out that the revolution could be bought, like a costume to belong to the identity. Che Guevara photographs and Rolling Stones songs are often used in advertisements. The most valuable commodity is freedom; having a sense of it, according to Daniela Bella, gives us a universal strategy for living,

which involves a double bind: “being-in-a-structure” while simultaneously “being-outside-of-a-structure.” This can be observed on the basis of corporations that organize beach-volleyball courts and climbing walls for their employees, and provide massages or video-game consoles. In the script for *Eternal Relaxation* there are quotes from an article about the Google corporation, which took first place in *Fortune* magazine's list of best employers: people can come to work in pajamas or in in tuxedos, they enjoy the pleasure of discovering the world and life in general. The managers spare no expense to make the staff content. Part of the reason for this is to receive new job applications, of which the company receives about a million annually.

Self-fulfillment is no longer about Puritanical asceticism, but about the practice of being unique. “I'm looking for a job where I can feel fulfilled,” we say in times where identity is conceived in terms of one's individual choice, and life in terms of the art of living. Work remains of prime importance, but only the kind which brings satisfaction and the opportunity to show creativity. We go to work in our pajamas, because the border between the public and the private is dissolving. At work we are meant to feel at home, while at home we are forever at work.

In *Eternal Relaxation* we hear someone urge attendees at the celebrity ball to have a good time, to “make themselves at work.”

Let us keep in mind that the flip side of a sense of autonomy is discipline. Being-in-a-structure. As Richard Sennett once wrote, corporations require us to be flexible and creative, but on the other hand, demand a subordination to systematic “career advancement.” The principle of social stratification changes. Our position in the world is no longer class-derived — it is now measured by our capacity to absorb what the market has to offer us. This does not involve falling into a blind, bovine trance, purchasing whatever we come across. Increasingly, we are specialized clients, as our selections are meant to reinforce our lifestyles: scuba-diving, sushi, or Swahili lessons.

Zygmunt Bauman has created the notion of the “flawed consumer,” one who has only limited access to the market. In our

wydatków na uszczęśliwianie załogi. M.in. po to, by napływały nowe podania o pracę, których firma otrzymuje około milion rocznie.

Samorealizacja nie polega już na purytańskiej ascezie, tylko na praktykowaniu własnej wyjątkowości. „Szukam pracy, w której się spełnię” – mówimy w czasach, kiedy tożsamość postrzega się w kategoriach indywidualnego wyboru, a życie w kategoriach sztuki życia. Praca wciąż jest najważniejsza, ale tylko taka, która daje satysfakcję i możliwość wykazania się kreatywnością. Do biura przychodzimy w piżamach, bo rozplywa się granica między sferą publiczną i prywatną. W pracy masz się czuć jak w domu, w domu jesteś ciągle w pracy.

W „Wiecznym Wypoczynku” na balu celebrytów pracy, pada hasło, by bawili się tak dobrze, jak u siebie w pracy.

Nie zapominajmy, że druga strona poczucia autonomii to dyscyplina. Bycie –w-strukturze. Jak pisze Richard Sennett, korporacje wymagają od nas elastyczności i kreatywności, a z drugiej strony żądają podporządkowania się i systematycznego „robienia kariery”. Zmienia się zasada społecznej stratyfikacji. Nasza pozycja w świecie nie ma już rodowodu klasowego, jej miarą stała się zdolność wchłonięcia tego, co ma nam do zaoferowania rynek. Nie polega to jednak na ślepych, bulimicznym transie kupowaniu wszystkiego. Jesteśmy coraz bardziej wyspecjalizowanymi klientami, bo nasze wybory mają potwierdzać nasz styl życia: nurkowanie, sushi, nauka suahili. Zygmunt Bauman stworzył pojęcie „konsumenta z usterką”, czyli tego, który ma ograniczony dostęp do rynku. W dzisiejszych czasach to ten rodzaj nieuczestniczenia w powszechnym praktykowaniu własnej wyjątkowości jako dajmy na to amatora nurkowania czy wielbiciela sushi odpowiada statusowi klas niższych. Na tej samej zasadzie można mówić o „pracowniku z usterką”. To ktoś, komu się nie powiodło, kto nie odniósł sukcesu, kto się nie realizuje, nie robi kariery, nie ma w pracy ścianki wspinaczkowej. Protestancka pracowitość wciąż ma się świetnie. A gdzie się podziała asceza? Nietrudno zgadnąć. Asceza lokuje się w kulcie zdrowego i sprawnego ciała. Reżimach diety i ćwiczeń fizycznych. Chcemy być wiecznie młodzi, wiecznie piękni i samospełnieni. A współcześni grzesznicy

to ci, którzy nie potrafią się samokontrolować: niezaradni, bezrobotni, otyli, niesprawni, zaniedbani i nadużywający alkoholu. Ten nowy układ społeczny bynajmniej nie ułatwia społecznej asymilacji chorego psychicznie. Przeciwnie: stwarza nowe okoliczności niedopasowania. Niezdolność do pracy piętnuje pacjenta jako „pracownika z usterką”, brak pieniędzy jako „konsumenta z usterką”. Do tego dochodzą zaniedbanie, otyłość spowodowana często zażywaniem leków i przede wszystkim absolutny brak autodyscypliny. I oto narzędziem przywracania chorego społeczeństwu znów staje się praca! Tym razem nie jako lekarstwo na próżniactwo, lecz jako źródło pewności siebie, satysfakcji. Modne obecnie słowo to ergoterapia (terapia przez działanie).

W demokratycznym społeczeństwie roi się od organizacji pozarządowych, fundacji i stowarzyszeń skupionych wokół mniejszości i niosących pomoc grupom wykluczonych. To właśnie tego typu instytucje stawiają sobie za cel przywracanie chorego społeczeństwu poprzez pracę. W Polsce coraz częściej wykorzystuje się doświadczenie organizacji zachodnich. We współpracy z nimi powstają takie placówki jak np. „domy pod fontanną”, kluby, które prócz opieki terapeutycznej organizują chorym pracę przejściową, czyli w skróconym wymiarze godzin albo na zastępstwo. Coraz bardziej popularne są firmy socjalne zapewniające osobom wykluczonym kursy zawodowe, a potem zatrudniające w stworzonych specjalnie w tym celu kawiarniach lub hotelach. Pojawiają się galerie wystawiające przedmioty powstałe na warsztatach terapii zajęciowej działających praktycznie przy każdym ośrodku leczenia zaburzeń psychicznych.

Jedno z największych i najbardziej cenionych przedsiębiorstw społecznych zatrudniających chorych na schizofrenię zajmuje się odbieraniem i sortowaniem śmieci. Chorych nazywa się „mrówkami” i jako mrówki przedstawiani. W mrowisku nie obowiązuje taryfa ulgowa. Jedna z aktorek opowiada w „Wiecznym Wypoczynku”:
– Z pracy na taśmie mnie zwolnili, bo za wolno pracuję, za wolno sortuję śmieci.

Nie ma żalu do pracodawcy, szczerze przyznaje:

Jak znajduję na taśmie coś ciekawego do czytania, to czytam i wstrzymuję pracę.



times this kind of non-participation in one's own uniqueness, such as the amateur scuba-diver or the sushi enthusiast, corresponds to a lower-class status. On the same principle we might speak of a “flawed worker.” This is someone who has not had success, who is not fulfilling him/herself, is not advancing in a career, and does not have a climbing wall at work. The Protestant work ethic is alive and well. But where has the ascetic gone?

We might easily guess. The ascetic is to be found in the cult of the fit and agile body. In diet regimes and physical exercises. We want to be eternally young, eternally beautiful, and self-fulfilled. And today's sinners are those who are incapable of controlling themselves: they are unresourceful, unemployed, obese, unskilled, neglected, and they abuse alcohol. This new social regime in no way facilitates the social assimilation of the mentally ill. On the contrary: it creates new conditions of exclusion. An incapacity to work stamps a patient as a “flawed employee,” and a lack of money makes a “flawed consumer.” To this we add neglect of appearance, obesity caused by medicine consumption, and above all, an absolute lack of self-discipline. And thus, the method of reintegrating the mentally ill into society is, once again, labor! This time it is not a cure for idleness, but a source of self-confidence and satisfaction. A fashionable word at present is ergotherapy (therapy through being active).

In a democratic society, there are a great many non-governmental organizations, foundations, and associations that focus on minorities and assisting excluded groups. It is this sort of institution that aims to restore the mentally ill to society through work. Poland increasingly relies on the experience of Western organizations. They are working together to create such institutions as “fountain houses,” which provide daycare and organize transitional work for the mentally ill — employment with shorter hours or temp work. Social companies that secure marginalized people, professional training courses and then employ them in special cafes or hotels are also on the rise. Galleries have cropped up that display objects produced in therapeutic workshops, which are found in the majority of centers for treating mental illness.

One of the greatest and most highly valued social enterprises employing people

with schizophrenia involves collecting and sorting garbage. The mentally ill are called “ants,” and this is how they are presented. In the anthill there is no free ride. In *Eternal Relaxation*, we hear an actress say: “They fired me from the conveyor belt; I work too slowly, I sort the garbage too slowly.” She has no grudge against her employers, she honestly confesses: “If I find something interesting to read on the conveyor belt, I stop working and read.” The foreman did not appreciate her special approach to the conveyor belt, but the entire team working in the hall gave her first prize in the “most elegant ant” competition.

We like to say that no work is shameful, and indeed, there is no shame in what the “ants” do. But nor is there any choice. And what of it, if we delve into the structure of the collective consciousness, or perhaps rather *unconsciousness*? French sociologist Pierre Bourdieu delved in this way, analyzing language in terms of discrimination on the labor market. He discovered, for example, that some typically female professions, ones for which we seldom use the masculine form, as we seldom see men in these roles, were associated with dirt. We say, for example, “cleaning lady.” There is something symptomatic in the fact that the work of the mentally ill involves sticking their hands in our garbage. This situation is reversed in Opera Buffa's first play, *Solo – Extra Reality Show*, where the sane burrow through the garbage of the mentally ill — though the motivations are, of course, entirely different.

In *Eternal Relaxation*, an actress who works daily in the above-mentioned profession says the following:

Because I prayed to the Lord: use me to save the world. First I landed in the hospital and I gave one person a rosary and the Gospels, and later I received some work recycling garbage, waste. We collect glass, metal, plastic, paper, and batteries.

Are we such a long way here from the old Protestant rhetoric? Another actor responds: “God comes on different human paths. Not only through devotion.”

P.S. I wrote this text before the “crisis” struck. Today, we can see that the situation has changed somewhat. The alienated corporate world continues to be governed

Brygadziści nie docenił jej specyficznej obecności przy taśmie, za to cały zespół pracujący w tej hali jednogłośnie przyznał tej pani pierwsze miejsce w konkursie na „najlelegantszą mrówkę”.

Żadna praca jak lubimy powtarzać nie hańbi, bo i nic hańbiącego w zajęciu „mrówek” nie ma. Ale nie ma też wyboru. A co, jeśli zagłębimy się w strukturę zbiorowej świadomości czy może raczej nieświadomości? Zagłębili się francuski socjolog Pierre Bourdieu, kiedy analizował język pod kątem dyskryminacji kobiet na rynku pracy. Odkrył m.in., że niektóre typowo kobiece profesje, dla których rzadko używa się męskiego zamiennika, bo i rzadko widzi się mężczyznę w tym zawodzie, odsyłają do nieczystości. Mówimy: sprzątaczką, babcia klozetowa. Jest w tym coś symptomatycznego, że praca chorych polega na wkładaniu rąk w nasze zdrowe śmieci. Tak oto odwraca się sytuacja z pierwszej sztuki Opery Buffa „Solo – extra. Reality show”, w której to zdrowi grzebali w śmieciach chorego. Choć pobudki są tu oczywiście zupełnie różne.

Aktorka, na co dzień zatrudniona we wspomnianym przedsiębiorstwie, tak mówi w spektaklu „Wieczny Wypoczynek”:

Bo ja się pomodliłam do Pana Boga: posługuj się mną do zbawienia świata. Najpierw wyłądowną w szpitalu i dałam jednemu człowiekowi różaniec i Ewangelię, no i później dostałam pracę, która polega na utylizacji śmieci, odpadów. Zbieramy szkło, metal, plastik, papier, baterijki.

Czyż nie pobrzmiwają tu elementy znanej protestanckiej retoryki? Za to inny aktor odpowiada jej:

Proszę pani, Bóg to jest od różnych ludzkich dróg. Nie tylko od poświęcania się.

PS. Pisałam ten tekst jeszcze przed tzw. kryzysem. Dziś widać, że sytuacja trochę się zmieniła. Wyalienowany świat korporacyjny wciąż rządzi się swoimi regułami, ale rozszerzyła się kategoria „wykluczonych” z rynku pracy. Powstało pojęcie „prekariat”, ludzi z wyższym wykształceniem, którzy nie są chętnie zatrudniani, a jeżeli, to na tzw. umowy śmieciowe (nomen omen), czyli m.in. pozbawione podstawowych świadczeń społecznych. „Normalną” praktyką wśród pracodawców stało się zwalnianie etatowych pracowników, najczęściej niższego szczebla,

np. osób sprzątających, i wynajmowanie firm zewnętrznych (tzw. outsourcing), co jest tańsze. Rozwijają się ruchy „oburzonych”, którzy walczą z tym stanem rzeczy. Coraz częściej ludzie uciekają z miasta, tworzą własne gospodarstwa, w których produkują np. sery i hodują własne warzywa. Czy to zmienia sytuację chorych psychicznie? Jeśli tak, to na gorsze. Jak bowiem wiadomo, im większy dobrobyt i zadowolenie społeczne większości społeczeństwa, tym lepsza sytuacja mniejszości.

Rozdział 4. Życie, śmierć, pamięć *Obecność nieobecnych*

Z referatu o Tadeuszu Kantorze ogłoszonego przez aktora Opery Buffa podczas performansu w Cricotece: Tutaj nie od rzeczy byłoby powiedzieć o tematyce śmierci, którą Tadeusz Kantor podejmował w swojej twórczości. Śmierć rozumiana przez Kantora to jak przypuszczam, nie ostateczny finał, to rodzaj interpunkcyjnego przecinka, po którym nastąpi dalsza część zdania. I pewne continuum budzące nadzieję. Myślenie o śmierci i przygotowanie i osvajanie się z myślą o niej może być pozytywne i prowadzi do refleksji nad sensem i motywacją życia, naszego życia i życia w ogóle. (...) Chciałbym spotkać, nie tylko spotkać, ale móc rozmawiać z tymi, którym śmierć nie pozwoliła kontynuować pracy na tym świecie, a ich zasługi są wielkie. Przepraszam za ten akcent osobisty, ale mój ojciec niedawno zmarł i bardzo mi go brak. Przemijanie niewątpliwie Kantora zajmowało. Przemijanie różnych rzeczy, przede wszystkim śmierć, która powoduje, że po jednych następują drudzy. Oczywiście, że przemijanie wiąże się z tym, że różni ludzie wypowiadają swoje myśli i te myśli powinny nawiązywać do tych ludzi, którzy już nie żyją, a którzy zapoczątkowali pewien proces myślowy. Ten następujący po sobie tok rozumowania czy tworzenia nowej kultury powinien chyba owocować jakimis̄ dobrymi efektami.

Jan Kott, krytyk teatralny, poeta i tłumacz, w swoich esejach poświęconych Kantorowi zebranych w tomik: „Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze” stawia jeszcze dalej idącą tezę, a mianowicie, że:

Rozdział 4. Życie, śmierć, pamięć

Chapter 4: Life, Death, Memory



by its rules, but the category of those “marginalized” from the job market has expanded. The concept of the “precariat” has emerged — people with higher educations who are not easily employed, and if so, on “junk contracts” (speak of the wolf), which do not provide basic social security. It has become “normal” practice among employers to fire contract workers, often at the lower levels, e.g. cleaning staff, and to hire outsourcing companies, which is less expensive. There is a spread of *Indignados* movements, which combat this state of things. People are increasingly fleeing the cities and starting their own farms, producing cheese or growing their own crops. Does this alter things for the mentally ill? If so, it is for the worse. As we know, the greater the social well-being and contentment of the majority of society, the better the conditions for minorities.

Chapter 4: Life, Death, Memory *The Presence of the Absentees*

From a speech about Tadeusz Kantor, given by an Opera Buffa actor during the Cricoteka performance:

It behooves me here to say a few words about death, a theme which Tadeusz Kantor addressed in his work. I believe that Kantor understood death as less an ultimate finale than as a kind of comma, after which comes the next part of the sentence. And a certain continuum that raises hope. Thinking about death, preparing oneself and becoming used to thinking about it can be positive, it can lead us to reflect upon the meaning and motivation behind living, in our own lives and in life as such. (...) I would like to meet — not just meet, but be able to talk to those people whom death stopped from continuing their work in this world, and whose services were great. I apologize for this personal note, but my father recently died, and I miss him terribly.

Kantor was surely interested in the passing of time. And the passing of various things, and above all, in death, which makes us come one after another. Of course, this sense of passing is connected to the fact that various people speak their thoughts, and these thoughts are tied to those people who have now passed away, but who began a certain thought process. This

development of reasoning, this creation of new culture, should perhaps bear some fine fruit.

Theater critic, poet, and translator Jan Kott wrote essays devoted to Kantor, collected in the volume *Kaddish: Some Pages about Tadeusz Kantor*, wherein he proposes a bold thesis: “The living are doppelgängers of the dead, and this is perhaps the most important thing that Kantor has to say.” Kott compares Kantor to a kind of Charon who not only transports the dead to the other side, but also brings them back. Thus, the students of the *Dead Class* come back, aunts and uncles, a priest, a mother, and recruits for the Austrian army.

Opera Buffa’s plays, above all, evoke memories of those Opera actors who have passed away. As one actor says in *Weinbach’s Odyssey*: “People die from suicide. But you can save them with a doctor.” Several of Opera Buffa’s actors and actresses have ended this way, but their figures can still be seen on-screen during performances, their voices can be heard through the speakers; they also return in the other actors’ recollections.

The passengers of the ships of fools and inmates of the 18th-century “general hospitals,” such as the Hôtel-Dieu and Bicêtre, also come back. In the *Memory Chamber* — à *Rebours* performance from the Guided Tours series, the point of departure was the writings of Stanisław Lechmirowicz (pseud. “The Devil”) and Bogdan Deczkowski (pseud. “Laudański”) in the book *Diaries of Soldiers of the Żoska Home Army Battalion*. During the battle for Warsaw’s Old Town, both Warsaw insurgents were wounded and sent to the hospital converted from the psychiatric hospital at the St John of God Church. Their compelling descriptions were used in the play:

Although I have been in the St John of God Hospital for twelve days, the sight of the mentally ill makes an indelible impression on me. Two women were walking around a bed a few steps away from us. One of them cradled a torn pillow to her head. The down scattered across the floor and fell in a thick layer over the dust and the rubble, the broken windows and the shredded books. One woman walked in the other’s footsteps, hunched, her hair a mess, a crazed look

Żywi są sobowtórami umarłych i to jest chyba najważniejsze, co ma Kantor do powiedzenia ●.

Kott porównuje autora „Wielopola, Wielopola” do Charona, który nie tylko przeprowadza zmarłych na tamtą stronę, ale też sprowadza ich z powrotem. Powracają więc uczniowie „Umarłej klasy”, wujasz-kowie, ksiądz, matka, rekruci powołani do armii austriackiej.

W sztukach Opery Buffa przede wszystkim wraca pamięć o tych aktorach Opery, których już nie ma. Jak zauważa w spektaklu „Odyseja Weinbacha” jeden z aktorów:

– Ludzie umierają na samobójstwa. A można się przecież ratować doktorem.

Kilkoro aktorów i aktorek Opery Buffa spotkał właśnie taki los, ale ich postacie wciąż widać na ekranie podczas spektakli, ich głosy wciąż słychać w głośnikach, wracają też we wspomnieniach innych aktorów.

Powracają też pasażerowie statków szaleńców i pensjonariusze XVIII-wiecznych „szpitali ogólnych”, m.in. Hôtel-Dieu i Bicêtre.

W spektaklu „Izba Pamięci – a rebours” z cyklu „Zwiedzanie z Przewodnikiem” punktem wyjścia są zapiski Stanisława Lechmirowicza ps. „Czart” i Bogdana Deczkowskiego ps. „Laudański” zawarte w książce pt. „Pamiętniki żołnierzy baonu AK »Zośka«”. Obaj powstańcy warszawscy w trakcie walk na Starówce zostali ranni i trafili do szpitala powstańczego urządzanego w szpitalu psychiatrycznym przy kościele św. Jana Bożego. Ich przejmujące opisy zostały włączone do sztuki:

Mimo że na terenie Szpitala Jana Bożego byłem już przez dwanaście dni, widok umysłowo chorych robi na mnie niesamowite wrażenie. O kilka kroków od nas chodziły wokół łóżka dwie kobiety. Jedna z nich otulała głowę rozprutą poduszką. Pierze rozsypywało się po podłodze i przykrywało grubą warstwę kurzu i gruzu, rozbitych szyb, porozrywanych książek. Druga kobieta dreptała za pierwszą, przygarbiona, z rozczochranymi włosami, z obłądnym wyrazem oczu. Na każdy wybuch pocisku reagowała gwałtownym skurczem twarzy i przeraźliwym skowytym. Palcami zatykała sobie uszy, poruszała

nimi tak gwałtownie, jakby chciała je wkręcić do głowy. (...) Pod murami leżało kilkanaście trupów poprzykrywanych prześcieradłami, gazetami. Dostrzegłem dwie kobiety; siedziały wygodnie na krzesłach i opalały się beztrudnie w promieniach słońca. Podbiegłem do nich. Proszę się schować, przecież tu za chwilę może upaść pocisk. Jedna z nich otworzyła wolno oczy. Na jej twarzy zjawił się uśmiech.

Podczas prób do tego przedstawienia aktorzy i aktorki inscenizowali sceny ze zdjęć z Powstania Warszawskiego, sceny codziennego życia w niecodziennych okolicznościach: posiłków, narodzin dziecka, budowania barykad, pracy ulicznego fryzjera. W czasie spektaklu te odegrane sceny wyświetlane są na ekranie, a aktorzy na scenie reinscenizują przedstawiane obrazy. Zatem widz nie widzi oryginalnych zdjęć powstańczych, tylko interpretację interpretacji. Izba Pamięci opowiada bezgłośnie o bezradności fotografii wobec prawdy historycznej. Szaleństwo rekonstrukcji, w którym gubi się i ośmiesza sens pierwotnego wydarzenia, to pomysł coraz bardziej popularnych grup rekonstruktorów. Fragmenty ich internetowego forum pojawiają się na ekranie na początku spektaklu:

...drodzy koledzy i koleżanki, chciałbym zaprosić was na inscenizację obro-ny barykady...będzie m.in.wywracanie wagonów tramwajowych na oczach widzów oraz bombardowanie lotnicze...
...Ja bym chciał nawet do Niemców, ale nie mam stroju..
...rok temu zauważyłem Niemca w adidasach...
...adidas – no to sorry, ale gościu powinien zrezygnować z występu..
...do zobaczenia na wojnie koledzy vel kameraden...

W planach Opery Buffa jest wystawienie tego przedstawienia z niemieckimi aktorami chorymi na schizofrenię. W czasie wojny los niemieckich chorych był taki sam jak polskich.

W trzecim akcie „Wiecznego Wypoczynku” aktorzy wcielają się w archeologów podczas misji na pustyni, na terenie, gdzie kiedyś w ośrodku Bicêtre anonimowi pracownicy odzwyczajali się od pracy. Znajdują

● Jan Kott „Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze”, Gdańsk 2006

Żywi są sobowtórami umarłych i to jest chyba najważniejsze, co ma Kantor do powiedzenia.



in her eyes. Whenever a shell exploded, she responded with a violent facial convulsion and a mortifying howl. She plugged her ears with her fingers, twisting them so hard, it was like she wanted to screw them into her head. (...) Along the walls were a dozen or so corpses covered in sheets and newspapers. I made out two women; they were sitting comfortably in chairs and sunning themselves without a care in the world. I ran over to them. “Please take cover, a shell is going to fall in a moment.” One of them opened her eyes. A smile lit upon her face.

During rehearsals for this performance, the actors and actresses staged scenes from the Warsaw Uprising, scenes of everyday life in less-than-everyday circumstances: meals, childbirth, building barricades, a street barber at work. During the play these scenes were projected on a screen, and the actors on the stage reenacted the images. As such, the viewer did not see the original photographs of the Uprising, only an interpretation of an interpretation. *Memory Chamber* implicitly speaks of the impotence of photography compared to historical truth. The madness of a reconstruction of a reconstruction which mocks and strips the meaning from the original event is a notion taken from increasingly popular groups of reconstructors. Fragments of their Internet forum appear on the screen during the play: ... dear friends, welcome to a staging of the defense of a barricade... There will be overturned tram cars and aerial bombing before your very eyes... ...I would join the Germans, but I don't have the right suit... ...Last year, I saw a German in running shoes... ...Running shoes — well I'm sorry, but he should leave the performance... ...See you in the war, my friends, vel kameraden...

Opera Buffa plans to stage this performance with German schizophrenic actors. During the war, the fate of the German mentally ill was the identical to that of the Polish.

In the third act of *Eternal Relaxation*, the actors adopt the roles of archeologists

exploring a desert, on the grounds where once anonymous workaholics were rehabilitated in the Bicêtre Center. They find scraps of documents, bits of evidence concerning the existence of long-forgotten lives, which have ended up in the garbage heap. This scene brings to mind the discoveries of archeologists, who, in 2013 in London, found a mass grave of patients from the above-mentioned Bedlam Hospital in the ground near the Liverpool Street tube station.

During the two-day opening ceremonies of the new Cricoteka headquarters, apart from the *Guided Tour* performance, Opera Buffa appeared on the stage of the old power station in a joint presentation with Trap Door theater from Chicago, invited by American multimedia artist Catherine Sullivan. Sullivan had previously read all of Opera Buffa's plays. During the rehearsals, which were held between Warsaw and Chicago through Skype, the “Nest” project came about. During the first phase, the actors analyzed each of the fourteen plays they had made since 1998. This resulted in replicas, hybrids, and mutations of the parts, to which Sullivan added objects taken from Kantor's theater. These objects, stripped of their everyday functions, were dramatic props in Kantor's plays. Opera Buffa, in turn, brings found objects on stage, reanimating them in a new context, ennobling individual gray lives, whose remains have been tossed onto the garbage heap: a file with documents and reports of a grocery store manager from the People's Republic era, or some remains of a militiaman, such as a service cap. In *Deception Island*, we see a vision of garbage dump being used to build artificial islands.

The differences and similarities between Cricot 2 and Opera Buffa are noted by an actor who gave a speech about Kantor at the Cricoteka:

The productions or plays by our troupe, much like the theater of the esteemed Mr. Tadeusz Kantor, deal with memory, and are rooted in it. My colleagues and I have been sentenced to our form of banishment, yet we try to mobilize ourselves. We could even call what we do the theater of living.

Other actors comment:

– Life is real, and so is what happens on stage.

And the passing of various things, and above all, in death, which makes us come one after another.

strzępki dokumentów, kruchych dowodów na istnienie jakichś dawno zapomnianych żyć, które kończą na śmietnikach. Ta scena przywodzi na myśl odkrycie archeologów, którzy w 2013 r. w Londynie, w ziemi przy stacji metra Liverpool Street, znaleźli masowy grób pacjentów wspomnianego już szpitala Bedlam.

Podczas dwudniowego otwarcia nowej siedziby Cricoteki oprócz performansu „Zwiedzanie z przewodnikiem” Opera Buffa wystąpiła też na scenie teatru w dawnej elektrowni we wspólnym przedstawieniu z teatrem Trap Door z Chicago na zaproszenie amerykańskiej artystki multimedialnej Catherine Sullivan. Wcześniej Sullivan przeczytała wszystkie sztuki Opery Buffa. W czasie prób, które odbywały się na Skypie pomiędzy Warszawą i Chicago, powstał projekt „Nest” (Gniazdo). W trakcie pierwszego etapu aktorzy analizowali każdą z 14 sztuk granych od 1998 r. Powstały w ten sposób repliki, hybrydy i mutacje elementów scenicznych, do których amerykańska artystka włączyła oryginalne obiekty z teatru Kantora. Te obiekty – przedmioty wytracone ze swojej codzienności, pozbawione swoich funkcji są w teatrze Kantora dramatycznymi rekwizytami. Opera Buffa z kolei wprowadza na scenę obiekty z odzysku, przywracając im dawne życie w nowym kontekście, nobilitując pojedyncze szare istnienia, których atrybuty wyrzucono na śmietnik, np. teczkę z dokumentami i sprawozdaniami kierowniczkę sklepu spożywczego z czasów PRL czy zestaw pamiętek po milicjancie, m.in. czapkę służbową. W „Wyspie Pomyłonej” pojawia się wizja wykorzystania wysypisk śmieci do budowy sztucznych wysp.

Podobieństwa, a także różnice między teatrem Cricot 2 i Operą Buffa, zauważa aktor, który w Cricotece wygłaszał swój referat o Kantorze:

Produkcje czy spektakle naszego teatru, podobnie jak teatr szacownej postaci Tadeusza Kantora, dotykają pamięci i są w niej osadzone. Moje koleżanki i koledzy, i ja także, zostaliśmy skazani na swego rodzaju banicję, mimo to staramy się mobilizować. Mało tego, możemy się nazwać teatrem życia.

Inni aktorzy komentują:

Życie jest prawdziwe i to, co się odgrywa na scenie.
Teatr to jest życie bez abstrakcji, tylko

prawdziwe życie. Jeszcze mnie uczyli, że teatr jest metaforą życia.

Ale abstrakcja to też jest życie. Filozofia, Bóg, diabeł to też jest prawdziwe życie, nie tylko ta rzeczywistość, którą widzimy. A Kantor był mistrzem wytworzenia ducha z martwych przedmiotów: Boga, diabła, prawdy, piękna.

Arystokracja przyszłości

Pamięć u Kantora wraca przywołana oknem, przez które zajął do pustej szkoły na początku lat 70.

Motyw okna pojawia się też często w spektaklach Opery Buffa. W materiale filmowym w „Solo – Extra Reality Show” kamera często zagląda do mieszkania

Asteriona, a także w okna szpitala po drugiej stronie ulicy, w „Haiku Dancing” obserwujemy świat jakby z okna na wysokim piętrze.

Podobnie w dziele Marcela Prousta „W poszukiwaniu straconego czasu” mimo że za uruchomienie pamięci narratora odpowiedzialna jest słynna magdalenka zanurzona w herbacie, motyw zaglądania, podglądania, podpatrywania przez okno jest stale obecny.

Przywołuję „W poszukiwaniu straconego czasu” nie bez powodu. Jest to lektura, nad którą teatr aktualnie pracuje pod roboczą nazwą „Opera Buffa czyta Prousta”.

To skłania do pewnych, może nieoczywistych wniosków.

Jak stwierdza w swoim referacie o Tadeuszu Kantorze aktor Opery Buffa:

Teatr Kantora był teatrem śmierci, natomiast nasz jest teatrem życia.

„Trupa teatralna ze stolicy”, jak mówią o sobie aktorzy w przedstawieniu na motywach Pirandella, jest teatrem, a nie grupą wsparcia czy terapeutyczną neokomuną. Niemniej jednak, dzięki regularnym od 1998 r. spotkaniom, między aktorami łatwo dostrzec pozaartystyczną więź. Sami zresztą o niej mówią. Oto fragmenty dialogów zarejestrowane w spektaklach „Odyseja Weinbacha”, „Haiku Dancing” i „Albo-Albo”:

Przyjaźń! możliwa nawet między mężczyzną i kobietą... My się tu przyjaźnimy przecież. Tworzymy tu swoistą grupę.

– Ja cię bardzo lubię, Wojtek.

– Ja ciebie też właściwie, chociaż sępisz papierosy. Ale ja też nie powinienem palić.



– Theater is life without the abstract, just real life. They also taught me that theater is a metaphor for life.

– But the abstract is life, too. Philosophy, God, the Devil, all that's real life, not just the reality we see. And Kantor was a master of extracting the spirit from dead objects: God, the Devil, truth, beauty.

The Aristocracy of the Future

In Kantor, memory is jogged by the window through which he peered into the empty school in the early 1970s.

The window motif also appears often in the plays of Opera Buffa. In the film material for *Solo – Extra Reality Show*, the camera often peeps into Asterion's apartment, and also into the hospital window across the street; in *Haiku Foxtrot*, we observe the world, it seems, from the window of a tall building.

As in Marcel Proust's *In Search of Lost Time*, although the narrator's memory is stirred by the famous madeleine dipped in a tea cup, the motif of spying, peeping, or peering through a window is ever-present. It is not by accident that I mention *In Search of Lost Time*. This is the book the theater is presently exploring, under the working title of *Opera Buffa reads Proust*.

This leads us to some peculiar conclusions.

As the Opera Buffa actor said in his speech on Tadeusz Kantor: “Kantor's theater was a theater of death; ours is a theater of life.”

“A theater troupe from the capital city,” as the actors call themselves in performance based on motifs from Pirandello, is a theater troupe, not a support group or a therapeutic neo-commune. Nonetheless, owing to the meetings that have been held regularly since 1998, a non-artistic bond is easily perceived between the actors. They speak of it themselves. Here are some fragments of dialogs recorded in *Weinbach's Odyssey*, *Haiku Foxtrot*, and *Either/Or*:

– Friendship! It is possible even between a man and a woman... After all, all of us here are friends. We form a group of sorts.
– I like you a lot, Wojtek.
– I like you too, though you're always mooching cigarettes. But I shouldn't smoke anyway.

– I like you, though over these ten years we have only agreed on one thing: that the Palace of Culture is a solid construction.
– Don't cry, Mariola! We all love each other here.

As a group, Opera Buffa has its rituals. One of these is the break for strong coffee from a thermos, a sweet bite to eat, and a cigarette. Katarzyna Wińska laughs and says that work is divided into stages and the goal, and the stages involve holding out till the break. Compulsive drinking of sweet coffee is a symptom of mental illness. They don't sleep because they drink coffee — they drink coffee because they don't sleep. During rehearsals, one often hears situations like the one below, enacted in the cafe during the recordings for *Either/Or*: Kierkegaard à Vista:

Wińska: What shall we drink?

All: Coffee!!!

Piotr: Maybe vodka?

All: Ha ha!

Maciek: Why speak of vodka when we're taking pills?

Wińska: And so... one, two, three... seven coffees, right?

Darek: Kasia, seven, I'll help you bring them.

These regular meetings make Opera Buffa a kind of salon, as found in Proust: afternoon snacks, discussions on philosophy, literature, history, readings of Anatole France. An obligatory point in the schedule is a performance by a talented musician. Paradoxically, with their illnesses and their effects (e.g. lack of employment, excess of free time), the actors are more reminiscent of aristocracy than the work-obsessed bourgeoisie. This is the image that emerges, for example, in the dialogs recorded for *Haiku Foxtrot*:

– We are privileged, we are free of everyday work, be it physical or intellectual, we all have pensions (...).

– That's how we are... very diligent.

– Bah, you don't know what it means to be diligent. We're diligent — you don't know what you're saying. While we sit in a cafe on an average day, do you know how people are slaving away? How they work so hard that they can't fall asleep at night?

Ja cię lubię, chociaż w ciągu tych dziesięciu lat zgodziłem się z tobą tylko co do jednego: że Pałac Kultury został solidnie zbudowany.

– Nie płacz, Mariola! My cię tu wszyscy kochamy.

Opera Buffa jako grupa ma swoje rytuały. Jest nim np. przerwa na mocną czarną kawę z termosu, coś słodkiego i papierosa. Katarzyna Wińska śmieje się, że pracę dzieli na etap i cel, a etap to wytrzymać do przerwy. Kompulsywne picie słodkiej kawy jest objawem choroby. Nie śpią, bo piją kawę – piją kawę, bo nie śpią. Podczas prób nietrudno o takie sytuacje jak przytoczona poniżej, a rozgrywająca się w kawiarni w trakcie nagrań do „Albo-Albo. Kierkegaard a vista”:

Wińska: – Co pijemy?

Wszyscy: – Kawę!!!

Piotr: – Może wódkę?

Wszyscy: – Ha, ha!

Maciek: – Po co mówić o wódce, skoro bierzemy prochy?

Wińska: – Czyli... raz, dwa, trzy... siedem kaw, tak?

Darek: – Kasiu, siedem, ja pomogę przynieść.

Dzięki tym regularnym spotkaniom Opera Buffa tworzy swoisty salon, jak u Prousta: podwieczorki, dyskusje o filozofii, literaturze, historii, głośne czytanie Anatole'a France'a. Obowiązkowym punktem jest występ utalentowanego muzyka. Paradoksalnie dzięki swojej chorobie i jej efektom (np. brakowi pracy, nadmiarowi wolnego czasu) aktorzy bardziej kojarzą się z arystokracją niż z mieszczaństwem owładniętym obsesją pracy. Taki obraz wyłania się np. z dialogu zarejestrowanego w spektaklu „Haiku Dancing”:

– Jesteśmy uprzywilejowani, jesteśmy zwolnieni od codziennej czy to od pracy fizycznej czy też intelektualnej, wszyscy mamy renty (...).

Tacy jesteśmy... pilni bardzo.

– A tam, ty nie wiesz, co to znaczy być pilnym. My jesteśmy pilni, ty chyba nie wiesz, co ty mówisz. Jak my tu możemy siedzieć w kawiarni w dzień powszedni, ty wiesz, jak ludzie zasuwają? Jak ludzie pracują, że wieczorem nie mogą zasnąć?

Societas schizophrénica, jak nazywa je prof. Antoni Kępiński, czyli społeczności schizofreniczne, są jakby arystokracją przyszłości czyli taką, jaką mogłoby się stać

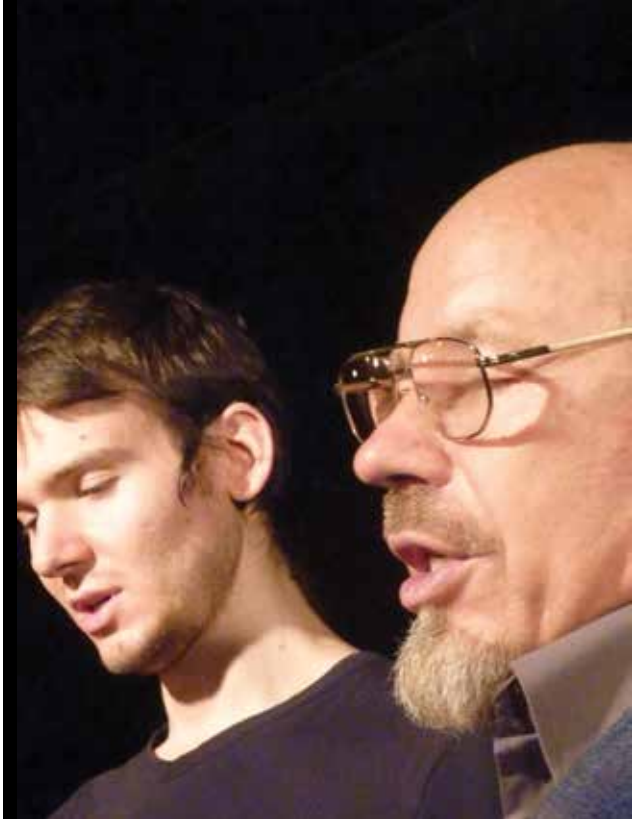
Proustowski bohaterowie, gdyby dożyli dzisiejszych czasów – zubożała, dziwaczna, a nawet szalona, dziecinna, z urojonymi tytułami. Co ciekawe, w chorobie często ujawnia się przekonanie o królewskim pochodzeniu. Ale i nieprzeciętnie inteligentną, wrażliwą na piękno.

Z drugiej strony Opera Buffa to jednak antysalon oczyszczony z tych przywar ludzkich, które ogniskuje salon u Prousta: snobizm, zawiści, kłamstwa, małostkowości. Cech, które w societas schizophrénica nie mają racji bytu. Jak pisze Antoni Kępiński, kontakt z taką społecznością bywa trudny, ponieważ nie gwarantuje nam ona, w przeciwieństwie do porządku „normalnych” relacji społecznych, poczucia bezpieczeństwa opartego na milczącej zgodzie co do przestrzegania pewnych reguł. Misterna gra pozorów, tego, co wypada albo nie wypada, w schizofrenicznej wspólnotie nie ma racji bytu. Nie ma tu, w przeciwieństwie do salonu, żadnych intryg i interesików, wszystko jest powiedziane wprost i szczerze. Obcując z szaleńcami, zrzucamy ciężar konwencji, kindersztuby, mody. Nikt nie zostanie oceniony pod względem metki na koszuli, pozycji zawodowej czy wykształcenia. Przenicowany system wartości sprawia, że, jak pisze Kępiński:

obsługując życie społeczne psychotyków, a zwłaszcza chorych na schizofrenię, odnosi się wrażenie, że „societas schizophrénica” jest zdrowsza niż przeciętna społeczność ludzi psychicznie zdrowych.

Katarzyna Wińska: – **Ludzie często mnie pytają: „Dlaczego ty to w ogóle robisz?”. Kiedyś na tego typu pytanie zadane mi dość natarczywie na spotkaniu towarzyskim odpowiedziałam: „Bo oni nie plotkują”.**

W najnowszym spektaklu widzowie usłyszą nie tylko gorącą dyskusję między aktorami i Proustem, ale też pretensję aktora do reżyserki, że nie poinformowała o orientacji seksualnej autora. Ostatecznie aktor uznał, że owszem „będzie dalej czytał Prousta, ale inaczej”. Publiczność przekona się, jak zareagowali pozostali członkowie trupy; czy mają swoje zdanie, czy jest im wszystko jedno. I jaka jest rola Katarzyny Wińskiej w powstawaniu przedstawienia; czy np. aktorzy zaufają jej wyborom tekstów. Widzowie będą również świadkami



Societas schizophrénicas, as Professor Antoni Kępiński has called it—a schizophrenic society, the aristocratic future—is what might have happened to Proust’s protagonists if they had survived to our day—impoverished, bizarre, even mad, childish, with delusional titles. Interestingly enough, madness often leads to convictions of royal descent. However, these people are also of remarkable intelligence, and sensitive to beauty.

On the other hand, Opera Buffa is an anti-salon, cleansed of those human vices that mark Proust’s salon: snobbery, jealousies, lies, pettiness. These are attributes which have no place in the *societas schizophrénicas*. As Antoni Kępiński writes, contact with such a society can be difficult, because, unlike “normal” social relationships it does not guarantee us a sense of security based on a tacit consent to follow certain rules. The complex game of mores, of what is and is not done, has no place in a schizophrenic community. Unlike the salon, there are no intrigues and deals going on, everything is said sincerely and directly. In spending time with madmen, we shuck the weight of convention, upbringing, fashion. No one is judged by the label on their shirt, professional status, or education. As Kępiński writes, the upended value system means that:

as we observe the social life of psychotics, and schizophrenics in particular, we get the impression that the societas schizophrénica is healthier than the average society of sane people.

Katarzyna Wińska states: **People often ask me, ‘why do you bother to do this?’ At one time, I used to respond to this question, which cropped up again and again in social conversations. ‘Because they don’t gossip.’**

In the upcoming performance, viewers will hear not only a heated discussion between the actors and Proust, but also an actor becoming upset at the director for not mentioning the author’s sexual preferences. The actor eventually concedes that, of course, he will “continue to read Proust, but in a different way.”

The audience will find out how the other members of the troupe responded; if they had their own opinions or it did not matter. And they will learn about

Katarzyna Wińska’s role in the creation of the performance; if, for example, the actors trust her choice of texts. The viewers will also bear witness to an experiment: they will hear the voice of a professional actress who attended rehearsals and read the part of Berma playing Phèdre. Did the presence of the actress among the amateurs come across as artificial or “theatrical”?

Playback Dreams

Opera Buffa’s experimental method based on recordings also has what we might call a psychoanalytical significance. While the text is being recorded, other things occur. There is laughter, sometimes tears; there are background noises, voices, the clatter of cups. There are the jokes, quarrels, and dreams of the actors.

Here is a story told by one actor in *Weinbach’s Odyssey*:

To my astonishment, it turned out that the theater group had dissolved... I was quite moved when I woke up and it turned out that I had dreamed everything. I don’t know the end of the dream, because I woke up and I switched on a cassette with poems by various strange poets and I tried to salvage all that—and it turned out that a dream can become reality.

Something more. An excess of reality in the symbolic chain. Something that jolts us out of the flow of the narrative, decomposing our rigid and regulated cognitive system. Cultural competencies and the deepest reservoirs of knowledge cease to suffice.

Through cognitive deconstruction, we approach the schizophrenic experience of limitlessness. We might add that the actors’ pantomime seldom corresponds with the recorded text. Often, it even wreaks havoc with the words in the speakers or headphones. As Katarzyna Wińska phrases it: **Just as the fragmentary word or gesture is a message for the psychiatrist, for the viewer the meaning is not communicated by the recorded text. A new reality emerges from the overlap between the actors’ gestures and the recordings. (...) Like a psychiatrist meeting a mentally ill patient, the viewer at one of our plays or meetings should be open to the**

eksperymentu: w głośnikach odezwie się głos zawodowej aktorki, która była na próbach i czytała partię Bermi grającej Fedrę. Czy obecność aktorki wśród amatorów wypada sztucznie, „teatralnie”?

Sny z playbacku

Oparta na nagrywaniu eksperymentalna metoda Opery Buffa ma też sens, nazwijmy go, psychoanalityczny. Podczas rejestracji tekstu sztuki nagrywa się coś więcej. Śmiech, a czasami płacz; szumy, głosy i brzęk filiżanek. Żarty aktorów, kłótnie, sny.

Historia jednego z aktorów z „Odysei Weinbacha”:

Okazało się ku mojemu zdumieniu, że zespół teatralny jest rozwiązany... byłem bardzo poruszony, kiedy obudziłem się i okazało się, że to wszystko mi się przyśniło. Puenty snu nie znam, bo się obudziłem, i z tego wszystkiego włączyłem kasetę z wierszami różnych dziwnych poetów i próbowałem scalić to wszystko i wyszło, że sen może stać się rzeczywistością.

Coś więcej. Nadwyżka realnego w symbolicznym łańcuchu. Coś, co nas wybija z rytmu narracji, dekomponuje nasz sztywny, wyregulowany system poznawczy. Przeszają wystarczać kompetencje kulturowe i najgłębsze rezerwuary wiedzy.

Dzięki dekonstrukcji poznawczej zbliżamy się do schizofrenicznego doświadczenia nieograniczoności. Dodajmy, że pantomima aktorów rzadko usprawiedliwia nagrany tekst. Często wręcz wprowadza zamęt w akcję w głośnikach czy słuchawkach.

Katarzyna Wińska: – **Tak jak dla psychiatry oderwane słowo gest jest komunikatem, tak dla widza sens nie jest oddawany przez nagrany tekst. Z nałożenia się gestów aktorów na nagranie powstaje nowa rzeczywistość. (...) Tak jak psychiatra w spotkaniu z chorym, tak widz spektaklu spotkania, powinien być otwarty na konieczność zakwestionowania dotychczasowych przekonań.**

Coś więcej, czarna plama w symbolicznym łańcuchu znaczących. Pustka nieograniczonego nadmiaru. Wypierany i wciąż powracający traumatyczny ładunek. Coś, co wymyka się symbolizacji. Taka jest definicja symptomu. Zauważmy, że motywy szaleństwa, które Wińska tropi w klasyce, stają się za pośrednictwem Opery Buffa

symptomami zachodniej kultury. Dostrzegamy na przykład, że wątki trucicia i spisku, wokół których budują się Szekspirowskie historie, to w rzeczy samej motywy psychotyczne. W „Kuszeniu św. Antoniego” bohater ściera się sam ze sobą jakby w schizofrenicznym natchnieniu:

Wiatr przelatuje między skałami – w modulowanych poszumach, a wśród zmieszanych dźwięków Antoni słyszy Głosy. Jakby mówiło powietrze. Są to głosy ciche, nętlive, syczące. „Czy chcesz miłości? Albo raczej złota? Albo miecza, co błyska? Cały naród cię uwielbia. Uśnij. Ty ich zgładzisz, tak, ty ich zgładzisz”.

W świecie Opery Buffa, przedstawianym i przedstawiającym, nie ma nic ponad to, czego w pewnym sensie doświadczamy wszyscy jako uczestnicy symbolicznego uniwersum. Chodzi o podstawowe pęknięcie: w duszy czy podmiocie; owo rozdarcie, bez którego, jak powiadają freudyści, nie byłaby możliwa kultura. Uczucie najczęściej, według Antoniego Kępińskiego, spotykane w schizofrenii – lęk – to warunek społeczeństwa. W zawartym w scenariuszu „Albo-Albo” fragmencie „Pojęcie lęku” Kierkegaarda filozof powiada:

Lęk różni się od strachu jest właśnie rzeczywistością wolności jako możliwość jej możliwości.(...) Dlatego nie znajdzie się lęku u zwierzęcia. A im głębszy lęk, tym głębsza kultura.

Lęk chorych na schizofrenię urasta do paranoi. Bardziej ich paraliżuje niż nas, tzw, zdrowych. Ale teatr Opera Buffa nie uznaje tego lęku za objaw choroby, tylko za dowód jeszcze głębszego doświadczenia rzeczywistości.

W świecie Opery Buffa nie ma nic, czego nie byłoby w nas.

W świecie Opery Buffa nie ma nic, czego nie byłoby w nas.



necessity of calling all his or her convictions into question.

Something more, a blind spot in the symbolic chain of signifiers. A void of limitless excess. Repressed traumatic baggage that keeps returning. Something that evades the symbolic. This is the definition of a symptom. Let us note that the motifs of madness that Wińska roots out in the classics become symptoms of Western culture through Opera Buffa's mediation. We see, for instance, that the themes of poisoning and conspiracy around which Shakespeare's diegeses are built are, in fact, psychotic *topoi*. In *The Temptation of St. Anthony*, the protagonist grapples with himself in schizophrenic inspiration:

The wind whistles between the rocks—in modulated tones and amid confused sounds Anthony hears Voices. As if the air were speaking. These are soft, tempting, hissing voices. 'Do you want love? Or gold? Or a shining sword? The whole nation adores you. Sleep. You shall slay them, yes, you shall slay them.'

In the world of Opera Buffa, in the portrayed and the portraying, there is nothing beyond what, in a sense, we all experience as participants in a symbolic universe. The point is a basic rupture in the soul or the subject; that split without which, the Freudians tell us, culture would be impossible. According to Antoni Kępiński, the feeling most often encountered in schizophrenia—*anxiety*—is a condition of society. In the fragment of Kierkegaard's *The Concept of Anxiety* found in the *Either/Or* script, the philosopher states:

Fear differs from anxiety—it is the reality of freedom as a possibility of its possibility. (...) This is why anxiety is not found in animals. And the deeper the anxiety, the more culture is present.

The anxiety of schizophrenia swells to paranoia. It paralyzes them more than us, the “sane” ones. But the theater of Opera Buffa does acknowledge this anxiety not as the symptom of an illness, rather as a proof of a deeper experience of reality.

There is nothing in the world of Opera Buffa that we do not have in ourselves.

There is nothing in the world of Opera Buffa that we do not have in ourselves.

„HAMLECIĘ, CZY WZIĄŁEŚ LEKARS TWÓJ?”



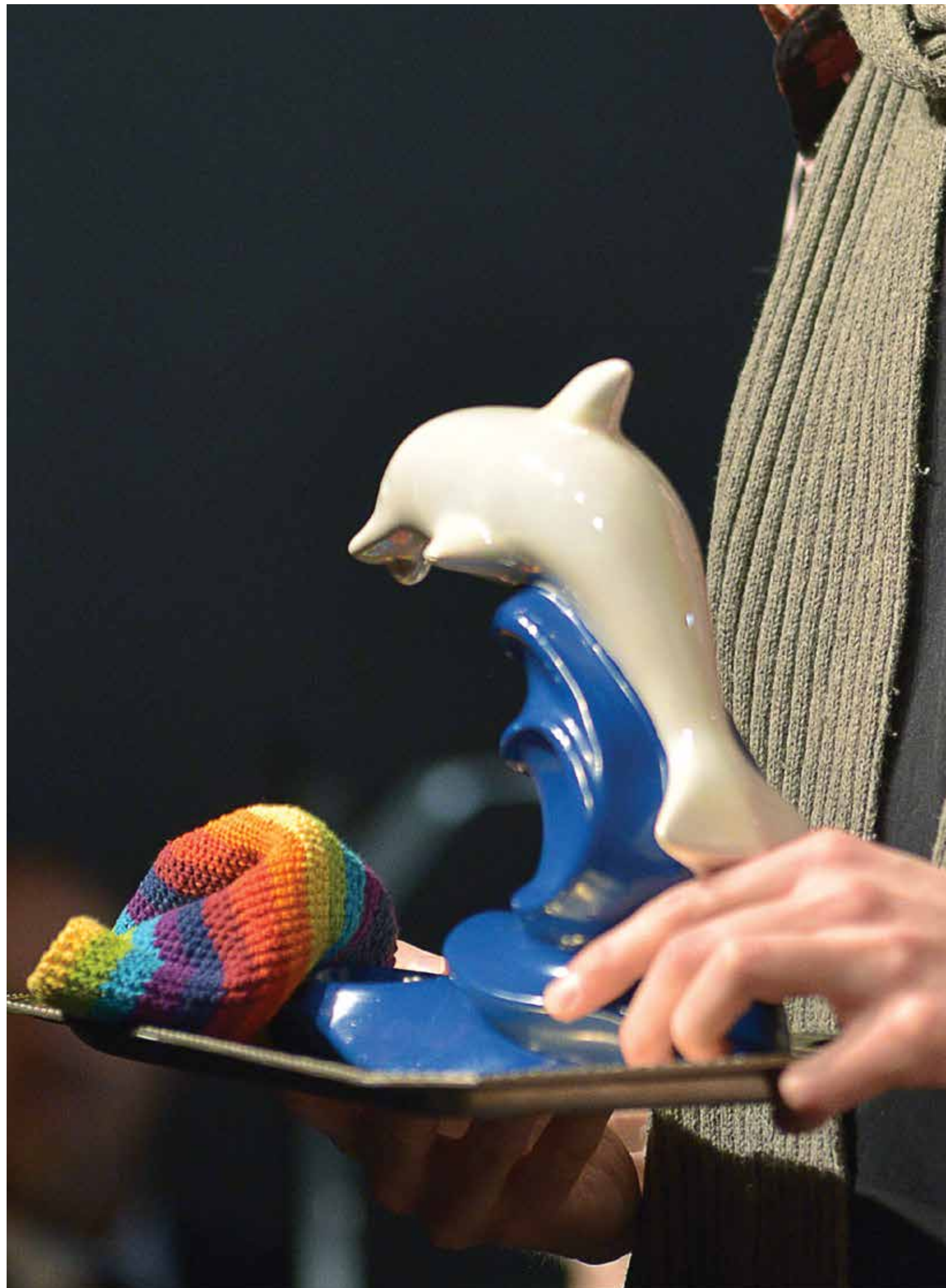
BIADA TEMU, KOGO RAZ OSTEMPLUJĄ SŁOWEM WARIAT.



WOE BE TO HIM WHO IS BRANDED A MADMAN EVEN ONCE







K: Wszyscy tolerują zbieraczy pamiątek, a choremu psychicznie zabrania się gromadzenia.

W: Mariola nie zasypiaj, bo cię okradną.

M: Nie mieliby z czego.

P: Jak ja się napiję kawy, to wydaje mi się, że duszę mam; to tak rozgrzewa.

M: Wychodząc z naszą sztuką ryzykujemy, że będziemy albo wyśmiani, będą nas pokazywać palcami, albo po prostu sprawimy radość, albo przyjemność.

P: Albo, albo...

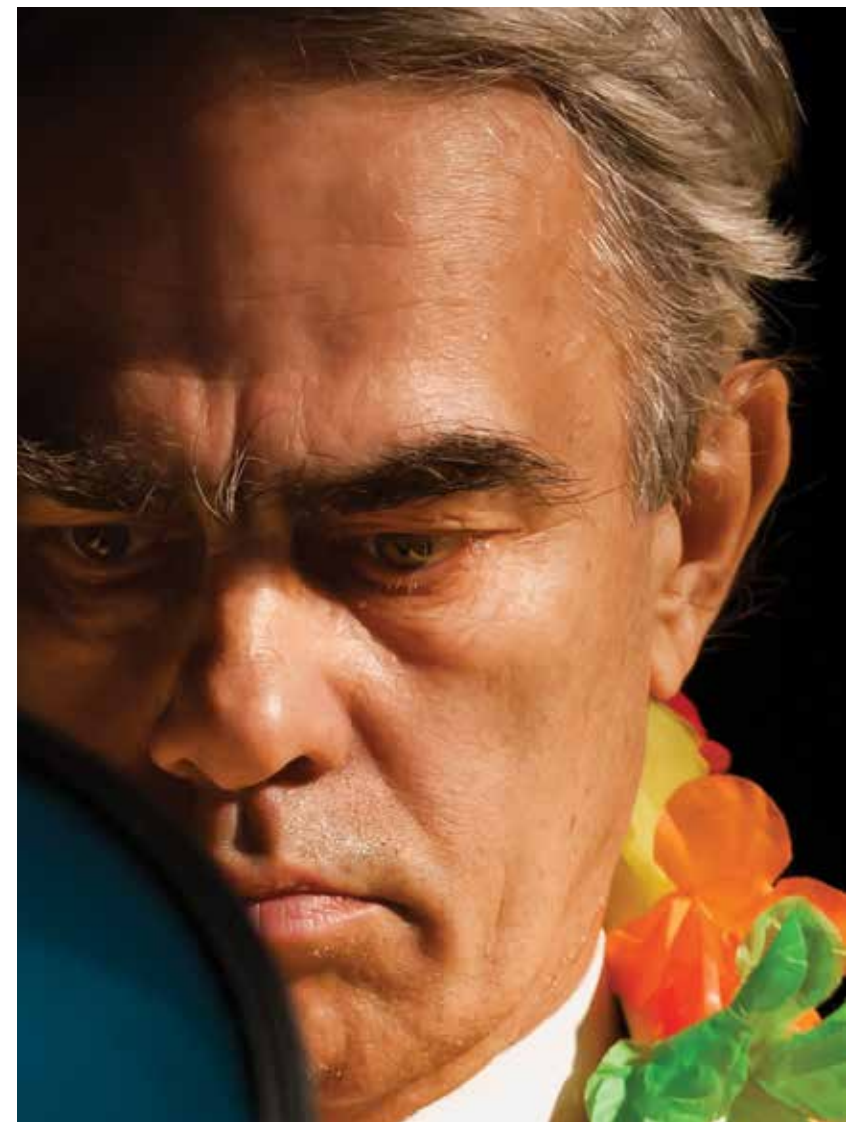
W: Mogę zapalić?

M: Nie, rzuć palenie.

W: Nad moją mogiłą nikt nie zapłacze.

K: THEY ALL TOLERATE MEMORABILIA COLLECTORS, BUT THE MENTALLY ILL AREN'T ALLOWED TO HOARD THINGS.
W: MARIOLA, DON'T NOD OFF, OR THEY'LL ROB YOU BLIND.
M: THEY'D HAVE NOTHING TO STEAL.
P: WHEN I DRINK COFFEE I FEEL LIKE I HAVE A SOUL; IT MAKES ME FEEL SO WARM.
M: WHEN WE PERFORM OUR PLAY THEY MIGHT LAUGH OR POINT THEIR FINGERS AT US, OR WE MIGHT JUST BRING THEM PLEASURE OR JOY.
P: EITHER, OR...
W: MIND IF I SMOKE?
M: YES, YOU SHOULD QUIT SMOKING.
W: THERE'LL BE NO ONE TO CRY AT MY GRAVE.

FROM *EITHER / OR*





Piotr: Proszę pani, Bóg to jest od różnych ludzkich dróg. Nie tylko od poświęcania się.





NOTHING STOPS HIM, NO SHAME, NO RESPECT. HIS FUNCTION IS TO CRUSH
EVERYTHING IN THE QUERN OF LAUGHTER.

...Nic go nie powstrzymuje, żaden wstyd, żaden szacunek. jego funkcja polega na miażdżeniu wszystkiego w żarnach śmiechu...



jest bowiem jak błazen w epoce bezkrólewia, zwolniony z odpowiedzialności za to, co mówi i robi.

Chodziłam kiedyś po kawiarniach i poznałam taką jedną panią, która powiedziała o mnie „pani nie jest ciasna”. I ona nie zdawała sobie sprawy, jak ja czasami chciałabym być ciasna, bo mi się rozmywają te granice. Nie mam granic w pewnym momencie i potrzebne by mi były jakieś schematy, żeby się ciasno trzymać czegoś. Aha, i zgubiłam do niej telefon, wymazał mi się numer, stracony kontakt. A szkoda.



R: Gdzieś czytałem: Każdy jest wariatem, dopóki jego idea nie zatriumfuje.

D: Odzwyczaiałem się od myślenia, że w życiu można zrobić coś ciekawego.

W: Mój tata wyraził przypuszczenie, że Kubuś został porzucony na Wybrzeżu przez jakiś Niemców lub Szwedów, ponieważ pies dopiero po pewnym czasie zaczął reagować na takie polskie słowa, jak czesanie, spacer (...)

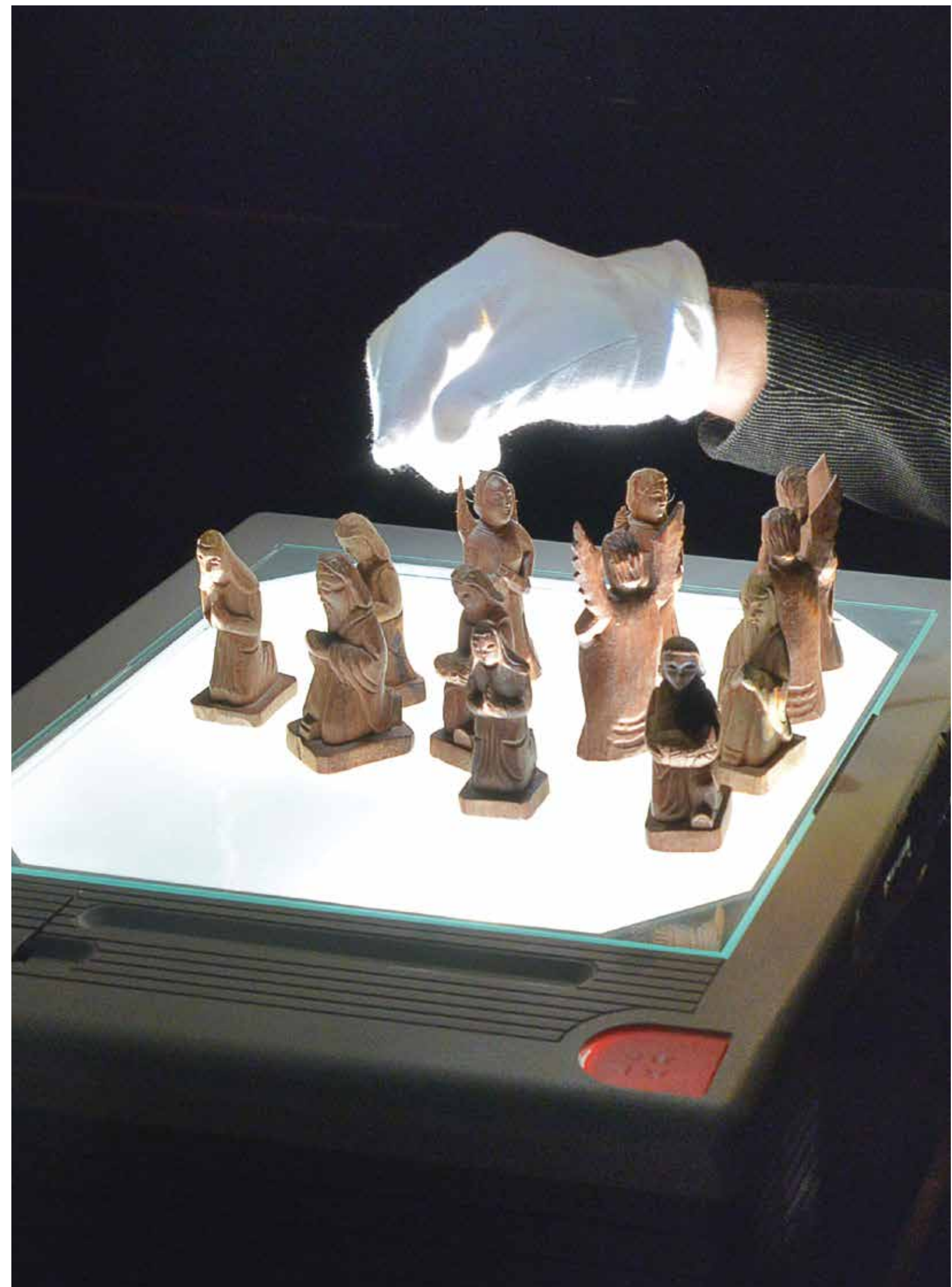


R: I ONCE READ: EVERYONE'S A MADMAN
UNTIL HIS IDEA WINS THE DAY.
D: I'VE STOPPED THINKING THAT YOU CAN
DO SOMETHING INTERESTING IN LIFE.
W: MY FATHER ONCE SUGGESTED THAT
KUBUŚ WAS LEFT ON THE BALTIC SHORE BY
THE GERMANS, OR BY THE SWEDES BECAUSE IT
WAS SOME TIME BEFORE THE DOG RESPONDED
TO POLISH WORDS, LIKE COMB, OR WALK (...)

FROM WEINBACH'S ODYSSEY

...ODMAWIAJĄC
PACJENTOM
ZDOLNOŚCI
LOGICZNEGO
ROZUMOWANIA,
BIORĄ ICH
PSYCHOZĘ ZA
PRZEKORĘ CZY
ROBIENIE NA
ZŁOŚĆ.

...DENY PATIENTS THE ABILITY TO REASON LOGICALLY AND MISTAKE
THEIR MADNESS FOR STUBORNNESS OR ILL WILL.





Wy na przykład twierdzicie, że coś jest kłamstwem. Dlaczego? Bo tak się wydaje tobie, tobie, tobie. I stu tysiącom innych. Oj, moi drodzy. Trzeba by się też trochę przypatrzeć temu, co się wydaje prawdą tym stu tysiącom, którzy nie są uznani za wariatów.

(L. Pirandello)

88



YOU SAY: 'THIS CAN'T BE SO'— AND FOR THEM ANYTHING CAN BE. BUT YOU SAY IT'S NOT TRUE. AND WHY? BECAUSE IT DOESN'T SEEM TRUE TO YOU, OR YOU, OR YOU OR TO A HUNDRED THOUSAND OTHERS. AH, MY DEAR FRIENDS. WE'D DO WELL TO SEE WHAT COMES TRUE TO THESE HUNDRED THOUSAND OTHERS WHO ARE NOT CALLED MAD (...)

89

(L. PIRANDELLO)

Dyrektor: Państwo będą łaskawi wyjść stąd. Nie mamy czasu dla wariatów.

Ojciec: ...całe życie jest wariactwem, doskonale pan wie, ile w życiu bywa nieprawdopodobnych absurdów, i to absurdów bezczelnych, bo nawet niestarájących się choćby o pozór prawdopodobieństwa, ale prawdopodobieństwo im niepotrzebne, bo te absurdy są prawdą.

(L. Pirandello)

90



PRODUCER: PERHAPS YOU'LL DO ME THE KINDNESS OF GETTING OUT OF THIS THEATRE! WE'VE GOT NO TIME TO WASTE ON LUNATICS!
FATHER: OH...BUT YOU KNOW VERY WELL, DON'T YOU, THAT LIFE IS FULL OF THINGS THAT ARE INFINITELY ABSURD, THINGS THAT, FOR ALL THEIR IMPUDENT ABSURDITY, HAVE NO NEED TO MASQUERADE AS TRUTH, BECAUSE THEY ARE TRUE.

91

(L. PIRANDELLO)

HELLO!#5

Catherine Sullivan
Tłumaczenie: Mateusz Białas

Nasze pierwsze próby odbywały się o godzinie piątej lub szóstej rano czasu lokalnego w Chicago i były moderowane przez Katarzynę Wińską. Jej przyjazna twarz zawsze pojawiała się w oknie Skype'a i Katarzyna witała mnie słowami: „Hello!? Hello!?”. Zwykle śmiałyśmy się z tego, że nasza chicagowsko-warszawska próba ma w zasadzie miejsce w sieci! Aktorzy Teatru Opera Buffa gromadzili się w sali konferencyjnej Zamku Ujazdowskiego, a ja starałam się siedzieć cicho w swoim pokoju dziennym w Chicago. Sygnał czasami się urywał, obrazy i dźwięki się rozpraszały, przypominając niejako o tym, że zakłócenia w porozumiewaniu się stanowiły jeden z podstawowych elementów przedsięwzięcia.

Dla niemającego stałej siedziby Teatru Opera Buffa (TOB) sama Warszawa staje się miejscem prób. Zarówno próby, wycieczki, widowiska teatralne, jak i plenery filmowe robią na nas znaczące i często „ironicznie turystyczne” wrażenie niejasnych i monumentalnych punktów orientacyjnych. Z perspektywy zespołu teatralnego ten przelotny widok miasta w inspirujący sposób przypomina o życiu społeczeństwa oraz o tym, jak i z kim jest ono dzielone. Drobiazgowo odmalowuje szczególnie i nieustający związek z Warszawą poprzez repertuar, który stylistycznie skłania się ku wielu kierunkom, ale związany jest przede wszystkim z życiem poszczególnych członków zespołu. Próby odbywają się regularnie w luźnej atmosferze i zawsze w czasie teraźniejszości; aktorzy pracują jedynie nad tym, co już znają; ich mistrzowskie opanowanie jakiegokolwiek materiału jest osobiste i wyreżyserowane przez nich samych, podobnie jak ich reakcje na rozmaite wskazówki.

Katarzyna Wińska dokumentuje każde spotkanie czy wydarzenie TOB i montuje te nagrania audiowizualne do przedstawień teatralnych i niezależnych filmów. Ten szeroki zasób środków łączy ze sobą odgrywane sceny, rozmowy i komentarze do sztuk, utwory filozoficzne, teksty znalezione oraz wykonania muzyki oryginalnej i skomponowanej. Wraz z pisarstwem samej Katarzyny ten kolażowy zbiór scenerii i odniesień jest wysoce elastyczny, epicki i intymnie wpisany w świat inspirujących

poglądów TOB, a także poprzez ich refleksje – w egzotyczne ostoje międzynarodowego teatru i literatury. Ta ich geografia jest po to, by przetwarzać, a nieustannie przetwarzanie to ich teatr, który stale się rozwija i czasem występuje.

Naszym pierwszym wspólnym przedsięwzięciem była adaptacja filmowa prezentująca ich sztukę z 2004 r. „Wieczny Wypoczynek” – utwór w trzech aktach, którego akcja rozpoczyna się w L'Hôtel Bicêtre podczas konferencji i w spa dla pracoholików próbujących odzyskać tzw. czas wolny poprzez terapie polegające na tym, że pracują mniej. Pawilon obok mieszkania i pracowni Edwarda Krasińskiego wraz ze swoimi wielkimi oknami oraz z oświetleniem sprzyjającym leczeniu stanowi – dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal – scenę-miejsce akcji.

Aktorzy TOB mają różne specjalności i świetnie improwizują. Czerpią dialogi z fikcyjnych przesłanek i dostarczają szczegółowych odpowiedzi oraz opinii. Metody Katarzyny są zróżnicowane, a ona sama wie, jak pozyskiwać błyskotliwy dowcip zespołu. Do jednej sceny dała aktorom ogłoszenia o pracę oraz oferty z gazet, na które mieli odpowiedzieć. Aktorzy przeglądają posady i zastanawiają się nad własnymi kwalifikacjami oraz preferencjami w improwizacji opartej na ścisłej współpracy oraz pełnej autoironii. Dostarczają analizy historycznej, wyrażają poglądy polityczne i ideologiczne, głębokie przekonania metafizyczne i religijne oraz osobiste doznania i przemyślenia. Oto pamiętny pomysł Piotra Gliksona:

Możesz zaczynać jako dozorca. Dozorca idiota. Nic nie wie, nie ma żadnych umiejętności. I dokładnie to jest jego praca – to, że nie rozumie niczego i nie wie niczego. Jaki jest skutek tego niemyślenia? Czy

HELLO!#5

by Catherine Sullivan

Our first rehearsals took place Chicago time 5 or 6am, and were moderated by Katarzyna Wińska, whose friendly face always popped into a Skype window greeting me, “Hello!? Hello!?” We usually shared a laugh that our Chicago/Warsaw rehearsal was actually online! Teatr Opera Buffa assembled in a conference room at Zamek Ujazdowski and me trying to stay quiet in my Chicago living room. The streaming would sometimes break down, images and sounds would disintegrate, a reminder that lapses in communication and understanding were one of the project's basic conditions.

Other than the city of Warsaw itself, Teatr Opera Buffa (TOB) has no fixed venue. Rehearsals, tours, theater presentations and film locations give us a purposeful and often ironically touristic impression of obscure and monumental landmarks. The company's transient view of the city is an empowering reminder of social life and how and between who it is shared. They detail a particular and ongoing relationship to Warsaw

through a repertoire that bends in different directions stylistically but is first of all responsive to the lives of the company members. Rehearsals are regular and relaxed and always in the present tense, the actors repeat only things they have read before, their mastery over any of the material is personal and self-directed as are their responses to any sort of prompt.

Katarzyna Wińska documents every meeting and TOB event and edits these video and audio recordings for theater presentations and stand-alone films. This broader assemblage of media combines staged scenes, conversations and responses to plays, philosophical works, and found texts, as well as performances of original and scored music. Along with Katarzyna's own writing, this bricolage of settings and references is highly flexible and wildly epic, it is intimately situated within TOB's world of inspired opinion and through their reflections on the exotic mainstays of international theater and literature. This geography is theirs for the re-making, and this ongoing re-



może oszczędza on swój mózg, tak? A potem, gdy potrzebuje tego mózgu, ma on świeżość do działań innych niż praca. Dlaczego praca?

Projekt „Gniazdo” jest kontynuowany od 2010 r. – wówczas odbyło się jego pierwsze wykonanie z udziałem kompozytora Seana Griffina oraz Yohangza Theater Company w Seulu. „Uwillśmy” przedstawienie tego zespołu teatralnego z 2005 r. pt. „Peer Gynt” Ibsena, a moim marzeniem była dalsza realizacja tego widowiska w nowych okolicznościach przez inną grupę teatralną z dodaniem nowego materiału i scaleniem zespołów w międzynarodową sekwencję teatralną, która pracowałaby z całymi gotowymi produkcjami. Chciałam zrobić coś wymownego na temat substancji teatru, tworząc przedstawienia, które nie mogą wytrwać w swoim własnym rozumieniu, gdyż ożywiają określone rodzaje wiedzy w sytuacjach podlegających ciągłym zmianom. Nie mieliśmy środków, aby sprowadzić Yohangza Theater Company do Krakowa, więc gniazdo zostało stworzone z trzech teatrów jednocześnie. Fragmenty z całego repertuaru Opery Buffa zostały wplecione w „Wieczny Wypoczynek” wraz z przedmiotami z teatru Cricot 2 Tadeusza Kantora oraz ze wspomnieniami aktorki Beaty Pilch – to zresztą jej Trap Door Theater Company wystawił wiele dzieł Stanisława Witkiewicza. Sztuki Witkiewicza Kantor wplótł w swoje własne produkcje. Owa redystrybucja materiału teatralnego została zatem powtórzona i przygotowana na otwarcie nowego gmachu Cricoteki, w chwili gdy dzieła Kantora były rozpowszechniane w obieg przyszłości.

W trzecim akcie „Wiecznego Wypoczynku” grupa archeologów podróżuje przez pustynię, odkrywając artefakty. Przejrzałam cały repertuar Teatru Opera Buffa, żeby znaleźć miejsca, gdzie odnotowano przedmioty lub ich używano. Poprosiłam Cricotekę o wybór przedmiotów Kantora,

a Beatę o przeprowadzenie prób i ponowne odegranie wszystkich fragmentów z jej blisko 50 głównych ról, kiedy to napotyka przedmiot. Szukałam miejsc, w których przedmioty Kantora mogły posłużyć działaniom TOB czy repertuarowi Pilch. Te powiązania przedmiotów pomiędzy trzema teatrami stały się kanwą przedstawienia.

Jan Małkowski, Zofia Marczak, Mariola Przybyłowska, Tadeusz Strumiłło z TOB dołączyli do Beaty i Michaela Garveya, członka Trap Door Theater Company, w czasie prób 2014 r. W Polsce było wówczas cudownie gorąco, a nasze sale prób były przyjemnie usytuowane w parku przy Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego oraz w podziemiach budynku nowej Cricoteki. Stanowiło to znakomitą przerwę od zawrotnego tempa robienia teatru, do którego Beata i Michael są przyzwyczajeni, a i nam wszystkim bardzo odpowiadał zdroworozsądkowy, choć cierpliwy i pracowity rytm pracy Teatru Opera Buffa. Wraz z Katarzyną dalej pracujemy nad tymi powiązaniem przedmiotów z replikami dzieł Kantora w instalacji ukazującej film „Wieczny Wypoczynek” oraz „Tadeusz Kantor – Obecność Nieobecnego” w wykonaniu Opery Buffa (działałyśmy wówczas w Cricotece). W jednej ze scen aktorzy organizują ceremonię przed scenografią do „Umarłej Klasy” Kantora. Nieruchoma Zofia Marczak, przebrana za warszawską syrenkę, i Mariola Przybyłowska z Tadeuszem Strumiłło przedstawiają interpretację dzieł Kantora. Te repliki i filmy dalej podejmują trud narracji, obecnie bez udziału żadnego aktora.

Z dumą oraz w duchu przenoszenia idei teatralnych w czasie i ponad nim wykonaliśmy tę pracę z okazji inauguracji Cricoteki. Ale któż by chciał, aby jego dzieło odżywało wciąż w innym kontekście, być może bez związku z pierwotnymi intencjami? Dziękuję Joannie Zielińskiej oraz Cezaremu Tomaszewskiemu za zaznajomienie mnie z Teatrem Opera Buffa, którego zespół nie bał się tak zawiłego eksperymentu! Według idei Kantora przestrzeń teatralna stanowi sieć dających się określić związków, nadając tym samym niewidzialnej myśli materialny wymiar rzeczywistości. W obrębie tej sieci przedmioty oraz materiały posiadają zmieniające się granice zastosowania i wartości wyrażone poprzez świadomość

jednostkową. Teatr Opera Buffa jest teatrem świadomości zasiedlonej przez aktorów, którzy nie traktują jej jako ostatecznej. Dziękuję im za możliwość uczestnictwa w afirmacji świadomości będącej ich teatrem.

making is their theater. It is always unfolding and sometimes appears.

Our first project together was a film adaptation of their work from 2004, *Eternal Resting*, a work in three acts which begins in L'Hotel Bicêtre at a conference and spa for workaholics trying to recuperate their leisure time through therapies of working *less*. With its large windows and pharma-friendly light, the pavilion next to the apartment and studio of Edward Krasieński is the mise en scène thanks to the kindness of Foksal Gallery Foundation.

TOB actors have different specialities and are terrific improvisers. They derive dialogs from the fictional premise and contribute detailed responses and opinions. Katarzyna's methods are varied, and she knows how to leverage the wit of her ensemble. For one scene, she gave the actors job postings and newspaper listings to respond to. The actors consider the jobs and reflect on their qualifications and preferences in an improvisation that is highly cooperative and full of self-irony. The actors contribute historical analysis, express ideological and political opinions, deeply held metaphysical and religious beliefs and personal feelings or reflections. A memorable idea from Piotr Glikson:

You can start as a janitor. Janitor idiot. Doesn't know anything, doesn't have any skills. And this is precisely what his job is, that he doesn't understand anything and he doesn't know anything. What's the effect of this not thinking? It's that he's saving his brain, right? And then when he needs this brain,

it has freshness for different activities than work. Why work?

Nest is an ongoing project that had its first iteration in 2010 with composer Sean Griffin and Yohangza Theater Company in Seoul. We “nested” the company's 2005 production of Ibsen's *Peer Gynt*, and my dream was to keep moving this production into new circumstances with a work by another theater company, adding new material and combining ensembles in an international theater sequence that worked with entire productions as ready-mades. I wanted to make something emphatic about the substance of theater, creating performances that can't persist in their own understanding because they animate specific knowledges in situations that are constantly changing. We didn't have the resource to bring Yohangza to Krakow, instead the nest was created amongst three theaters at one time. Fragments from Opera Buffa's entire repertoire, were nested in *Eternal Resting*, along with objects from Tadeusz Kantor's Cricot2 Theater and the memories of actress Beata Pilch whose Trapdoor Theater Company has performed many works by Stanisław Witkiewicz, whose plays Kantor nested into his own productions. This redistribution of theater material was rehearsed and created for the opening of the new Cricoteka building, at a moment where Kantor's works were being recirculated into the future. In the third act of *Eternal Resting* a group of archeologists travel through the desert discovering artefacts. I looked through all of the Teatr Opera Buffa repertoire to find places where objects were mentioned or used. I asked Cricoteka for a selection of Kantor's objects, and I had Beata recall and replay all of the moments in her roughly fifty leading roles where she encounters an object. I looked for places where the Kantor objects could service the action in the TOB or Pilch repertoires. These object relations between the three theaters became the basis for the performance.

Jan Małkowski, Zofia Marczak, Mariola Przybyłowska, Tadeusz Strumiłło joined Beata and Trapdoor company member Michael Garvey in rehearsals in 2014. It was fabulously hot in Poland during this time and our rehearsal rooms were pleasantly set into the forest at Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego and in the basement of the new Cricoteka building. It was a great break from the manic pace of theater making Beata and Michael are used to, and we all enjoyed the totally reasonable but patiently hard-working pace of Opera Buffa. Katarzyna and I continue to work on these object relations with replicas of Kantor's work in an installation that shows the *Eternal Resting* film and *Tadeusz Kantor—Presence of the Absentee* made by Opera Buffa during our time at Cricoteka. In one scene the actors hold a ceremony in front of the stage setting for Kantor's *The Dead Class*. Zofia Marczak, dressed as a mermaid, brings tidings from Warsaw as Mariola Przybyłowska and Tadeusz Strumiłło present an interpretation of Kantor's work. These replicas and films continue the difficult work of narration, now without any of the actors present.

We proudly made this work on the occasion of the inauguration of the Cricoteka and in the spirit of moving theatrical ideas through and over time. But who wants their work revived in another context beyond and possibly irrelevant to their original intentions? Thank you Joanna Zielińska and Cezary Tomaszewski for introducing me to Teatr Opera Buffa, who were not afraid of such a convoluted experiment! Kantor had the idea that theatrical space is a network of specifiable relationships giving material reality to invisible thought. Within this network, objects and materials have varying thresholds of use and value expressed through individual consciousnesses. Teatr Opera Buffa is a theater of consciousness populated by actors who do not take theirs for granted, and I thank them for allowing me to participate in the affirmation of consciousness that is their theater.



CATHERINE SULLIVAN - ADAPTACJA FILMOWA PRZY PRACOWNI
I MIESZKANIU EDWARDA KRASIŃSKIEGO

CATHERINE SULLIVAN FILM ADAPTATION AT THE APARTMENT AND STUDIO OF EDWARD KRASIŃSKI



comments ▾



C.Sullivan's film adaptation of "Eternal Resting" and K. Wińska's film "T. Kantor – the Presence of the Absentee," were shown at the "Gist & Gesture" exhibition in the Kavi Gupta gallery in Chicago in summer 2016.

zobacz tłumaczenie:
W lecie 2016, adaptacja filmowa „Wiecznego Wypoczynku” C.Sullivan, oraz film K.Wińskiej:
T.Kantor – Obecność Nieobecnego, zostały pokazane na wystawie „Gist & Gesture” w galerii Kavi Gupta w Chicago

Katarzyna 5 days ago

ALBO-ALBO, KIERKEGAARD A VISTA
EITHER, OR – KIERKEGAARD A VISTA

KLEOPATRA I ANTONIUSZ
CLEOPATRA AND ANTHONY

HAMLET BUÑUELA
HAMLET BY BUÑUEL

HAIKU DANCING
HAIKU FOXTROTting

HAMLET ZGUBIONY W INTERPRETACJI
HAMLET LOST IN INTERPRETATION

IZBA PAMIĘCI A REBOURS
MEMORY CHAMBER A REBOURS

TADEUSZ KANTOR
– OBECNOŚĆ NIEOBECNEGO
TADEUSZ KANTOR
– THE PRESENCE OF THE ABSENTEE

MEGA OFERTA:
FLORENCJA PRZEZ W-WĘ DO RZYMU

MEGA OFFER:
FLORENCE VIA WARSAW TO ROME

ODYSEJA WEINBACHA
WEINBACH'S ODYSSEY

OPERA BUFFA CZYTA PROUSTA
OPERA BUFFA READS PROUST

SOLO – EXTRA REALITY SHOW

WIECZNY WYPOCZYNEK
ETERNALLY RESTING

WYSPA POMYLONA
DECEPTION ISLAND

W PRZYGOTOWANIU:
IMPAKTYT TV GAME
IN PROGRESS:
IMPACTITE TV GAME

WYSTĘPOWALI I WYSTĘPUJĄ/
ACTORS IN THE PAST AND NOW:
ZOFIA MARCZAK
PIOTR GLIKSON (PIANO & MELODICA)
ZYGMUNT WIKTOR
TADEUSZ STRUMIŁŁO
BARTEK SMOLEŃSKI
MAŁGORZATA SOKOŁOWSKA
MARIOLA PRZYBYŁOWSKA
HANNA SŁAWIŃSKA
EWA WYCHOWANIEC
JAN MAŁKOWSKI (SAKSOFOŃ, BUTOH)
ANTONI TALKO-PORZECKI
MACIEJ CZERWIŃSKI
RAFAŁ KUCHARSKI

WYSTĘPOWALI / ACTORS IN THE PAST:
MONIKA BOETROMIUK
AGNIESZKA EJSMONT
RENATA LUCIAK
WOJCIECH PAJĄK
TADEUSZ GRELEWSKI
JOLANTA RADOMSKA
KRZYSZTOF RADOS
ZOFIA SZAFRAŃSKA
PIOTR
MIROSLAW PUCEK
ALICJA STOKOWSKA
EWA JODŁOWSKA
JANUSZ O.
OLIWIA
ALINA R.
ANDRZEJ PAWLIK
DARIUSZ S.

PACJENCI/ PATIENTS – MURRAY ROYAL
HOSPITAL (PERTH)
CZŁONKOWIE DOMU POD FONTANNĄ
W KOPENHADZE / MEMBERS OF THE
KOPENHAGEN FOUNTAIN HOUSE

OSOBY ZWIĄZANE Z TEATREM SYCORAX
W MUENSTER / THEATER SYCORAX
SOCIETY (MUENSTER)

GOŚCINNIE / GUEST ACTORS:
WERONIKA NOCKOWSKA
MAGDALENA DUBROWSKA
(GITARA BASOWA / BASS)
HANNA SOKOŁOWSKA (SKRZYPCE / VIOLIN)
KAROLINA KRAWCZYK (SKRZYPCE / VIOLIN)
ŁUKASZ CZAPSKI
JAKUB KAMIEŃSKI
GRAŻYNA BOGUSŁAWSKA
ANNA MISTEWICZ
ERDMUTE SOBASZEK
ANNA KONIK
SHARLEEN GRAINGER
DOMINIK MOKRZYCKI (PERKUSJA / DRUMS)
AGATA WIŃSKA (MICRO KORG)
ANNA LIPSKA
LAURA WANIEK

FOTOGRAFIE:
WOJCIECH DRUSZCZ
STEFAN OKOŁOWICZ
TOMEK WIŃSKI
TOMASZ WIŃSKI
KATARZYNA WIŃSKA
AGATA MACIAK
MARIA KOZŁOWSKA
BEATA HYCZKO
ELIZA SMIRNOFF
JAN BANASIAK

ANIMACJE:
AGATA MACIAK
KATARZYNA WIŃSKA

RYSUNKI I GRAFIKI: AGATA MACIAK

PLAKATY: AGATA MACIAK
JONAS SATERVIK (IZBA PAMIĘCI)
KATARZYNA WIŃSKA (SOLO, MEGA
OFERTA...)

WOJCIECH DRUSZCZ (T. KANTOR /
OBECNOŚĆ, NIEOBECNEGO)

SCENOGRAFIA, REKWIZYTY, KOSTIUMY:
KATARZYNA WIŃSKA

W WYPIE POMYLONEJ: AGATA MACIAK

W „HAMLECIE CZY WZIAŁEŚ LEKARSTWO?”
– CZASZKA Z „DISCO RELAKS” I W „SOLO-
EXTRA-REALITY SHOW” – LATEKSOWE
OBIEKTY „TOYS” WYPOŻYCZONE OD
ANNY KONIK, KORONY / CROWNS
DESIGN: ANNA KONIK

W PRZYGOTOWANIU / WORK IN PROGRESS:
GRA TV – IMPAKTYT / IMPACTITE – TV
GAME, ORAZ REMAKI WSZYSTKICH
SZTUK TEATRU OPERY BUFFA /
REMAKES OF ALL TOB SHOWS

FILMOGRAFIA:
FILMY TELEWIZYJNE:
W TYM SZALEŃSTWIE JEST METODA –
MARIA NOCKOWSKA

POTRÓJNY HAMLET W ELSYNORZE – MARIA
NOCKOWSKA, TOMASZ DROZDOWICZ
(SF „AUTOGRAF”)

KRÓL JEST DZIŚ NIESWÓJ – CEZARY
CISZEWSKI, ANNA ZAKRZEWSKA

FILMY TOB :
KOMEDIANCI – PORTRETY AKTORÓW TOB
(ZDJĘCIA: TOMEK WIŃSKI)

T.KANTOR – OBECNOŚĆ NIEOBECNEGO
(ZDJĘCIA: KATARZYNA WIŃSKA)

DWA TEATRY VERSUS DWA TEATRY
(ZDJĘCIA: K.W.)

RZECZY ROBIĄ RZECZY – POST-GUIDE
(ZDJĘCIA: K.W.)

W PRZYGOTOWANIU/ IN THE MAKING:
PICOLLO TEATRO DELLA GRANDE
PARANOIA

SCENARIUSZE I SURREALIZACJA:
KATARZYNA WIŃSKA

MONTAŻ: RYSZARD GAJEWSKI & TOMEK
GAJEWSKI

PRODUKCJA: TOMASZ WIŃSKI

ALBO-ALBO,
KIERKEGAARD
A VISTA

EITHER, OR—
KIERKEGAARD
A VISTA

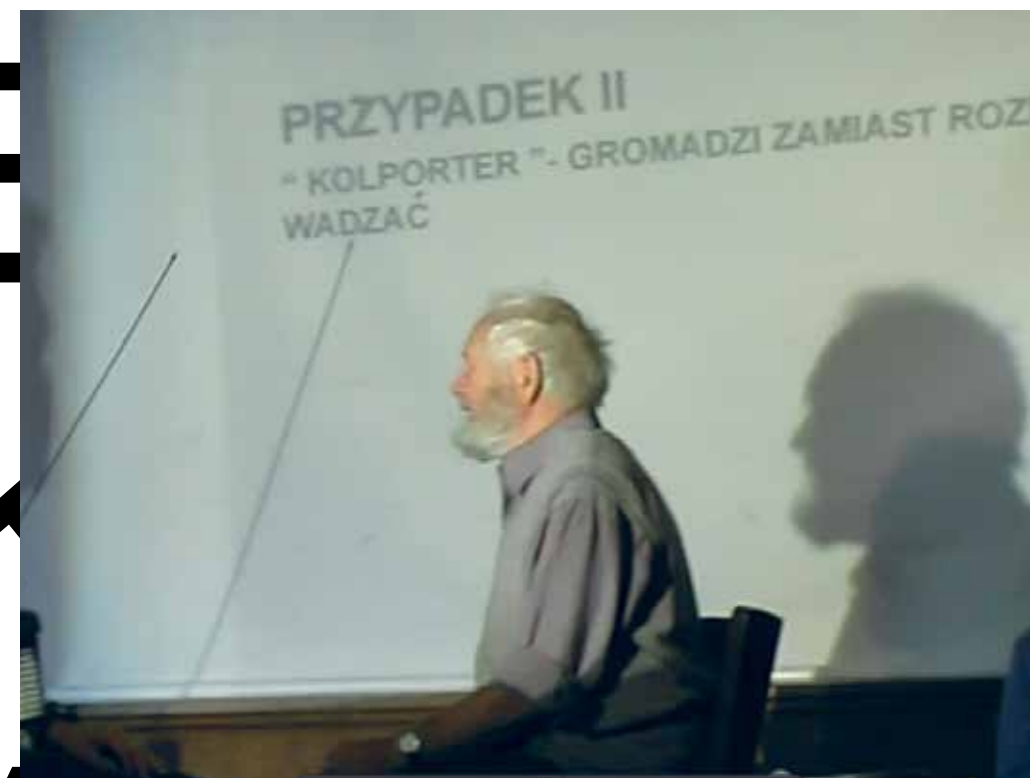
ALBO-ALBO

EITHER, OR—

KIERKEGAARD

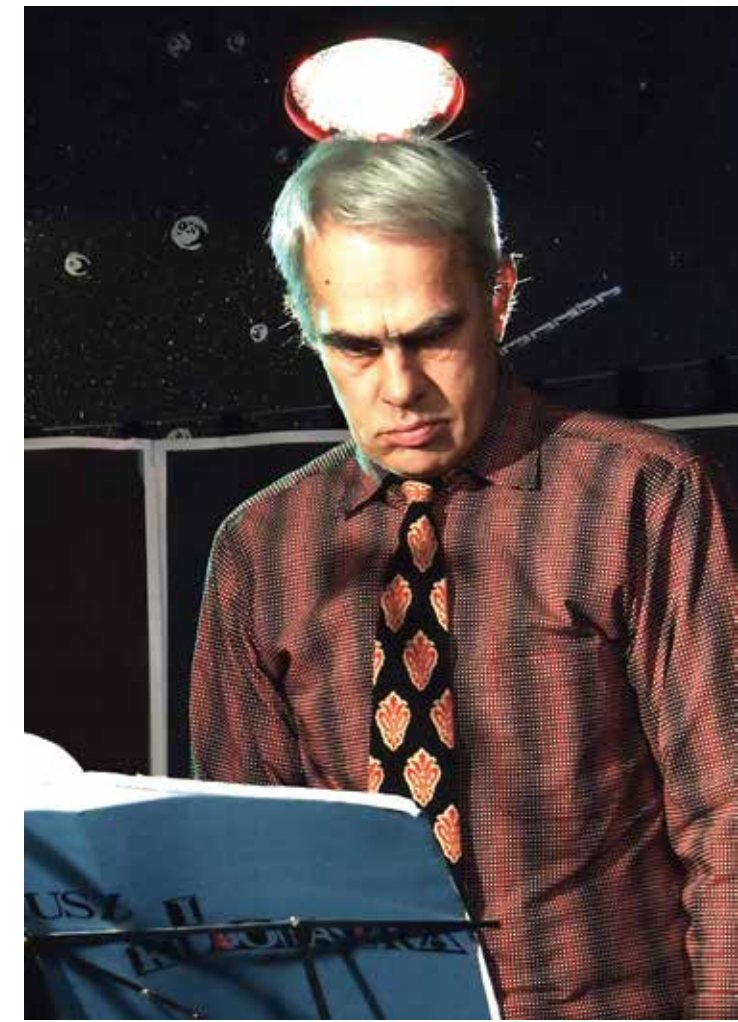
A VISTA

FILM



KLEOPATRA
I ANTONIUSZ

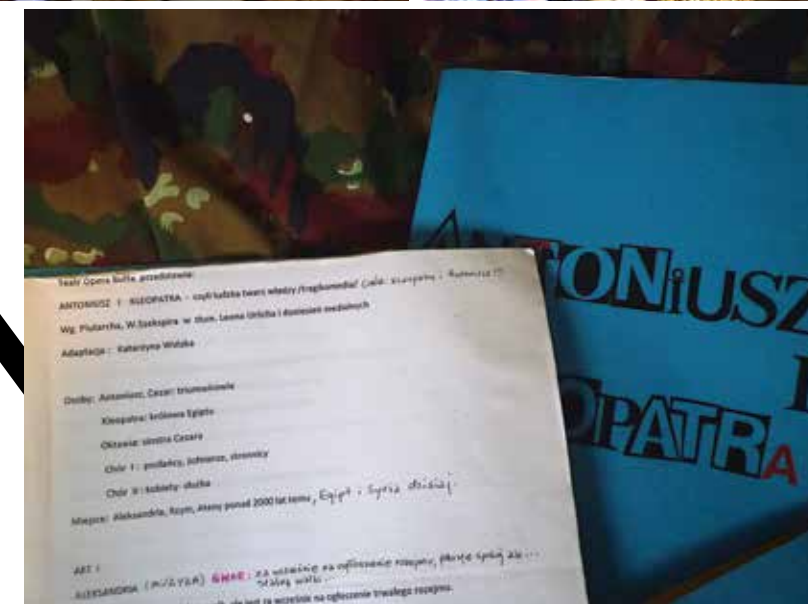
CLEOPATRA
AND ANTHONY



KLEOPATRA
I ANTONIUSZ

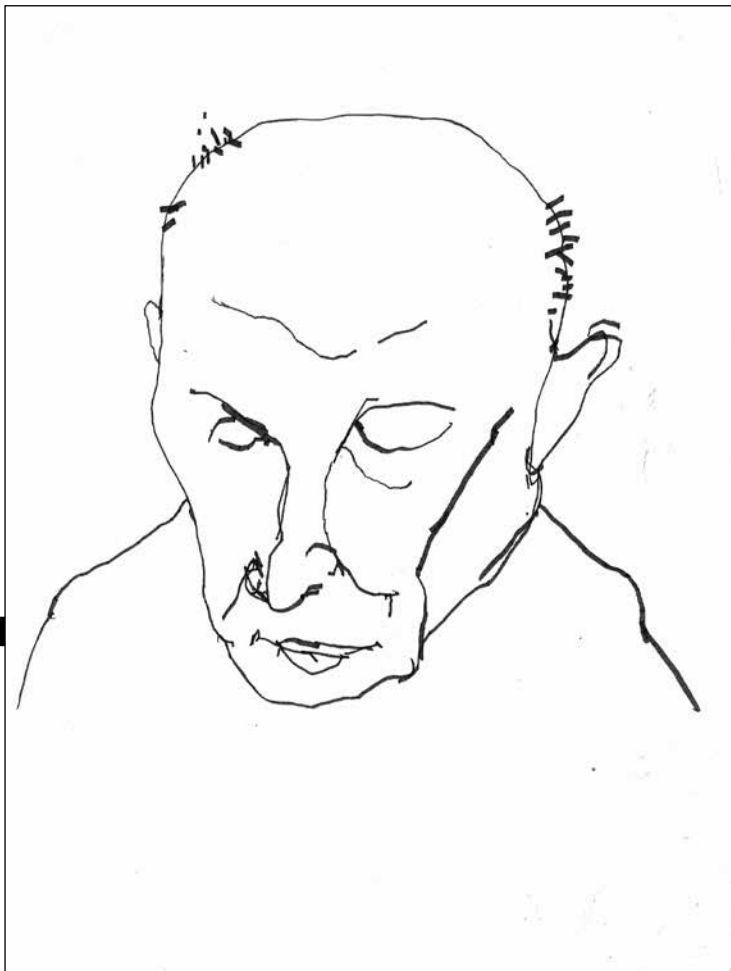


CLEOPATRA
AND ANTHONY

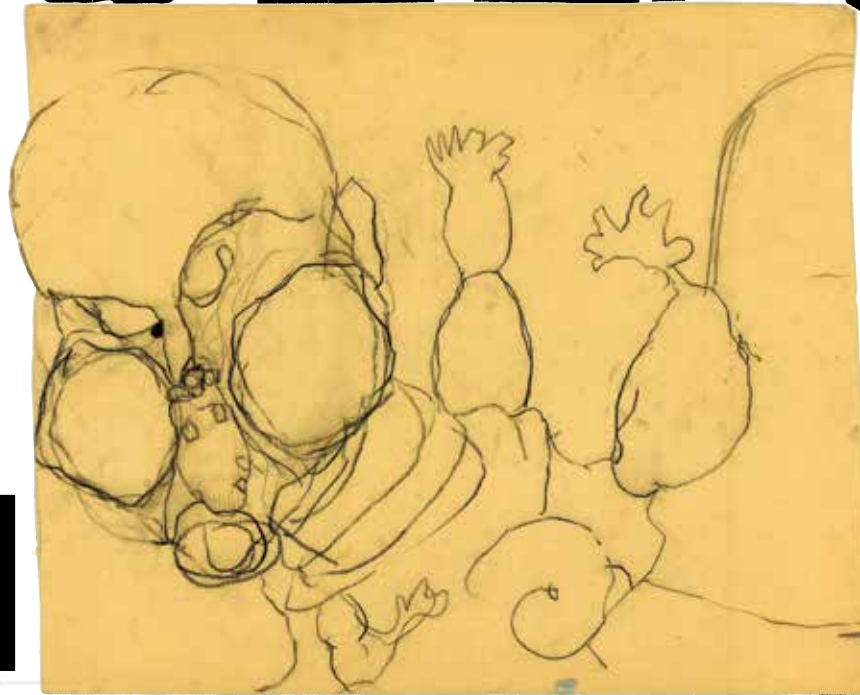


HAMLET
BUÑUELA

HAMLET BY
BUÑUEL



HAMI
BUÑU



HAM
BUÑ

BY



HAIKU
DANCING

HAIKU
FOXTROTT



HA

ANC



HA

XT



HAMLET
ZGUBIONY
W INTERPRETACJI

HAMLET LOST IN
INTERPRETATION

HA



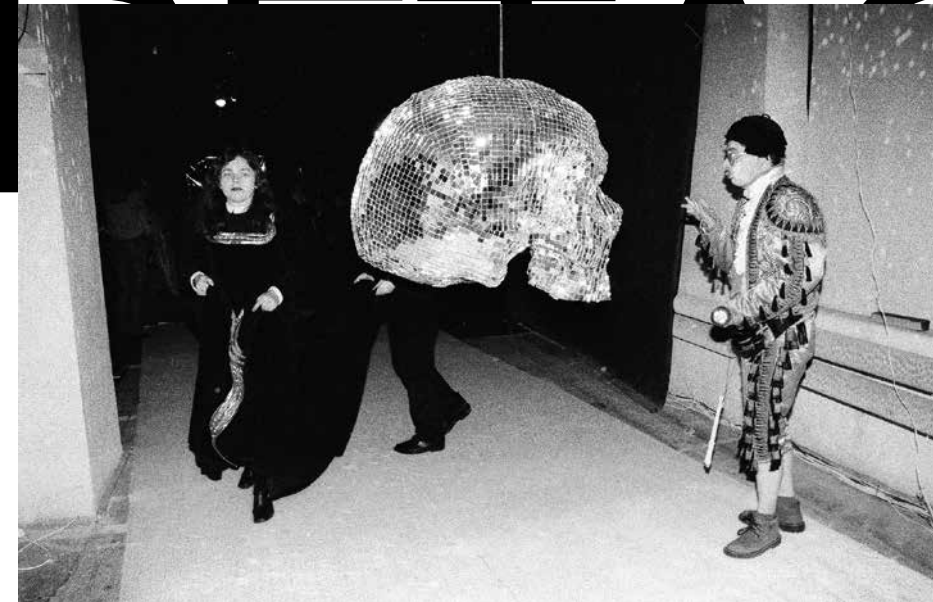
ZGU



W



DR



HA



LOS

Hochzeitsmahl mit Gift-Dessert

Theater: Experimenteller „Hamlet“ beim Madness-Festival

Münster • Die Hamlet-Reise beginnt im Foyer des Pumpenhauses. Mit Klavierspiel und einer Schauspielerin, die die Gäste einlädt, ihr in den Keller zu folgen. Golden schimmernde Masken werden ans Publikum verteilt. Plötzlich ist jeder Hamlet.

„Hamlet, hast du deine Medizin genommen?“ ist eine Gemeinschaftsproduktion von deutschen Darstellern mit Psychiatrie-Erfahrungen und der polnischen Theatergruppe „Opera Buffa“, die aus Patienten des Instituts für Psychiatrie und Neurologie in Warschau besteht. Das zweisprachige Team überraschte beim „Madness & Arts Worldfestival“ mit einer konzentrierten, experimentellen Collage.

Die Idee dazu hatte die künstlerische Leiterin der „Opera Buffa“, Katarzyna Winska. Im dunklen Keller-

theater stehen und sitzen die Zuschauer mitten im Geschehen. Unter dem schwirrenden Licht von Taschenlampen sieht man die Szene doppelt. Die Schauspieler machen eine goldene Folie zur langen Tafel, an der Hamlets Kelche schwingen, an der geredet, geflirtet und getanzt wird. An die Wand wird ein Video projiziert: Es ist die gleiche Szene, entstanden bei Probeaufnahmen. Liebesbriefe von Hamlet an Ophelia fliegen durch den Raum, aus dem Off klingen Stimmen und Textfetzen: „Das ist die wahre Rasei der Liebe“, „Das ist bloß Irrsinn“, „Ihr seid schlimm“.

Das lose, scheinbar wirre Spiel lebt von Lichteffekten, der Doppelsicht aufs Geschehen und der daraus resultierenden Frage nach dem Blick auf die Wirklichkeit. Hier werden keine Antworten gege-

ben, nur immer neue Fragen gestellt. Erst ganz zum Schluss darf man weiterwandern über die Bühne des Pumpenhauses zum Zuschauer-raum. Doch gerade hier, in der klassischen Theatersituation, wird das Publikum Zeuge des größten menschlichen Wahnsinns: Es geschehen mehrere Morde. Ein Königspaar steht auf der Bühne, die Köpfe durch eine Goldfolie gesteckt. Gerade feierten sie noch Hochzeit, schon wird dem Herrscher Gift ins Ohr geflößt. Der König rutscht zu Boden, die Königin tritt noch einmal nach – und schwups steht der nächste Herr parat. Das Spiel wiederholt sich mehrfach. Ein irres Treiben, das mit einfachsten Mitteln den ganzen Shakespeare in zwei Minuten zusammenfasst. Irritierter, aber großer Applaus. • Sabine Müller

N-

TER

ATIC



IZBA PAMIĘCI
A REBOURS

MEMORY
CHAMBER
A REBOURS

IZBA

A R

MEI

A R



TEATR
OPERA BUFFA przedstawia: Izba Pamięci - A Rebour
i KATARZYNA WINSKA

Uwagi dla tłumacza: Podkreślone zdania wypowiedzi kobieta
(imiona Polskiej tłumaczone na niemiecki
i nazwy własne)
Brakuje jeszcze nagrań z próby OPERY BUFFA. Wypowiedzi aktorów
będą włączone do nagrania. BOŻY JAN II
miejsce - szpital

12 sierpnia - 20 sierpnia

2. relacje: CZART i LAUDAŃSKI - Kompania „Rudy”

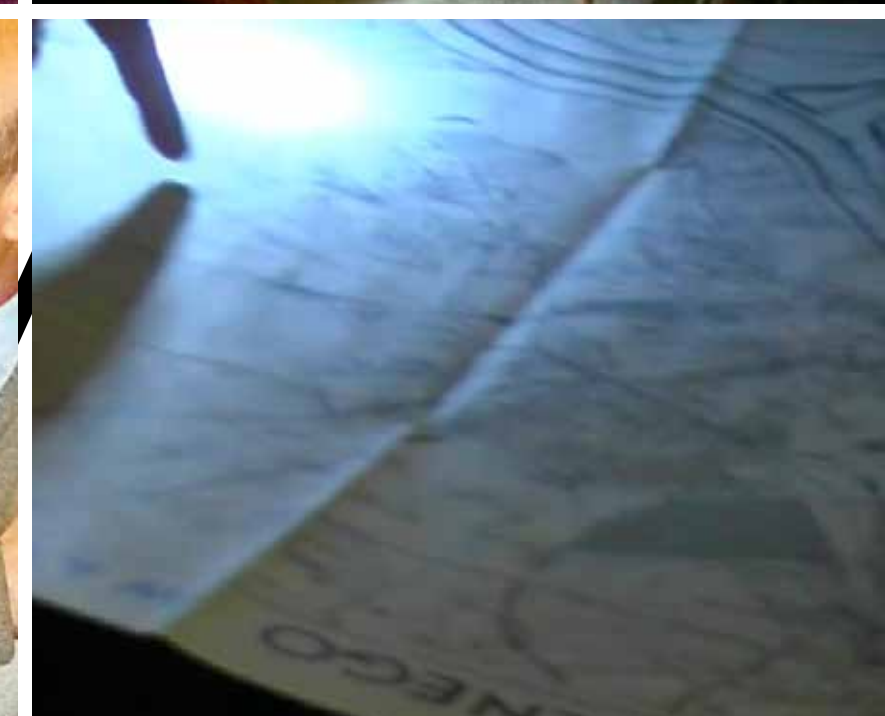
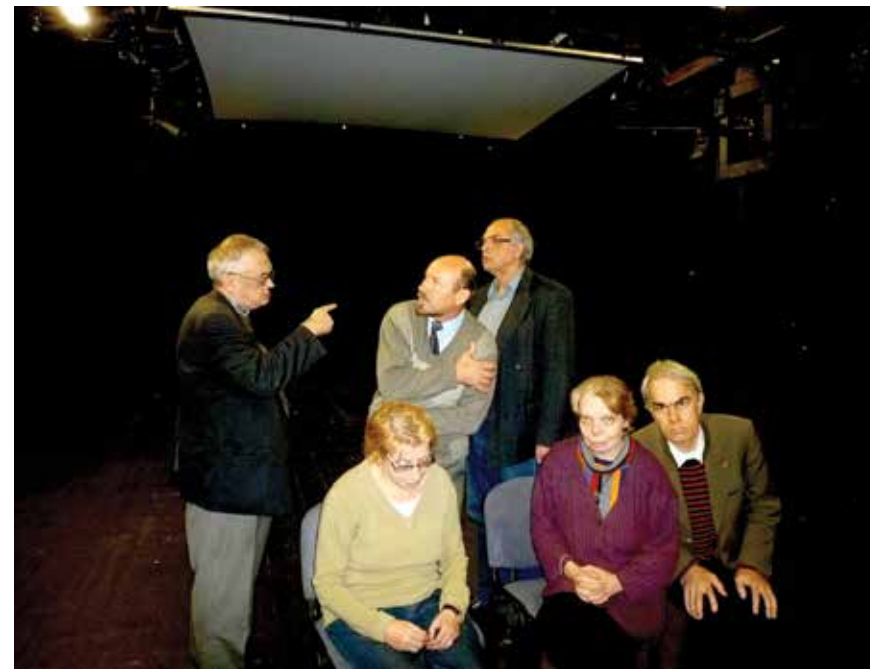
Samochody wtaczają się w ciemność dziedzińca. Z buchających światłem drzwi pawilonu wysypują się białe kornety zakonnice. Szpital. Ciepły powiew niesie zamazane echa wystrzałów. Tępy ból szarpie płuca, jestem na noszach. Nierówne kroki mężczyzn dudnią po ubitej ziemi i płytach chodnika jak werble

- Halo, tu!

Stajemy gdzieś w kącie pod ścianą. Czekamy długo, bardzo długo, nie wiadomo na co, noszowi palą niecierpliwie papierosy. Ruszamy. Korytarz wydłuża się w nieskończoność, a z białą zasłanymi łóżek wycierają blade, o zmęczonych oczach twarze rannych. Otwarte drzwi uderzają świeżym podmuchem. Na ciemnym granacie nieba migocą gwiazdy. Nogi dźwigających nasze mężczyzn grzęzną w dywanie trawnika.

- Halo, tu! Prędeż! Na dół!

Schodzimy do piwnicy. Oczy błędzą leniwie po ścianach wnętrza. Poważne twarze lekarzy i suche, wciśnięte w kaptury, sióstr budzą nieznaną lęk. Nalane policzki księdza w rozdartej sutannie przebiega nieokreślony skurcz, a suche palce operującego doktora są zwinne jak macki tajemniczego polipa. Białe fartuchy rozplývają się w gęstą, nieprzeniknioną mgłę. Maligna





TADEUSZ
KANTOR –
OBECNOŚĆ
NIEOBECNEGO

TADEUSZ
KANTOR—THE
PRESENCE OF
THE ABSENTEE

2014–
2015

DEUSZ K OBECNOS



ODYSEJA
WEINBACHA

WEINBACH'S
ODYSSEY



ODY

WA-



WVLE

HT

SS



MEGA OFERTA:
FLORENCJA
PRZEZ W-WĘ
DO RZYMU

MEGA OFFER:
FLORENCE VIA
WARSAW TO
ROME



FLO

W-W

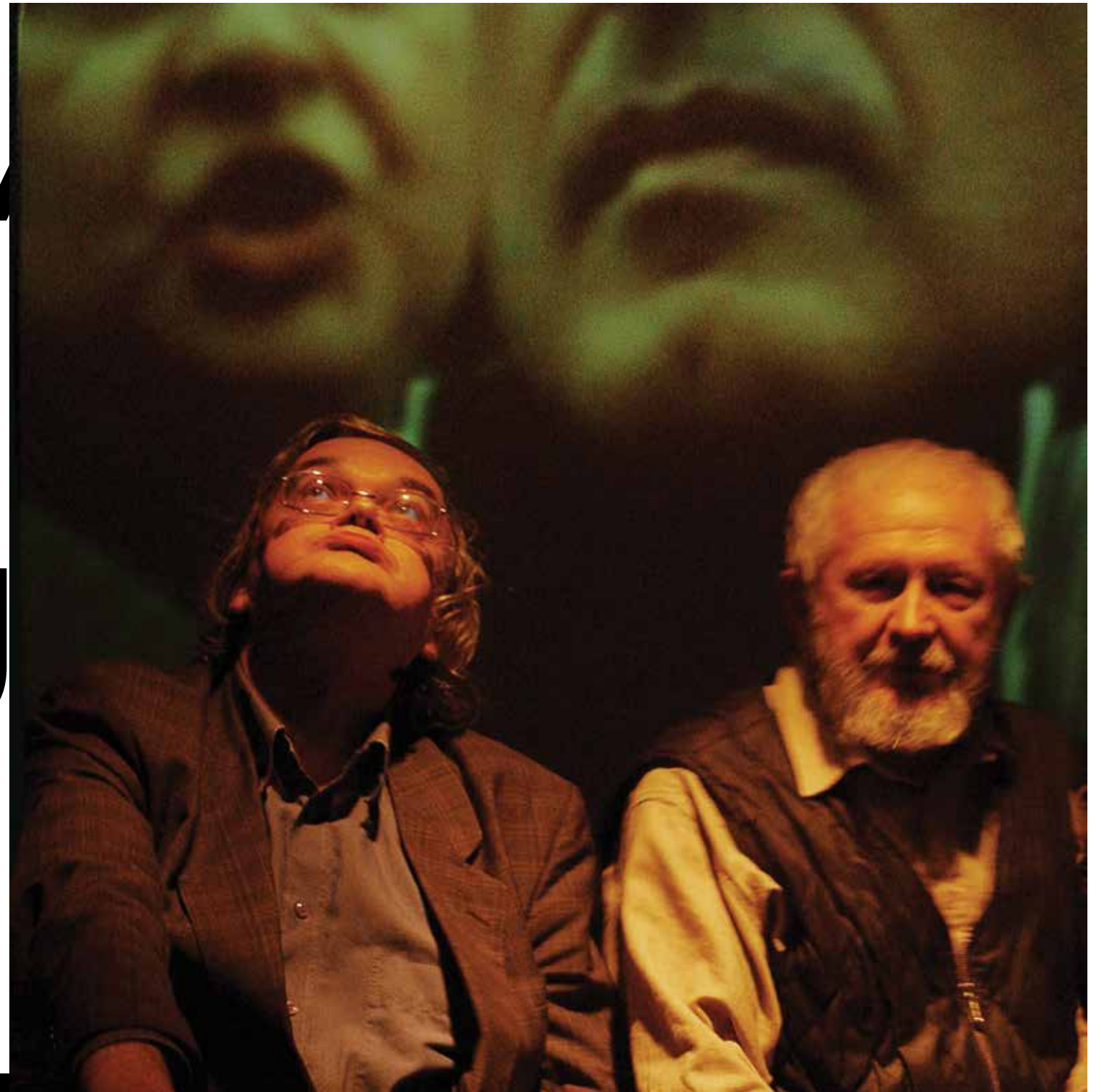
DO



E

J

U



MEGA OFFER

OPERA BUFFA
CZYTA PROUSTA

OPERA BUFFA
READS PROUST



OPERA BUFFA C
TA PROUSTA



OPERA BUFFA
CZYTA PROUSTA



SOLO-EXTRA
REALITY SHOW



REALITY SHOW

WIECZNY
WYPOCZYNEK

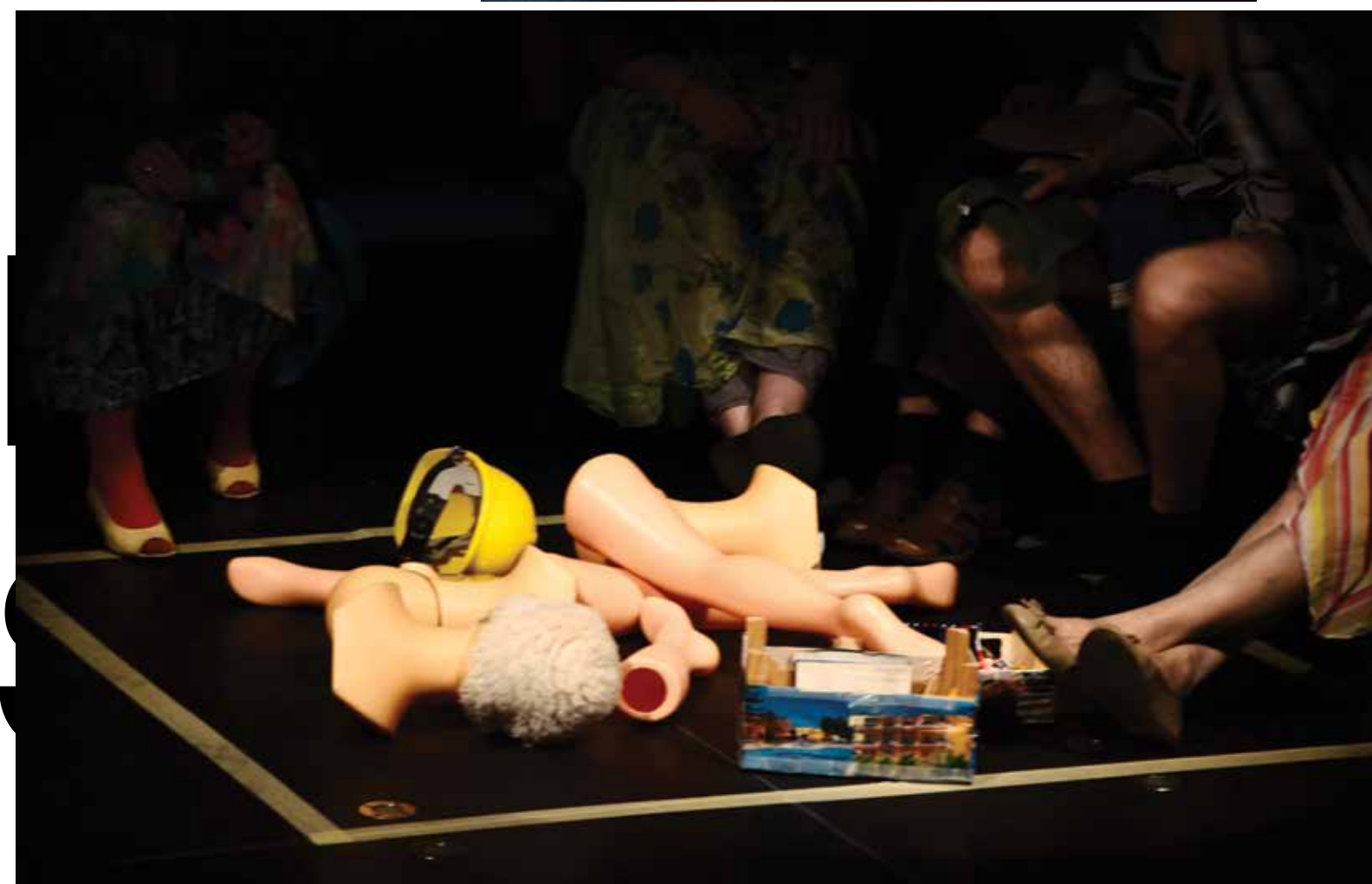
ETERNALLY
RESTING



WIECZNY WYPOCZYNEK



CZY



LY R





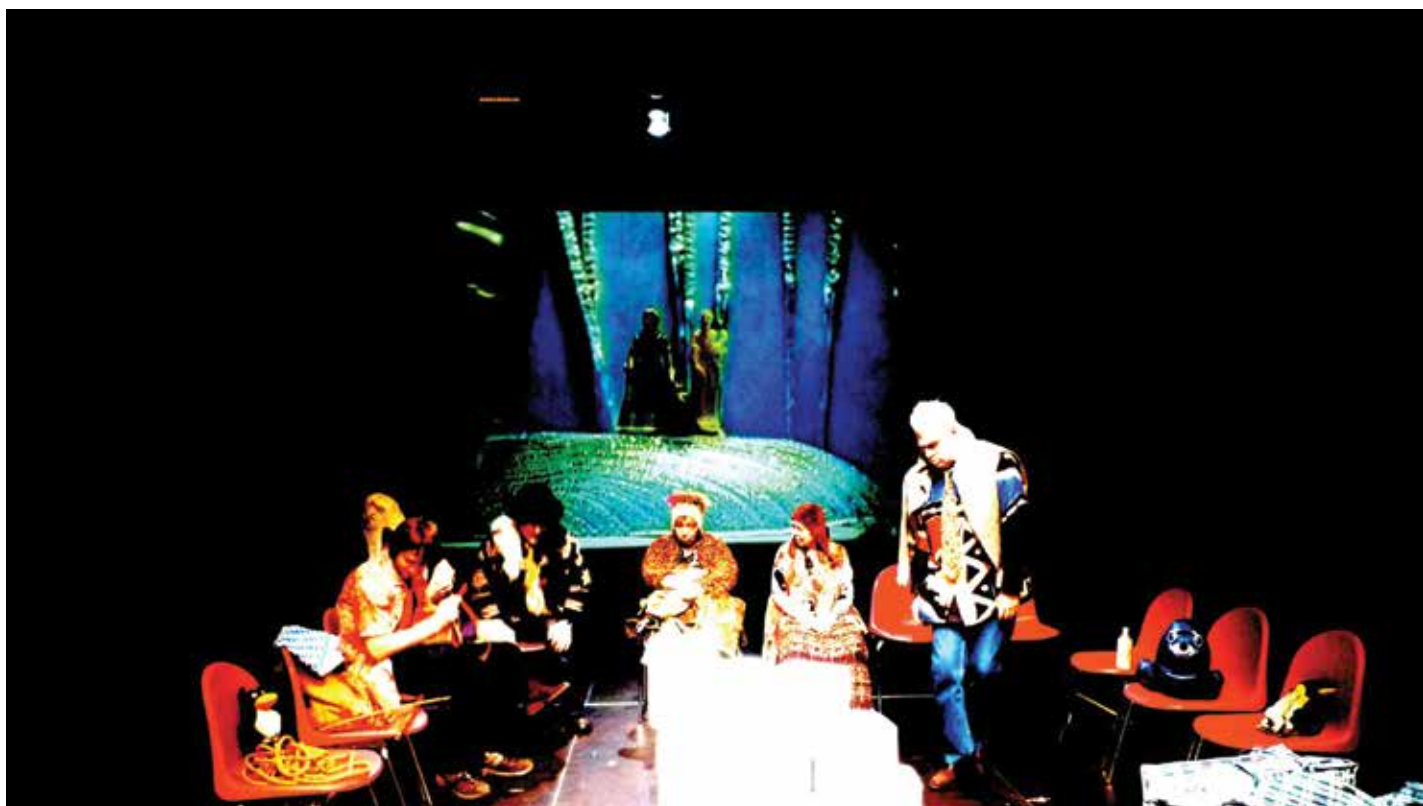
WYSPA
POMYLONA

DECEPTION
ISLAND

WY

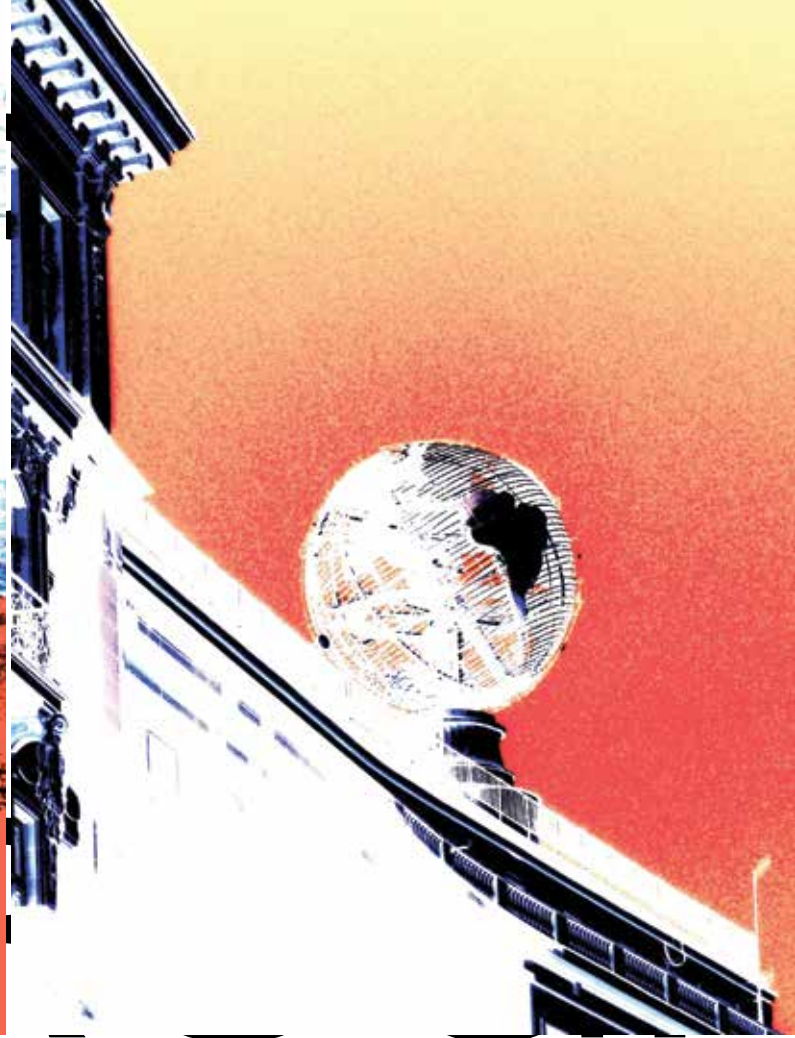
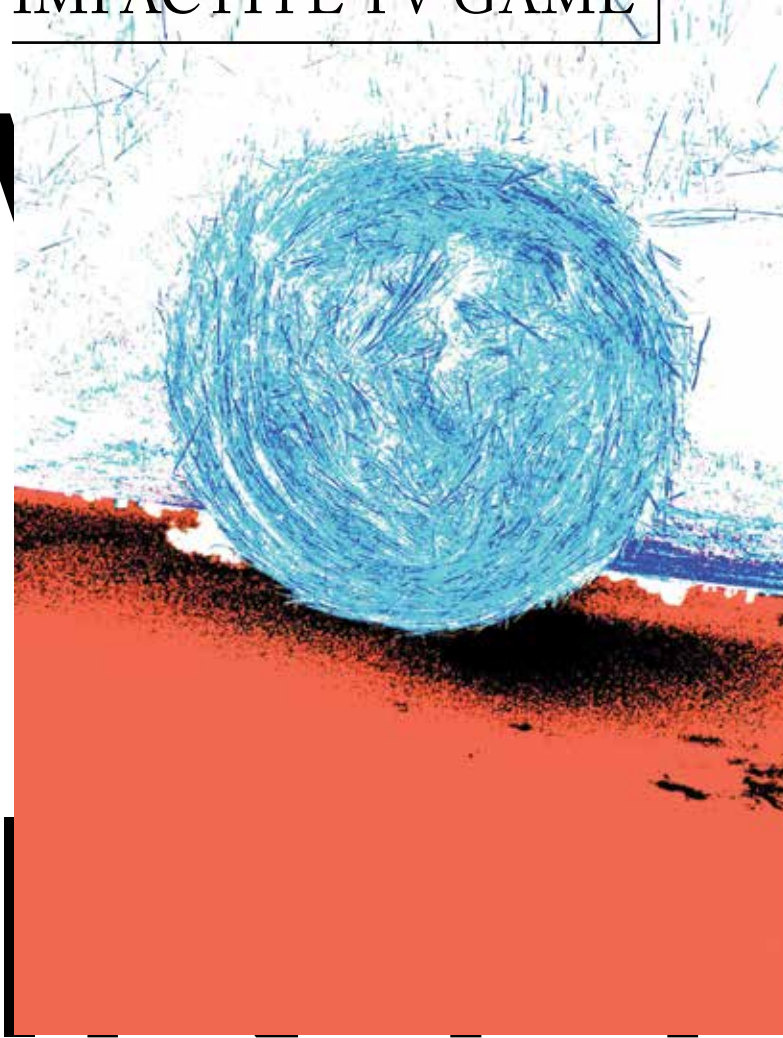


N ISLAND

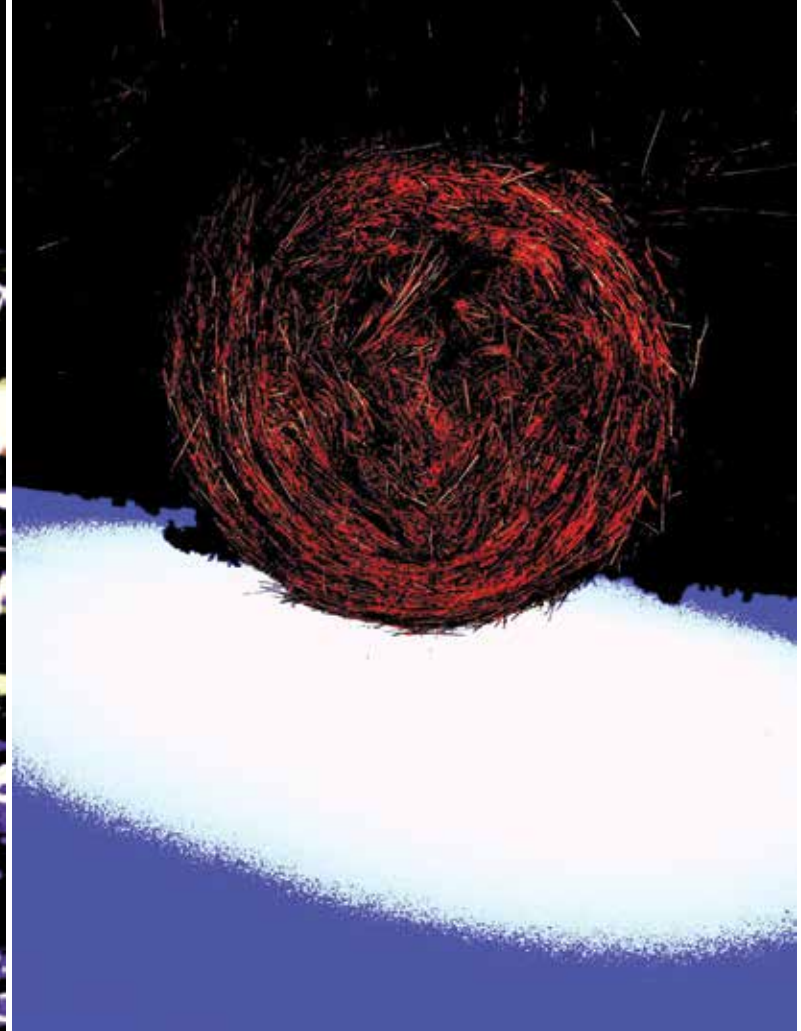
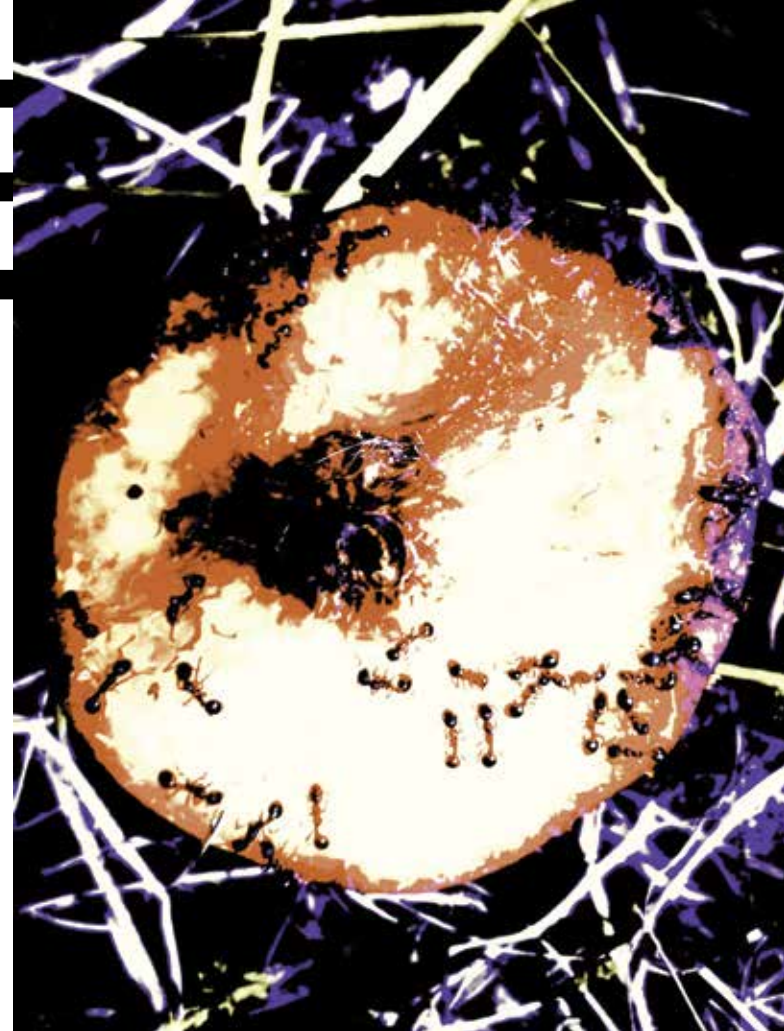


W PRZYGOTOWANIU:
IMPAKTYT TV GAME

IN PROGRESS:
IMPACTITE TV GAME



ES
RE



REPUBLICA POŁUDNIOWEJ AFRYKI Chińczycy oficjalnie stali się czarni

Poludniowoafrykański sąd zdecydował o tym, że mieszkancy RPA chińskie pochodzenia zostana oficjalnie uznani za czarnych. O takie orzeczenie zabiegali sami zainteresowani, ktorých liczbę w tym kraju szacuje się na 200 tys. Nowa regulacja pozwoli im korzystanie z przywilejów faworyzujących ich na rynku pracy. Do tej pory mogli z nich korzystaó jedynie czarni, Hindusi i osoby nie pochodzenia. Wcześniej Chińczycy skarżyli się, że w czasach apartheidu byli uznawani za kolorowych, a po jego zniesieniu traktowani jak białych.

Argentyńscy naukowcy postanowili zbadać, jaki jest wpływ krów na globalne ocieplenie. Przyczepione do krasul balony będą zbierały ich naturalne gazy. Układ trawienny krów wytwarza metan, ignorowany przez badaczy gaz cieplarniany. MR

Ekologiczny „Earthrace” próbuje pobić rekord opłynięcia świata

Nowozelandzka, ekologiczna łódź „Earthrace” próbuje pobić rekord opłynięcia Ziemi przez jednostkę napędzaną tylko biopaliwami. Trimaranc, który 10 dni temu opuścił port w hiszpańskiej Walencji, przepłynął Atlantyk i dobija do Kanalu Panamskiego. Na razie podróż ekolodzy przebiega bez problemów, a nawet o kilka godzin szybciej, niż przewidywano. Celem żaglógi jest okrążenie świata w 65 dni i pobicie rekordu z 1998 roku, kiedy brytyjska łódź „Cable and Wireless Adventurer” dokonała tego w 74 dni, 20 godzin i 58 minut. „Earthrace” ma spore szanse poprawić ten wyczyn. Rozwija bowiem prędkość do 45 węzłów, czyli 90 km/h, dzie-

ki czemu potrafi pokonać nawet 15-metrowe fale i płynąć pod wodą. Waży 13 ton, ma 24 metry długości oraz siedem szerokości i jest napędzany odnawialnym biopaliwem pozyskiwanym z tłuszczu zwierzęcego i soi. Jego koszt to 1,25 mln dol. Nowozelandzki trimaran już drugi raz podjął próbę ustanowienia nowego rekordu. Pierwsza – w marcu zeszłego roku – zakończyła się tragicznie już po dziewięciu dniach. U wybrzeży Gwatemali „Earthrace” zderzył się z łodzią rybacką, a jeden z rybaków zginął. Jednostkę zatrzymała miejscowa policja, ale po kilku dniach przesłuchań żaglógi wypuszczono na wolność. j

Siła głosu

Alexander Pearce

Pierwsza historia z survivalu w tle dotyczy Aleksandra Pearce'a (1790–1824), który za kradzież butów trafił do obozu pracy w Macquarie Harbour (Tasmania). Wraz z innymi więźniami zwiął z zamknięcia, po czym z braku żywności spożył towarzyszy ucieczki. Schwytany, wyznał prawdę, ale mu nie uwierzono. Więc ponownie umknął z nowymi kamratami i znów dopuścił się kanibalizmu. Tym razem skazano go na śmierć. Przed egzekucją rzekł: „Nie dowięcie się, na co was stać, zanim porządnie nie zgłodniejecie”.

Prokuratura oskarżyła włoskiego księdza Francesca Bazzoffiego o odprawianie fałszywych egzorcyzmów. Zdaniem śledczych oszust w sutannie przez osiem lat zarobił na nich 4 mln euro. Choć uroczysty egzorcyzm to oficjalna modlitwa Kościoła o uwolnienie od złych duchów, to oskarżony ksiądz odprawiał ją bez wymaganej prawem kanonicznym zgody przełożonych oraz – co być może było głównym powodem rozczarowania wiernych – na skrót. – Kadzidla, dwie pieśni, parę „alleluja” i nagle: „Precz, szatanie!” – opowiada kilkunastu świadków oskarżenia, którzy padli ofiarą ks. Bazzoffiego.

Zofia Mural z podsianowskiego Bielkowa znalazła podobieństwo w portrecie swojego wujka – brata matki – do Józefa Stawinogi. Stawinoga był kłoszarzem, który od dziesięcioleci mieszkał na angielskim trawniku. Niedawno zmarł i zostawił po sobie fortunę na bankowym koncie. – No jest tylko jedna różnica – dodaje nieśmiało pani Lidia. – Nasz Józek nazywał się Moczygęba. Ale jak Boga Kocham, pamiętam, jak mówił, że nazwisko zmienił, bo ci Anglicy za nic w świecie nie potrafili go wymówić. Jeszcze narzekał, że to go dużo pieniędzy kosztowało.

Gwoździem będą mistrzostwa w rzucie gumofilcem

Ekologiczna akcja Bono

Bono, wokalista legendarnej grupy U2, często wykorzystuje swoją sławę, by zwrócić uwagę na dręczące Ziemię bolączki. Wczoraj w ramach propagowania ochrony środowiska piosenkarz wzięł udział w akcji sadzenia drzewek na sztucznej wyspie w Zatoce Tokijskiej. W ogrodniczych pracach towarzyszyli

Irlandczykowi gubernator Tokio oraz jeden z najbardziej znanych japońskich architektów Tadao Ando, który jest autorem ekologicznych projektów rewitalizacji miasta. Władze stolicy Japonii chcą bowiem przekształcić wyspę zbudowaną z góry śmieci i niepotrzebnej ziemi z miejskich budów w imponujący

88-hektarowy park o nazwie Umi-no-Mori, co oznacza Wodny Las. W ciągu 30 lat na byłym śmietniku zasadzonych zostanie 480 tys. drzew, które mają stać się symbolem harmonijnego współzycia człowieka z naturą. – Nie dla nas, a dla naszych dzieci – głosi hasło popieranego przez Bono projektu. mw

22 SPOŁECZEŃSTWO TEATR SCHIZOFRENIKÓW



Scena spektaklu „Hamlecie, czy wziąć lekarstwo?”, festival „Sztuka i Sztuka”, Münster (Niemcy), maj 2006 r.

Z wyspy pomyłonej

Cztery wieki temu po Renie przemieszczały się osobliwe statki. Ich pasażerami byli obłąkani. Zdrowi podzuczali szaleńców w odległe miejsca. Nie pozbywajcie się nas. Jesteśmy pożyteczni – apelują chorzy na schizofrenię.

Wiza

Cztery wieki temu Katarzyna Wińska, lingwistka ze słabością do ekscentrycznych kamienicy w Warszawie. Kamienica sąsiaduje ze szpitalem. Nieosłonięta okna ukazują nieosłoniętych chorych: całonocne reality show dla zdrowych (co dla tej historii ma znaczenie symboliczne). W kamienicy na ogół wszyscy się znają: dzień dobry, dzień dobry. W oficynie dozorcstwa trwa nieprzerwany monitoring zachowań lokatorów – rejestrują je ukryte kamery punktowi, w jakiej chacie bez wody i prądu. „Solo – Extra Reality Show” – nadaje Wińska tytuł swej sztuce. Jest końcówka lat 90.

Spotkanie

Najpierw zamierza obsadzić profesjonalnymi aktorami, ale łapie się na niekonsekwencji: czy choroba przefiltrowana przez mózg zdrowego odsoni prawdziwe oblicze? Wińska: – Chciałabym dowiedzieć się czegoś więcej, dotrzeć do tych pokładów świadomości, które są przed nami zakryte. Janusz nie potrafiłby wskazać momentu, kiedy po raz pierwszy minął się z normą. Gdyby chciał ten proces zlaścować, wyślaby kryzysa wnosząca. Norma mówić np: niekompetencja i charmstwo są składową życia, pogodź się z tym, bądź realistą. A głowa Janusza: nie ma na to zgody, bo jak ktoś jest niekompetentny i Neurolości, mózgi do choroby...

a rida, spontaniczna i obojtna na to, kto tekst napisał i jakie miał przesłanie, byłaby tylko zaintrygowana. Wtedy, po pierwszej próbie z „Solo...”, postanawia to odkrycie wykorzystać w twórczy sposób: wkomponować reakcje aktorów w treść sztuki, podając za ich tempem. Ale pojawia się problem: nie ma pewności, czy wszyscy aktorzy przyjęli na przedstawienie (są w różnych stadiach choroby), spaktaliby się swali. Znajduje rozwiązanie: tekst czytany podczas prób wraz z nagranymi komentarzami będzie puszczany z głośników. Aktorzy wyposażeni w relatywizmy na żywo wykonują do niego pantomimę. Na ścianie pojawia się obraz animacja. W Teatrze Opera Buffa, który wymyśliła Wińska, nie ma barier narzeczonych przez scenarzystę. Ale też tych, które mogłyby narządzić cde terapeutyczne. Tu chodzi o efekt artystyczny. Aktor Janusz, w którym siedzi idealista, potwierdza: – W naszych relacjach od początku nie było pobłażania, żadnej konfidenckiej litującej się manusi. Kiedy po trzech miesiącach prób odbywa się premiera, środowisko jest w konfuzji: jak to zakwalifikować? Niemiecy organizatorzy festiwału „Sztuka i Sztuka” nazwą to „eksperymentalnym projektem otwartym”. Na stronie internetowej Instytutu Teatralnego „Opera Buffa” umieszczono w kategorii: „nierapeutyczne, inne”.

Odchylenie – „Varus” to nie innego jak „imny” właśnie – zwraca uwagę aktor Janusz, w którym siedzi idealista. Ma około sześćdziesiątki, broń, wspany: – U nas jest takie wyobrażenie warata, że lata z siekierą i gałą od rzeczy. Przy schizofrenii tak nie jest. To nie tyle choroba, co rodzaj odchylenia od normy. My przemykamy obok niej, to czasem jest jak omśnięcie. Janusz nie potrafiłby wskazać momentu, kiedy po raz pierwszy minął się z normą. Gdyby chciał ten proces zlaścować, wyślaby kryzysa wnosząca. Norma mówić np: niekompetencja i charmstwo są składową życia, pogodź się z tym, bądź realistą. A głowa Janusza: nie ma na to zgody, bo jak ktoś jest niekompetentny i Neurolości, mózgi do choroby...

GAZETA SPOŁECZNA KULTURA

DZISIAJ... 10 **Supermarket**

Hamletów jest dwóch
Rozmowa o spektaklu „Król jest dziś niesw...” o nietypowe przedstawienie. Grają w nim chorzy na schizofrenię. Spektakł według „Hamleta” Szeszpla w wykonaniu trupy Opera Buffa będzie można zobaczyć dziś o godz. 16 i 18 na Zamku Królewskim.

KONKURS

Wspólnie ze sklepem Galeria Centrum, mieszczącym się w Galerii Mokotów, proponujemy zabawa w tworzenie oryginalnych zestawów z ubrań trzech marek: Esprit, River Island i Wallis.

Podglądani ze stróżówki
STUDIO BUFFO. Gościnne występy trupy Opera Buffa

Solo – Extra Reality Show” to nietypowy spektakl. Aktorami trupy Opera Buffa są ludzie chorzy na schizofrenię.

tańce

Władzonych przez członków grupy. Na scenie więc pojawili się Pritpal Rajput grający na tradycyjnym hinduskim bębnie dhol oraz wokalista Afjal Miah. Tańczo-rockowa muzyka z elementami azjatyckimi wprawiła całą Słodką przyjemny rozniaczony nastroj. Grupa przez pół godziny zagrała przebiegi utworów ze wszystkich swoich. Przymocowała też, chyba najbardziej ciekawym przez publiczność, alek. „Free Saptal Ram”, poświęć odbywającemu karę więzienia demu Hindusowi, który broniąc się z riasłowskim atakiem, zabił jednego z bandytów.

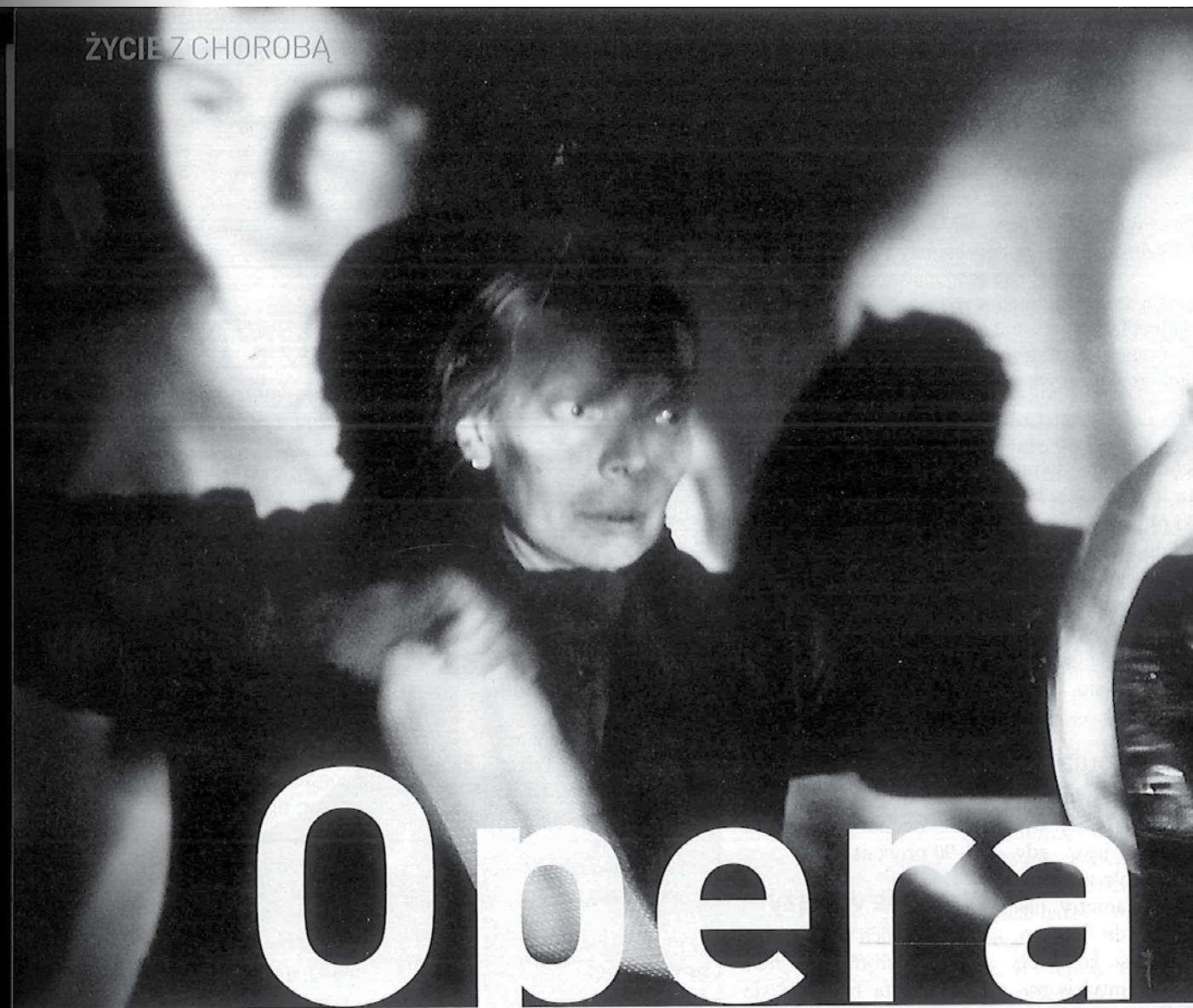
Doniesienia z Wyspy Pomyłonej..

ZAPROSZENIA NA DZIS

KONCERT KRZYSZTOFA SCIERAŃSKIEGO I BERNARDA MASELLI – klub Dekada, ul. Grojecka 19/25, godz. 21. Wstęp wolny.

DOORBO SOUND PROJECT zagra w Muzie, ul. Chmielna 9, godz. 22.

POKAZ FILMÓW „DOZWO... KRÓTKO



Opera

Teatr daje im siłę, by wyjść z domu, nadaje sens życiu. I leczy, choć nie dla terapii przychodzą na próby. Aktorzy tego niezwykłego teatru chorują na schizofrenię. – Tworzymy sztukę – mówią, a na ich przedstawienia ściągają tłumy.

na wariackich papierach

tekst: Katarzyna Bonda

Stoliki w jadalni ośrodka „Amicus” tworzą „stół konferencyjny”. Naprzeciwko podniszczone przesćieradło udaje nowoczesny ekran. Na sali, której jedyną ozdobą są prace pensjonariuszy ośrodka, panuje cisza. Próba teatru to poważna sprawa. Wszyscy wiedzą, że aktorom – pacjentom Instytutu Psychiatrii i Neurologii

„Jaka jest granica między wariactwem a geniuszem? Gdzieś czytałem: każdy jest wariatem, dopóki jego idea nie zatrumfuje”.

(dialog z próby aktorów „Opery Buffa”)

w Warszawie – nie przeszkadzać. I choć „Opera Buffa” trenuje w Zamku Ujazdowskim, to bez problemu aktorzy wywołują siebie, że spektakl dzieje się w znacznie piękniejszych wnętrzach.

Za chwilę Katarzyna, reżyserka i szefka niezwyklej trupy teatru puści z projektora antystron z muzyką do nowej, jej sztuki, z którą pojadą na festiwal „Amunster”. Bo to n

Albo pasy, albo kaftan

AUTOR: ARIADNA LEWAŃSKA

Aktorzy Opery Buffa uświadamiają *a vista* pokrewieństwo między teatrem, filozofią i psychoterapią. Grając Kierkegaarda, mierzą się z ludzkim dramatem i własną chorobą.

■ To widownia ma treść. Kto przechodził obok szpitala psychiatrycznego, słyszał krzyki, widział kraty w oknach, a za nimi obłąkanych w kaftanach. Normalnie boimy się szaleństwa. A jak ktoś dostanie ataku? Pokonujemy własny lęk, jednocześnie ciekawi, jak wystawić dwutomową rozprawę filozoficzną. *Albo – albo; Kierkegaard a vista* – plakat prowadzi do niewielkiej sali klubu Solec. Niezwykli aktorzy witają nas sami, zespół chorych na schizofrenię z którymi Katarzyna Wińska tworzy od lat, wspomagając kurację *realizacją* teatralną. Idziemy do teatru, wchodzimy do psychiatryka. Albo odwrotnie. Czeka nas playback: artyści nagrali wcześniej swoje kwestie, teraz ścigają ruchem swój głos i myśl. Pragmatyczna decyzja reżyserki uwrażliwia na ich zachowania. Uderzają dziecinne gesty, chichoty akompaniujące poważnym kwestiom. Siwy profesor pod ekranem cieszy się wskaźnikiem jak chłopiec. Mężczyzna z brodą pod ścianą nerwowo trze dłońmi, białka oczu błyskają w cieniu. Budzi niepokój. Inny, w zielonej zapiętej kurtce, nagle recytuje własne wiersze. Poruszają nas nienaturalne tiki, łakomstwo na ciasteczka, bezradność spojrzeń na skraju katatonii lub niezwykle płomień w oczach, który zaraz zgaśnie. Czy są zagrane? Nie wiemy. I to zaczyna fascynować.

„Albo – albo” bez tekstu autora

Adaptacja okazuje się równie wyjątkowa – tekst *Albo – albo* nie zabrzmi ani razu. Inscenizacja jest oszczędna, ale to pozwala nam wydobyć, jak wiele dzieje się w słowach. Formę wybrali przewrotnie: wystawiają za długim stołem konferencję naukową o filozofie. Cytują, wstając, krótkie fragmenty innych jego książek. Bawią się w ludzi nauki z wyśmienitym poczuciem humoru:

Prosimy włożyć słuchawki. Usłysz Państwo głosy uczestników konferencji w tłumaczeniu na polski. / Nie zapraszamy do dyskusji. / Mogłaby pani powtórzyć? / Nie mogę. / Prosimy cię. / Nie. / Ale uparta. / Nie chcę. / Ona nie jest uparta; szpiedzy czyhają na jej błędy w wymowie, chcą dowieść, że jest obcego pochodzenia, podrzutkiem z Marsa. / Bo tak jest. / My cię tu wszyscy kochamy.

Ta pierwsza wymiana zdań wprowadza w dramat bez rozbiegówki. Słuchawek oczywiście nie ma, ale miłość jest ważna. Zabawa w naukę

trwa, lecz siebie grający traktują serio. Obnażają rozdarcie umysłu, zawieszonoego w ciągłym „albo – albo”, krążącego pomiędzy tym, co obiektywne, a własnym postrzeganiem, który z rozpaczliwym uporem obie te sfery uznaje za równoważną rzeczywistość. Tragedia, aporia i choroba – trzy perspektywy – nakładają się na siebie, zamiast zmian dekoracji. Potraktowaniem tematu, poruszającą, tak staranną obecnością na scenie, jak gdyby tam wczepiali się w skrawek normalności, aktorzy Opery Buffa uświadamiają *a vista* pokrewieństwo między teatrem, filozofią i psychoterapią, które – trojako – mierzą się z ludzkim dramatem. Mamy szansę podejrzeć w dialogu ich kruchy przedmiot: duszę. Aktorzy, mieszając wielkie cytaty z nagłymi zakotwiczeniami w codzienności, uczą jak mędrzy humanizmu, że *J a* wyraża się w każdym geście.

A – Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*: „Ale gdybym wiedział, gdzie mieszka rycerz wiary, poszedłbym tam piechotą: takie bowiem cuda interesują mnie absolutnie”.

M – Otworzyli obok mnie Lidla, nie wiem, czy mam złożyć podanie o pracę.

To, co wzniosłe i abstrakcyjne, zostaje zderzone z tym, co praktyczne, ale chyba bardziej niemożliwe. Niektórym łatwiej podążyć za rycerzem wiary, niż dostać pracę w Lidlu. Ale w oba miejsca „idzie się piechotą”. Oba są równo nieodległe. Świat abstrakcyjnego poszukiwania, duchowego cudu, przenika prozę codziennych zmagani z własną słabością, które towarzyszą nam wszystkim, gdy coś blisko się otwiera. Rzeczywistość choroby i filozofia zajmują się tym, co niewidzialne. W spektaklu ten nieempiryczny świat zostaje poddany anielskiemu dotknięciu, które spełni się w relacji między bezgłośnymi odtwórcami własnej mowy i skupionym na tekście widzem. „Podrzutki z Marsa” wybrały Kierkegaarda, bo to patron refleksji nad egzystencjalnym dramatem, niespełnionej miłości i logiczny marzyciel wiary.

Przedstawienie – filozoficzna rekonstrukcja

Choć rytmu konferencji strzegą *Animacje*, najważniejsze sprawy pozostają rozproszone ponad tym podziałem. Wtrącane, pracują we wzajemnych relacjach, dramaturgicznych przepłotkach, powracają snów w zakończeniu. Z punktu widzenia filozofii dialog aktorów

PLAKATY
POSTERS

TEATR OPERA BUFFA
PRZEDSTAWIA:
"ALBO - ALBO ;
KIERKEGAARD
A VISTA"



W KLUBIE SOLEC 44
O 18.00
23 LUTEGO 2012
WSTĘP WOLNY

TEATR OPERA BUFFA PRZEDSTAWIA:
LUIS BUÑUEL "HAMLET"
/TRAGEDIA COMICA/



KLUB POWIĘKSZENIE 4 GRUDNIA /ŚRODA
GODZ.19 / WSTĘP WOLNY



OBCENOCIE
NIEOBECNEGO

Teatr Opera Buffa:
Izba
Pamięci a
rebours

Premiera 09 01
2011

w Teatrze Studio

Opera Buffa
czyta
Prousta



TEATR OPERA BUFFA:
PRZEDSTAWIA: "KLEOPATRA
i ANTO-



W LOKALU
Kosmos Kosmos
UL. KOSZYKOWA 55
21 STYCZNIA 2013
O GODZINIE 19.00
WSTĘP WOLNY

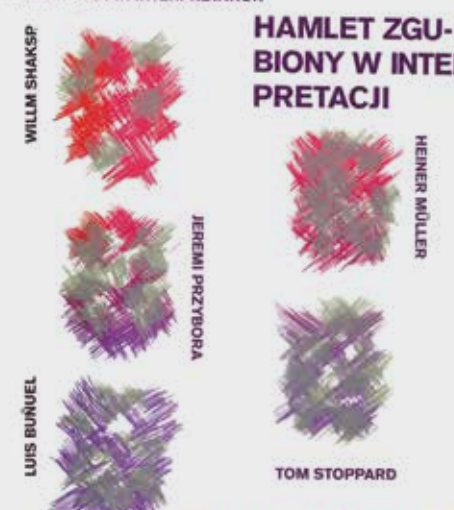
Teatr Opera Buffa:
Róż. Katarzyna Winińska
"ALBO ALBO"
Kierkegaard a vista



23, 24 października godz. 19
Cafe Kulturalna
w Teatrze Dramatycznym
wstęp: bezpłatnie - spin
100 miejsc, ograniczona

Festiwal Festiwal!

TEATR OPERA BUFFA
PRZEDSTAWIA:
HAMLET LOST IN INTERPRETATION



WILLEM SHAKSPER
HENNER MÜLLER
JEREMI PRZYBORA
TOM STOPPARD
LUIS BUÑUEL

10 MAJA, GODZ. 18.00



"MEGA OFERTA:
Florence przez W-wę
do Rzymu"
Z OPERĄ BUFFA
zbiórka: pl. Bankowy
przy autokarze
o godz. 18
28 maja
GRATIS (licz miejsc ograniczona)

Opera Buffa
przedstawia



Odyseja
Weinbacha
dir. Katarzyna Winińska

miejsce:
czas:

ORGANIZATOR GENERALNY
WIEKLE ENERGETYCZNYCH
DROGOWYCH ŚWIETA PRACY

TEATR "OPERA BUFFA" PRZEDSTAWIA:
WIECZNY WYPOCZYNEK ★★★★★




WARIACJE NA TEMAT OPERY BAROKOWEJ (DI MINGO)
REZ. I BILETY: KATARZYNA WINIŃSKA

2 MARCA GODZ. 17.00
3 MARCA GODZ. 18.00
1 KWIECIEŃ GODZ. 17.30

CAFE KULTURALNA W TEATRZE DRAMATYCZNYM

TEATR OPERA BUFFA PRZEDSTAWIA:
HAMLET
BUÑUELA



w Kwadracie / 21.02.16 | g.17.15
przy Teatrze Ochoły

"HAIKU DANCING"



TEATR OPERA BUFFA PRZEDSTAWIA

INSTYTUT TEATRALNY UL. JASDÓW 4

CZAS:

Solo
extra
reality show



TIME CODE
0:18:45:08

TEATR OPERA BUFFA PRZEDSTAWIA:
WYS▶PA
POMYLONA



DECEPTION ISLAND

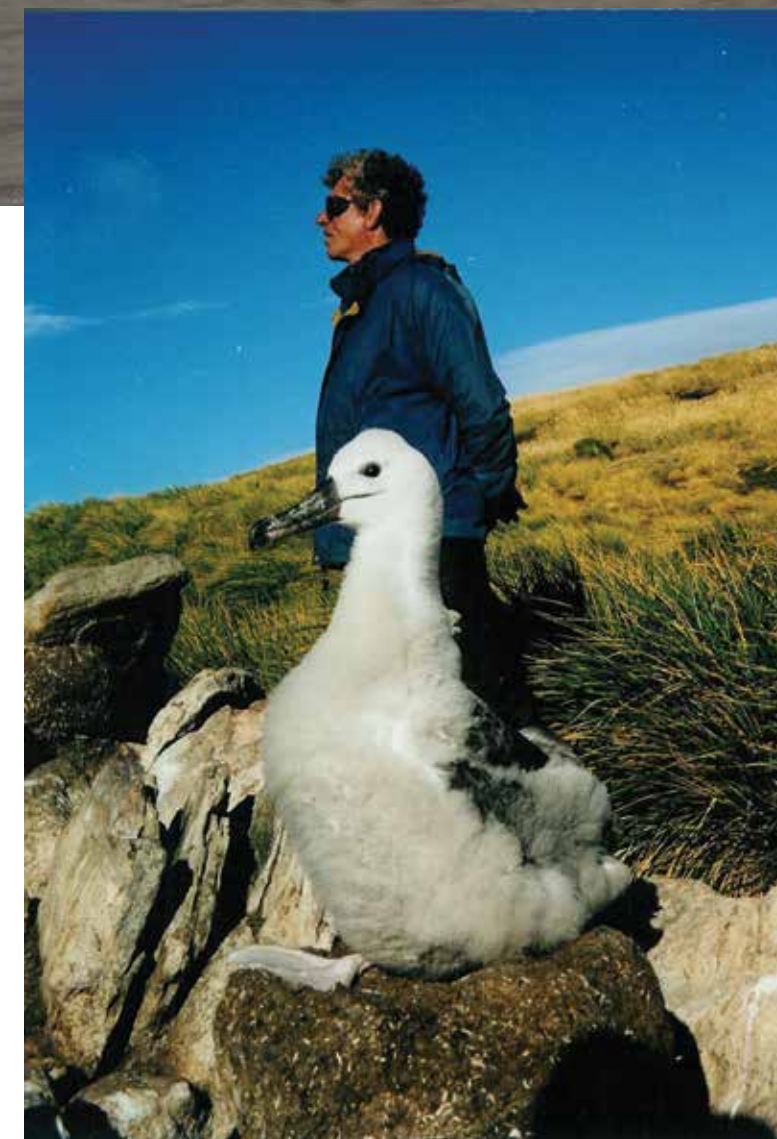


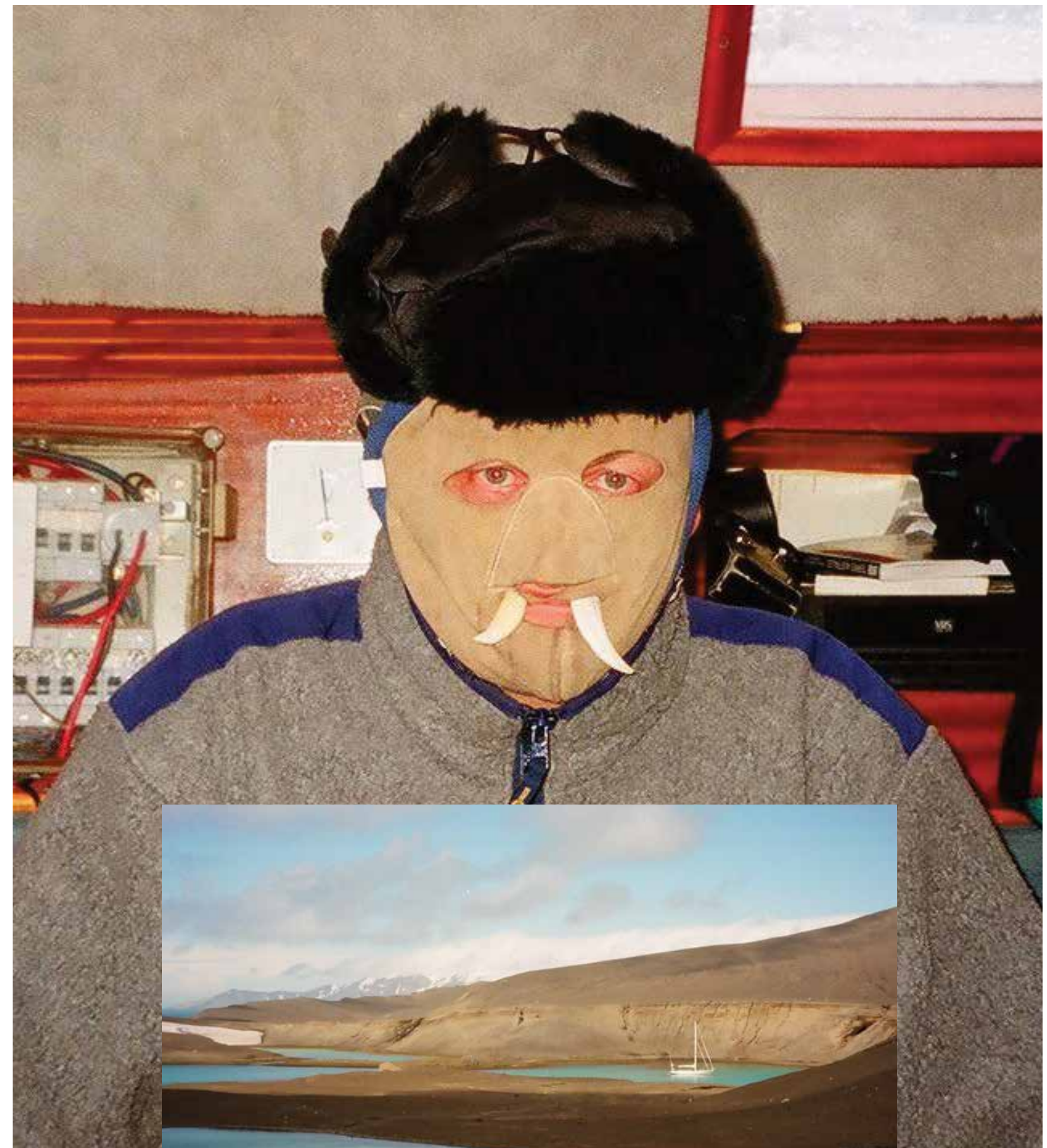
FIN-O-RDOP

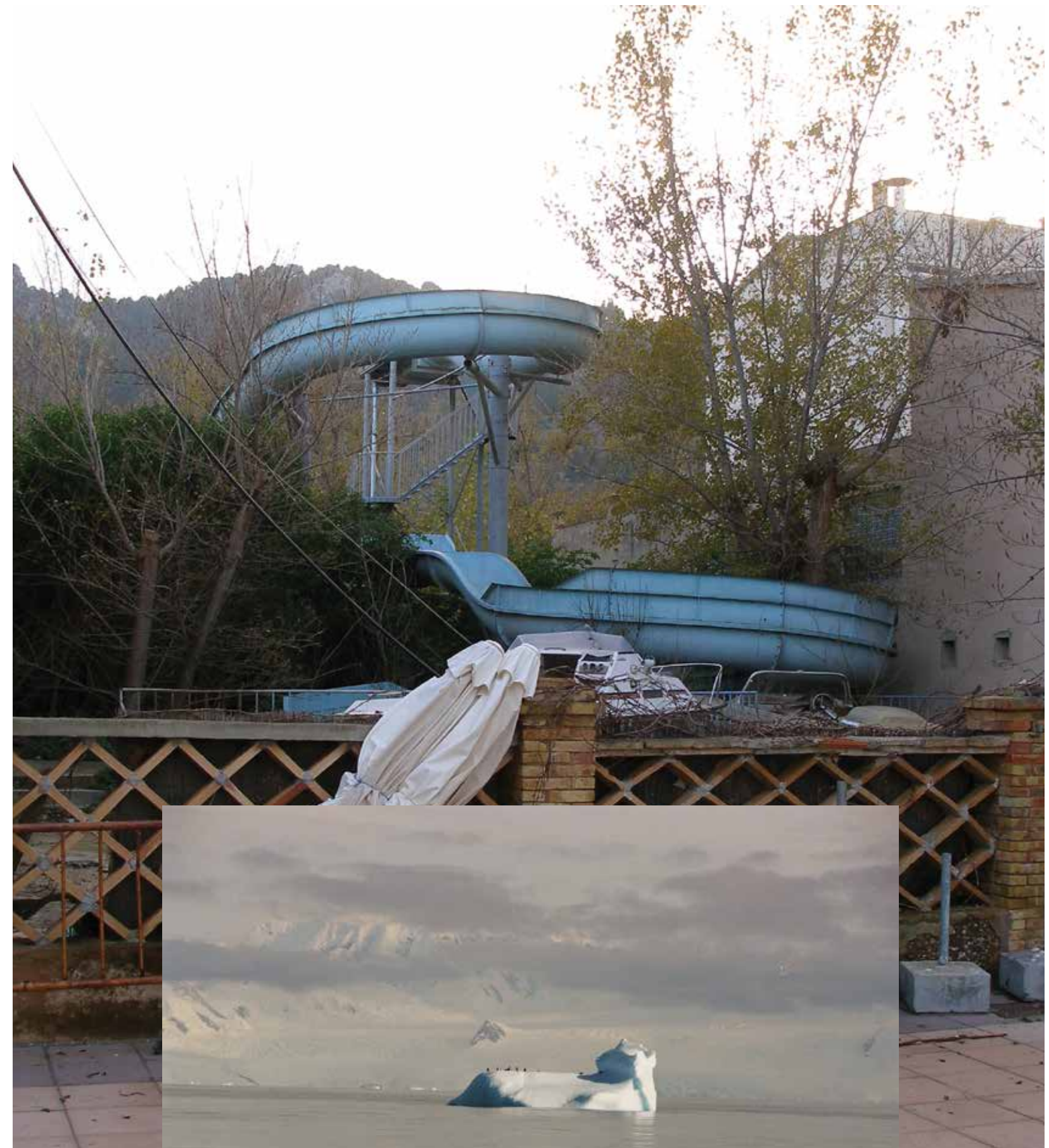


TRAVEL

139







WIECZNY WYPOCZY- NEK

Wieczny Wypoczynek –
WARSZTATY ALBO
odKSZTAŁCANIE
USTAWICZNE (WARIACJE
NA TEMAT SERENATY
BAROKOWEJ)

Katarzyna Wińska

AKT I

*Osoby: Dyrektor i obsługa hotelu, celebryci pracy i ich personalni tłumacze z angielskiego (wiernie — jednego zdania z całej wypowiedzi). Tercet muzyczny ze śpiewaczką. Soliści: cztery Alegorie: Żarliwość, Powściągliwość, Życzliwość, Ciekawość
Formy wokalne: recytatyw secco i accompagnato, arie i ariosa, krakanie, gwar ludzki*

FANFARY, SZEPT: Rzucam palenie, ukrywać, że jestem niepełnosprawny, czy nie?

DYREKTOR: The charm offensive begins...

TLUMACZ: Ofensywa dźwięków runęła w światłach fleszy i kandelabrow. Pięciogwiazdkowa gościnność hotelu Bicêtre fantastycznie łączy luksus z domowym ciepłem. Oto nasz zespół — Bosa Nova. A to nasz sławny polityk — niekoronowany król pracoholików. (*brawa*)

CHÓR: Gloria! Gloria! Gloria!

CELEBRYCI (*kolejno*):
— Szampan się leje do dna nocy.
— Pójdę już.
— Na palcach głośno chodzą panie.

TLUMACZ: Zaprosiliśmy ludzi pełnych entuzjazmu, zaangażowania, inicjatywy. Najlepszych stu pracodawców i ich pracowników. Najbardziej dynamicznych na świecie, tryskających wolą walki i przepełnionych duchem rywalizacji. Reagujących na

ETERNALLY RESTING

ETERNALLY RESTING
— WORKSHOPS
OR SYSTEMATIC
disIMPROVEMENT
(VARIATIONS ON THE
THEME OF A BAROQUE
SERENATA)

by Katarzyna Wińska
translation: Søren Gauger

ACT I

Cast: Hotel director and staff, celebrities and their personal English-language INTERPRETERS (they faithfully translate only one sentence of a whole statement). Music trio with a singer. Soloists: four Allegories: Zeal, Restraint, Kindness, Curiosity

VOCAL FORMS: recitativo secco and accompagnato, arias and ariosa, cawing, human chatter

FANFARES, WHISPERS: I quit smoking, should I admit I'm disabled?

DIRECTOR: Commence the charm offensive...

INTERPRETER: The sound offensive came crashing down in the lights of the flashes and the candelabras. The five-star hospitality of the Hôtel Bicêtre impeccably marries luxury and homestyle warmth. Meet our band — Bosa Nova. And this is our famed politician — the uncrowned king of the workaholics. (*cheers*)

CHOIR: Gloria! Gloria! Gloria!

CELEBRITIES (*in turn*):
— Champagne shall pour into the depths of the night.
— I'm off.
— How loudly you tiptoe.

INTERPRETER: We have invited people who are driven and enthusiastic, who take the initiative. The finest one



każdą potrzebę klienta, ambitnych, odpowiedzialnych, dyspozycyjnych, charakteryzujących się wysoką kulturą osobistą, miłą prezencją, komunikatywnych, odpornych na stres. Są tu, między innymi, pracownicy działu spożywczego.

CHÓR: Gloria! Gloria! Gloria!

CELEBRYCI: Warzywa, owoce, mizéria. Bo to wszystko jest taka straszna mizéria.

TŁUMACZ:

— Witam światową czołówkę pracodawców i ich podwładnych. Wszystko co najlepsze o was już zostało powiedziane. Można o was mówić tylko w superlatywach. O waszych firmach też. Wszyscy cieszą się tam swobodą odkrywania świata i radością życia. I tak, na przykład, do pracy można przychodzić w piżamie, w smokingu albo w kąpielówkach. Wasze kierownictwa nie szczędzą wydatków na uszczęśliwianie załogi. Między innymi po to, by napływały nowe podania o pracę; około miliona rocznie. Co oznacza — sto milionów do waszych stu firm razem wziętych. Tylko u was pracownicy mogą korzystać z różnych pożytecznych usług konsjerżki po to, by zarezerwować stolik na wieczór w restauracji. (*brawa*)

CELEBRYCI: I lunch za friko.

TŁUMACZ: Niezwykłą obfitość socjalną wasi pracownicy zawdzięczają zyskom: ponad dwa miliardy dolarów tylko w jednej firmie. Dzisiaj wasze święto. Bawcie się u nas tak dobrze jak u siebie w pracy!

CHÓR: Gloria! Gloria! Victoria!

CELEBRYCI:

- A praca po to, by się zmartwychwstało.
- Pracowałem, pracuję i będę pracował.
- W stanie depresji powiedział, że jeśli pani na nim zależy, to niech go pani odwiedzi.
- W niedoścignionych ślizgach wspomnień.
- Kontury zdarzeń w krawędziach sukien.
- Czarne brylanty brudzą mankiety i tusz zmienia wyraz w potoczne słowo.
- Wiedzą, co wtedy mówić panowie dobrze skrojeni na jedną nutę z akcentem na „a”.
- Jakby żwir spod dywanu uwierał w butach.
- Czerwień się chytrze ze złotem splata u nich w tęczówce.
- Ale nie mogę ja tylko mówić. Ty mów. Co słyhać? Jak leci?
- Ludzie żądają usług na światowym poziomie.

DYREKTOR: Uno, due, tre, quattro. Primo le parole. Dopo la musica.

ZARLIWOŚĆ:

Poczekaj, dopnę sukienkę i włosy.
Jak lepiej? Za uszy? Czy luźno?
Siostra kazała mi obciąć warkocz.
Czy Bóg mnie kocha? (*placze*)

Na walentynki dostałam lizaka
od jednego, co się wieszał,
ale się hak wyprostował.
On chce, żeby wszyscy wiedzieli.
Czy Bóg mnie kocha?

Noszę się tak bezbarwnie. Dlaczego?



hundred employers and their employees. The world's most dynamic team, battle-ready and shining with the spirit of competition. Responding to the customer's every need, ambitious, responsible, available, highly civilized, presentable, communicative, and stress-resistant. Among others, we have workers from the foodstuffs industry.

CHÓR: Gloria! Gloria! Gloria!

CELEBRITIES: Vegetables, fruit, especially cherries. Because everything here is the pits.

INTERPRETER: A warm welcome to the world's leading employers and their inferiors. All your merits have already been listed. One could not but use superlatives in describing you. Or your companies. All of you here enjoy the liberty of discovering the world and a sense of *joie de vivre*. And so, for example, you can come to work in your pajamas, in a tuxedo, or in a swimming suit. Your managers have spared no expense to keep the staff happy. In part this serves to keep the job applications flowing in; we get around a million every year. This translates to one hundred million applications for your hundred companies put together. Only in your companies can workers use various handy concierge services to reserve a table for an evening in a restaurant. (*cheers*)

CELEBRITIES: And lunch at no extra charge.

INTERPRETER: Your employees' extraordinarily generous benefits come from the profits: over two billion dollars in one company alone. Today is your day. Kick back and enjoy yourselves — make yourselves at work!

CHÓR: Gloria! Gloria! Victoria!

CELEBRITIES:

- And work is there to resurrect us.
- I have worked, I work, and I will work.
- When he was feeling depressed one time he said that if he mattered to you, then you should go visit him.
- In the insuperable slides of memory.
- The contours of events on the hems of gowns. Black diamonds soil cuffs and ink turns a phrase into a colloquial word.
- A well-manicured gentleman knows what to say using a single note that falls on the “A.”
- As if the gravel got into your shoes from under the carpet.
- Red and gold make a sly weave in their irises.
- But I shouldn't be the only one to speak. You say something. What's new? How's it going?
- People are providing world-class services.

DIRECTOR: Uno, due, tre, quattro. Primo le parole. Dopo la musica.

ZEAL:

Wait, let me tie my dress and my hair.
How do you prefer it? Tucked behind the ears? Hanging loose?
My sister made me cut off my braids.
Does God love me? (*sobs*)

I got a lollipop for Valentine's Day
from a guy who hung himself,
but the hook drew out straight.
He wants everyone to know.
Does God love me?

Wesołe rzeczy skurczyły się na mnie.
Utyłam. Już nigdy ich nie włożę.
Do rzeczy nie można przywierać.
On mówi, że mnie kocha.

Czy znasz ten kawał? Jest fantastyczny:
Przychodzi facet... ach znasz... szkoda.
Poczekaj, była randka, były ciastka i wino...
Kiedyś z nim zerwałam. Straszny ma bałagan.
Umyłam mu okna na święta.
Więcej, więcej nie daje układać.
Czy Bóg mnie kocha?

Dasz papierosa? Nie masz? Chcesz jednego?
Tak, mam pudełko swoich.
Dostałam na przystanku od tej kobiety,
która takich nie pali. Zdarza się w najlepszej rodzinie
z fortepianem. Będzie coś do jedzenia? Kawa?
Ważne, że mówi, że kocha.

To cześć. Ja idę tańczyć.
Chyba że zostanę w pracy.
Stoję wtedy na ulicy i czekam,
aż przyjedzie auto zabrać torby.
Czy Bóg mnie kocha?
Tylko proszę Cię powiedzieć.
Nie, nie chcę płakać.

CELEBRYCI:

— Pięknie masz twarz opaloną. Z wakacji?
— To moje być albo nie być. Być w pracy jak na urlopie.

ŚPIEWACZKA:

Pan mnie namawia na szaleństwo
za panem głową w dół
ja lecę z małym parasolem
ja wiem — po szczęścia pół
przegonił mnie szyderczy śmiech
pan widzi lepiej, chwytą w lot
a mnie pod damskim parasolem
nie pieści nawet deszcz

CELEBRYCI:

— Ledwie dwa wymówione słowa. Niewyraźne skinienie.
— Kto to jest?
— Pani płacze? Wesoło. Wesoło.
— Szelest sukni o uda.
— Zbyt wcześnie wydana panna młoda. Już się niecierpliwi.
— Już się sypie.
— Mocno przysunięte ciała — jak dwie złożone karty — niewidzialne granice.
— Ktoś je nagle rozrywa przed świtem.
— Jak jest ładne otoczenie, to człowiek się dobrze czuje. To leczy.
— A jak człowiek przebywa w jakichś nieprzyjemnych warunkach, to automatycznie staje się chory, bo to jest strasznie nieprzyjemne.
— Ty się leczysz?
— Nie. Jeszcze nie.

DYREKTOR: Uno, due...

POWŚCIAGLIWOŚĆ:

Tu jest fantastycznie, ale
nie trzeba mnie było prowadzić siłą,
bez tego trafiłabym tutaj.
Nie daje się wytrzymać
— każdy coś krzyczy przy mnie

na krawędzi płaczu.
Można mnie trzymać za rękę, przytulać,
lecz nie za dużo — trochę.
Nie daje się wytrzymać,
kiedy się ciągle obejmuje.
Żeby mnie lepiej odszukać,
nie trzeba porównywać
z nikim dobrze znanym.
Nie jestem kotką domową ani wyzwolona,
mogłabym z każdym,
ale wszyscy tak trąbią na wiwat
i machają jak opętani.
Nieprzystosowani do mnie powinni się odsuwać
albo chociaż nie nadskakiwać.
Nie daje się wytrzymać,
kiedy spadają na ramię
i tną powietrze rękami.
Kiedy zamykam oczy na nich,
otwierają szeroko sztuczne usta,
mam ich trzepot w uszach.
Tu jest fantastycznie, ale nie można wytrzymać.

CELEBRYCI:

— Przyszłam wczoraj na tańce do hotelu obok, ale ten Jurek — wodzirej, jak grał w południe w ping-ponga, miał zawał. Ledwo zaczął grać, trochę się wysilił... Zamiast zabawy jest żaloba. Ludzie umierają na samobójstwa. Nie wiem dlaczego. Trzeba się ratować lekarzem albo iść do szpitala.
— Przyszłam na tańce tutaj. W tym hotelu nie znali Jurka. Nie mają żaloby. Wesoło jest. Wesoło. Lubię się bawić. Chciałabym zawsze dobrze wyglądać. Mogłaby wtedy być non stop brzydka pogoda.
— Daj sobie na wstrzymanie.
— Piękne przedmioty trudno wycenić. I odwrotnie.
— Widziałeś tego kelnera? Wariat!
— Ładne ma pan buty.
— Który?
— Każde buty wyglądają na niej jak rękawiczki.
— Pamiętasz jednopalcówki? Nosiliśmy je na sznurku.
— Przypominam ci pewne fakty związane z tą sprawą.
— Porąbało cię?
— Niewiele się zmieniłam od ostatniego widzenia. Przyznaję się do tej samej winy, do znudzenia.
— Dwie krople zostają nad ranem.
— To wszystko.
— Raz wybór zrobiony.
— Jak imię nadane.
— Bo takie ładne.
— Pies też lgnie ze strachu, więc o co ci chodzi?
— Zależy mi na głaskaniu. Głaszczcie mnie jeden właściciel.
— Wszystko jest urojeniem.
— Perfumy moc tracą przed świtem.

CIEKAWOŚĆ:

Wszyscy są tacy mili, uprzejmi i uczynni
Nie zbliżam się do pewnej osoby
Wiadomo której
O, ten znów mnie będzie usadzał, usadzał, usadzał
Ten podkoszulek dała mi mama
Przyszedłbym w pięknej koszuli
Rano włożyłem, ale jakiś łajdak
przylepił mi do niej gumę, łajdak, łajdak
Nie dało się usunąć
Usunęli mnie z klubu
za brak wpłat na składki
Żal świętej pamięci Zosiuni
już tu nie wróci

I comport myself so blandly. Why?
The joy has withered inside me.
I’ve grown fat. I’ll never wear those things again.
One mustn’t grow attached to things.
He says he loves me.

Have you heard the one about...? It’s fantastic:
A guy comes in... oh, you’ve heard it already... such a shame.
Wait, there was a date, there was cake and wine...
I once broke it off with him. His place is a terrible mess.
I washed his windows for the holiday.
There’s no more, no more I can do.
Does God love me?

Got a cigarette? No? Do you want one?
Yes, I’ve got my own pack.
I got it from a woman at a bus stop
who doesn’t smoke this brand. It can happen to the best family
even one with a grand piano. Will there be a bite to eat? Some coffee?
What’s important is that he says he loves me.

See you. I’m off for a dance.
Unless I stay at work.
Then I stand by the roadside and wait
Until a car comes to collect the bags.
Does God love me?
Just tell me, please.
No, I don’t want to cry.

CELEBRITIES:

— What a beautiful tanned face you have. Just back from vacation?
— It’s my “to be or not to be.” Being at a job as if I were on vacation.

SINGER:

You’re trying to persuade me into madness
after you, I fly head first with a small parasol
I know — for a bit of happiness
that derisive smile outpaced me
you see things
better, you’re quick on the uptake
and me, not even the rain soothes me
under my lady’s parasol.

CELEBRITIES: Two words barely uttered. A vague nod.

— Who is that?
— Are you crying? For joy, for joy.
— The rustle of a gown against the thigh.
— The bride was given away too soon. She’s already growing impatient.
— She’s already going to pieces.
— The bodies clinched tightly together — like two cards in a deck — invisible boundaries.
— Someone suddenly breaks them before dawn.
— Such lovely surroundings, it just makes you feel good. It’s curative.
— And when you spend time in unpleasant surroundings you automatically fall ill, because it’s terribly unpleasant.
— Are you taking treatment?
— No. Not yet.

DIRECTOR: *Uno, due.....*

RESTRAINT:

This place is just fantastic, but
you didn’t have to take me here by force
I would have ended up here anyway.
I can’t stand it —
everyone is shouting something nearby
on the verge of tears
You can hold me by the hand, embrace me
but not too much — just a bit
There’s no holding out
when you’re always embracing
If you want to trace me better
you needn’t compare me
with anyone famous.
I’m not a house cat or a libertine
I’d do it with anyone
but everyone’s cheering so loudly
and waving their hands off
Those unfit for me should stand aside
or at least refrain from fawning
There’s no holding out
when they fall on their arm
and cleave the air with their hands
When I close my eyes to them
they open their false lips wide
I hear the flapping in my ears
It’s fantastic, but there’s no holding out

CELEBRITIES:

— I went to the hotel next door yesterday for the dance, but Jurek, that MC, had a heart attack playing ping-pong in the afternoon. He had just begun playing, he overdid a bit... Mourning instead of fun and games.
People die from suicide. I don’t know why. You have to save yourself by going to see a doctor or to the hospital.
— And at the dance here. In this hotel they never knew Jurek. They have no mourning. It’s grand. Grand. I like to have a good time. I always like to look good. Then the foul weather could never stop.
— Let yourself hold back.
— Beautiful objects are hard to put a price tag on. And the reverse.
— Did you see that waiter? What a madman!
— Nice pair of shoes.
— Which one?
— All shoes look like gloves on her.
— Remember having mittens? We wore them on a string.
— Let me remind you of certain facts related to that matter.
— Have you gone mad?
— I haven’t changed much since we last saw each other. I confess to the same sin — to my wit’s end.
— Two drops remain in the morning.
— That’s all.
— Once you make the choice.
— Like giving someone a name.
— Because it’s so pretty.
— A dog will also cling to you when it’s afraid, so what’s the big deal?
— I need petting. Only one owner pets me.
— Everything’s an illusion.
— Perfumes lose their power before dawn.

CURIOSITY:

Everyone is so kind, polite, and obliging
I won’t go up to a certain person
We all know who
Oh, that one will seat, seat, seat me again

Spotkałem w klubie Stasia
mówi, że wróci, jak Skłodowska przestanie chodzić
Dla pewnej osoby jest ta róża
Moje serce jest już zajęte, zajęte, zajęte

Wszystkie mam mokre rzeczy
Czekałem na autobus
i przyszła czarna chmura
zalała cały przystanek
Muszę nabrać wody
Nie, nie dla róży
Mama mnie dobrze rozumie
poznała to pragnienie
kiedy się bierze leki

Ja kocham wszystkich
Czy ktoś słyszał o psie do wzięcia?
Spotkałbym z nim na spacerze
wielu nowych przyjaciół, przyjaciół, przyjaciół

Kto ma kartkę i pióro?
Muszę zapisać, o której się spotykamy
Do innych to się dzwoni, informuje
I znowu nikt mi nie powie
Ja jeden nie będę wiedział
Najlepiej znam niemiecki
kiedy jedziemy do Niemiec?
Powtarzam rzadkie idiomy
Tam też spotkamy miłych i sympatycznych ludzi?
Co będzie, jak mnie polubią?
Co będzie? Co będzie?

CELEBRYCI:

- Gdyby nie to, że urodziłem się w złym szpitalu, byłbym teraz w normalnej pracy.
- O, nieładnie.
- Kre(m)atorzy mody obradują nocą.
- O świcie wypuszczają nowy komunikat.
- Ci, którzy dobiegną pierwsi traturją się nawzajem.
- A co mnie to obchodzi?
- Trzeba by kogoś lotniejszego
- Bordo i rudy — najgorsze połączenie.
- Dzisiaj dobrze się wygląda w bladożółtym z domieszką.
- Raczej musztardowym.
- Mam zbyt szerokie ramiona, żeby mnie nie potraćcać.
- Zbyt się sobie przyglądam, żeby was zaskoczyć.
- Ja w ogóle mam zbyt.
- Mam takie zacięte usta w pół zdania.
- Co pani taka nerwowa?
- Nogi zgięte w kolanach — trudno nimi dosięgnąć...
- Przychodzę, żeby sprawdzić, czy współgram.
- I?
- Jeszcze się rozkręcam, ale już coś przeczuwam.
- Znasz go?
- Już jadłam. Wystarczy skropić, żeby się rozplynął.
- Według mnie, mix doskonały.

DYREKTOR: Uno, due, tre...

PRZEBIEGŁOŚĆ:

Nie wiem, czy Bóg jest, czy go nie ma
Dzisiaj obraziłem się na Niego
bo nie mogłem spać w nocy
Nie ma ludzi złych albo dobrych
Po prostu, każdy jest normalny

Ja nie wiem, czy jestem chory

Lekarz chyba wie, co mówi
chodzę do niego po leki
nie po to, żeby słuchać
raz jestem zdrowy, raz chory
i chyba pójdę do nieba

Zrażam się do każdej pracy
Pieniądze są potrzebne
tylko na papierosy

Jak pani na imię? Anna?
Pani Anno, pani ma piękną cerę
Chyba dlatego, że pani nie pali
Lubię szatanić
Nie lubię chodzić
Skończyłam 44 lata
Biegałem, jak byłem młody

Pani ma na imię Basia?
Ładne ma pani nogi
Mój sąsiad — 74 lata
przynosi dwie butle wody
to chyba ja też mogę coś robić

Czy Bóg jest dobry?
Życzyłem sąsiadowi wesołego odwiedzania grobów
Chce pan powiedzieć „Wesołych Świąt” odpowiedział
Śmiejemy się z mamą,
że jak będziemy leżeć na cmentarzu
to będzie nam wesoło,
bo tam leżą sami mili ludzie

„Już nic nie ma przede mną”
Tak kończy się piosenka
więcej słów nie ma
Do widzenia! Już pójdę
Ja bardzo panią lubię,
ale skoro wszystko ustalone
niech każdy robi to, co lubi
Niech pani się nie gniewa
Ja nie wiem, czy Boga nie ma

CELEBRYCI:

- Per procura umywa ręce.
- Jak on ma na imię?
- Dobre imię, bo takie ładne.
- Wszyscy go tak nazywają. Łatwo zapamiętać.
- Ja nie pamiętam w dni pochmurne i nie do twarzy mi w rudych włosach.
- Nie mogłeś mnie widzieć na przystanku.
- Piję białe wino tylko na Krecie.
- Nie mogę tylko rozmawiać.
- Coś powiedzieć na odczepnego.

DYREKTOR: Uno, due, tre, quattro. Primo le parole, dopo la musica.

TLUMACZ: Pierwsze są słowa, po nich muzyka.

CELEBRYCI:

- Na początku była muzyka.
- Trudno o niej mówić; brakuje słów.
- Potem była forma na wzór.
- Lepiona rękami.
- Ludzie zwiedzeni, zręcznością nazywają co popadnie.
- Każdy się wtrąca.
- Nie mają słuchu.

Mama gave me this T-shirt
I would have come in a beautiful shirt
I put one on in the morning, but some lowlife
stuck gum to it, lowlife, lowlife.
It couldn't be removed
They ejected me from the club
for not paying my fees
Poor dearly departed Zosia
she won't be coming back here any more
I met Staś in a club
he says he'll come back when Skłodowska stops coming
That rose is for a certain someone
My heart is already occupied, occupied, occupied

All my things are wet
I was waiting for a bus
and a black cloud came along
it soaked the whole bus stop
I must gather some water
No, not for the rose
Mama understands me well
she's known of this desire
ever since she took medicine

I love everyone
Has anyone heard of a dog up for grabs?
When I took it for a walk
I'd meet many new friends, friends, friends

Anyone got paper and pen?
I've got to note down when we're meeting
Others get phone calls, information
And no one's told me again
I'm the only one who won't know
I'm the best here at German
when are we going to Germany?
I'm going over little-known idioms
Will we find people there who are nice and kind?
What if they like me?
What will happen? What will happen?

CELEBRITIES: If I hadn't been born in the wrong hospital I'd have a normal job by now.Oh, be nice.

The fashion cre(m)ators consult during the night.
At dawn they release their new bulletins.
Those who leap in first trample one another.
And what do I care?
We need someone flightier.
Bordeaux and red — the worst combination.
Today pale yellow with a twist looks quite good.
Mustard yellow, I'd say.
My shoulders are too wide not to bump into me.
I've looked at myself too carefully to catch you off guard.
I've got too much in general.
My mouth got stuck in mid sentence.
Why so anxious?
My legs are bent at the knees — hard for me to reach them...
I'll go over there to check if I'm harmonizing.
And?
I'm still getting warmed up, but I'm getting a feel for things already.
Do you know him?
I've already eaten. Just dribble it in and it dissolves.
I think it's the perfect mix.

DIRECTOR: *Uno, due, tre....*

CRAFTINESS:

I don't know if God's there or if He isn't
Today I got upset with Him
because I couldn't sleep at night
There are no good or bad people
Everyone's just normal

I don't know if I am sick
I guess the doctor knows what he's talking about
I go to him for medicine
not so that one time I can hear
I'm healthy, and the next time I'm sick
and maybe I'll go to Heaven

I despise work of any kind
All money's good for
is buying cigarettes

What's your name? Anna?
Anna, you've got a beautiful complexion
Perhaps because you don't smoke
I like making myself devilish
I don't like walking
I'm forty-four years old
I used to run when I was younger

Is your name Basia?
You have such nice legs
My neighbor is seventy-four
and he carries two big bottles of water
I guess I could do something as well

Is God good?
I told my neighbor to have a good time visiting his graves
You mean to say “Happy Holidays,” he replied
My mother and I laugh,
that when we're laid down in the cemetery
we'll be happy there,
because everyone there is so nice.

“There's nothing left for me to do”
Thus the song ends
there's no more words
Goodbye! I'm off
I am so very fond of you,
but since everything's been arranged
let everyone do as he pleases
Don't be angry with me
I don't know if God isn't there

CELEBRITIES:

- The confessor washes his hands *per procura*.
- What's his name?
- That's a good name, a nice one.
- Everyone calls him that. It's easy to remember.
- I don't remember things on cloudy days, and red hair doesn't suit my face.
- You couldn't have seen me at the bus stop.
- I only drink white wine in Crete.
- I can't just talk.
- Say something just to be done with it.

DIRECTOR: *Uno, due, tre, quattro. Primo le parole, dopo la musica.*

INTERPRETER: Words first, then music.



- Epoka słowników fachowych.
- Ale ludzie coś przeczują.
- Są niespokojni. Mylą słowa. Szukają wodza.
- Dawno jesteśmy po wyroku.
- Niewiele się zmieniłam od ostatniego widzenia.
- Podbiegłem do muzyków, żeby sprawdzić, czy współgram.
- Dla mnie za głośno i za dużo.
- Po mnie splywa jak po kacze.

TŁUMACZ (Dyrektora): Proszę o chwilę ciszy (*brawa*). Tworzyć zespół w pracy, to więcej niż wspólnie ją wykonywać. Razem jesteśmy silniejsi niż każdy z nas oddzielnie. I jednocześnie jesteśmy tylko tak dobrzy jak najsłabsze ogniwo naszego zespołu. Dlatego apeluję: dbajcie nie tylko o własny talent, ale pomagajcie w rozwoju kolegów. Dzieliąc się doświadczeniem, osiągamy wzajemne korzyści. **RAZEM** — to jedno słowo zmienia waszą karierę. Sami odkryjecie różnicę pomiędzy grą solo a harmonijnym brzmieniem zespołu.

CELEBRYCI:

- Nie spodziewałam się pół roku temu, kiedy zdecydowałam się dramatycznie zerwać z narzeczonym, że po sześciu miesiącach będzie mnie otaczała ta sama szara rzeczywistość, tylko z nowym narzeczonym.
- Szara codzienność i nowa miłość nigdy się nie wykluczają. Mam żal do was wszystkich, że wiedzieliście to przede mną bez uprzedzenia. Ja już idę.

TŁUMACZ: Zagrajcie finał (*brawa*). Mam nadzieję, że bawiliście się lepiej niż u siebie w pracy.

DYREKTOR: Uno, due, tre, quatro.

Akt II

Hotel Bicêtre zmieniony w Poprawczy Dom Wczasowy — Kurhotel dla Pracoholików Anonimowych. Internowani PA uczestniczą w warsztatach terapeutycznych.

Osoby: Wieczni Wczasowicze i terapeuci. Tercet muzyczny. Soliści. *Formy wokalne jak w AKCIE I. Zamiast krakania — warkot helikopterów i mruczenie kotów.*

CHÓR: Uroczyste otwieramy Warsztaty Pracoholików Anonimowych!

TRENER (przez tubę nagłaśniającą):

Uno, due, tre, quatro i hop do wody. Głowy do góry. Oddychamy głęboko. Jesteśmy wielcy, wspaniali, odKSZTAŁCENI. Nigdy nie byliśmy tak ukojeni swą beczczynnością. Unosimy się z błogim uczuciem niedosytu wiecznego wypoczynku.

DYREKTOR: Witam Wiecznych Wczasowiczów kurhotelu Bicetre. Przedstawiam waszego trenera-coacha. Pan Piotr, krok po kroku, wprowadzi was w tajniki szkolenia; metodykę i dydaktykę. Skoncentruje się na praktycznym ćwiczeniu umiejętności dyssymulowania motywacji do pracy w oparciu o istniejące w danym przypadku predyspozycje. Pan Maciek, animator PA, będzie was zachęcał do sprężystego wykonywania ćwiczeń. Pan Tadeusz, facylitator, będzie aktywnie towarzyszył waszym działaniom. Panie Tadeuszu, tylko bez podpowiadania!

FACYLITATOR: Uno, due, tre, quatro.

CHÓR: Samba si! Travajo no! Wszyscy razem.



CELEBRITIES:

- In the beginning there was music.
- It's hard to talk about; the words didn't exist back then.
- Then a model was formed.
- Formed by hand.
- People were seduced by their talent and gave names to things at random.
- Everyone cuts in.
- They were out of tune.
- An epoch of professional vocabularies.
- But the people sense something.
- They are restless. They mix up their words. They're looking for a leader.
- We're long past the verdict.
- I haven't changed much since last we met.
- I ran up to the musicians to check if I was in harmony.
- Too loud and too much for my liking.
- Rolls off me like water off a duck's back.

INTERPRETER (for the Director):

A moment's silence, please (*cheers*). Creating a team means more than getting the work done together. Together we are stronger than any one of us separately. At the same time, we are only as strong as the weakest link. This is why I ask you not only to tend to your own skills, but to help your colleagues develop. Sharing experience is to our mutual advantage. **TOGETHER** — this one word will change your career. Discover for yourselves the difference between a solo performance and the harmonious sound of an ensemble.

CELEBRITIES:

- Half a year ago, when I decided to dramatically break it off with my fiancé, I couldn't have guessed that only six months later I would be surrounded by the same rotten circumstances, though with a different fiancé.
- Dreary everyday reality and new love are never mutually exclusive.
- I'm upset with you all, that you saw it coming before me and you didn't tell me. I'm going.

INTERPRETER: Time to play the finale (*cheers*). I hoped you've enjoyed yourself more than you do at work.

DIRECTOR: *Uno, due, tre, quatro.*



WSZYSCY PA: Samba si! Travajo no!

P: Ja pójdę już.

TRENER (przez tubę): Wiodącą metodą naszego odszkolenia, czy jak kto woli odkształcenia, są gry i zabawy. Role-play; odgrywanie ról, inscenizacja (odgrywanie określonych sytuacji w warunkach umowy), symulacja, metoda twórczego myślenia, case studies itd., itp. Krok po kroku będziemy was rozbrajać z najgłębszego niepokoju zagrożenia bezczynnością. Uwięzieniem warsztatów będzie desant testatorów, którzy sprawdzą poziom braku waszej motywacji do pracy. Wynik powyżej 95% będzie gwarancją oferty zatrudnienia raz w roku na dwa tygodnie w wymarzonej firmie. Zaczynamy, uno, due, tre, quatro... Przygotujcie się na głębokie zanurzenie. Nabieramy dużo powietrza w płuca i skaczemy.

(Nikną pod wodą na minutę i pojawiają się, łapiąc rozpaczliwie powietrze. Trener pokazuje ćwiczenia, które naśladują: gestykulacja potrzebna do wzmacniania argumentacji. Równolegle z głośnika leci wykład o pracy.)

PROFESOR: 200 lat temu jeden z największych naukowców na pytanie, co to jest praca, odpowiadał: jest to wszelki spłot czynów mający charakter pokonywania trudności dla uczynienia zadość niektórym potrzebom istotnym. Oczywiście tu klub prześmiewców mógłby się od razu rzucić na tę definicję, że tym spłotem czynów może być podrywanie dziewicy i przełamwanie jej oporu, ale chodzi o co innego; kiedy się ma na myśli pracę w znaczeniu społecznym, to jest ona zorganizowana, podporządkowana, kierowana i za którą dostaje się wynagrodzenie. W historii praca występowała już u człowieka pierwotnego.

Pierwsze naukowe podstawy pracy dali Marks i Engels. Próba zrealizowania tej nauki w formie eksperymentu państwowego to z kolei dorobek Lenina. Jeżeli się mówi o pracy, to można wskazać na Chiny, gdzie przewodniczący Mao Tse-tung wprowadził coś w rodzaju wychowania przez pracę fizyczną, kierując młodzież do rolnictwa, a chłopom kazał odlewać żelazo. Można by było o tym dużo mówić. Ja wymyśliłem potraktowanie pracy jako zabawy. Pracownik może sobie wyjechać do innego zakładu, żeby porównać swoją pracę z pracą innych zakładów pracy. Nie mam na myśli pomysłu Lenina, że robotnik po pracy uczestniczy w zespole pieśni i tańca. Ale że na przykład, kiedy się pisze na maszynie, na papierze, można sobie pomyśleć, że rozdzwicza się papier. Albo pracuje się na betoniarce i myśli sobie, jak fajnie, że ona się trzęsie, ryczy, huczy... Hop do wody... przepraszam... Hop z wody! Najstarsi z was pamiętają hasło propagandowe wywieszone w waszych firmach: PRACA TO GWARANCJA SZCZĘŚCIA I UDANEGO SEKSU!

P II: To nieprawda, to nieprawda!!!

TRENER: Przekujmy to archaiczne motto w nowe, np.: Wieczny Wypoczynek gwarancją... no czego? Nie śpieszcie się, pomysł sam urodzi się w waszych wypoczętych głowach. A oto następne nagranie archiwalne. Zrywając z mozolną przeszłością, musimy dobrze sobie uświadomić, od czego się odbijamy. Proszę o nagranie.

MA: W pracy mnie zatrzymali! Nagrywa się to?

D: Nie wyrzucili cię z pracy? Tu tylko sami wyrzuceni. Jeszcze w pracy? To trzeba ukrywać.



Act II

Hotel Bicêtre is turned into a Reform Rest and Recreation Center — a rehabilitation hotel for Workaholics Anonymous. The workaholics interned here participate in therapeutic workshops. Personae: Eternal vacationers and their therapists. A music trio, Soloists, Vocal forms as in Act I. Instead of cawing there is the rattle of helicopters and the purring of cats.

CHOIR: We hereby open the WORKAHOLICS ANONYMOUS WORKSHOPS!

TRENER (through a megaphone): *Uno, due, tre, quatro*, and in the water we go. Heads up. Breathe deeply. We are great, marvelous, disIMPROVED. Inactivity has never been such bliss. We are floating up into a heavenly sensation of craving eternal rest...

DIRECTOR: Welcome, Eternal Vacationers of the Bicêtre rehab hotel. May I introduce you to your coach and trainer. Piotr will indoctrinate you in our training techniques — the method and the teachings — one step at a time. He will focus on exercising practical skills to dissimulate motivation to work, based on the predispositions he finds in a given case. Maciek, the WA animator, will get you doing the exercises in a sprightly fashion. Tadeusz, our facilitator, will take an active role in accompanying your activities. Tadeusz, no giving hints, now!

TRENER: *Uno, due, tre, quatro.*

CHOIR: *Samba Si! Travajo no!* All together, now!

ALL THE ANONYMOUS WORKAHOLICS: *Samba Si! Travajo no!*

ANONYMOUS WORKAHOLIC: That's it, I'm off.

TRENER (through a megaphone): The chief method in our untraining, or, if you prefer, disIMPROVEMENT, is fun and games. Role-play: enacting roles and stagings (enacting particular situations in contract agreements), simulations, creative thinking methods, case studies etc. etc. We are going to defuse your deepest anxieties on threat of inactivity one step at a time. We will be capping off our workshops with a charge of the examiners to establish your new level of negative work motivation. An achievement score of 95% or more will guarantee you a position in the company of your dreams once annually for a period of two weeks. Off we go, *uno, due, tre, quatro*... Get ready to dive deep. Take deep breaths in your lungs and then jump.

(They vanish under water for a minute, then reappear, pitifully gasping for air. The trainer demonstrates an exercise which they imitate; it is a gesticulation required for reinforcing an argument. Simultaneously, we hear a lecture on work coming from a loudspeaker.)

PROFESSOR: Two hundred years ago one of our greatest scientists was asked to define work. He replied that it is the sum total of all actions which aim to meet the challenges in satisfying a person's essential needs. The hecklers in the audience might of course add here that the sum total of actions could well be picking up a girl and breaking down her



MA: Chcą mnie wyrzucić.

D: Szybko się uczysz.

MA: Nie ma nic słodkiego? Bo źle pracuję, źle torby zbieram, nie z tych klatek, jakies zbieram, zapominam za kogoś zrobić, za mało robię. U brygadzysty obiecałam, jakoś zapomniałam.

P: Ale jak tylko tyle jest, to szkoda papieru.

M: Jako pomocnik drukarza...

P: Dlaczego mówicie wciąż, że jesteście chorzy, jesteście zdrowi po prostu.

M: ... z każdego nakładu wzięłbym sobie jedną książkę.

MA: „Opiekunka do dzieci” — nadaję się, lubię opiekować się kimś, chętnie bym się zaopiekowała jakimś panem, ale nikt nie chce mnie, nikt mnie nie kocha. *(placze)*

M: Ja ciebie kocham z całego serca.

MA: Ale ja ciebie nie kocham... Boga nie ma.

P: Bóg jest. Do nieba pani pójdzie. Można już? Ja bym chciał zostać ciotką klozetową. Dlatego, że po prostu, jak się wykonuje pracę fizyczną, która nie wymaga jakiegoś myślenia ani natężenia, specjalnego uczucia itd., to ogół społeczeństwa szanuje takiego człowieka, który trudni się taką prostą pracą. Natomiast jak jest jakiś artysta czy, nie wiem, naukowiec to większość społeczeństwa albo pogardza, albo zazdrości, dlatego ja bym chciał

zostać ciotką klozetową, żeby mi wszyscy dali święty spokój albo uznanie, że jestem taki, prawda, robotny, tylko że to jest bez sensu oczywiście.

MA: Ja pójde już.

P: Ciotką klozetową w hotelu Novotel. Żadnej pracy się nie boję; dziadkiem klozetowym. Wszyscy się wtedy odczepią.

MO: Jeszcze nie wybrałam.

MA: Co mam robić? Bóg i mnie kocha.

P: Jak ktoś wykonuje pracę fizyczną, to wszyscy są tacy mili, uprzejmi, a jak jakąś artystyczną, to wszyscy mówią, że to jakies fiu-bździu, nie wiadomo co. Uważają, że to nie jest praca.

MAG: „Jedna z największych sieci wakacyjnych zatrudni doradców wakacyjnych do stałej pracy w weekendy.”

P: Ja, jako doradca wakacyjny, to bym ogłosił wakaty dla wszystkich, tzn., że są wakaty dla tych, co potrzebują pracy; gra — wakacje — wakaty — to to samo. W wakacje bym zlecił, żeby wykorzystali wolne wakaty. Człowiek by się zanudził, wieczne tańce i zabawy.

P: W wakacje to bym wszystkim proponował celować w akacje — takie drzewa.

M: Ja bym wolał robić coś konkretnego.

resistance, but when we have in mind work in the social sense we can see that something else is at stake — in other words, when work is organized, structured, managed, and remunerated. In history, work goes back to primitive man. Marx and Engels supplied the first theoretical bases of labor. An attempt to execute their studies in the form of a national experiment was made by Lenin. Speaking further about labor, we could then move on to China, where Chairman Mao Tse Tung introduced something like education through physical labor, employing the nation's youth in farming and the peasants in iron foundries. We could speak a great deal about these things. I, however, have devised a way to treat labor as fun.

F: Workers can visit other companies to compare their work with what goes on in other places of employment.

PROFESSOR: ... I do not have in mind Lenin's idea, whereby the worker participates in song and dance groups after the workday is done. But when one writes on a typewriter, for instance, on a piece of paper, he can imagine that he is deflowering the paper. Or working at a cement mixer he can think about how splendidly it quivers, roars, and rumbles...

Let's jump into the water — sorry. Into the water! The older ones among you will recall the propaganda slogans that used to hang in your companies: LABOR GUARANTEES HAPPINESS AND A HEALTHY SEX LIFE.

2ND ANONYMOUS WORKAHOLIC: That's not true, it's not true!!!

TRAINER: We're forging a new motto from the archaic one — Eternally Resting guarantees... what? No hurry, ideas will birth naturally in your rested heads...

Here we have another archival recording. To abandon the arduous past we must have a firm sense of what we are leaving behind. The tape please.

MA: They wouldn't let me leave work! Did they get that on tape?

D: They didn't fire you? Everyone here has been fired. You're still employed? Keep it under your hat.

MA: They want to fire me.

D: You catch on quick.

MA: Aren't there any sweets? I have trouble working, I collect the bags wrong, taking them from the wrong cages, I don't even know what I'm collecting, I forget to make them for someone, I do too little. I promised the foreman but then it slipped my mind.

TRAINER: *Uno, due, tre, quattro.* Let's divide ourselves into four groups making up your battalion. First, a warm-up. You will be dissimulating your involvement in selecting your work. Let's all brainstorm!

PROFESSOR: But it's a waste of paper if there's so little.

M: ...as a printer's assistant...

MAG: Nie udało mi się kariera w korporacji, więc jadę do Hiszpanii i mieszkam w komunie i pasę owce, to jest syndrom kwaśnych winogron.

M: „Lis i winogrona” Ezopa. Lis do winogron się dobierał i powiedział, że „nie mogę do nich dosięgnąć, więc na pewno są niedobre”.

MAG: Nie tylko pieniądze, chleb.

M: Kryłowa czy Ezopa. Właściwie te przypowieści były kopowane przez La Fontaine’a, a z La Fontaine’a przez Kryłowa i Krasickiego.

MA: Ja już pójdę.

M: Przypomniało mi się, jaki obraz namalował Gauguin, jak był naprawdę chory, u schyłku życia na tym Tahiti czy Haiti. Wy-marzone miejsce — kawiarnię paryską. Miał taki przesyt tych wysp, tego towarzystwa, wszystkiego, że marzył, żeby znaleźć się w kawiarni paryskiej, w cywilizowanym świecie.

MA: Nie mam do tego kompetencji. Ja już pójdę.

M: Nie mógłbym pracować w dziale logistyki, ponieważ wstydziłbym się przed znajomymi. Po pierwsze nie mam prawa jazdy, nie mogę mieć, a poza tym wstydziłbym się przed kolegami z pracy, ponieważ biorę leki.

D: Za długie i pokrętne.

T: Nie mogę pracować w dziale logistyki, bo szef czułby się zagrożony w swojej pozycji.

Z: Bo mi się nie chce pracować. (*dzwonek — bingo!, mruczenie kota*)

F: Czy tu kotka ktoś trzyma? Do przechowalni... W brzuchu burczy pani? (*stychać helikopter*)

TRENER:

— Nadlatują testatorzy. Jesteśmy obserwowani. Hop do wody. Proponuję ćwiczenia rozluźniające. (*machają w stronę helikopterów, z których spadają ulotki — oferty pracy*):

12 osób na stanowisko Pracownika Pracowni. Zatrudnimy osoby:

Bez doświadczenia zawodowego.

Długotrwale bezrobotne i wykluczone z rynku pracy.

Źle reagujące na hałas, stres i zmiany.

Mające trudności w porozumiewaniu się.

Nieumiejące odczytywać mimiki i gestów innych osób.

Niezorientowane na wyniki i karierę w ramach struktur firmowych.

O bardzo małej motywacji do pracy.

O niedoskonałej pamięci sekwencyjnej (nie wiem, co to jest).

Nieprecyzyjne, niecierpliwe i niestaranne.

Kandydaci zobowiązani są do dostarczenia: (*werble*)

Ruchomy portret oferenta, np. wideo.

Dokumenty stwierdzające posiadanie powyższych braków w kwalifikacjach.

List motywacyjny zawierający opinie trenera i komisji egzaminacyjnej.

Zaświadczenie lekarskie o wystarczającej liczbie przeciwwskazań zdrowotnych do wykonywania pracy na stanowisku kierowniczym.

Oświadczenie o rzetelności wszystkich świadectw podpisane w obecności testatora.

Zacniemy od nakręcenia waszych portretów DVD — pamiętajcie, trzeba wyglądać niekorzystnie, nie wdzięczcie się do kamery. Pomyślcie o czymś wyjątkowo ponurym...

M: ...np.: ktoś podebrał tort.

ANIMATOR: A teraz przygotowanie listu motywacyjnego. Proponuję ekspresowy quiz: Jak rozpoznać w sobie atuty poszukiwane przez pracodawcę: Uno, due, tre, quatro! Zabieramy się do dzieła! (*werble*)

KA: Jeśli ktoś znajdzie w sobie jedną z tych cech, niech się zgłosi: Silna motywacja do osiągnięcia wyznaczonych celów. (*werble*)

MA: Ja! Urządzić mieszkanie, napisać powieść i zostać babcią... okna wymieniam teraz...

M: Ja muszę wymienić okna z 98 na XP.

KA: „Miły głos i dykcja”

MA: Mam obie te rzeczy.

P II: „Umiejętności interpersonalne”

Z: A co to jest?

TRENER: Bingo! Punkt dla Zbysia.

M:

— Chyba chodzi o to, że ja uważam, że ludzie są wokół mnie przyjaźni, że wszyscy ludzie naokoło mnie mi dobrze życzą, że w autobusie i tramwaju i na ulicy, i tu, i w Wilanowie, i na warsztatach mam poczucie, że wszyscy są moimi przyjaciółmi, że nikt nie jest do mnie wrogo nastawiony, że wszyscy mnie lubią, że wszyscy chcą dla mnie dobrze, że wszyscy są przyjaźni naokoło... to znaczy, że jestem lubiany, to znaczy, że mówią, że jestem miły, sympatyczny, że jestem lubiany..(*MA płacze*) ...nie płacz kochana...

MA: Ja już pójdę.

T: Widzę, że tu samo schyłkowe towarzystwo.

P II: „Elastyczność”

MA: Ja.

P II: Zrobisz fikołka?

MA: Zrobię. Nie, nie jestem...

T: Niemożliwość obudzenia się o właściwej porze.

P II: „Kultura osobista” wysoka.

MA: Mam.

P II: „Motywacja do osiągnięcia ponadprzeciętnych wyników”.

M: Czytanie książek, interesowanie się tym, co się naokoło dzieje. Nie rywalizować, nie chciałbym, żeby ludzie byli gorsi, chciałbym, żeby byli tacy sami.

P II: Ja walczyłem przez 20 lat sam ze swoimi słabościami i z konkurencją, która mnie otaczała i zachorowałem w końcu, a dzisiaj to wszystko chromołą.... „Odpowiedzialność”

WORKAHOLIC I: Why do you keep saying you’re ill, you’re just healthy.

M: ...I’d like to take one book from every edition.

MA: Child Care — that’ll come in handy, I like taking care of people, I’d love to take care of some gentleman, but nobody wants me, nobody loves me (weeps).

M: I love you with all my heart.

MA: But I don’t love you... There’s no God.

FIRST WORKAHOLIC: There is a God. You’ll go to heaven. May I? I would like to become a washroom attendant. Just because most of society likes people who do physical work that requires no thinking, exertion, special feelings of any sort etc. On the other hand, when you have an artist, or, I don’t know, a scientist, then most of the population either despises or envies him, and that’s why I’d rather just be a washroom attendant, so that everyone will just leave me alone or see that I really know how to work, except that this is all nonsense, of course.

MA: I’m off.

FIRST WORKAHOLIC: A washroom attendant at Novotel Hotel, I’m not afraid of anything. Then everyone would just leave me in peace.

MO: I haven’t chosen yet.

MA: What am I supposed to do? There is a God, and He loves me.

FIRST WORKAHOLIC: If you are a manual laborer then everyone is so nice and well-mannered, and if you’re an artist then everyone says what you do is a bunch of claptrap or something. They don’t think it’s real work.

MAG: “A large vacation chain is hiring vacation advisers for steady weekend employment.”

PROFESSOR: I could be a vacancy adviser, because I’d declare vacancies for everyone, I mean vacancies for anyone needing a vocation. Get it? Vacations — vacancies... It adds up to the same thing. On their vacations I’d recommend they take advantage of free vacancies.

M: A person could get bored with endless dancing and fun.

PROFESSOR: I’d tell everyone to take their vacations among the acacias — that’s a kind of tree.

M: I’d rather do something more concrete.

MAG: I didn’t make it in a corporation, so I’m off to Spain to live in a commune and work as a shepherd — it’s the sour grapes syndrome.

M: Aesop’s “The Fox and the Grapes.”The fox went after the grapes and he said, “I can’t reach them, so they must be no good.”

MAG: Not just money — bread too.

M: Krylov or Aesop. The same fable was copied by La Fontaine, and Krylov and Krasicki took it from La Fontaine.

MA:.. ..I’m off.

M: I just remembered what kind of picture Gauguin painted when he was truly ill, at the end of his years in Tahiti or Haiti or wherever. The place he dreamed of — a Parisian cafe. He had grown so sick of those islands, of his companions, of all of it, that he just dreamed of being in a Parisian cafe, in a civilized world.

MA: All that is beyond my competency. I’m going now.

M: I wouldn’t be able to work in the logistics department because I’d be ashamed to be seen by my friends. First of all, I haven’t got a driver’s license, I can’t have one, and moreover, I’d be ashamed in front of my work colleagues, because I take pills.

D: Too long and circuitous.

T: I can’t work in the logistics department because the boss would feel his authority was undermined.

J: I couldn’t take a job in the logistics department...

Z: Because I don’t want to work (*A bell rings — Bingo!*). (*A cat purrs.*)

F: Has someone got a cat in here somewhere? Put it in the storage room... Is your stomach rumbling? (*A heliicopter is audible*).

TRAINER: The examiners are landing. We are being monitored. Into the water. I suggest some warm-up exercises. (*They wave toward the helicopters, which drop leaflets — job offers.*)

“Twelve people sought for employment as Workshop Workers. We are looking to hire people:

1. with no professional experience.
2. who have long been unemployed and excluded from the job market.
3. with low tolerance for noise, stress, and change.
4. who have poor communication skills.
5. who are unable to read the gestures and facial expressions of others.
6. who are unfamiliar with results and a career in a corporate environment.
7. with very little job motivation.
8. with imperfect sequential memory (I have no idea what this is).
9. who are imprecise, impatient, and sloppy.

Applicants are obliged to provide:

(*drum roll*)

1. A moving picture of the candidate, e.g. a video.
2. Documents to confirm that they possess the above-mentioned lack of qualifications.
3. A cover letter with opinions from a trainer and an examining commission.
4. A doctor’s note demonstrating a sufficient number of health obstacles to carry out work at a managerial level.
5. A testimony to the veracity of all the above, signed in the presence of an examiner.”

F: Let’s begin by filming your DVD portraits — remember, you have to look your worst, try not to seduce the camera. Think about something extremely dour...

M: ...like if someone stole the cake.

TRENER: Uno, due, tre, quatro. Travajo no! Samba si!

P II: „Zdolności analityczne”, zero.

KA: Jak pan ma na imię?

Z: Zbysio.

MA: Ja już pójdę. Nie mam do tego kompetencji.

Z: Nie wiem, co to analityka.

TRENER: Bingo! Punkt dla Zbysia!

M: Szukanie różnych składowych, skąd się coś wzięło.
T: Zbysio to wszystko olewa.

P II: „Zdolności przywódcze”

MA: Ja mam: byłam drużynową w zuchach.

P II: Sto lat temu.

TRENER: Uno, due, tre, qutro... Czas wolny w wodzie.

ALEGORIE:
Łagodne kobiety dzielą chleb i wodę
myślą o nieobecnych i pilnują czasu
Góry po deszczu są jak stare kobiety
noszą przy sobie zdjęcia młodości
dowód mitycznej urody
ich oczy błyszczą tęsknotą
Budzą się bez gniewu do prostych zajęć
porzuconych dawno przez dzieci i dorosłych
kruszą chleb po niespiesznym posiłku
na gazetę z 1950 roku — wtedy
bardzo się martwiły, bo miała być wojna
Przenoszą drobinę na parapet okna
szurają, doglądając ptaki i całą ulicę
są potrzebne, ptaki niezmiennie czekają
Mężczyźni naprawiają zręcznymi palcami
na znak przewodnika od nowa
szukają drogi między drzewami
i opadają za nimi

TRENER: Uno, due, tre, quatro — hop do wody! „Samodzielność”

CHÓR: No!

TRENER: „Tumiwisizm”

CHÓR: Si!

TRENER: „Orientacja na wynik”

CHÓR: Buuu!

TRENER: Wysoki poziom determinacji”

CHÓR: No!

TRENER: Powtarzajcie za mną słówka z niezbędnika

PA:
Kneipenzentrum
Kurhotel
Luftkultur

Urlaub macht frei
Masse bringt kasse
Teraz sami

CHÓR:
Kneipenzentrum
Kurhotel
Luftkultur
Urlaub macht frei
Masse bringt kasse

ANIMATOR: Czy Zbysio to leń, czy czarodziej?

M: Nieważne jaki człowiek jest naprawdę, ale jaki jest w reakcji z otoczeniem, jak go to otoczenie postrzega: najpierw leżał na plaży i byli ludzie pięciocentymetrowej wielkości i jedyne miejsce, w którym mógł mieszkać, to ogromna katedra i zjadał śniadanie — tyle, ile u nich cała dzielnica w ciągu miesiąca. Był postrzegany jako olbrzym. Na drugiej wyspie, oni mieli po 30 metrów wzrostu. W najcieńszym ich jedwabiu, jaki mu dawali do ubrania, on czuł, jakby miał dywan na sobie.

KA: Pracował pan kiedyś?

Z: Nigdy.

D: Nie splamił się.

P II: Idealny kandydat.

D: Za wcześnie się urodził.

P: On żyje z czarów, magik. Drukuje prosto z mózgu. Niepotrzebne mu maszyny drukarskie.
D: To może umowa o dzieło.

M: Albo jest aniołem obdarzonym mocą przez Boga, albo na usługach szatana, czy jakichś starożytnych bogów. Jakieś księgi egipskie, sumeryjskie, czy magów taoistycznych chińskich, czy kapłanów Majów, czy szamanów syberyjskich...
Z: Wszystko mogę.

T: Jak ogląda telewizję, to „wylacza” głos. Nikt nie słyszy, a on słyszy.

D: Tu chodzi o to, żeby nic nie umieć. Nie nadaje się. (*słychać helikoptery*)

TRENER: Testatorzy są już blisko. Nie ma czasu do stracenia. W wodzie przygotujcie w parach role-play; odgrywanie roli złych pracowników. Najlepsza para zaprezentuje nam swój pomysł... Stop! Ogłaszam zwycięzców! Oto najefektowniejszy recepcjonista i gość hotelowy:

MKA: A ja właśnie nie mam pieniędzy.

Z: To wynocha pani z hotelu!

MKA: Znaczy, dużo palę papierosów, dużo piję wódki, nie mogę się powstrzymać.

Z: Trzeba być ładnie ubranym, albo chodzić nago w hotelu, tak, a nie takie o, lumpy, ładnie uczesany; włoski na medal, trzeba być sportowcem zresztą, zagranicznym sportowcem, albo jakąś miską, a nie kurcze, żebraczką. Nie wiem, co wymyślić.

ANIMATOR: And now let’s prepare our cover letter. I suggest a flash quiz: How to recognize you have the qualities an employer is looking for. *Uno, due, tre, quatro!* Let’s get to work! (*Drum roll*)

KA: If you find you have any of these attributes, raise your hand: “highly motivated to achieve your goals.” (*Drum roll*)

MA: That’s me! Setting up my apartment, writing a novel, and becoming a grandmother... Right now I’m having the windows replaced...

M: I have to get Windows 98 replaced with XP.

JA: “Pleasant voice and diction.”

MA: I’ve got both those things.

WORKAHOLIC II: “People skills.”

Z: And what is that?

TRAINER: Bingo! One point for Zbysio.

M: I think what he means is that I think that people around me are friendly, that everyone around me wishes me well, in the bus, in the tram, on the street, and here, in Wilanów, and in the workshops, I get the impression that everyone is my good friend, that no one is hostile toward me, that everyone likes me, everyone wishes me all the best, that everyone all around is friendly... in other words, that I am liked, I mean, that people say I am nice, kind, that I am liked... (Ma weeps)... don’t cry, my dear...

MA: I’m off...

T: I see that we have a decadent crowd on our hands.

WORKAHOLIC II: “Flexibility.”

MA: That’s me.

WORKAHOLIC II: Are you kidding me?

MA: Right. No, I’m not flexible...

WORKAHOLIC II: “Able to set priorities.”

T: Inability to wake up on time.

WORKAHOLIC II: “Good manners.”

MA: That’s me.

WORKAHOLIC II: “Motivation to achieve above-average results.”

M: Reading books, being interested in what’s happening all around you. Not competing — I don’t want anyone to be worse than me, I want them to be the same.

WORKAHOLIC II: For twenty years I struggled with my shortcomings and with the competition surrounding me, and in the end it made me ill and now I don’t give a damn... “Responsibility.”

TRAINER: *Uno, due, tre, quatro. Travajo no! Samba si!*

WORKAHOLIC II: “Analytical skills,” zero.

JA: What’s your name?

Z: Zbysio.

MA: I’m off. This is beyond my competencies.

Z: I don’t know what an analyst is.

TRAINER: Bingo! One point for Zbysio!

M: ...searching for various components, something came from somewhere.

T: Zbysio couldn’t care less about all of that.

WORKAHOLIC II: “Leadership skills.”

MA: That’s me, I was a team leader in girl guides.

WORKAHOLIC II: One hundred years ago...

TRAINER: *Uno, duo, tre, quatro...* Free time in the pool.

ALLEGORIES:
— Gentle women share bread and water they spare thoughts for those absent and mind the time
— The mountains after rainfall are like old women they carry photographs of their youth proof of mythical beauty their eyes sparkle with longing
— They awake free of anger to go to their simple chores long abandoned by children and adults after a slow meal they crumble bread on a newspaper from 1950 — then they were so very worried that a war would break out
— They carry the crumbs to the window sill they shuffle as they watch the birds and the whole street they are needed, the birds are always waiting the men repair with nimble fingers on the guide’s signal they seek the path between the trees once again and collapse behind them.

TRAINER: *Uno, due, tre, quatro* — into the water! “Independence.”

CHORUS: No!

TRAINER: “A slacker attitude.”

CHORUS: *Si!*

TRAINER: “Goal orientation.”

CHORUS: Booo!

TRAINER: Repeat after me these words from the Workaholics
Anonymous bible:
Kneipenzentrum
Kurhotel
Luftkultur
Urlaub macht frei
Masse bringt Kasse
Now you try.

CHORUS:
Kneipenzentrum
Kurhotel
Luftkultur



MKA: Nie podoba mi się, tu jest za drogo; nie mam pieniędzy. Tutaj nie wolno palić i pić wódki, a ja niestety dużo palę papierosów i dużo piję wódki.

Z: Trzeba być królową i mieć samochód.

MKA: Nie mogę się powstrzymać od palenia i picia wódki.

Z: picia wódki!!!

TRENER: Dziękujemy wzorowej parze. Punkty dla obojga.

P: Czy będą nas testować pojedynczo, czy parami?

P II: Żeby poddać testowi, trzeba odizolować całkowicie, przecież ten, kto leżał w szpitalu doskonale zdaje sobie sprawę, że ci ludzie, czy oni są w ataku, czy są na lekach, które działają, chcą jak najszybciej się stamtąd wyrwać. Przecież szpital to jest takie miejsce, gdzie nic się nie robi, tylko leży i wegetuje, i to jest taki pierwszy syndrom zdrowienia, kiedy człowiek mówi: ja chcę jak najszybciej stąd wyjść, bo mnie czekają obowiązki. Tam jest fajowo, tam są klimaty: czasami przez okno jointa podają za 20 zł, można sobie zająrać. Są dwa etapy, kiedy się chce wyjść koniecznie ze szpitala, kiedy się jest w manii i wtedy się chce uciec, bo czuje się ubezwłasnowolnionym, a energia rozpięta. A drugi etap, kiedy leki działają i siła wewnętrzna mówi, że trzeba stąd wyjść, uciec.

ANIMATOR: W ekstremalnych przypadkach, kiedy testatorzy będą skłonni podejrzewać, że niechęć do pracy jest sprytną dyssymulacją, nie wspartą szczerym obrzydzeniem, mogą posłużyć się zmodyfikowaną „metodą wody” sprzed kilkuset lat:

zanurzony w basenie z pompą wodną szaleniec, był przytapiany przybywającą wodą, jeśli nie wziął się do roboty i dziarsko nie odpompowywał. Dzisiaj obojętność poddawanego tej próbie PA jest pozytywną oznaką braku zainteresowania pacą do takiego stopnia, że badany woli pożegnać się z życiem, niż podjąć jakikolwiek wysiłek. Przechytrzenie testatorów. Dzielne z was zuchy. Trenujemy dalej, nie ma chwili do stracenia. Jak odpowiecie na ofertę pracy w sklepie obuwniczym: „Moda i obuwie budzą w tobie zachwyt”. Twój wygląd jest zadbane i masz pewność siebie?...Gdy but jest wygodny, człowiek zapomina o stopie... życiowej oczywiście.

M: Lepsza jest bosa stopa, bo wtedy się przynajmniej nie poci. Ja bym się bał, że w blokowisku, po prostu mi te buty zdejmą z nóg, a jak nie będę chciał oddać, to zabiją... Egipcjanie chodzili częściowo w sandałach. W Sumerze, w Babilonie ludzie chodzili boso, w klimacie takim jak tutaj, w klimacie Środkowej Europy produkowano buty ze skóry strusiej — but wizytowy do kostki z konia amerykańskiego — mustanga.

KA: Co pan sądzi o obuwiu?

Z: O butach siedmiomilowych? Nic. Wszystko. Wszystko i nic.

M: A ludzie, którzy na wózkach jeżdżą, nie mają nóg?

P: Mogą zaoszczędzić.

MA: Mój dziadek był szewcem i zza grobu się mną opiekuje, bo mam zawsze buty takie, jakie potrzebuję.



*Urlaub macht frei
Masse bringt Kasse...*

ANIMATOR: Is Zbysio a slacker or a sorcerer?

M: It's less important how a person really is than how he responds to his environment, and how his surroundings perceive him; first he lay on the beach and there were people five centimeters tall, and the only place he could live was a massive cathedral, and he ate as much for breakfast as their whole neighborhood did in a month, people saw him as a giant... On the other island they were thirty meters tall, in the thinnest silk they gave him to wear he felt like he was dressed in a carpet.

JA: Have you ever worked?

Z: Never.

D: He has not defiled himself.

WORKAHOLIC II: The perfect applicant.

D: He was born too soon.

P: He lives off of spells and magic. He prints straight out of his brain. He doesn't need any printing machines.

D: Maybe that's a one-off contract.

M: Or he is an angel with god-given powers, or he's in the service of Satan or the gods of Antiquity. Some kind of tomes,

Egyptian or Sumerian, or maybe by the Chinese Taoist magicians or the Mayan priests, or the Siberian shamans...

Z: I can do anything.

T: When he watches television he puts it on mute. No one hears a thing — no one but him.

D: The point here is to have no know-how. To not qualify. (*Helicopters are audible*)

T: The examiners are approaching. Not a moment to lose. Pair up and prepare some role-play situations of bad employees in the pool. The best pair will get to present their idea... Stop! We have some winners! Here is the most effective receptionist and hotel guest.

MKA: I haven't got any money.

Z: Then get the hell out of our hotel!

MKA: I mean, I smoke tons of cigarettes, I drink tons of vodka, I just can't help myself.

Z: You have to be well dressed or walk about the hotel naked like this, not like a bum, you need to be nicely combed — a prize-winning hair-do, anyway, you have to be an athlete... a foreign athlete, or a beauty queen, or... not come in here like some kind of goddamn tramp... I don't know what to think.

KA: Dlaczego sięnosisz na czarno? Kiedyś czerń u innych cię nie-pokoila. Zmiana filozofii?

MA: Filozofia też. Po prostu się zmieniłam.

KA: W jakim dziale gospodarki nie moglibyście się zatrudnić?

Z: Turystyka: znikanie i przenikanie.

KA: Produkcja.

M: Produkcja; nie mógłbym czegoś produkować, bo po prostu bał-bym się, że będę wypuszczał braki i takie niesprawne narzędzia, czy przedmioty mogą zaszkodzić zdrowiu i życiu tej osoby. Jeśli bym się dowiedział, że pracuję w firmie, w której źle się dzieje, takiej jak Constar czy Jelfie, to powiesiłbym się chyba.

TRENER:

— Bingo! Punkt dla pana. *(głos przez tubę nagłaśniającą)* Pierwsze miejsce zajął pan, który odpowiadał ostatni. Jedyne jego motywacja do pracy osiągnęła 0%. Gratulujemy sukcesu. A przecież niespełna rok temu przywieziono pana do Kurhotelu w kaftanie, gdyż nie chciał pan opuszczać stanowiska pracy nawet na noc. Dla pozostałych kuracjuszy warsztaty Pracoholików Anonimowych muszą trwać dalej. Odpoczywajcie z wiarą i zapałem.

T, A, F, D

— Uno, due, tre, quatro i hop do wody. Głowy do góry. Oddychamy głęboko. Jesteśmy wielcy, wspaniali, odKSZTAŁCENI. Nigdy jeszcze nie byliśmy tak ukojeni swą beczynnością. Unosimy się z błogim uczuciem niedosytu wiecznego wypoczynku...

P: Ładnie gram?

AKT III

Tajemnicza misja archeologiczna na pustyni w miejscu, gdzie kiedyś mógł stać Hôtel Bicêtre. Pod osłoną nocy buldożer odkrywa dokumenty, książki i dziwne przedmioty.

Formy wokalne: jak w akcie I. Chór Alegorii. Brak tercetu muzycznego. Można usłyszeć muzykę sfer, wystrzały sztucznych ogni i piszczalki karnawałowe.

(Archeolodzy w samochodach. Jadą przez pustynię, mijają ruiny. Ich przewodnik mówi po angielsku.)

PRZEWODNIK: Documents are explicit.

ARCHEOLODZY:

- Dokumenty jednoznacznie wskazują sprawców.
- Jest zbyt niebezpiecznie, żeby jechać prosto.

PRZEWODNIK: We will move in zig-zag.

ARCHEOLODZY: Trzeba kluczyć.

PRZEWODNIK: ...regime documenting its brutal activity...

ARCHEOLODZY:

- W dokumentach jest prawda.
- Tylko trzeba ją poukładać.

PRZEWODNIK: Will money break the silence?

ARCHEOLODZY:

- Za prawdę wystarczy zapłacić.
- A gdzie to jest napisane?
- Trzeba wcześniej wstać, żeby zdążyć na początek.
- Najlepiej nic nie zabierać.
- Stać w ukryciu i pilnować.
- Nie spuszczać oka z najdalszej kreski.
- Tu gdzieś staniemy na znak przewodnika.
- Tylko żeby nie skrócić za wcześniej.
- I nie dać się ponieść.
- Ja bardziej boję się, że jeździmy w kółko; widziałem już tę przestrzeń.
- Ktoś nas zwodzi.
- Chyba że ten człowiek przy wejściu...
- Nie my piszemy historię.
- Zależy, czy dla polityków piszą, czy dla zwykłych ludzi, jak np. jest pisana historia w jakimś systemie, to mogą zakłamywać, a jak jest wolność, to przeważnie chyba piszą prawdę, bo co im zależy pisać nieprawdę.
- Historycy są bardzo potrzebni, bo trzeba uczyć historii, ale moim najbardziej prywatnym zdaniem niekoniecznie tak było, jak oni uczą, opisują.
- Tylko trzeba dostarczyć materiały.
- Całe życie kopałem w ziemi, odgrzebywałem kamienie.
- Nie ma nic lepszego od wyrzuconych śmieci do odczytania historii ludzi.
- Narodów.
- Szkło i plastik się nie rozkłada. Tabliczki sumeryjskie każdy pożar przecież utrwał, a nie niszczył.
- Ale utylizacja śmieci się udoskonali szalenie, może nic nie zostanie z życia codziennego, wszystko będą kasować, co pójdzie do muzeum, to do muzeum...
- Za dużo plastiku się produkuje i szkła, żeby się całkowicie zatariły ślady po pokoleniu.
- Udoskonala to niszczenie.
- Grecy utylizowali całkowicie komputery, tylko jedna maszyna z Antykythery się zachowała...

MKA: I don’t like how expensive it is here; I don’t have any money, you can’t smoke or drink vodka here, and I, unfortunately, smoke tons of cigarettes and drink tons of vodka...

Z: You have to be a queen, you have to own your own car.

MKA: I simply cannot stop myself from smoking and drinking vodka.

Z: And drinking vodka!!!

ANONYMOUS WORKAHOLIC: Will they be testing us separately or in pairs?

WORKAHOLIC II: To submit to the test you have to isolate yourself entirely; anyone who has spent time lying in hospitals fully realizes that those people — whether having an attack or presently under medication — want to get out of there as fast as possible. A hospital is a place where you don’t do anything, you just lie there and vegetate, and this is the first symptom of recovering, when a person says: I want to get out of here as swiftly as possible because I have business to take care of. It’s cool there, good ambiance, sometimes they pass a joint through the window for twenty zloty, you can toke up. There are two phases when you urgently want to leave the hospital: when you get the fever and you want to run away, because you feel imprisoned, and you’re bursting with energy, and the second phase, when the medication is working and some inner force says that you’ve got to leave, to escape.

ANIMATOR: In extreme cases, when the examiners are prone to think that a reluctance to work is just a clever dissimulation not backed by any sincere revulsion, they may use a modified “water method” from several centuries past; immersed in a pool with a water pump, the madman was drowned in the rising water if he did not get down to work and pump. Today, the indifference of the Anonymous Workaholic subject to this trial is seen as a positive lack of interest in labor — to such an extent that the subject would prefer to forfeit his life than to exert himself in any way. Outsmart those examiners. You’re a shrewd bunch. Let’s continue training, there’s not a second to waste. What would you say to a job offer in a footwear boutique? “Are fashion and footwear your passion? Are you well-groomed and self-confident?” When a shoe is comfortable a person can let his feet take a rest... they can rest in peace.

M: I prefer going barefoot, because then you don’t sweat at least. And I wouldn’t be afraid that they’d rip my shoes off my feet over at my housing block, and that they’d kill me if I didn’t hand them over... The Egyptians sometimes went barefoot, sometimes they wore sandals. In Sumeria and in Babylon people went barefoot, but in our climate, in the Central European climate, they produce shoes made of animal skin... puttees, like the North American moccasins.

T: Best shoes made of bark.

M: ...like the North American moccasins... runners and leather shoes, pumps and cowboy boots, shoes for 4,000 zloty, made to measure; ostrich skin shoes, for example — dressy ankle boots made of American mustang horse skin.

JA: What do you think about footwear?

Z: About ten-league boots? Nothing. Everything. Everything and nothing.

M: And what about people in wheelchairs, who have no legs?

P: They save money that way.

MA: My grandfather was a shoemaker and he watches over me from the hereafter, because I always have the shoes I need.

KA: Why do you wear black ones? Other people wearing black used to unsettle you. Have you changed your philosophy?

MA: Partly my philosophy. I’ve just changed.

KA: What branch of the economy would employ us?

Z: Tourism: vanishing and banishing.

KA: Production...

M: Production; I could never produce something, I’d be afraid that I would let something shoddy go through and some kind of faulty tool or object could harm someone’s health and life. If I were to find out that I was working in a pharmaceutical company where something bad was happening, like Constar or Jelfa, I think I’d hang myself.

T: Bingo! One point for you.

EXAMINERS *(a voice through a megaphone):*

The last man who spoke gets first place. Only his work motivation reached 0%. We congratulate you on your success. And to think that only one year ago you were brought to the spa in a straitjacket, because you wanted to stay at your work station even during the night. For the remaining patients the Workaholics Anonymous workshops must go on. Let’s rest up with conviction and enthusiasm.

T, A, F, D: *Uno, due, tre, quatro,* and in the water we go. Heads up. Breathe deeply. We are great, marvelous, disIMPROVED. Inactivity has never been such bliss. We are floating up into a heavenly sensation of craving eternal rest...

P: Am I playing nicely?

- Strasznie śmiecimy.
- Ile rzeczy porzuconych w studniach w średniowieczu się zachowało i w osadach neolitycznych w muszlowych pagórkach śmieciowych.
- Trzeba być bardzo próżnym, żeby pisać historię.
- Albo mieć wyobraźnię.
- Ja badam kamienie.
- Czy na skorupie można się oprzeć? Ja to poddamę w wątpliwość te wszystkie wykopaliska.
- Historia narodu utkana jest z nędz i szaleństw.
- Zbrodni.
- Ale też z prześlicznych momentów.
- Prześliczne momenty to będą, jak będę jej obrączkę zakładał i będą nam grali marsz Mendelssohna... to będzie prześliczny moment...
- Nie mamy pewności.
- Jesteśmy na miejscu.
- Trzeba przesypywać piasek.
- Wystarczy lekko trącić, a już się rozstępuje.

(Wysiadają z samochodów, wkładają maseczki z gazy i rękawice robocze. Buldożer odkopuje dokumenty. Archeolodzy czytają na głos ich fragmenty.)

DOKUMENTY:

„Co to znaczy w ogóle to życie, jeżeli podzielimy ludzi na dwie klasy, możemy powiedzieć, że jedni pracują, aby żyć, drudzy nie potrzebują tego robić. Ale żeby pracować na to, aby żyć, nie może być sensem życia. Jest to sprzeczność, gdy ciągle wytwarzanie warunków życia ma być odpowiedzią na pytanie tym życiem uwarunkowanym. A życie tych innych nie ma żadnego znaczenia poza tym, że pochłania owe warunki życia...” (S.Kierkegaard)

„...stałam do pracy dopiero w maju 1946 roku w Ministerstwie Apropowizacji i Handlu... Podczas pierwszych wyborów do Sejmu byłam delegowana po linii partyjnej celem udzielenia pomocy przedwyborczej po linii kobiecej... Praca była nienormowana, pracowało się, ile sił starczyło... Praca była bardzo nerwowa, ponieważ za zgubienie jednej legitymacji groziło wydalenie z partii...”

CHÓR ALEGORII:

nie współczuje nikt
zwróconym ziemi już nasyconej
lecz gdyby po nich Drogi
chciałbyś szukać
w bruzdach zostały okruchy

DOKUMENTY:

„Na świecie są już wyłącznie odgrywający swoją pracę aktorzy, a nie robotnicy... nie tylko w wyższych sferach praca jest dzisiaj po aktorsku pozorowana i niczego nie wykonuje się naprawdę... ludzie leniuchują i zamiast robić coś pożytecznego, wyrządzają największe szkody... ich kostiumem jest noszony przez cały dzień niebieski drelch, w którym nieprzerwanie biegają dookoła i istotnie się do tego pocą, ale ten pot jest fałszywy i dlatego perwersyjny... (T. Bernhard)

„Moja kariera zawodowa lata 50 — 80 przebiegała po studiach na Politechnice od NAKAZU PRACY do ZAKAZU PRACY orzeczonego przez Komisję ds. Inwalidztwa Zawodowego (KIZ); żadna praca, a zatem w domyśle WYŁĄCZNIE TWÓRCZOŚĆ!!!”

CHÓR ALEGORII:

ten kto miał dar muzyki
podnosił skrzypce na ramię
kobiety wspominały nieobecnych
i pilnowały czasu
mężczyźni naprawiali zręcznymi palcami
Przewodnik tnącym gestem przerywał
na jego znak od nowa szukali drogi
między drzewami i opadały za nimi

„Wciąż są kradzieże mleka z nocnej zmiany. Już w mniejszej ilości, ale są. Dlaczego nie ma zwrotów mleka? Kierownik nie jest w stanie utrafić, żeby mleka nie zostawało, a nie ma warunków w sklepie, żeby robić twaróg na miejscu i musi ponosić stratę. Ta sama sytuacja jest z pieczywem — podpis nieczytelny.”

„W biurze podczas dyktowania większego pisma... które miało błysnąć polotem, utknąłem, nie mogąc zdobyć się na nic więcej, jak tylko przyglądanie się maszynistce, pannie K... pełen wielkiego przerażenia, że wszystko dojrzało we mnie do pracy twórczej, i że taka właśnie praca stałaby się dla mnie niebiańskim wyzwoleniem i prawdziwym powrotem do życia, a przecież w biurze spełniam wszystkie prawie obowiązki, jestem całkiem spokojny, gdy tylko mogę być pewny zadowolenia swego szefa...” (F. Kafka)

CHÓR ALEGORII:

wyszedi człowiek
który kiedyś trwał w zastygłej bryle
zachowały się nieliczne ślady
np. wiadomo, że hodował wieloryba
pod postacią łodzi

na pewno był ciężarem dla ziemi
wyginał
przywierał
trzeba było długo zasypywać po nim

większość śladów porosła martwa natura
zostały sprzęty
a gwiazdy inne światła i przestrzenie
które sobie przywłaszczył
oddano na złom dla zasłużonych

„Albowiem ci, którzy nie poprawiają się na skutek dobrej nauki, powinni być uleczeni za pomocą chłosty.” *(kaszel)*

M: Ona celowo kaszle, żeby jak najdłużej trwało.

DOKUMENTY: „Albo tu: umowa z obywatelką: Jadwiga, nazwisko nieczytelne, starszego rejestratora w Departamencie Artykułów Przemysłowych i Polityki Rozdzielnictwa... W razie niemożności pełnienia przez pracownika obowiązków wskutek choroby lub nieszczęśliwego wypadku, jeżeli one nie zostały wywołane umyślnie... dla zapobieżenia rozwleczeniu choroby zaraźliwej, pracownik zachowuje przez okres 3 miesięcy prawo do wynagrodzenia.” *(kaszel)*

„Pracownikowi będzie służyło prawo do urlopu dla wypoczynku w wymiarze i na zasadach określonych w art. 36 o państwowej służbie cywilnej. W razie uchybienia obowiązkom służbowym mogą być nałożone na pracownika kary potrącane przy wypłacie wynagrodzenia. Rozwiązanie stosunku służbowego następuje w razie zamianowania pracownika funkcjonariuszem państwowym. Podpisano: dyrektor biura personalnego — podpis nieczytelny.”

Act III

A mysterious archaeological mission into the desert, to the place where Hôtel Bicêtre might once have stood. Under cover of nighttime a bulldozer discovers documents, books, and peculiar objects. Vocal forms: as in Act I. The Chorus of Allegories. No music trio. You can hear the harmony of the spheres, fireworks being shot off, and carnival whistles.

(The archaeologists are in their cars. They drive through the desert, passing the ruins.)

GUIDE: Documents are explicit.

ARCHAEOLOGISTS: The documents unequivocally show the culprits. It’s too dangerous to drive straight on.

GUIDE: We will zig-zag.

ARCHAEOLOGISTS: We have to zig-zag.

GUIDE: ...regime documenting its brutal activity...

ARCHAEOLOGISTS: The truth is in the documents. You only have to piece it together.

GUIDE: Will money break the silence?

ARCHAEOLOGISTS:

You just have to pay for the truth.
And where is that written down?
You have to get up pretty early to be there to catch the beginning.
Best not to bring a thing.
Stay in hiding and keep a lookout.
Don’t take your eye off the furthest line.
Here somewhere.
We stand when the guide gives the signal.
Let’s just not turn too soon.
And don’t get too excited.
I’m more worried that we’re going in circles; I’ve seen this space before.
Someone’s taking us for a ride.
Unless that person by the entrance...
It’s not us writing history.

It depends if they’re writing for politicians or for ordinary people. For instance, if they’re writing a history from within a system then they might lie, and if there’s freedom then I suppose they mainly write the truth, because then why should they want to write lies.

Historians are extremely necessary, because history has to be taught, but in my most private opinion things didn’t always go how they teach and describe.
You just have to supply the materials.
I spent my whole life digging in the earth, I uncovered stones.
There is nothing better than garbage for showing us how to read the history of humanity.

Of nations.
Glass and plastic don’t biodegrade. The Sumerian tablets survived every kind of conflagration without being destroyed.
But garbage recycling is making great leaps forward, maybe nothing will remain of our everyday lives, they’ll erase everything. Except for what goes to museums.
They produce too much plastic and glass for all trace of a generation to vanish.
They’re perfecting the destruction.

The Greeks used computers entirely, only one Antikythera machine has survived...

We make terrible amounts of garbage.
How many things thrown into wells in the Middle Ages survived, and in the Neolithic settlements in the hills of disposed shells.
You have to be terribly vain to write history.
Or have an imagination.

I study stones.
Can you base your work on ancient pots? I find all those digs quite dubious.
The history of a nation is woven from wretchedness and madness.
And crimes.
But also those precious moments.
There will be precious moments when I am given a ring and they play us Mendelssohn’s March...that will be a precious moment...
We cannot be certain.
We’ve arrived.
We’ll have to shift the sand.
Just shake it a bit and it shifts.

(They get out of the cars, put on gas masks and workers’ gloves. The bulldozer unearths documents. The archaeologists read some fragments out loud.)

DOCUMENTS:

“...I first went to work in May 1946 in the Ministry of Trade and Provisions...
During the first parliamentary elections I was delegated by the party to provide pre-election assistance from the women’s group...
There was no work quota, you worked until you ran out of strength...The work was very tense because if you lost your ID you could be expelled from the party...”

CHORUS OF ALLEGORIES:

No compassion for anyone
rained down upon a saturated earth
But if one seeks their Paths -
then crumbs remain in the furrows.

DOCUMENTS:

“After my studies at the Technical Academy my professional career in the 1950s-80s went from a WORK ADMONITION to a WORK PROHIBITION, as ruled by the Professional Invalid Affairs commission (KIZ); “no work,” which meant, presumably, “ONLY CREATIVITY!!!”

CHORUS OF ALLEGORIES:

He who had the gift of music
hefted his violin on his shoulder
women recalled the departed
and minded the time
men repaired with nimble fingers.
With a cutting gesture the guide stopped things, at his signal they again sought the road between the trees and collapsed behind them.

DOCUMENTS: “Milk is still being stolen on the night shift.
Smaller quantities are vanishing, but the theft continues.
Why can’t milk be returned?
The manager cannot make sure there are no leftovers, and there is no way to make cottage cheese in the shop — it can only absorb the losses.
The same goes for the baked goods.”
Signature — illegible.

„Jestem już tak wyczerpana, że nie mogę pracować zawodowo nawet 3 godz. dziennie, ciągle śledzenie przez policję, żeby mieć pretekst do aresztowania...”

CHÓR ALEGORII:

oddawaj się w cudze ręce nieufnie królu tylko swych potknieć należ do wszystkich przez siebie wybranych unikaj ich objęć...

DOKUMENTY:

„Kobieta urodzona pod znakiem Byka posiada zalety gospodar-skie, jest szczególnie oszczędna, mąż jej narzeka po kryjomu, gdyż ona kontroluje szczególnie ostro przedmiot swej miłości. Mąż dobry pozostawia takiej kobiecie trochę wolności, inaczej staje się nieszczęśliwa i może przekroczyć granicę dobrego wychowania. Zawsze stara się być użyteczna...”

(Archeolodzy pakują znalezione artefakty i dokumenty do białych worków. Zawiązują na supeł i zostawiają obok wielu takich samych pakunków.)

ARCHEOLODZY:

— Resztę zasypać!!! Same śmieci. Jutro kopiemy na zachód od...
— Ciii!!! To tajemnica...
— Nas tu nie było!

PRZEWODNIK: We expect something — we find nothing...

ARCHEOLODZY:

— Kiedy na coś liczymy, znajdujemy zero.
— Z Bożą pomocą.
— Tylko szaleniec dokumentuje swe zbrodnie.

(Archeolodzy wsiadają do samochodów i ruszają w dalszą podróż po pustyni.)

ARCHEOLODZY:

— Stąd pochodzili moi dziadkowie.
— Co to było za miasto?
— To była stolica.
— Babcia lubiła dzieci.
— Dobrze mieć dzieci, bo ludzie cię wspominają.
— Już nie ma dzieci o wolnych kształtach
— Ale za to ich rodzice wciąż chodzą na szczudłach nazwisk zdję-tych z ojców.
— Kim byli, skoro więcej myśleli, niż rozumieli.
— Nie wszystko można mieć, gdy wszystko się posiada.
— Dobra czekoladka?
— Właśnie niedobra, kupiłem ptasie mleczko jakiejś wytwórni... (Widzą jedyną oznakę życia na pustyni: uciekającą jaszczurkę.)
— Na piaskach dobrze hodować zaskrońce.
— W końcu i one się wywiną.
— To jest to miejsce.
— Czekają na nas.
— Nie wiem, czy tak miało być.
— Nie dajemy poznać po sobie.
— Gęsiego i żadnych okrzyków.
— Najlepiej czekać, aż dobrze napęcznieje.
— Nie popędzać.
— Idziemy.

(Noc. Wsiadają z samochodów, buldożer pracuje z włączonymi świa-tłami. Archeolodzy mają w rękach i na czołach latarki. Wykopują projek-tor i materiały filmowe, które wyświetlają. Są to zdjęcia próbne do aktu I. Najpierw oglądają przygotowania do kręcenia czarno-białego filmu,

który oglądali Celebryci w czasie balu w Hôtelu Bicêtre. Teraz pada nazwa „hotel Babilon”. Widać, na czym polegał trik — sprzęty w pokoju okazują się być jednowymiarowymi małymi rysunkami nakładanymi na folię przed kamerą tak, że sprawiają wrażenie prawdziwych. Druga wyświetlana taśma — zdjęcia do spektaklu — zdradza powstawanie innej fikcji, tym razem w warstwie dźwiękowej. Nie tylko zmanipu-lowano wypowiedzi mówiących po angielsku Celebrytów: tłumacze wkładają w ich usta zdania, których nie wypowiedzieli. Ale również niewierne tłumaczenia okazują się nalożone na prawdziwe słowa akto-rów grających tłumaczy.)

Lista dialogowa do zdjęć do filmu przed montażem:

OPERATOR KAMERY: Trzeba powtórzyć.

REŻYSER: Ale mamy sto takich scen. Przewijam.

(Na ekranie film, który jest tłem do wypowiedzi tłumaczy.)

TŁUMACZ I: Wywożą mnie w listopadzie na leczenie nad morze.

TŁUMACZ II: Ja kiedyś też byłem nad morzem w zimie. Codzien-nie ludzie się zbierali, żeby oglądać babę morsa, jak się kąpała.

TŁUMACZ I: Morsa chcieli zobaczyć.

TŁUMACZ II: Nie, to baba była. Taki ewenement.

TŁUMACZ IV: Katii nie ma, bo według kalendarza juliańskiego trwają w Rosji wakacje i jest nam smutno, że nie wraca, ale jedyna radość: ma wrócić klub Le Madame. Na razie tam się kurz gromadzi. Wróci, ale niestety tylko wtedy, jak liberałowie wygrają. My będziemy mieli Le Madame, a w całym kraju będą przekręty, łapownictwo.

OPERATOR: Coś za coś.

REŻYSER: Zygmunt, spójrz na ekran.

TŁUMACZ V: On ma zwykłą brodę, a ja mam z katalogu włoskie-go brodę, która przypomina Lenina.

OPERATOR: W kadrze mam tę panią w telewizji i Zygmunta, wygląda, jakby rozmawiali... To co mam kręcić? *(Zza ekranu wychodzi reżyser i dyryguje operatorem).*

REŻYSER: Cofamy *(na ekranie — przewijanie filmu).* Trzeba to powtórzyć... Teraz Monika coś mówi do siebie.

TŁUMACZ VI *(Udaje, że mówi, porusza tylko ustami).*

REŻYSER: Nie musimy pani słyszeć, rusza pani ustami. Podłóży się potem nagrania z pani głosem z prób do sztuki.

TŁUMACZKA III: Filmujesz?

REŻYSER: Będziesz się bawiła tą bransoletką. Już nagrywam.

TŁUMACZKA III: Ojczy nasz, któryś jest w niebie...

REŻYSER: Powiedz coś od serca.

TŁUMACZKA III: Siebie kocham, ludzi kocham. No co ja mam mówić? Kocham teatr. Kocham bal. Kocham ciebie życie!!! A tu się coś pojawia na ekranie, tak? Kocham recykling! Kocham zbierać śmieci! Muszę być w pracy o wpół do ósmej, nie, wpół

CHORUS OF ALLEGORIES:

Exit a man
once locked in a corporal shell
few traces have survived
e.g. we know that he kept a whale
disguised as a boat.

No doubt he was a burden to the earth
he crushed
he clung on
many a year it took to wipe away

most of the traces; there grew a still life.
His tools remain
but the stars, others lights, and space
he called his own
have been given to scrap metal collectors.

“For those who do not better themselves through good learning should be cured with the lash.”

(coughs)

M: She’s coughing on purpose, to drag things on.

DOCUMENTS: “Or here: a contract with a citizen. Jadwiga,” surname illegible. “Senior registration officer at the Industrial Goods and Distribution Policies Department... If an employee is incapable of fulfilling his obligations due to illness or an unforeseeable accident, not caused deliberately... to prevent a contagious illness from lingering on, the employee may claim right to payment for a period of three months.”

(coughs)

“The worker may claim right to vacation for rest purposes on the principles outlined in Article 36 regarding state civil service. In the event of the worker neglecting professional duties a penalty can be imposed in the form of payment reduction. The dissolving of employment relations occurs in the event of a worker being exchanged for a state functionary. Signed: Director of the Personnel Bureau,” signature illegible.

“I am so exhausted that I can not work in my profession for even three hours a day, this constantly being trailed by the police, searching for a pretext to arrest me...”

CHORUS OF ALLEGORIES: give yourself cautiously into others’ arms
king only of his stumbling belong to all those you have chosen
seek not their embraces...

DOCUMENTS: “A woman born under the sign of Taurus has homemaking skills, is particularly frugal, her husband complains in secret, as she keeps particularly tight control over her love object. A good husband gives such a woman some free rein, else she can become unhappy and go beyond the limits of good behavior. She always tries to be useful...”

(The Archaeologists pack the artifacts and documents they have found in white sacks. They tie them and leave them alongside many identical “packages.”)

ARCHAEOLOGISTS: Fill in the rest!!! Nothing but trash. Tomorrow we dig to the west of... Shhh!!! That’s a secret... We were never here!

GUIDE: We expect something — we find nothing...

ARCHAEOLOGISTS:

When we’re really counting on something, that’s when we find nothing.
With the help of God.
Only a madman documents his crime.

(The archaeologists get into their cars and drive off further into the desert.)

ARCHAEOLOGISTS:

My grandparents are from here.
What was this city?
It was the capital.
Grandma liked children.
It’s good to have children, because they remind you of people.
There are no more children that are brought up freely.
Bu their parents do still walk on stilts of names taken from forefathers.
Who were they, if they thought more than they understood.
You cannot have everything when you possess everything.
Good chocolate?
Not really, I bought marshmallow chocolates from some company...

(They see the only sign of life in the desert: a lizard scurrying off.)

Sand is good for breeding ringed snakes.
In the end they’ll wriggle away too.
This is the place.
They’re waiting for us.
I don’t know if this is how it was meant to be.
Don’t let them recognize us.
Single file and no shouting.
Better to wait till it’s nice and swollen
Let’s not hurry.
Let’s go.

(Nighttime. They get out of the cars, the bulldozer digs with its lights on. The archaeologists have lamps in their hands and on their foreheads. They dig out a projector and film stock, which they screen. These is rehearsal footage from Act I. First they watch the preparations for making the black-and-white film that the Celebrities watched during the ball in the Hôtel Bicêtre. Now we hear the name “Hotel Babylon.” We see how they performed the trick — the room’s furnishings are only small one-dimensional drawings put on plastic sheet in front of the camera to look real. The second reel they screen — shots from the play — shows the creation of another fiction, this time in the audio track. Not only are the celebrities’ English statements manipulated: the INTERPRETERs put words into their mouths which they never said. But “unfaithful” translations also turn out to cover the real words of the actors playing the INTERPRETERs.)

A dialogs list for the film’s shots prior to editing:

CAMERAMAN: We’ll have to shoot that again.

DIRECTOR: But we have a hundred scenes like it. I’ll rewind.

(The screen shows a film which is the backdrop for the statements by the “INTERPRETER”)

INTERPRETER I: In November they’re taking me to the seaside for treatment.

do dziewiątej, mogę sobie pospać. Bardzo kocham swoją pracę. Wczoraj nas zaciągnęli do pracy na cały dzień. Sprzątaaliśmy teren ze śmieci po bezdomnych. Bo ja się pomodliłam do Pana Boga: posługuj się mną do zbawienia świata. Najpierw wyłądowałam w szpitalu i dałam jednemu człowiekowi różaniec i Ewangelię, no i później dostałam teatr, a później dostałam pracę, która polega na utylizacji śmieci, odpadów. Zbieramy szkło, metal, plastik, papier, baterijki.

TŁUMACZ V: Pani Mariolu, Bóg to jest od różnych ludzkich dróg, nie tylko od poświęcania się!

REŻYSER: Ruszaj kieliszkiem, napawaj się winem. Pomyśl, że jesteś szczęśliwa, uśmiechaj się.

TŁUMACZ II (*kaszle*): Kaszłę, bo jest napisane „kaszel”. A ona celowo kaszle, żebyśmy tu jak najdłużej byli.

(*Obraz filmowy bez dźwięku do końca przedstawienia: sala balowa z aktu I*).

— Co noc o noc bliżej.
Zależy nam na szukaniu.
— Gdyby ktoś dołączył, ale to niemożliwe.
— Nie fotografować, trzeba zapamiętać.
(*Gaśnie światło, kończy się film*).
— Światła! Światła!

(*Zapalają się wszystkie światła. Archeolodzy ściągają maseczki z gazy i rękawice robocze*).

W: A teraz kiedy się spotykamy następnym razem?

M: Zadzwoń pani, kiedy próba? Co pani na to, żebym spróbował w prawdziwym aktorstwie i statystował w polskich filmach? Na próby oczywiście będę przychodził. Nie będę mówił, że jestem lepszy, bo większość osób tutaj mogłaby to robić.

P: Daj spokój z lepszym, gorszym... każdy jakiś jest...

M: Nie chcielibyście statystować w polskich filmach?

P: A ja nie wiem...

MA: Ja już idę. Jedenastego o jedenastej w Zamku...

Koniec

INTERPRETER II: I once went to the seaside during the winter. People gathered round every day to watch a female walrus bathing.

INTERPRETER I:
They wanted to see a walrus.

INTERPRETER II: No, it was a woman. Quite a show.

INTERPRETER IV: Katya isn't here, because according to the Julian Calendar it's still holiday season in Russia and we're sad that she's not returning, but our only consolation is that the Le Madame club is coming back. Right now it's just gathering dust. It'll come back, but only when the liberals win, unfortunately. We'll have Le Madame, and there'll be bribes and scams throughout the country.

CAMERAMAN: You don't get something for nothing.

DIRECTOR: Zygmunt, look at the screen.

INTERPRETER V: He's got an ordinary beard, and I've got an Italian beard from the catalogue, one that looks like Lenin's.

CAMERAMAN: I've got that woman from television and Zygmunt in the frame, it looks like they're having a conversation... What should I shoot?

(*The director steps out from behind the screen and directs the cameraman*)

DIRECTOR: Let's back up.
(*The film on screen rewinds*)
We'll have to shoot that again...
Now Monika says something to herself.

INTERPRETER VI (*Pretends that he's speaking, only mouthing the words*)

DIRECTOR:
We don't have to hear you, you're moving your lips. Later we'll patch in your voice from the play rehearsals.

INTERPRETER III: Are you filming?

DIRECTOR: You'll play with that bracelet.
We're rolling.

INTERPRETER III: Our Father, who art in heaven...

DIRECTOR: Say something from the heart.

INTERPRETER III: I love myself, I love people. What can I say? I love the theater. I love balls. I love you, life!!! And here something appears on the screen, right? I love recycling! I love trash collecting! I have to be at work at 7:30, no, at 8:30, I can sleep in a bit. I truly love my work. Yesterday they got us to work for the entire day. We cleaned up the land littered by homeless people. Because I prayed to God to use me for the world's salvation. First I wound up at the hospital and gave one person a rosary and the Gospels, then I got a job at a theater, and later I got work that involved recycling garbage, waste. We collect glass, metal, plastic, paper, and batteries.

INTERPRETER V: Mariola, God is for various human paths, not just for sacrifice!

DIRECTOR: Move your glass, savor the wine. Think how happy you are, smile.

INTERPRETER II (*coughs*): I'm coughing because it says "coughs." But she's coughing on purpose, so that we're here as long as possible.

(*A silent film runs till the end of the performance: the ballroom from Act I*)

ARCHAEOLOGISTS: Every night we're one night closer. It's the searching we find important. If someone were to join in — but it's impossible. Don't photograph, it's better to remember.

(*The lights go out, the film ends*)

Lights! Lights!

(*All the lights turn on. The archaeologists take off their gas masks and workers' gloves*)

W: And now — when shall we meet again?

M: Will you call when there's a rehearsal? What would you say if I tried out to be a real actor and worked as an extra in Polish films? Of course, I'll come to the rehearsals. I won't say that I'm better, because most people here could do it just as well.

P: Give me a break with this better and worse... everybody's got to be something...

M: You wouldn't want to be an extra in Polish films?

P: Oh, I don't know...

MA: I'm off now. Eleven o'clock on the eleventh at the Castle...

End.

ZWIEDZANIE Z PRZEWODNIKIEM



TOUR GUIDES





176



177



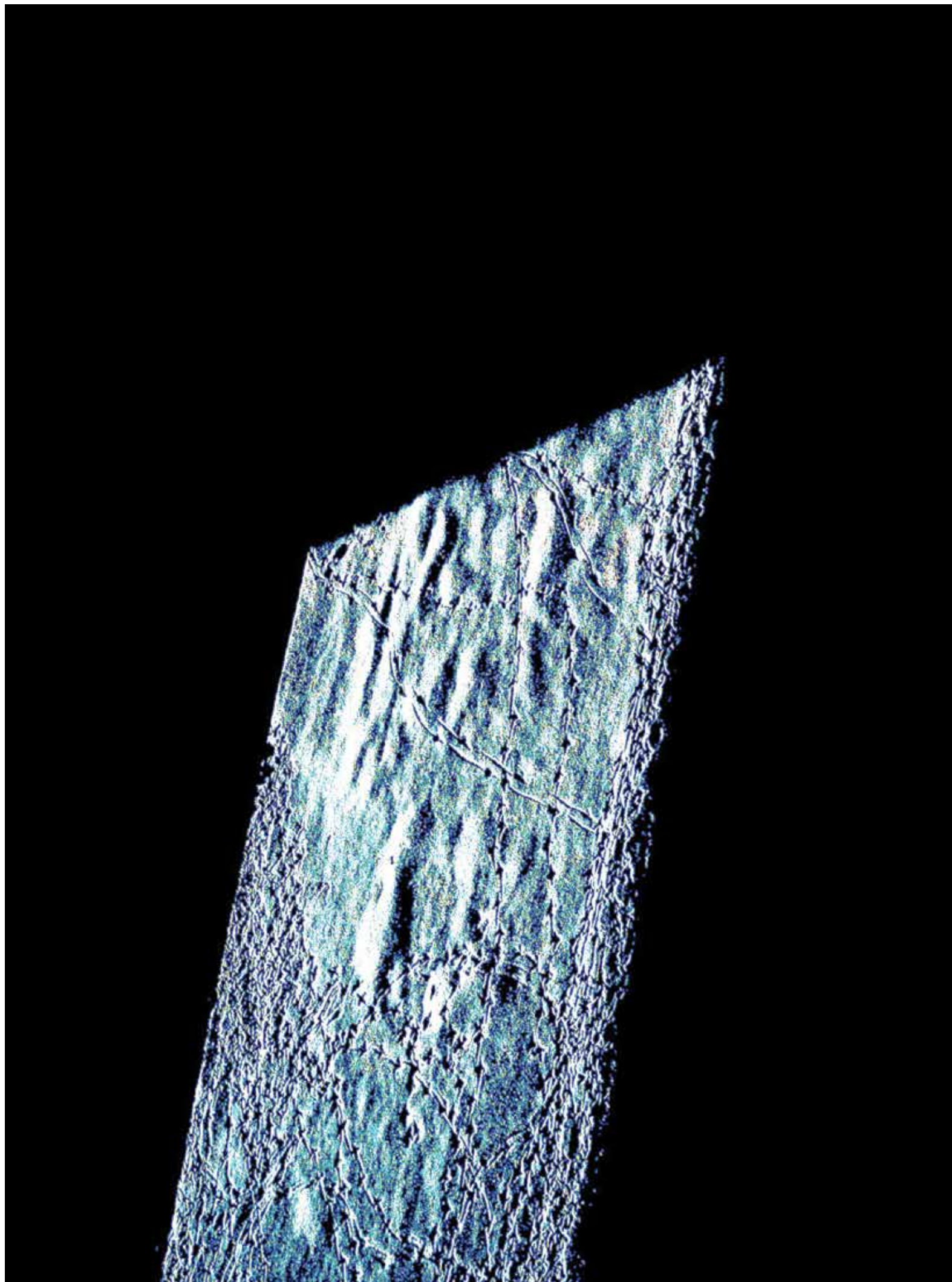


178



179





Prof. Antoni Kępiński: Chorzy na schizofrenię mają coś z biblijnych „ptaków niebieskich”, nie troszczą się o codzienne środki do życia... pozycję społeczną, ambicje zawodowe itd...: gdy zwykli ludzie patrzą blisko, oni patrzą w dal. „Nie sieją ani żną..., a Ojciec niebieski je żywi.”

Prof. Antoni Kępiński (psychiatrist and philosopher) compares people with schizophrenia to the biblical "birds of the air, for they neither sow nor gather into barns; yet your heavenly Father feeds them"

POSŁOWIE

Hanna Sławińska
aktorka Teatru Opera Buffa

W tym teatrze jesteśmy, żeby wyjść z naszej rzeczywistości, z naszego własnego jaja, z naszego własnego świata i stworzyć coś wspólnego, coś na styku, na skrzyżowaniu dróg się spotykamy. To burzy ten zastany nasz świat, który kultywujemy cały czas. Więc wejście do tego teatru nie wzmocnia naszego bycia aktorem, a przede wszystkim przełamuje te nasze schematy budowania teatru codzienności: przekraczamy tu zwykłą codzienność. To chodzi o moment takiego załapania samego siebie: ja mówię, ja jestem w słowie. To jest fantastyczne. I myślę, że jest jeszcze sporo do odkrycia.

My jesteśmy inni w tym sensie, że nie podlegamy takiemu masowemu sposobowi myślenia. Przez to, może niektóre rzeczy szybciej nam przychodzą. Mamy gotowość do wyrażania ich szybciej, niż wtedy kiedy jesteśmy uwikłani w takie zbiorowe sytuacje.

To jest taki teatr, gdzie aktorzy grają aktorów. Grając aktorów pozostają sobą, bo jak można zagrać aktora? – A więc, to jest taka specyfika tego teatru.

W naszych sztukach pojawiają się te osobiste wtręty, ponieważ jesteśmy naturalni. Nie ma powodu, żeby powstrzymywać tok skojarzeń; on się pojawia w sposób naturalny i jest tym, co przynosi samo życie. Skojarzenia, które się pojawiają w trakcie przedstawienia, dla nas samych są zaskakujące i to jest ciekawe; Właściwie nie wiemy, w jakim teatrze gramy ostatecznie.

Opera Buffa jest metateatrem, bo w pewnym sensie pozwala nam spojrzeć na nasze własne życie z pewnego punktu widzenia. Niespodziewanie mój życiowy teatr odsłania się tu przede mną. To byłoby zupełnie niemożliwe bez tego teatru. Wydaje mi się, że nasz teatr to jest taka jedna wielka próba; My się zbliżamy do jakiegoś dzieła, ale jesteśmy ciągle w trakcie próby, ponieważ za każdym razem to jest niedokończzone. I ja jestem zawsze zaskoczona, że to już jest jakiś występ, już to się stało.

A jeśli chodzi o tę „surrealizację” w Operze Buffa, to wirtualne odsłonięcie pomnika według idei Kantora było dla mnie dużym przeżyciem. Otworzyło mi zupełnie nową przestrzeń twórczości. Bo jeśli mamy ceremonię wobec czegoś, czego nie ma, no to jesteśmy bardzo daleko. Bardzo dużo rzeczy już teraz możemy zrobić. Nie czuję, żebyśmy mieli bronić swojej wizji artystycznej, bo to się dzieje w taki dosyć naturalny sposób. Wydaje mi się, że to jest wszystko oczywiste, że to tak ma właśnie być, że można odsłonić nieistniejący pomnik, że to jest ok. Czyli, że jest w tym coś z dziecięcej zabawy, jest w tym niespodzianka.

Dokumentacja filmowa w spektaklach Opery Buffa wydaje mi się bardzo ważna. Czasami mam wrażenie, że to co się dzieje na scenie jest tłem do tego, co się dzieje na ekranie, do nas na ekranie.

To co się dzieje, dzieje się wobec uwagi Katarzyny Wińskiej. Ta uwaga pozwala nam, czy ludziom w ogóle, wydobyć coś co się dzieje w danym momencie, w danej chwili, co nie jest zanieczyszczone pewnymi koncepcjami, tylko to co w danym momencie naprawdę się dzieje, tu i teraz. Ale to jest dzięki uważności K.W., jej umiejętności słuchania.

Terapeutyczność Opery Buffa polega na tym, że jest stała struktura, że nie ma tutaj konceptualizacji. Jest proste zadanie, tak proste, że nie sposób go nie wykonać. Również to, że my się spotykamy tydzień w tydzień, jesteśmy w tej sytuacji znaczącej; To właśnie działa terapeutycznie, ponieważ daje nam inny punkt odniesienia do tej codzienności.

AFTERWORD

by Hanna Sławińska
Opera Buffa Theater actress
translation: Søren Gauger

We take part in this theater in order to step outside of our reality, to step out of our egg shell, out of our own world, and to create something together, something at our intersection, we meet at the crossroads. This disrupts the world we have, which we spend all our time cultivating. As such, entering the theater does not increase our sense of being actors, it mainly breaks down our formulas for building the theater of everyday life: this is where we go beyond ordinary everyday life. This is a moment for catching ahold of our own selves: I am speaking, I am in the words. This is fantastic. And I believe that much remains to discover.

We are different in the sense that we do not succumb to collective ways of thinking. Because of this, perhaps some things occur to us more quickly. We are ready to express these things more quickly than if we were wound up in a collective mindset. This is a theater where actors perform. The performing actors remain themselves—how else could they play actors? This is a peculiarity of our theater. Our plays have personal digressions, because we stay natural. We see no reason to stop a flow of associations, which can appear in a natural fashion and is something that comes from life. We ourselves find the associations that arise during the performances surprising and curious; we ourselves do not know what shape the play will eventually take.

Opera Buffa is meta-theater, for, in a sense, it allows us to look at our lives from another point of view. Unexpectedly, my day-to-day theater becomes clearer to me. This would be utterly impossible without Opera Buffa. I feel like our theater is one big rehearsal; we get closer and closer to the work, but we are forever rehearsing, it is always unfinished. And then, I am surprised that the performance day has already come, or that it has already happened.

In terms of the “surrealizations” in Opera Buffa, the virtual unveiling of the monument based on Kantor’s idea was a major experience for me. It showed me an entirely new space of creativity. If there is a ceremony for something that does not exist, then we have gone very far indeed. A great many things open up for us.

I don’t think we have to defend our artistic vision, for it evolves in a fairly natural way. I think this is all evident, that this is how it should be; you can unveil a non-existent monument, and that’s OK. It has something in common with how children play, and a sense of astonishment.

The films documenting Opera Buffa’s plays seem very important. Sometimes, I think that what happens on stage is like a backdrop for what is happening on the screen, for us on the screen.

Whatever happens is observed by Katarzyna Wińska. This observation lets us, or people as such, cull out what is happening at any moment in time, without it being tainted by certain concepts; only what is really going on, at the moment, in the here and now. This is because of Katarzyna Wińska’s attentiveness, because she knows how to listen.

Opera Buffa is therapeutic in that it is a permanent structure, there is no conceptualizing. It is a simple task—so simple that it can only be carried out. There is also the fact that we meet week in, week out, and we make a difference in this situation. This has a therapeutic effect, because it gives us a different point of reference in everyday life.

Specjalne podziękowania TOB – zależnego tylko od rodziny, przyjaciół, humanistów i gościnnych scen / special thanks from TOB – dependant only on the family, friends, humanists and hospitable stages:

Tomasz Wiński (Przeciwwaga/Counterbalance)
Maria Nockowska
Catherine Sullivan
Lech Śliwonik („SCENA”)
Piotr Matalowski, Katarzyna Muskat (Amicus)
Prof. Jacek Wciórka
Prof. Katarzyna Prot-Klinger
Katarzyna Boguszewska (Dom pod Fontanną)
Anse Leroy
Mabel Shawel (Perth)
Murray Royal Hospital
Anna Jędrzycka-Hamera
Justyna Sobczyk
Maja Gottesman
Basia Dereń-Marzec
Joanna i Wiesław Szczepiński
Barbara i Jacek Bursztynowiczowie
Hanna Roszkowska
Ewa Gałązka (e-teatr)
Prof. Jana Pilatowa (DAMU)
Dorota Buchwald (Instytut Teatralny)
Dorota Wyżyńska (Gazeta Wyborcza)
Agnieszka Łabuszewska (Cafe Kulturalna)
Cezary Tomaszewski
Monika Zarzycka
Piotr Pankanin
Klubokawiarnia Powiększenie
Katarzyna Szustow (Le Madame)
Tomasz Drozdowicz (Studio filmowe „Autograf”)
Dorota Swinarska – (Goethe Instytut)
Anne Meisner (Kronborg Castle)
Daniel Artymowski, Agnieszka Lichacz (Zamek Królewski)
Sebastian Klim (Instytut Teatralny)
Wojciech Krukowski (Zamek Ujazdowski)
Joanna Zielińska
Natalia Zarzecka (Cricoteka)
Beata Pilch & Michael Garvey (Trap Door Theater)
Agnieszka Piasecka
Agata Adamek
Magdalena Lange (Instytut J.Grotowskiego)
Aleksander Baron (Solec 44)
Grzegorz Lewandowski (Chłodna 25)
Roman Woźniak (Teatr Academia)
Jakub Ciecierski (Kawiarnia Kwadratowa)
Paweł Dobrowolski
Nora Borodziej
Irena Lewkowicz (Uniwersytet Łódzki)
Ewa Chomicka (Muzeum Etnograficzne)
Marek Jaromski, Paweł Kęska (Radio Plus)
Adam Walny
prof. Barbara Rymsza
Anna Mistewicz
Łukasz Łączyński
Klub Komediiowy
Kalinowe Serce
Magdalena Strzelczak
Agnieszka Barczyk
Paula Artkamp & Manfred Kerklau (Theater Sycorax)
Mateusz Kanabrodzki (IKP)
Richard Demarco
Gillian McFarland
Patrycja Wanat (Tok-Fm)
Cezary Ciszewski

Ariadna Lewańska
Katarzyna Bonda
Elżbieta Isakiewicz („Tygodnik Powszechny”)
Teresa Drozda, Artur Głowacki (RDC)
Bogdan Słoński (Teatr Rozmaitości)
Andrzej Rewak Studio Nagrań
Ks. Wojciech Drozdowicz
Karolina Rospondek („Nietakt”)
Łukasz Kos
Anna Chachulska (Wawel)
Marta Strzelecka
Radio Kampus
Fundacja Batorego
„Polityka” – sala konferencyjna

Scena KLUBU NIEBO (techniczna pomoc w promocji magazynu TOB)
Klub Niebo, ul. Nowy Świat 21
www.facebook.com/niebo



Druk magazynu TOB m.in. dzięki dotacji Funduszu Popierania Twórczości im. A. Szczypiorskiego przy Stowarzyszeniu Autorów ZAiKS :

Stowarzyszenie Autorów
ZAiKS