

NARODOWY
**STARY
TEATR**



WYZWOLENIE

WYZWOLENIE

Stanisław Wyspiański

Koncepcja i reżyseria

Jakub Skrzywanek

Dramaturgia

Jan Czapliński

Współpraca dramaturgiczna

Dorota Semenowicz

Scenografia, kostiumy i aranżacja przestrzeni

Natalia Mleczak

Reżyseria światła i aranżacja przestrzeni

Aleksandr Prowaliński

Muzyka

Karol Nepelski

Choreografia

Agnieszka Kryst

Wideo

Natan Berkowicz

Obsada

Iwona Budner – Polka

Aldona Grochal – Polka

Katarzyna Krzanowska – Polka

Dorota Segda – Muza

Karolina Staniec – Polka

Zbigniew W. Kaleta – Robotnik

Radosław Krzyżowski – Konrad

Paweł Kruszelnicki – Robotnik

Grzegorz Mielczarek – Robotnik

Przemysław Przestrzelski – Robotnik

Kamil Pudlik – Robotnik

Lukasz Stawarczyk – Reżyser

Michał Wojnicz – Hotysz

Inspicjent

Zbigniew S. Kaleta

Asystentura studencka

Natalia Szczypiór (AST Kraków)

Max Nowotarski (AST Kraków, JAMU Brno)

premiera

21 marca 2025, Duża Scena

Polski teatr śmierci

DARIUSZ CZAJA

1.

Historia to nie tylko wydarzenia z obszaru polityki. Nie da się także sprowadzić jej do pojedynczych wydarzeń nanizanych na przyczynowo-skutkowy sznurek. Na przeszłość składa się nie tylko ta najbardziej widoczna i najczęściej opisywana „piana zdarzeń”, ale także cała sfera trudno uchwytnych przesądzeń, przekonań, obrazów i fantazmatów. Czyli to, co historiografia (spod znaku *Nouvelle Historie*) i antropologia kultury (po lekcji *Mitologii* Rolanda Barthes’a) zwykła nazywać mitologią zbiorową. To właśnie ona tworzy przestrzeń „długiego trwania”, realny substrat, na którym dopiero nadbudowuje się polityczny żywot.

Gdyby na historię Polski ostatnich dwustu lat (z małym hakiem — niech III rozbiór Polski będzie cezurą dla tych uwag) spojrzeć z punktu widzenia historii mentalności, gdyby historię Polaków ująć od strony psychologii zbiorowej, to w tym panoramicznym obrazie łatwo byłoby odnaleźć pewien stały komponent: figurę śmierci, topos śmierci. Historia Polski tych dwóch stuleci jest osobliwie n a z n a c z o n a śmiercią. W pierwszym rzędzie: realną śmiercią realnych ludzi zalegających realne cmentarze. Ale nad tymi realnymi trupami nadbudowana została przez lata solidna konstrukcja ideologiczno-symboliczna.

Nie ma bodaj wątpliwości, że czarna nić żałobna przenika głęboko tkankę polskiego życia. I to na wielu polach. Od specyficznego modelu polskiego katolicyzmu (z silnie eksponowanym wątkiem Chrystusa ukrzyżowanego), przez zachowania mające miejsce w przestrzeni publicznej (pogrzeby wielkich artystów i polityków, które stają się patriotycznymi spektaklami), po dzieła sztuki (teatr wypełniony duchami zmarłych, ale i wielkie dokonania filmowe idące po jego śladach). Śmierć może i jest mistrzem z Niemiec, ale — jak się okazuje — w Polsce też odnajduje się całkiem nieźle. To od dwóch stuleci niezbywalny element naszego wyposażenia symbolicznego, ideowy fundament polskiej wyobraźni zbiorowej. Śmierć, czyli czarny sztandar, pod którym — niczym pod rozłożystym parasolem — możemy schronić się wszyscy. Bo też w istocie śmierć — przeżywana, przedstawiana, odgrywana — zajmuje główne miejsce w polskiej mitologii dwóch ostatnich stuleci. Przy czym mitologia, tak jak ją tu rozumiem, nie oznacza po prostu fikcji, nieprawdy czy zmyślenia. Mimo że utkana z wierzeń i wyobrażeń, wiedzie żywot najzupełniej realny. Choć empirycznie nieobserwowalna, sprawuje realną władzę nad myśleniem i zachowaniem tych, którzy w nią wierzą.

Konrad jest synonimem niepodległości jednostki, siły istnienia, jednocześnie ograniczoności i skończoności człowieka. Nie powoduje nim jednak resentyment, a odwaga uczynienia widzialnym egzystencjalnego dramatu. Na tym polega polityczność Konrada: nie zadowala się fenomenologiczną, fragmentaryczną analizą rzeczywistości, ale chce widzieć ją na wskroś, pionowo, przerażająco, szczerze. W doskonałej proporcji potęg szaleństwa i intelektu, uosabia jakiś etos człowieka, aktora (?). Przede wszystkim jednak duchową wolność, sens drogi, niemożliwą do zmaterializowania substancjonalność duszy. Język poezji, którym jedynie potrafi wysunąć skargę Bogu. Konrad mówi nam dzisiaj, że do opisu świata potrzebujemy zwrotu w języku. Rewolucja feministyczna (także ruch metoo) przestawiła paradygmaty, punkty odniesienia, odwróciła dualizmy. Nie pozbyliśmy się jednak deklaratywności języka. Języka antagonizmu, który ciągle częściej wprowadza podziały, buduje granice. Być może potrzebujemy właśnie kategorii poetyckich – i to w tajemniczości potrzebujemy szukać języka. Także w formułowaniu postaw etycznych, poetyki nie pozwalającej na zawłaszczenia i podziały. Konrad dzięki poezji przesuwą granice i ustanawia nowe pole gry. Ten język, nie jest drogą na miękko, w oddaleniu, w rozmyciu; w nim można zwyczajnie więcej.

W *Wyzwoleniu*, którego interpretację chcemy zaproponować, Konrad postawiony jest w świecie, którego społeczność domaga się jego figury, i jego ofiary. Ciała i krwi, które monetyzuje na postromantyczne fantazmaty. Na narracje, pomagające podtrzymać władzę, porządek i sens. Konrad staje się jeszcze bardziej samotny, bezradnie świadomy dokonywanych na jego ciele brutalnych manipulacji. Jego kondycję próbujemy dziś rozlać na świadków i uczestników wydarzenia. Próbujemy przyjrzeć się, jaki Konrad mógłby wylonić się z... potencjalnego zamachu na Stary Teatr. Czy jest w tym szansa jeszcze na jakąś inną opowieść.

Łukasz Stawarczyk



2.

W nocie autorskiej do II części *Dziadów* Mickiewicz czuł się w obowiązku wytłumaczyć, dlaczego nadaje swojemu dramatowi tak osobliwy tytuł: „DZIADY. Jest to nazwisko uroczystości obchodzonej dotąd między pospółstwem w wielu powiatach Litwy, Prus i Kurlandii, na pamiątkę dziadów, czyli w ogólności zmarłych przodków”. I dodawał, że ponieważ duchowieństwo usiłowało wykorzenić ten zwyczaj, „pospółstwo więc święci Dziady tajemnie w kaplicach lub pustych domach niedaleko cmentarza”. Mickiewicz dobrze to przeczuł: „duch polskości” mieszka na cmentarzu, albo w jego pobliżu. Rozpoznał w swoim arcydramacie potrzeby narodowej wspólnoty i nadał im teatralny wymiar. Umeblował na długi czas polską świadomość (i podświadomość), skodyfikował reguły narodowej i patriotycznej gry.

Czy o tym wiemy, czy nie, czy tego chcemy, czy nie, czy nam się to podoba, czy nie – wszyscyśmy z *Dziadów* i z dziadów. Z teatru i z obrzędu. Stamtąd wywodzi się nasz nowoczesny mit założycielski. Przy czym nie dziwi może, że pozbawiona państwowości Polska XIX-wieczna (z przedłużeniem do roku 1918) znalazła tak silne zakorzenienie w romantycznym dramacie i w listopadowym święcie zmarłych. Że komunია żywych i umarłych stała się narodowym rytuałem, że mowa zwłok przemawiała do Polaków w sposób szczególny. Zadziwiający jest raczej to, że odzyskanie niepodległości, dwie wojny światowe, ideologia komunistyczna i — jak zobaczymy — dogmatyka kapitalistyczna w niewielkim stopniu ów mit nadwerżyły. Dalej dobrze odnajdujemy się w teatralnym geście obcowania ze zmarłymi i w świątecznym obrzędzie zaduszkowym. Przeszłość usiana trupami i duchami to nie jest dla nas obcy kraj. Przeciwnie, to właśnie tu czujemy się jak najbardziej u siebie.

[...]

Myśl zbiorowa definiuje hierarchię świąteczną na własny obraz i podobieństwo, często pomija oficjalną religijną dogmatykę. Obserwując pospolite listopadowe (po)ruszenie Polaków, można by obstawać przy tezie, że to właśnie w te dwa listopadowe dni obejmujące dzień Wszystkich Świętych i Dzień Zaduszny obchodzimy nasze najważniejsze katolickie święta. I podobnie jak w *Dziadach*, tak i tu poprzez powierzchniową warstwę chrześcijańską przeziiera pogański substrat. Celnie pisał o tym Andrzej Stasiuk po wizycie w monumentalnym sanktuarium („Sagrada Familia Wschodu, Tadz Mahal mojej ojczyzny”) w Licheniu: „Żaden Bóg nigdy tu nie był potrzebny, tylko dziesiątki, setki świętych unoszących się w powietrzu jak duchy, plus ich bogini. Kości pod ziemią, duchy w powietrzu”.

Gdyby spojrzeć na to polskie nieustające przeżywanie, wspomnianie, re-kreowanie śmierci w życiu i w sztuce, to może nie od rzeczy byłaby sugestia, że zamiast orła grób albo trumna powinna widnieć w polskim godle... Tak czy inaczej, w perspektywie mitologicznej (zarysowanej tu z konieczności grubą kreską) Polska okazuje się rozległą nekropolią, permanentna żałoba sposobem na życie, a nasza historia mentalna zamienia się tym samym w nekrografię.

[...]

3.

[...] Powiada się czasem, że polską myślą polityczną rządzą wciąż dwie trumny: Dmowskiego i Piłsudskiego. Trudno powiedzieć, czy to zdanie w pełni przekłada się na aktualną rzeczywistość. Tak czy inaczej, dużo prawdziwsze wydaje mi się przekonanie, że polską mitologią zbiorową i wyobraźnią symboliczną rządzą dwie inne trumny: Sienkiewicza i Gombrowicza. Te dwa nazwiska to czytelne emblematy dwóch antagonistycznych postaw. Albo krzepimy serca, albo nicujemy zabobony. Albo utwierdzamy Polaka w Polaku, albo wyprowadzamy Polaka z Polaka. Albo utrwalamy rodzimy grajdoł, albo jesteście piewcami europejskiej nowoczesności. Albo wieczna trauma i zdziecinienie, albo trzeźwość i intelektualna dojrzałość. Te trumny niosą z sobą całkiem odmienny depozyt wartości.

Ale sprawa wcale nie wydaje mi się tak prosta. Ten sztywny podział dobrze wygląda tylko na papierze. Z pewnością dobrze zarysowuje ogólny kierunek sporu, ale wyostza też kanty obu stanowisk i nie pozwala na wychwycenie w nich pewnych subtelności. Jak wyjść z tego potrzasku? Ciekawa i solidnie dająca w tym kontekście do myślenia jest wypowiedź Marii Janion, przez lata zwolenniczki tezy o niegasnącej sile paradygmatu romantycznego w polskiej historii powojennej. Komentując tezę Ortegi y Gassetta o wadze przeszłości dla budowania jednostkowej i narodowej tożsamości, powiada ona w pewnym momencie dobitnie: „Kultura musi iść ze swoimi zmarłymi, my musimy iść ze swoimi zmarłymi, i to jest zupełnie podstawowa dla nas świadomość, że oni są z nami. [...] Niejednokrotnie zwracałam na to uwagę, że kultura polska jest kulturą żałoby, odnawianej uroczystości raz do roku, i tutaj rację miał Mickiewicz, kiedy pisał we francuskiej przedmowie do *Dziadów*, że łączność między widzialnym a niewidzialnym światem, żyjącymi a tymi, którzy umarli jest istotnym rysem kultury polskiej, a w prelekcjach paryskich omawiał tę cechę jako znamiennej w ogóle dla kultury słowiańskiej. Wiele lat później doda Janion jeszcze to zna-



„Idę z daleka, nie wiem, z raju czyli z piekła”
Konrad zbudzony z głębokiego snu. Poszukujący
żywych, całkowitych ludzi. Jest wszędzie i nigdzie.
Próchno, które im wyżej się wznosi, tym więcej
się domaga, żąda surowego rozliczenia z każdego
słowa, każdej myśli.
Żywy Konrad, żywy w innych warunkach. Szereg
gestów, postaw, które trudno uchwycić w całość.
Jakby domagał się naszego współudziału w swojej
wędrownicy, pragnieniu przemiany.

konrad – próchno
konrad – gustaw
konrad – ślepiec
konrad – myśl splątana
konrad – tchórz
konrad – aktor
konrad – myśl co rwie się i mąci
konrad – maska
konrad – przeżycie, czyje przeżycie?

Konrad – Człowiek rzeczywisty, czyli myślący
i czujący, powinien przywrócić młodemu pokoleniu
wiarę w jego dodatniość. Namawiać je, by szukało
prawdy i nie przeistaczało świata tak, by mu się
w nim dogodniej śniło...

Grzegorz Mielczarek

mienne: „Do Europy tak — ale z naszymi umartymi” i frazę tę umieścił nawet w tytule swojej książki.

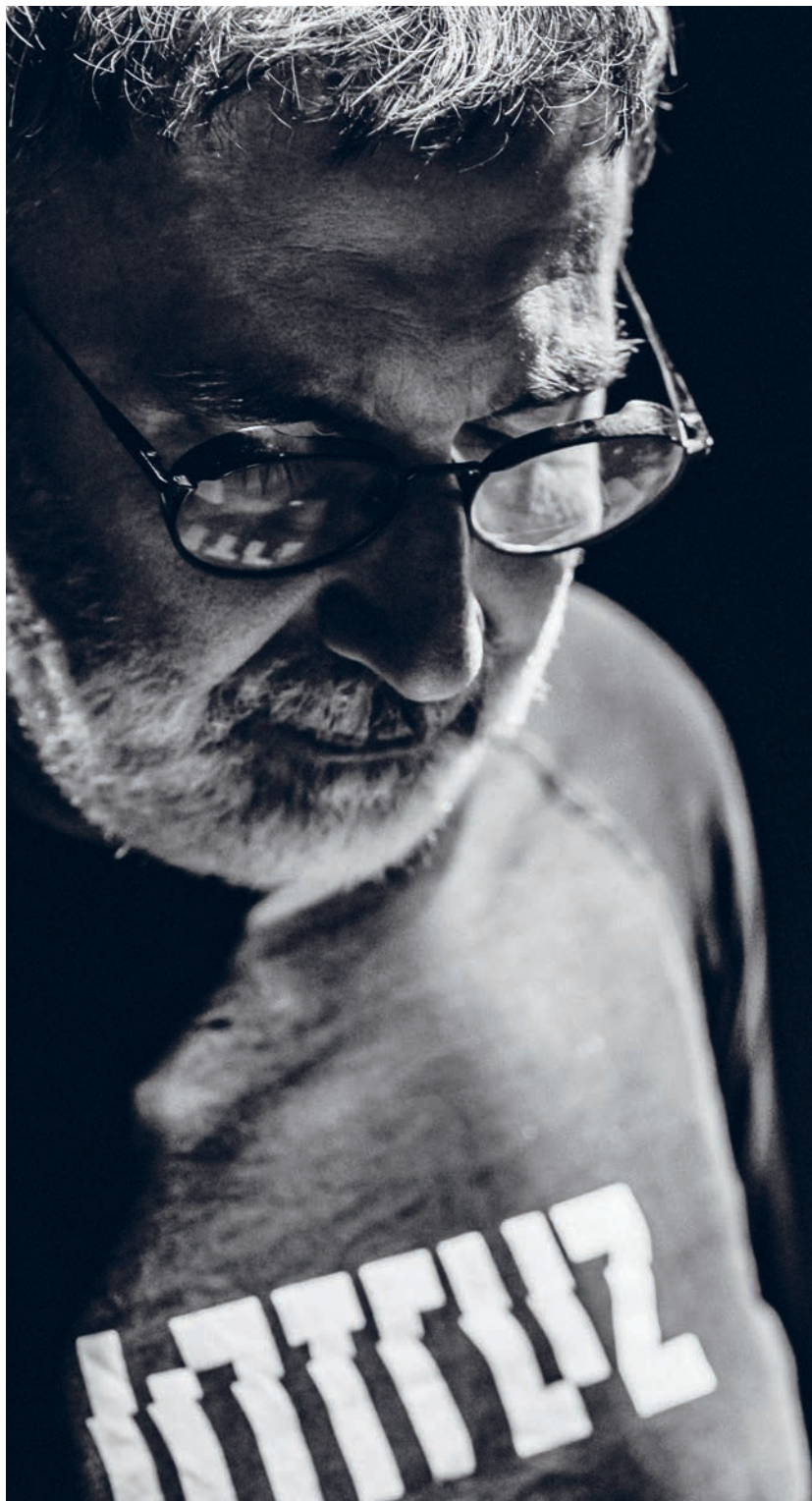
Wypowiedzi znakomitej interpretatorki dzieł polskiego romantyzmu doskonale uwydatniają istotę problemu. Bo o czym tu naprawdę mowa? Z pewnością nie mamy tu do czynienia z prostym powieleniem martyrologicznej kliszy romantycznego pochodzenia. Janion już z początkiem transformacji, na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, odrzuciła zmierzch paradygmatu romantycznego w polskiej mentalności. Pisała i mówiła też kilkakrotnie o negatywnym wpływie (szczególnie na wrażliwość młodych ludzi) romantycznego kultu ofiar i rozpamiętywania śmierci. Krytykując historyczne rekonstrukcje, odgrywane na ulicach stolicy sceny z Powstania Warszawskiego, w których spotykają się „dziecinniali kombatancki i zmilitaryzowane dzieci”, przekonywała o realnym syndromie zarażenia śmiercią. Trudno byłoby więc posądzać ją o naiwne i niewolnicze uleganie romantycznej retoryce, a cytowane zdania uznać za akces do obozu narodowego albo jakąś ponowoczesną idolatrię śmierci. Stanowisko Janion jest godne uwagi z zasadniczego powodu: pokazuje ono dobitnie, że współczesna pamięć o zmarłych, silne dowartościowanie obecności śmierci w polskiej wyobraźni, choć bez wątplenia ma romantyczne korzenie, nie jest — a na pewno nie musi być — prostą i regresywną powtórką z historii. Rozwijając krótko tę sugestię: wydaje mi się, że można dziś myśleć o polskich „dziadach” i ich duchowym i kulturotwórczym wymiarze, nie popadając w skrajności, inaczej mówiąc: można wyjść poza zarysowaną wcześniej, rzekomo zniewalającą intelektualnie alternatywę. Bo może nie tyle sama śmierć jest tu problemem, ale sposób jej pojmowania. A zatem na koniec: jedno „przeciw” i jedno „za” wobec polskiego theatrum śmierci.

„Przeciw”: w moim przekonaniu nie sposób dopatrzeć się pozytywów w używaniu, nadużywaniu i zawłaszczaniu śmierci do martyrologiczno-narodowych (a w gruncie rzeczy pseudopatriotycznych) spektakli i podobnej retoryki. Takie jej rozumienie zatrzaskuje polskie myślenie w prowincjonalnym geście bezmyślnej repetycji tego, co swoje, dlatego że swoje. Prowadzi także do groteskowej dumy z powodu tego wątpliwego wyróżnienia. Tak rozumiana śmierć staje się plemiennym totemem, utrzymuje zbiorowość w stanie permanentnej fiksacji na punkcie cierpienia własnego. Postawa taka okazuje się melancholijną (we Freudowskim rozumieniu) odmową zakończenia żałoby i kulminuje w dyspozycji, którą można by nazwać mentalną nekrofiliją

„Za”: pamięć o śmierci, a dokładniej — pamięć o naszych zmarłych, o „naszych drogich zakopanych” (o wszystkich zmarłych, także i tych ideologicznie „niewygodnych”) jest czytelnym gestem zakotwiczenia współczesnej zbiorowości w starszych warstwach kultury i w tym sensie jest gestem wzbogacającym. Jest może najpierw próbą odrzucenia bezmyślnego i jałowego nowoczesnego dekretu ideologicznego o prymacie przyszłości, postawy doprowadzonej dzisiaj czasem do postaci groteskowej. Przekonanie o wspólności z umartymi jest — bez dwóch zdań — przekonaniem metafizycznym, jest wiarą obywatelską się bez dowodu. Może stać się źródłem prywatnej obrzędowości. Ale co ciekawe, obrzęd dziadów, obrzęd przyzywania dusz zmarłych przeniesiony na poziom sztuki, realizujący się w wielkiej teatralnej (czy filmowej) fikcji, przestaje być folklorystyczną ramotą; bywa, że staje się przeżyciem wstrząsającym duchowo. Dowodów realności takiego metafizycznego przeniknięcia aż nadto.

(fragmenty)

Tekst opublikowany w języku angielskim w książce towarzyszącej wystawie w Pawilonie Polskim na 14. Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji *Impossible Objects*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014, CC BY-SA 3.0



Konrad – ten przybysz
z krainy wypełnionej grzotem
błyskawic, spływającej krwią,
rozbrzmiewającej głosami
zawodzącymi o niechybnej
zemście cały czas niesie
w sobie potężny – według
mnie – potencjał opowieści
o Polsce i Polakach. Konrad
Wyspiańskiego to Polak
szczególny, Polak w superpozycji,
testujący wszystkie możliwe
oblicza polskości niemal
jednocześnie, jakby sprawdzał
ich współbrzmienia, twórcze
asocjacje, ponieważ ten
dziwaczny Polak uważa, że
pełnia opowieści o fenomenie
Polskości jest możliwa jedynie
poprzez sztukę, że bycie Polakiem
ma w sobie coś z sztuki.
Czasami trudno Go oskubać
z romantycznych narośli, przebić
się przez patos i ornamenty,
ale pełna pasji i intelektualnie
wyzwijająca odwaga w tropieniu
polskiego resentymetu,
demaskowania trywialności jest
dla mnie nie tylko aktorsko, ale
i po ludzku po prostu bardzo
pociągająca... i trochę szkoda, że
to tylko 20 minut...

Radostaw Krzyżowski

Okno na tamtą stronę

ŁUKASZ DREWNIAK
„Teatr” nr 9/1995

Każdy teatr ma swoje relikwie. Podobno w Comedie Francaise do dziś pokazują fotel Moliера, na którym nikt później nie odważył się usiąść. W Starym Teatrze po Konradzie Swinarskim zostało okno. Od (...) lat żyje ono własnym życiem, a jego sceniczna biografia stanowi dobry pretekst do opowieści o dziedzictwie Swinarskiego, przemianach, jakie nastąpiły od tamtego czasu w rozumieniu zadań i natury teatru – jego związków ze współczesnością.

[...] Teatru, który tworzył Swinarski, już nie ma. Choć są jeszcze aktorzy, z którymi pracował, budynek, w którym zrealizował swoje najgłośniejsze spektakle i trwa nadal legenda, z jaką każde kolejne przedstawienie na Dużej Scenie musi zostać skonfrontowane.

Traf chciał, że rangę jednego z punktów odniesienia, wyznaczających spektaklom pozycję wobec dorobku Swinarskiego, zyskało właśnie okno Starego Teatru, wykorzystane najpierw w *Dziadach*. To przedmiot, który „pamięta”, świadek i strażnik tradycji, wedle której „miejsce stwarza teatr, nazywa relacje między widzem a aktorem”.

Okno, z którego w lutową noc 1973 roku wyskoczył po raz pierwszy Rollison, wychodzi na plac Szczepański. Tuż pod nim znajduje się secesyjny balkon wyodrębniający z elewacji jeszcze dwa inne, bliźniacze okna. Wyjątkowy status „okna Swinarskiego” staje się jednak oczywisty, nawet dla postronnego obserwatora, albowiem obecnie zakrywa je czarny kapтур ze skaju, rozpięty na metalowym stelażu. Oglądana z ulicy konstrukcja zdaje się przypominać zabezpieczenia eksponatu muzealnego o niezwykłej wartości. I tak jest w istocie, mimo że jeszcze do niedawna było to jedynie zwykłe okno.

[...]

Krakowski reżyser, pierwszy w Starym Teatrze, skorzystał z szansy poszerzenia granic teatralności, otwierającej się przed inscenizatorem z chwilą wciągnięcia w przestrzeń gry autentycznego okna, pozostającego integralną częścią architektury budynku. Dla Swinarskiego okno miało stać się przede wszystkim nośnikiem napięcia dramatycznego, nie interesowały go narzucające się od razu walory dekoracyjne. Reżyser nie potrzebował tła (choćby nawet niebanalnego), lecz symbolu-partnera dla swoich aktorów. Dlatego skok Rollisona w *Dziadach* przemienił okno na plac Szczepański w teatralny rekwizyt, którego znaczenie nie mogło pozostać odtąd naturalne, zwłaszcza że rekwizytem staje się, jak pisał Kowzan, „każdy przedmiot istniejący w naturze czy życiu społecznym, który przez sam fakt pojawienia się na scenie weźmie udział

w procesie kształtowania związanych z nim sensów”. Symbolikę okna jako przedmiotu można interpretować rozmaicie. Według Cirlota (*Dictionary of Symbols*), ilustruje ono ideę porozumienia, możliwości komunikacji, a zarazem wejścia na wyższy stopień poznania (obraz Pedro Berrugete). Może stać się znakiem iluminacji (światło zza okna w *Zwiastowaniu* Van Der Weydena); umieszczenie go w kompozycji ikonograficznej ujawnia istnienie innej niż przedstawiona rzeczywistości: za oknem zawsze musi coś być. Ten przesmyk do drugiego świata, korytarz dla zmysłów i wyobraźni równoważą obraz widzialnego „dziś”, strefy, z którą na co dzień możemy obcować, i nieuchwytnego, urojonego lub przeczuwanego ledwie „jutra”. Zawiera się w nim „dynamiczny związek tego, co wewnątrz, i tego, co na zewnątrz”. Kolejne przedstawienia będą weryfikować metaforyczne formuły przypisane do okna-emblematu, odmienią jego teatralne funkcje, gdyż o wyborze znaczenia rekwizytu decyduje zawsze poetyka inscenizacji, kontekst estetyczny, społeczny i polityczny, w którym zaistnieć musi spektakl, a także erudycja, oczekiwania i reakcje publiczności.

W scenicznych dziejach okna Starego Teatru tylko jedna zależność, którą odkrył właśnie Swinarski, pozostaje niezmienna: to tędy prowadzi droga z teatru w prawdziwy świat, w realność.

[...]

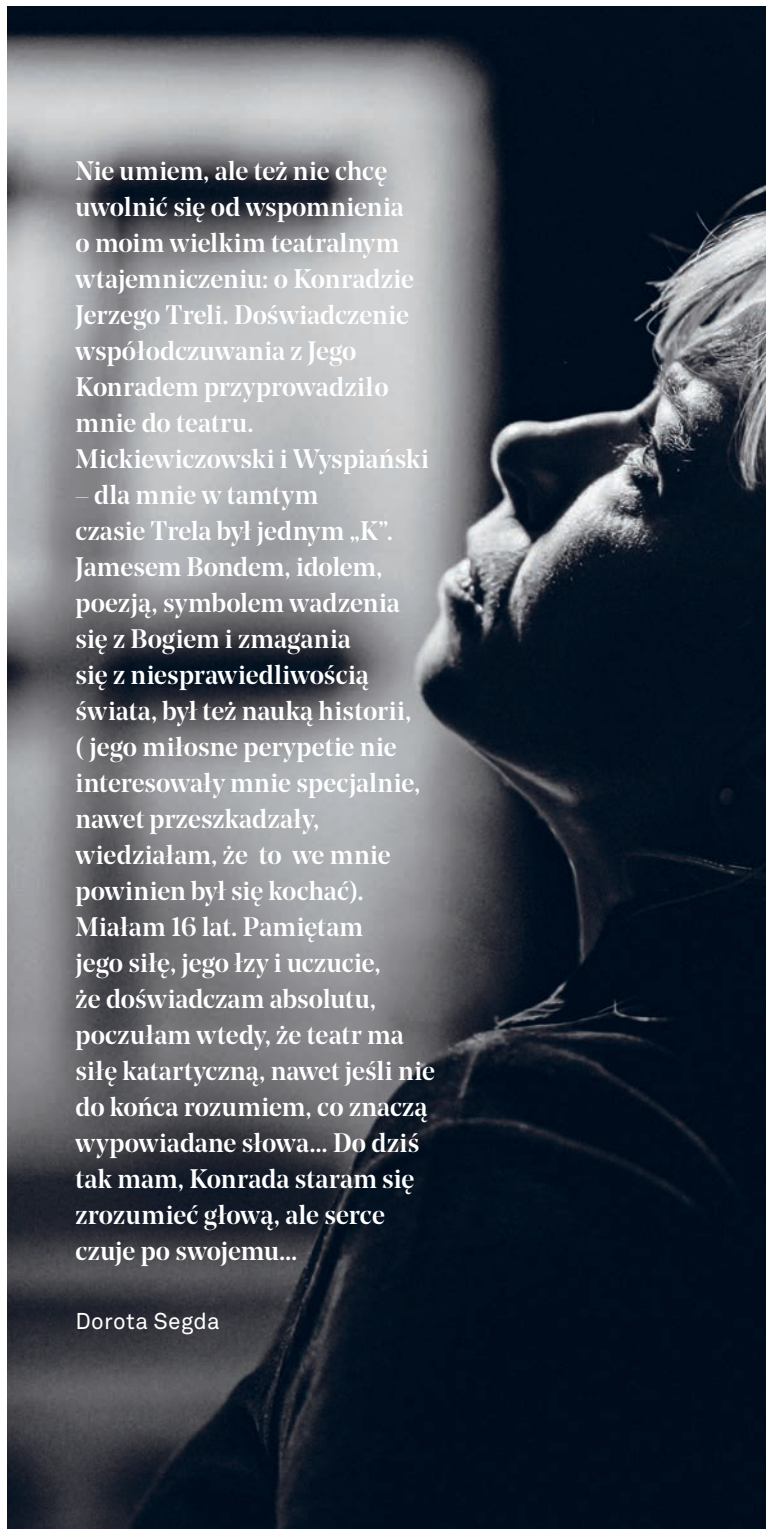
Zadziwiające, jak w miarę upływu lat i wobec zmieniających się warunków politycznych skok Rollisona w odbiorze publiczności tracił dotychczasową symbolikę na rzecz innej, zgodnej z duchem czasów. W 1973 roku był on jeszcze rodzajem ucieczki bohatera od piekła rozpętanego w teatrze, a mówiąc najprościej – efektem o charakterze kaskaderskim. Tymczasem po dziesięciu latach, kiedy to w stanie wojennym wznowiono *Dziady*, by przygotować ich telewizyjną wersję (pod kierunkiem Laco Adamika), ten sam skok skupił w sobie tragizm narodowego losu. Nie było nadziei, że za oknem jest jakiś lepszy świat. Rollison skakał z jednego koszmaru w drugi.

Skok z historii we współczesność uświadamiał, że czas teatralny i czas widzów zostały zrównane, a systemy polityczne panujące po obu stronach teatralnego muru niczym się od siebie nie różnią. Wpatrując się uważnie w zapis spektaklu Swinarskiego można dojrzeć za oknem pośród ciemności światła budynku MO przy placu Szczepańskim. Rollison nie miał dokąd uciekać – jego ciało z ulicy zbierali i tak uczniowie Nowosilcowa.

[...]

Nie umiem, ale też nie chcę uwolnić się od wspomnienia o moim wielkim teatralnym wtajemniczeniu: o Konradzie Jerzego Treli. Doświadczenie współodczuwania z Jego Konradem przyprowadziło mnie do teatru. Mickiewiczowski i Wyspiański – dla mnie w tamtym czasie Trela był jednym „K”. Jamesem Bondem, idolem, poezją, symbolem wadzenia się z Bogiem i zmagania się z niesprawiedliwością świata, był też nauką historii, (jego miłosne perypetie nie interesowały mnie specjalnie, nawet przeszkadzały, wiedziałam, że to we mnie powinien być się kochać). Miałam 16 lat. Pamiętam jego siłę, jego lży i uczucie, że doświadczam absolutu, poczułam wtedy, że teatr ma siłę katartyczną, nawet jeśli nie do końca rozumiem, co znaczą wypowiedane słowa... Do dziś tak mam, Konrada staram się zrozumieć głową, ale serce czuje po swojemu...

Dorota Segda



Gdzie kończy się teatr i jego iluzja? Otwarcie lub odstąpienie okna sali teatralnej, jego przedłużona ekspozycja w czasie przedstawienia sprawia, że zaczyna ono pełnić funkcję podwójnej soczewki zwielokrotniającej piętra znaczeniowe spektaklu. Rama prosceniowa czyli obraz sceniczny zostaje bowiem powtórzona innym obrazem – widokiem z okna na świat rzeczywisty. Publiczności ukazuje się jednocześnie dwie alternatywne przestrzenie. Między światem przedstawionym a tym, co można dostrzec na zewnątrz, rodzi się konflikt. W *Hamlecie* Konrad Swinarski chciał tę opozycję zniwelować, dlatego dążył do maksymalnej teatralizacji działań na placu Szczepańskim (wymarsz części oddziałów, burdy w obozowisku, szturm na Elsynor). Ta wizja nie została jednak urzeczywistniona – 19 sierpnia 1975 roku krakowski reżyser zginął w katastrofie lotniczej pod Damaszkim. Nikt nie ośmielił się dokończyć „Hamleta”. Okna pozostały zamknięte.

[...]

Historia okna na plac Szczepański opowiada o tym, jak zmieniał się teatr. Jak niepostrzeżenie z „Wielkiego Otwarcia”, którym było niewątpliwie wizjonerskie opanowanie przez Konrada Swinarskiego przestrzeni teatru, jego ekspansja na zewnątrz, ku miastu, zrobiło się coś na kształt „Wielkiego Zamknięcia”. Teatr jest jak oblężona twierdza, gdzie króluje autotematyzm i eskapistyczne inklinacje. Okopy św. Trójcy. Nie chce, a może już nie potrafi, postawić diagnozy spotecznej, nazwać rozedrgania trapiącego współczesną publiczność. W istocie niewiele wie o ludziach, którzy do niego przychodzą „stamtąd”. Z dawnego teatralnego przymierza pozostał już tylko na zasadzie mementum zdumiewający rekwizyt: okno. Requisitus znaczy poszukiwany. Dlatego wszystkie próby mierzenia się z jego legendą, ze wszystkimi przypisanymi i uwięzionymi w nim znaczeniami muszą być poszukiwaniem nowych form dialogu sztuki z codziennością. [...] Jest takie zdjęcie Konrada Swinarskiego zrobione w Salt Lake City w stanie Utah: Swinarski na pustkowiu, oparty o białą tablicę drogową zapatrzył się w coś, co nie zmieściło się już w kadrze. W dole widać miasto. Napis na tablicy ostrzega: „One way. Do not enter”. Swinarski nie zostawił po sobie ani uczniów, ani spadkobierców. Postuchano ostrzeżenia. Nikt nie poszedł jego drogą. I tylko w przypadku okna na plac Szczepański ten napis nie miał racji.

(fragmenty)

NARODOWY



IM. HELENY
MODRZEJEWSKIEJ

NARODOWY STARY TEATR
IM. HELENY MODRZEJEWSKIEJ
31-010 Kraków
ul. Jagiellońska 5

Założony w 1781, sezon 192
członek Unii Teatrów Europy

WWW.STARY.PL

BIURO
OBSŁUGI WIDZÓW

rezerwacja@stary.pl
od poniedziałku do piątku
9.00–16.00

SEKRETARIAT

tel. 12 421 29 77
fax 12 421 33 53
sekretariat@stary.pl

KASY BILETOWE

ul. Jagiellońska 1
tel. 12 422 90 80
czynna od wtorku do soboty
w godzinach 11.00–19.00
w niedzielę
godzinę przed spektaklem

MICET

Muzeum Interaktywne
Centrum Edukacji Teatralnej
ul. Jagiellońska 1
otwarte wtorek – niedziela
11.30–19.30
www.micet.pl

ul. Starowiślna 21
tel. 12 428 47 00
czynna godzinę
przed spektaklem

REDAKCJA PROGRAMU – DARIA BĘDKOWSKA, AGNIESZKA FRYZ-WIĘCEK
OPRACOWANIE GRAFICZNE – PIOTR KOŁODZIEJ
© NARODOWY STARY TEATR, KRAKÓW 2025



DZIAŁ	Wiesław Kogut	Mariusz Hodur	Ewa Kaim
FINANSOWO-KSIĘGOWY	Krzysztof Korzeniowski	Czesława Janiczek	Zbigniew W. Kaleca
Iwona Channuszkiewicz	Paweł Kuna	Wojciech Kmurowski	Urszula Kiezbak
(z-ca głównej księgowości)	Tadeusz Kruczek	Barbara Kopera	Ewa Kolaszńska
Elzbieta Kurcz	Paweł Kulawski	Wiesława Kulawska	Paulina Kondrak
Iwona Natyra	Małgorzata Maderak	Konrad Kulawski	Zbigniew Kosowski
Magdalena Smolak	Paweł Maderak	Dawid Nieduzak	Paweł Kruszczyński
Joanna Wójcik	Tomasz Mlynarski	Elzbieta Rachwał	Katarzyna Krzanowska
Lukasz Nowak	Lukasz Nowak	Adam Rojek	Radosław Krzyżowski
INSPIJENCI	Krzysztof Ogęgiło	Jarosław Sнопек	Mikołaj Kubacki
Katarzyna Gawel	Jan Pacia	Zbigniew Wąsik	Stanisław Limowski
Zbigniew Kaleca	Robert Panasiuk	Karol Włodarczyk	Wiktor Loga-Skarzewski
Hanna Nowak	Paweł Papiernik	Izabela Wojcieszek	Michał Majnicz
Krzysztof Sokolowski	Urszula Piątek	Bogusław Pięrog	Beata Malczewska
Ewa Wrzesniał	Bogusław Pięrog	Adam Piwowar	Grzegorz Mielczarek
KADRY	Jacek Puzia	Jacek Puzia	Aleksandra Nowosadko
Renata Malucha	Paweł Rachwał	Janusz Rojek	Beata Paluch
BHP i OCHRONA	Anna Samińska-Medon	-GOSPODARCZY	Anna Paruszyńska-Czacka
PRZECIWPÓŻAROWA	Julia Siekanińska	Rafał Kierec (kierownik)	Filip Perkowski
Tomasz Mikulski	Marzena Smolska	Małgorzata Michalik	Błażej Peszek
IT	Krzysztof Sterliński	Małgorzata Nowak	Dorota Pomykala
Marcin Kowmyta	Tomasz Stopka	Sylvia Sochacka	Przemysław Przesztyński
Marcin Kowmyta	Mikołaj Szablowski	Marta Gadziala	Kamil Pudlik
DZIAŁ TECHNICZNO-	Mariusz Środa	Jożefa Kwieciszka	Paulina Pusiednik
-EKSPL. OMIYACJNY	Agata Tarnawska	Piotr Nicos	Anna Radwan
Krzysztof Szczygiel	Mariała Włodarczyk	Maria Rączka	Jacek Romanowski
(kierownik)	Ewa Wyroba	Anna Skubaja	Dorota Segda
Monika Baranik	Piotr Ziarkowski	Natalia Tomczyk	Karolina Stanić
Grzegorz Bielecki	Jakub Bień	Grzywna Wąsowska	Lukasz Stawarczyk
Marlena Chmielewska	Martyna Chmielewska	ZESPÓŁ AKTORSKI	Lukasz Szczepanowski
Magdalena Chrzan	-PRODUKCYJNY	Bolesław Brzozowski	Malgorzata Walenda
Leszek Czarski	Dariusz Gądek (kierownik)	Bogdan Brzycki	Alcja Wojnowska
Olaś Dąm	Krzysztof Fedorow	Iwona Budner	Malgorzata Zawadzka
Daniel Forystek	Jacek Ochal (kierownik)	Szymon Czacki	Krzysztof Zawadzki
Adam Gądek	magazynu reklamowy,	Lidia Duda	
Mikołaj Gowacki	kosiumów i mebli)	Krystian Durman	
Marck Gomonck	Elzbieta Adamczyk	Małgorzata Galikowska	
Marta Gomonczko	Elzbieta Bednarczyk	Krzysztof Globisz	
Marck Górecki	Marta Ciepela	Krzysztof Grabowski	
Roman Gorcka	Jerzy Cieślcki	Magda Grabowska	
Janusz Z. Jarecki	Tomasz Domitrz	Aldona Grochal	
Wojciech Kiwer	Jerzy Gyba	Katal Jędrzejczyk	



DYREKTORKA

Dorota Ignatjew

ZASTĘPCA DYREKTORKI

DS. ARTYSTYCZNYCH

Jakub Skrzywanek

ZASTĘPCA DYREKTORKI

DS. TECHNICZNYCH

I ADMINISTRACYJNYCH

Dariusz Barszczewski

GŁÓWNA KSIĘGOWA

Edyta Leszczyńska

PELNOMOCNICZKA

DYREKCJI DS.

WSPÓŁPRACY

MIĘDZYNARODOWEJ

I ROZWOJU

Dorota Semenowicz

SAMODZIELNE

STANOWISKO

DS. CONTROLLINGU

Helena Kównicka

KIEROWNICZKA

MUZYCZNA

Justyna Skoczek

SEKRETARIAT

Monika Chyła

DRAMATURDZY

Agata Dąbek

Daria Będkowska

Agnieszka Fryz-Więcek

KOORDYNACJA PRACY

ARTYSTYCZNEJ

I IMPRESARIAT

Dorota Grzywacz-Kmiec

(kierowni)

Aleksandra Kieccek

Katarzyna Kozła

Wioletta Brzeczka

PROMOCJA I PR

Barbara Kwiatkowska

(kierowni)

Piotr Koliodziel

Magdalena Ładosz

Kryszyna Podolecka

Agnieszka Pomikiewska

Anna Słowakowska-Polak

Aleksandra Stawarska-Kolasa

Anna-Marta Wóhniak

Elżbieta Wrzesińska

Katarzyna Zimoląg

MUZEUM (MUSEUM)

Anna Lital (kierowni)

Daniel Arbaczewski

Łukasz Zaleski

KOORDYNATOR

DS. DOSTĘPNOŚCI –

Katarzyna Peplinska-Pietrzak

głoby się stać, gdyby ludzie zaczęli mylić fałszywe nagrania z prawdziwymi, warto zadać sobie inne pytanie: jakie szkody mogą wyrządzić fałszywki? Bo nawet jeśli nie wprowadzają w błąd, mogą wciąż szkodzić demokracji.

Stan współczesnych mediów jest wyraźnie niezdrowy. Niepokojąco wielu ludzi wierzy, że COVID to mistyfikacja, wybory w 2020 roku zostały sfalszowane, a polityką rządzi sekta satanistycznych pedofilów. Ale żadna z tych dezinformacji nie opiera się na deepfake'ach. [...] Wystarczają proste sztuczki. Ludzie chcą wzmocnić swoje przekonania, czepią przyjemność z prerobionego w Photoshopie obrazu Nancy Pelosi w hidzabie lub Bidena jako „Dark Brandona” z jarzą-cymi się czerwonymi oczami. Jest coś satysfakcjonującego w wizualnym potwierdzeniu własnego światopoglądu – to dlatego tworzymy sztukę. Ale ta sztuka wcale nie musi być realistyczna. Kreskówkowe memy, symboliczne i wyraziste w swojej ekspresji, lepiej nadają się do tego zadania niż realistyczne deepfake'i. Najskuteczniejsze fałszerstwa były zrazem najprostsze: szczerpionki powodują autyzm, Obama nie jest Amerykaninem, wybory zostały sfalszowane, zmiany klimatu potrzebują dowodów, są niemal całkowicie odporne na fakty. Bo w przypadku *głębokich narracji* – jak nazywa je socjolog Artie Russell Hochschild – fakty mają niemal zerowe znaczenie. Akceptujemy je nie dlatego, że widzieliśmy przekonujące nagrania, ale dlatego, że potwierdzają nasze fundamentalne przekonania. [...]

Jeśli zatem przez deepfake'i rozumniemy stworzone za pomocą sztucznej inteligencji realistyczne filmy, które rzeczywiście wprowadzają ludzi w błąd, to należałoby powiedzieć, że niemal nie istnieją. Obawy, że deepfake'i wzmocnią kłamstwa polityczne i wywołają *infokapsę*, wynikają z błędnej klasyfikacji – filmy generowane przez sztuczną inteligencję nie funkcjonują w naszym mediach jako sfalszowane wiadomości, pełniąc raczej rolę kreskówek, zaśaszcza tych o obscenicznym charakterze. Mani-pulacje nie są oczywiście nieszkodliwe, ale powodowane szkody nie mają charakteru epistemicznego – nie zagrzają naszej zdolności poznać w takim stopniu, jak się obawiano. [...] Dotychczas mieliśmy zatem do czynienia nie tyle z oszustwami, ile z formą ekspresji. Fact-checking nie jest narzędziem oporu wobec niej, ponieważ w deepfake'ach nie chodzi o prawdę, którą ukrywają. Chodzi o prawdę, którą ujawniają.

(fragmenty)

Tłumaczenie i skróty: Jan Czaplinski

ARCHIWUM WIELKIEJ WOJNY

DOROTA SAJEWSKA

Wielka Wojna zaowocowała [...] nie tylko ludzkim rozczarowaniem, ale również szczególnie rodzajem relacji między estetyką i polityką. [...] Konfrontacja z rzeczywistością wojny [...] wytworzyła również pierwszą w historii na taką skalę mediatyzację. O nowatorstwie Wielkiej Wojny można mówić zatem także z powodu towarzyszącej jej nieustannie, rejestrującej niemal wszystkie kamery. [...]

W trakcie I wojny światowej nie wymyślono wprawdzie nowych form ekspresji, ale to, co niewątpliwie okazało się nowe, to masowość i siła oddziaływania istniejących narzędzi informacji i perswazji, a zatem uczylenie – zarówno ze starych mediów [...], jak i nowych [...] – przekazników nastawionych głównie na skuteczność, działanie, a nie na sens i znaczenie. [...]

W rozpoznaniu masowości i skuteczności użycia mediów wiązanych nie chodzi zatem wyłącznie o propagandę wojenną [...]. Rzecz ma podłoże o wiele bardziej złożone – chodzi o masowe zarządzanie wyobraźnią żołnierzy poprzez zakreślanie i reglamentowanie pola wizualnego. [...]

Nic zatem dziwnego, że jednym z konstytutywnych elementów nowej estetyki stał się montaż, rozrywający – na podobieństwo eksplozywności wojny – wszelką ciągłość; zderzający ze sobą fragmentaryczne, przeżyte i zapamiętane obrazy okrucieństwa, jednakże bez zamiaru uspoijniania, ujednoczania, racjonalizowania rzeczywistości, lecz przeciwnie w celu wydobycia jej konfliktów oraz sprzeczności i złożoności doświadczeń. Zanim powstały zasadnicze dla teorii estetycznych i medialnych koncepcje montażu filmowego Siegfieja Eisensteina, Wsiwotoda Pudowkina czy Beli Balazsa, montaż [...] stanowił podstawę performatywnych działań dadaistów. [...] Artysty i intelektualiści z berlińskiego ruchu dada demonstracyjnie stawiali wstroszką sztukę w służbie proletariatu [...], co znalazło wyraz w twórczości [...] Johna Heartfielda. [...]

Zapytany po latach o sposób, w jaki zrodził się jego fotomontaż, Heartfield bez wahania stwierdził, że powstały one pod wpływem doświadczenia I wojny światowej, kiedy po raz pierwszy zobaczył, jak za pomocą zdjęć można jednocześnie kłamać i mówić prawdę.

Nekoperformans. Kulturalna rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny (fragmenty)
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016, s. 111–114

Deepfake: katastrofa, która nie nadchodzi

"W internecie krąży wideo z Gal Gadot uprawiającą seks ze swoim przyrodnim bratem." Tym zdaniem, napisanym przez dziennikarkę Samanthę Cole dla serwisu technologicznego *Motherboard* w grudniu 2017 roku, otworzył się nowy rozdział w naszej historii! Kulturowe! Programista postępujący się pseudonimem "deepfakes" powiedział Cole, że użył sztucznej inteligencji, aby wstawić twarz Gadot do pornograficznego nagrania. Stworzył też inne przerobione klipy, w których występowały Aubrey Plaza, Scarlett Johansson, Maisie Williams i Taylor Swift. Pornografia, jak stwierdził niegdyś "Times", jest "nisko osadzonym silnikiem postępu". Można jej przypisać szybkie rozpowszechnienie magnetowidów, telewizji kablowej i internetu – a także kilku kluczowych technologii internetowych. Czy *deepfake*'i, jak zaczęto nazywać zmiany w pulowane wideo, miały stać się kolejnym technologicznym "darem" pornografii dla świata? Kilka miesięcy po artykule Cole w sieci pojawił się klip, na którym Barack Obama nawiądywał do nagrania ujawniono jednak, że jest nieprawdziwe. [...] Zapowiadano to "naddchodzącą infokaliptę", jak ostrzegęła ekspercka ds. sztucznej inteligencji Nina Schick lub "upadek rzeczywistości", jak napisał Franklin Foer w "The Atlantic". Kongres Stanów Zjednoczonych przeprowadził przesłuchania dotyczące potencjalnych konsekwencji wyborczych. "Pomyślcie o roku 2020 i latach późniejszych" – apelował kongresmen Adam Schiff – "wyobraźcie sobie koszmarne scenariusze, w których rząd, media i opinia publiczna walczą o rozdzielenie, co jest prawdziwe": [...] Zagrożeniem nie była jedynie dezinformacja – manipulacja mediami mogła podważyć wiarygodność wszelkich dowodów audiowizualnych, ponieważ nawet autentyczne nagranie mogło zostać uznane za sfalszowane. Prawnicy Bobby Chesney i Danielle Citron nazwali to "dywidendą kłamcy" i wskazali przykłady Trumpa, który nauczył się eliminować niewygodne fakty poprzez nazwanie ich "fake newsami" – gdy wyścisko nagranie z programu *Access Hollywood*, na którym Trump chwalił się molestowaniem kobiet, początkowo przeprosił za swoje słowa, ale później zaprzeczył jego autentyczności, twierdząc, że zostało sfabrykowane. [...]

Choć klip z Gal Gadot był jeszcze zbyt sztuczny, by mógł uchodzić za autentyczny, dziś nawet praca amatorów może równywać kosztownym efektom CGI z hollywoodzkich studiów filmowych. Manipulowane wideo można się w zwykłym temple. Organizacja monitorująca Sensity naliczyła w grudniu 2020 roku osiemdziesiąt pięć tysięcy deepfake'ów w sieci; niedawno



Ta ostatnia inicjatywa, będąca w sposób niefatwiej rozpoznawalny powtórzeniem identycznej „kompozycji” stworzonej pięć lat wcześniej – po śmierci Jana Pawła II, wiedzie do stałanego niekiedy w komentarzach pytania o reprodukcję, a nawet swoją rutynę obradów i gestów żałobnych, których autentyczność i spontaniczność wobec oczywistych powtórzeń stawiana była pod znakiem zapytania. Skoro wiele działań podejmowanych w kwietniu 2010 było niemal identycznych jak te z kwietnia 2005, podziło się podjęcie, że zadziała tu pewien określony scenariusz żałobnej reakcji, uruchamiany już niemal automatycznie. Oczywiście trudno nie zauważyć wyrażonych podobieństw, niemniej jednak wydaje mi się, że żałobne zgromadzenia smoleńskie, zwłaszcza te z pierwszych dni, różniły się od marszów i nabożeństw z 2005 roku i mimo silnej obecności modlitw i symboliki religijnej miały charakter znacznie bardziej obywatelski. Nosiły wręcz pewne cechy agory, rzecz jasna, ograniczonej przez podstawowy warunek, jakim był udział w doświadczeniu i rozpoznaniu utraty, niemniej jednak zachowującej charakter stosunkowo otwarty i (mimo pojawiających się już sygnałów dominacji jednej interpretacji) dopuszczający różnorodność postaw. Elementem potwierdzającym tę tezę może być różnica między dominującymi formami działań żałobnych. W roku 2005 były to przede wszystkim nabożeństwa i marsze, podczas gdy w kwietniu 2010 pozycję centralną (i w znaczeniu ważności i w dostępnym znaczeniu przestrzennym) zajmowały zgromadzenia „obywatelskie” o bardzo różnych sferach skupienia. Dopiero później zostały one uporządkowane, ukierunkowane, a wręczcie porządkowane ideologicznemu monopolowi.

(fragmenty)
Warszawa – Kraków, 2013, s. 105–109

decyzji! „ludu”: Nadawato im to też charakter święta: czasu wyjątkowego z codzienności, czasu zbурzenia hierarchii dominiującej w życiu powszednim. W tej świętaczności tkwiła szczególna, nieco dwuznaczna atrakcyjność żatobnych zgro-madzeń jako okazji do tego, by „coś się działo”. Nieależnie od stopnia emocjonalnego zaangażowania w żatobę, ta atrakcyjność stanowiła także się przyciągającą pod Pałac i w inne miejsce, i to ona w jakiś mierze zadeptydowała o przetwarzaniu sceny głośnej posmoleńskiego dramatu także po zakończeniu żatobnych przedstawień.

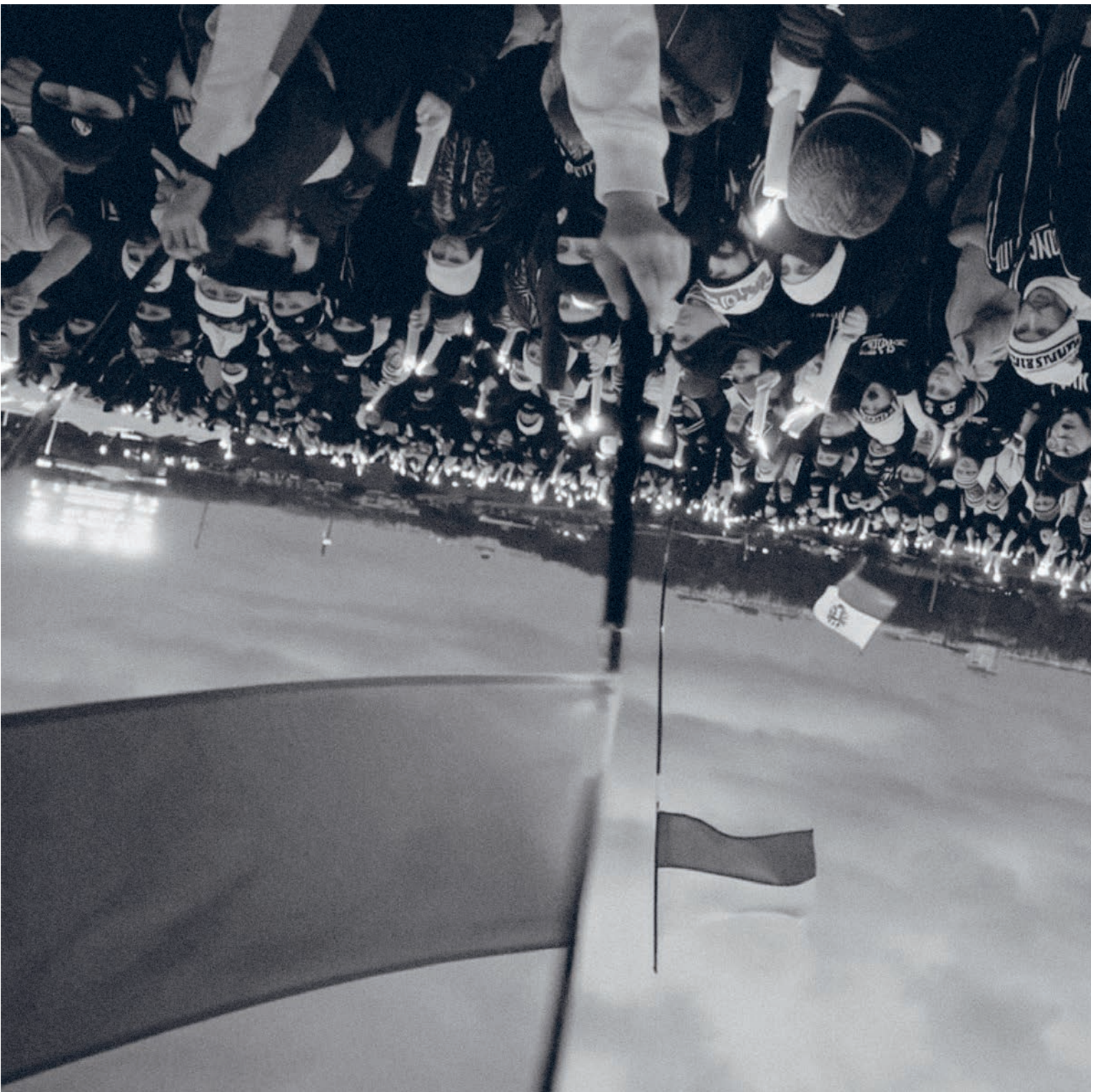
Obok spontanicznych zgro-madzeń najbardziej powszechną formą wspólnotowej reakcji na katastrofę były oczywiście msze święte odprawiane w całym kraju w sobotę wieczorem i przez cały dzień w niedzielę. Ze względu na okres wielkianocony oraz to, że w niedzielę 11 kwietnia przypadała uroczystość Bożego Miłosierdzia, w wielu homiliach śmiertć ofiar była – zgodnie z nauczaniem chrześcijańskim – włączana w dramat śmiertć i zmartwychwstania Chrystusa. Odwołania te miały w większości posmaku mesjanistycznego, ale stanowiły rodzaj odpowiedzi na szok przez przywołanie uświęconego wozu przeźsicia przez rozpac i poczucie utraty ku podziyskanej nadziei i nowemu, wższemu zrozumieniu sensu. Kapłani, przynajmniej w trakcie najwęższych i najszerzej relacjonowanych mszy, zazwyczaj powstrzymywali się przed wykładaniem owego pozostającego od zdobycia znaczenia, wyrażając fundowaną na dramacie zmartwychwstania pewność jego znalezienia i zwracając się do Miłosierdnego o pomoc i umocnienie w wierze dla tych, którzy pozostali.

Innym sposobem ukierunkowania zgro-madzeń (tym razem raczej w układzie horyzontalnym niż wertykalnym) były marsze, takie jak kultuysięczny marsz ulicą Piotrkowską w Łodzi, zorganizowany już w sobotę, niedzielny marsz w Katowicach, poniedziałkowy, poranny marsz kilkunset stoczniowców, którzy w porze katastrofy przeszli spod historycznej bramy Stoczni Gdanskiej pod pomnik poległych w grudniu 1970, czy wrześnie wotkowy krakowski marsz pod Krzyż Katyński. Była to już dostojna demonstracja żatoby, która jednak na tym etapie nie zdobyła takiego zasięgu jak zgro-madzenia na placach. Wy-stawienie straty i przynależności do wspólnoty żatoby odby-wało się także poprzez wywieszanie flag oraz podejmowanie takich zbiorowych „akcji” jak częścione wygaszenie świateł w budynkach w taki sposób, by oświetlone okna tworzyły krzyż (między innymi w świetlny krzyż przekształcono jeden z akademików Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie).

madzenia się – wyjścia poza własną przestrzeń i spotkanie z innymi, czującymi podobnie, przekonania się, że nie jest się wyjątkiem. Gromadzenie się było też pierwszą reakcją na tę stratę. Strata wystawiona w wielości ją odczuwających została niejako rozłożona i rozproszona, a jednocześnie następuje przekierowanie uwagi z przepaści, która się za nią otwiera, i lęku, jaki ona budzi, na interakcję z innymi, wymiana doświadczeń („właśnie się goiliem, gdy...”), snucie domysłów dotyczących przeszłości (jak to możliwe?) i przyszłości (co dalej?). Zaczynają się rozmowy, podęmfuje się na nowo dramatyczne starania o zdobycie i zachowanie twej (ktoś opowiada, że znał prezydentów, ktoś ma szczególne ciekawą teorię na temat przyczyn, ktoś inny skupia wokół siebie uwagę, przekazując jakieś nieznanne wiadomości). W dyskusjach tworzy się pierwsze linie sojuszy i podziałów. Ten proces, przenoszący się także na dziatania performatywne, nie zagusza bólu, nie unieważnia straty i nie wiedzie do zapomnienia o powodach naszego zgro-madzenia, ale zastępuje szok i rozpad („nie wiem, co robic”) propozycją określonej aktywności, która – wobec nieobecności ciat, niemożności zajęcia się nimi i przeprowadzenia procesu ich żatobnej transformacji – pełni funkcję zastępczego wypełnienia, pierwszeliy asekuracyjnej rzucanej samym sobie.

W dramatyżacjach podejmowanych w pierwszych godzinach po katastrofie wykorzystano żatobne gesty o znaczeniu utrwaloimym w polskiej tradycji: zaduszeń: palenie świec i zniczy oraz składanie kwiatów i innych drobnych ofiar (wśród nich szczególnie chętnie pokazywane były dary dziecięce: laurki, pluszowe zabawki). Zapęhtaty one pustkę, rozświetlając ciemność, tworzyły coś w miarę przyjemnego, przekształcając przestrzenie codziennego życia w symboliczne groby – miej-sca hołdu o podobawane go wciąż nieobecnyim w kraju zmarłym.

Żatobne zgro-madzenia były też oczywiste rodzajem demonstracji znaczenia, jakie dla zbiorowości miała katastrofa smoleńska. Były wystawieniem skali nieszcześcia i rodzonoego z niego poczucia straty, a ponieważ poprzedzły ogłośnienie oficjalnej żatoby narodowej przez marszałka Sejmu (nastąpiło to o godzinie 14 w sobotę, podczas gdy tłum pod Pałacem Prezydenckim gromadził się od przedpołudnia) i roz-wijały się niezależnie od jej ceremonii zarówno państwowych, jak i kościelnych, stanowiły zarazem swoisty fundament jej autentyczności. Niekierowane i nieorganizowane przez żadną władzę zgro-madzenia te jawiły się jako prawdziwie demokratyczne i zbiorowe, podjęte na mocy w pełni suwerennej



KADR Z FILMU WYGENEROWANEGO PRZY UŻYCIU TECHNOLOGII AI, NATAN BERKOWICZ

Sceny utraty

DARIUSZ KOSIŃSKI

Teatra Polskie. Rok katastrofy

Proces zatóby i sktadajace sie nañ akty zaczynaja sie od do-
wiadczenia straty, braku, odczucia pustki nagle otwierajacej
sie po ciecicu hibowowych wieści. Ich paradoksalnym zródtém
jest wyrwa, nic w miejscu kogos waznego i bliskiego, czasem
najwazniejszego i najblizszego. Z niczego nic nie powstaje,
a jednak z reakcji na nicosć rodza sie dziatania i starania, by
ja zastapic, zastonic, wypetnic. Tak jak tajemnica katastrofy
wota o wyjasnieniu i nadanie sensu, tak utrata wota o odpo-
wiedz i staje sie pustym miejscem, z ktorego wytanijaja sie ko-
lejne ksztaty, kolejne, najpierw proste, potem coraz bardziej
zlozone dramatyzacje. Teatr zatóby to proces wydobywania
straty na jaw, dzieki czemu moze rozpoznać sie jej oswajanie,
przebiegajace w znaczej mierze jako proces przekszatcania
zmarlych w przodków: poprzedników i posredników, a nawet
patronów, wtaczanych w tych nowych funkcjach w dziatania
zywych. Nie jest prawda, ze proces ten przebiega tylko po-
przez rytualy – wielka role odgrywaja w nim ceremonie i inne
przedstawienia wcale nierzadko popadajace w widowiskowa
walkę o podziw i uznanie.

W wydarzeniu tej skali i dotyczacym tak wielu ludzi jak kata-
strofa smoleńska widocznienie, wyjawienie czy wręcz wysta-
wienie pustki i kolejnych etapów jej oswajania i zabezpieczania
wydaje sie rownie nieuchronne, co konieczne. Zatóba określa
na mianem narodowej nie jest procesem jednosktkowym, oso-
bistym, ale miedzyldzkim, totez nie moze przebiegac inaczej
niż poprzez kolejne uzwneńtrzenia i przedstawienia.

Najbardziej podstawowe, najwczesniej podjęte i najdluzej
trwajace polegaly na masowym zapalaniu niezcy i swiec, skta-
daniu i gromadzeniu sie w miejscach wziazanych ze zmarlymi
i naznaczonych (nie)obecnoscia tych, ktorezy zgineili w kata-
strofie. W Warszawie byl to przede wszystkim plac przed Pa-
taczem Prezydentkim, a takze dawne mieszkania Lecha i Marii
Kaczynskich, w innych miastach kwiaty i znicze pojawialy sie
w poblizu mieszek, biur poselskich, miejsc pracy ofiar. Gro-
madzono sie takze w miejscach w jakis sposob naznaczonych
tradycja spotkan i wspolnotowych doswiadzen, takich jak
“okno papieskie” w siedzibie Kurii w Krakowie czy pomnik
Politych Stoczniovców w Gdańsku. W związku ze szczegó-
nym znaczeniem symboliki katynskiej miejscami zgtomadzeń
byly tez pomniki upamiętniajace stalinowską zbrodnie, przede
wszystkim krzyze katynskie stojace wlasciwie we wszystkich
polskich miastach.

Poszukiwanie takich znaczących miejsc dowodzi, ze pierw-
szą potrzeba związana z doznaniem utraty byla potrzeba gro-

ZAMACH NA NARODOWY STARY TEATR. Narodziny narodu

Koncepcja i reżyseria
Jakub Skrzywanek

Scenariusz
Jan Czapiński
Jakub Skrzywanek

Współpraca dramaturgiczna
Dorota Semenowicz

Scenografia, kostiumy i aranżacja przestrzeni
Natalia Mleczak

Reżyseria światła i aranżacja przestrzeni
Aleksandr Prowaliński

Muzyka **Karol Nepelski**

Choreografia **Agnieszka Krysi**

Video **Natan Berkowicz**

Obsada

Iwona Budner – Matka ofiary zamachu

Aldona Grochal – Babcia ofiary zamachu

Katarzyna Krzanowska – Córka ofiary zamachu

Dorota Segda – Aktorka narodowej sceny

Karolina Staniec – Psychotraumatolożka, Ocalata

Zbigniew W. Kaleta – Syn ofiary zamachu

Radosław Krzyżowski – Aktor narodowej sceny, Ocaleniec

Paweł Kruszelnicki – Dziadek ofiary zamachu, Ocaleniec

Grzegorz Mielczarek – Prezes stowarzyszenia, Ocaleniec

Przemysław Przestrzelski – Świadek zamachu, Ocaleniec

Kamil Pudlik – Lekarz / Aktor narodowej sceny

Lukasz Stawarczyk – Reżyser

Inspicjent

Zbigniew S. Kaleta

Asystentura studencka

Natalia Szcypior (AST Kraków)

Max Nowotarski (AST Kraków, JAMU Brno)

premiera

21 marca 2025, Duża Scena

IM. HELENY
MODRZEJSKIEJ



NARODOWY



ZAMACH NA NARODOWY
STARY TEATR. Narodziny narodu