



Teatr w Radomiu

PUBLICZNOŚĆ ZWYMYŚLANA

sezon 1994 / 95

PETER HANDKE

PUBLICZNOŚĆ ZWYMYŚLANA

(Publikumsbeschimpfung)

przełożył
HELMUT KAJZAR

IRENEUSZ DYDLIŃSKI
DARIUSZ KOWALSKI
JAROSŁAW RABENDA
ZDZISŁAW SOBOCIŃSKI

JACEK ZEMBRZUSKI

inscenizował

cytując
Kazimierza Malewicza *Białe na białym*
Johna Cage'a 4' 33''

asystent i inspicjent
BEATA RYNKIEWICZ

przy fortepianie
KONSTANTIN IVLEV

premiera 16 listopada
Duża Scena

Copyright: Suhrkamp Verlag

30. November 1982

Lieber Herr Sickinger,

ich freue mich, wenn in Polen "Kaspar"
aufgeführt wird. Sagen Sie das dem Herrn
Zembrzowski, mit meinen guten Wünschen, bitte.
Das Honorar werde ich schon einmal bei Gelegenheit
an der Ostsee den Fischern übergeben.

Herzlich,

Im Peter Handke

30 listopada 1982

Szanowny Panie Sickinger,

będę się bardzo cieszył, jeżeli "Kaspar" zostanie
wystawiony w Polsce. Niech Pan to powtórzy panu
Zembrzowskiemu z moimi najlepszymi życzeniami. Hono-
rarium kiedyś, przy okazji przekażę rybakom na Bałtyku.

Serdeczności

Peter Handke

Szanowny Panie H.

Sztuka zaczyna się tam, gdzie kończy się piękno (?)
John Cage

Zawsze marzył mi się teatr prawdziwy. Prawdziwy
teatr jest wtedy, kiedy nic nie jest na niby a wszystko jest
naprawdę.

Zawsze marzyło mi się wyjście z teatru. Bo robiąc
teatr trzeba myśleć o życiu. A myśleć o życiu można przez
odkrywanie formy, ale i przez szukanie prawdy, jak
w teatrze.

Zawsze marzyłem o skandalu: łamaniu norm
i przekraczaniu konwenansu - a pozostałem, w gruncie
rzeczy, tradycjonalistą przywiązany do porządku
i harmonii. Robiłem sztukę awangardową, a pamiętałem o
klasycznym systemie wartości - i odwrotnie - kłaniając się
klasyce starałem się myśleć tak jakby nikt jeszcze tego nie
robił.

Te sprzeczności mnie inspirują...

Zawsze kochałem teatr i jedną panią - a oni mnie
nie. Trudno. To jest Sztuka ...

Jacek Zembrzowski

PETER HANDKE: PRZEDMOWA DO TEATRU

Publiczność zwymyślana jest nie tyle komedią, ile rozpisany na głosy wypracowaniem z teorii teatru. Zapewne, można powiedzieć, że w chwili, kiedy - stopniowo ale uparcie - publiczność odzwyczajają się od teatru, obrzucanie jej obelgami stanowi żart kiepski. Nie jestem jednak pewien: walka artystów z filistrami zachwyca filistrów. Kwestionowanie teatru (podobnie jak malarstwa, literatury itd.) stało się najprostszym chwytem, przyciągającym wybredną publiczność... Jest również, chociaż z innego punktu widzenia, ową mitrydatesową trucizną, którą sztuka sama znieczula się na własne jady i pobudza do intensywniejszego życia. Oryginalność Handkego nie tkwi więc w żadnym wypadku w znieważaniu publiczności. (...)

Znieważając publiczność, artyści bronili najpierw, jak Flaubert czy Baudelaire, zagrożonego piękna; następnie zaś - shańbionej moralności. Czterej aktorzy Handkego nie bronią niczego, chyba samej racji teatru. (...) Handke chwytają widza w funkcji widza - i w żadnej innej; w niej właśnie rozważa go

i znieważa. Panu, który siedzi w szóstym fotelu piątego rzędu, wymyśla nie dlatego, że bił Żydów, przespał życie albo, przeciwnie, zagracił świat cały nowym modelem młynka do kawy - ale dlatego tylko, że jest takim a nie innym widzem teatralnym, uczestnikiem konkretnego przedstawienia. Otóż póki widz siedzi w teatrze, od tej właśnie funkcji uciec nie może. (...) my, jako lepsi, wszystko, co pisarz chciał powiedzieć, dobrze rozumiemy i razem z nim zło pragniemy przewyciężyć, czego dowodem jest właśnie to, że siedzimy w teatrze i bijemy brawa - tym większe, im ciężiej nam na sumieniu. U Handkego podobny wybieg byłby niemożliwy, albowiem widz zostaje ugodzony w samej kondycji widza, kondycji, z której się już nie wyrwie - chyba powstając z miejsca i z pianą na ustach zdążając do szatni... Ale wtedy właśnie spełni marzenie pisarza: stanie się aktorem. Czyli, że - cokolwiek zrobi - zawsze przegra.

Publiczność zwymyślana jest w swoim założeniu - redukcją do absurdu relacji, która zachodzi między widzem

a aktorem. Teatr jest tam, gdzie między sceną a widownią, grającym a patrzącym powstaje - jakkolwiek - stosunek: podziwu, zawiści, zachwyty, wrogości itd. Sprowadzając tę myśl, wspólną - w mniej radykalnej formie - wielu ludziom teatru, do najprostszego wyrazu, powiemy, że teatr jest tam, gdzie działanie pana A wywołuje reakcję u pana B. Treść tej reakcji pozostanie obojętna; podobnie jak przyczyny, które sprawiły, że miała miejsce. Ależ, zawołacie, taka definicja jest za obszerna! Oczywiście. Dyrektor obwieszcza podwyżkę; policjant nakłada demonstrantom kajdanki; żona ostentacyjnie boczy się na męża - wszędzie tam dopatrzeć się można będzie teatru. Czyż jednak nie uczyli nas Sartre i Gombrowicz, że człowiek jest aktorem, życie - nieautentycznością, czyli właśnie komedią, czyli właśnie teatrem? Że wszędzie, gdzie podporządkowujemy się regułom społecznego postępowania, musimy również poddać się spojrzeniu innych, a zatem wejść w rolę?

"Przedstawianie" urojonych postaci nie stanowi warunku istnienia teatru. Można tak zacieśnić "to, co przedstawiane", aby w teatrze nie było naprawdę nic oprócz aktorów i widzów - oraz, ewentualnie, teatru jako instytucji społecznej: stąd potrzeba bileterów, szatniarek, całego ceremoniału towarzyskiego, spożytkowanego tu właściwie na szyderstwo. "Akcja", jeśli tak wolno powiedzieć, polega u Handkego na cierpliwym wyjaśnianiu publiczności, że "teatrem" jest już sama obecność jej i aktorów w określonej przestrzeni, nie zaś spodziewane "przedstawienie" jakiegokolwiek sztuki. Czterej aktorzy robią to zarówno systematycznie jak uprzejmie - przynajmniej początkowo. (...) Upraszczając nieco, powiedzmy, że przedstawienie zostało przez Handkego zastąpione s p o t k a n i e m dwu ludzkich gromadek, spotkaniem, z którego - być może? - powstanie jakieś widowisko. (...) Co się jednak stanie, jeżeli teatr będzie ograniczać się dalej? Jeżeli - ze swego zaplecza niejako - usunie nie tylko "rzeczywistą historię świata", obecną przecie zarówno w Marii Stuart jak w *Moralności pani Dulskiej* - ale także wyobraźnię pisarza, prywatne i społeczne mitologie, symbole i przyzwyczajenia kulturalne? Jeżeli ograniczy się do jedyne go momentu rzeczywistego teatralnego trwania, do owej niezwyklej chwili, kiedy na przeciw siebie stają aktor i widz, kiedy wszystkie możliwe dramaty zostają zastąpione przez j e d e n j e d y n y

D r a m a t teatralnego spotkania? Cóż się wtedy stanie?

Otóż to jest właśnie problem Handkego. Odpowiedzi, jakiej udziela na zgłoszone pytania, domyślić się łatwo: zniesienie iluzji winno doprowadzić do bezpośredniego dialogu publiczności z aktorami, dialogu, którego najdalszą konsekwencją byłaby zamiana zajmowanych miejsc. Dialog może zostać nawiązany na fundamencie obrzędu - możliwość Handkemu obojętna, ponieważ zdaje się on nie widzieć wartości, za pośrednictwem której zdołaliby się uczestnicy świętego widowiska porozumieć - albo też na zasadzie gry. Ostatecznie więc tematem *Publiczności zwymyślanej* jest sama szansa teatru jako gry. (...)

Jeżeli aktor kłamie - zdaje się mówić Handke - niechaj przynajmniej kłamie jawnie: niech nie ukrywa, że jest kimś innym, niż postać, której nie gra... lub którą gra mimo wszystko, jeśli tylko zechce nadać odrobinę wyrazistości "megafonowi" autora.

Wszystko więc, co dotąd było "teatrem", wszystko, co budowało złudzenie - winno zostać pomniejszone, odwartościowane, w miarę możliwości unicestwione. Jeśli wszystkie sytuacje zostaną sprowadzone do jednej, fundamentalnej; jeśli cała "teatralność" zamknie się hit et nunc w uchwytne Spotkanie, umieszczone w konkretnej sali, w określonej godzinie, nie zaś w pałacu miraży albo w godzinie cudów - coż oczywistszego, niż wniosek, że istotną "treść" przedstawienia wnoszą do teatru nie aktorzy, ale widzowie? Aktorzy po prostu "są" - i recytują słowa autora; gdyby zaczęli się na przykład spowiadać z własnego życia, wprowadziliby na scenę czynniki i składniki pozasceniczne, zaczęliby więc coś - wobec widzów - "przedstawiać". Tymczasem publiczność naładowana jest jakby możliwością wstąpienia w grę, nawiązania kontaktu, który pozostaje - o ile można wnosić - ostatecznym marzeniem Handkego. (...)

Jest u Handkego niemało siły komicznej, chociaż - przyznaję - zastrzeżonej dla intelektualistów. Dlaczegoż by jednak i oni nie mieli się czasem pośmiać?

Jak spostrzeże każdy uczeń, klasyczne trzy jedności przeniósł Handke z wydarzeń, budowanych iluzją, na proces budowania widowiska; inaczej mówiąc, z przedstawianego na przedstawiające lub nawet - z sygnatu na sygnans. Drwina jest

jeszcze jawniejsza, kiedy pisarz udowadnia, że "klasyczność" osiągnąć można tylko i wyłącznie za cenę rezygnacji z iluzji; skąd wniossek, najzupełniej uprawniony logicznie, że właśnie wtedy, kiedy Sofokles wystawiał Ateńczykom *Antygonę*, żadnej jedności czasu nie było: aktorzy tkwili w micie, widzowie jedli jajka na twardo. (...)

Handke zamknął nas (albo siebie) w następującej alternatywie: albo teatr będzie przedstawiał, będzie złudą rzeczywistości i wtedy - oparty na kłamstwie dwu czasów - przestanie być grą, tym więc, czym jest naprawdę. Albo też będzie grą i pozostanie "czysty", ale też nie ukaże żadnej pozascenicznej rzeczywistości, żadnych "stanów rzeczy". Albo będzie sobą - niepotrzebny, przynajmniej dotychczasowej publiczności; albo utrzyma się w łaskach widzów, ale za cenę oszustwa. (...)

Pisarza najwyraźniej dręczy co innego: a mianowicie źródła "umowy o teatr", którą aktorzy zawierają zawsze - implicite - z publicznością. Naprawdę bowiem teatr może przedstawiać wszystko, jeżeli sam przedstawi się jako teatr: jeżeli tylko podpisze się pod własną konwencją.

Publiczność to proces, wytoczony iluzji przedstawienia: aktorzy konsekwentnie wzdragali się przed najcichszym chociaż, najdyskretniejszym podsuwaniem "znień" publiczności, z którą toczyli - czy też chcieli toczyć - grę. Domagali się natomiast, aby wniosła ona do widowiska cokolwiek: życzenia, przeżycia... a więc słowa, gesty, formy. Jeśli wszelka fikcja jest kłamstwem - a jest niewątpliwie - prawda nadejść może tylko od strony publiczności... To ona musi złamać konwencję; lub raczej - tylko ona może konwencję przekroczyć, wychodząc z iluzji jedną z dwu furtek, które Handke półotwiera: furką "czystej gry" albo furką "prawdziwego życia". Aktorzy prowokują więc publiczność do wyboru i działania. Ale dialog, o którym - czy naprawdę? - marzy pisarz i jego aktorzy, nie chce się nawiązać. (...) I właśnie z niemożności nawiązania dialogu - czyli zadzierzgnięcia określonego (jednoznacznie rzeczywistego albo jednoznacznie ludycznego) stosunku między widzom a aktorem - rodzi się frustracja, która wyladowuje się wreszcie w dosłownym już wymyślaniu publiczności. Cała gadanina aktorów okazuje się daremna; chociaż podają się za obojętne "megafony" autora,

i oni, i autor odczuwają jako krzywdę bezowocność swoich usiłowań: publiczność milczy. Jakże jednak mogłaby zareagować? Owszem, rozwścieczeni widzowie mogliby sami wymyślać aktorów i stworzyć razem wielką gombrowiczowską kupę. Brak społecznych warunków, określających potrzebę i istnienie teatru - teatru, który przestał być obrzędem, zakłamał się w iluzji i nie doczekał jeszcze swobodnej gry - zostałby udowodniony nie nudą, ale bójką. Ludzie nie chcą czy nie mogą się bawić: przyznajmy więc, że - ze swego punktu widzenia - Handke słusznie wymyśla publiczności, ponieważ to ona, pojmowana całościowo, jako społeczeństwo, zatyka uszy na głos ludycznego proroka. (...)

Między sztuką a życiem zerwało się złudzenie porozumienia, oparte na złudzeniu przedstawiania. Publiczność zwymyślana zachęca więc do odnowy życia i do odnowy sztuki. Odnowy życia - o ile wolno wносить - przez utożsamienie go ze sztuką: a więc, w ostatecznym rachunku, do anarchicznej rewolucji zabawy. Odnowy sztuki przez uwidocznienie czystej gry, którą - i tylko którą - może dzisiaj i musi stanowić. Obie te odnowy mają już dobrze znaną nazwę. "Ta sztuka jest przedmową do happeningu" - mógłby w zakończeniu napisać Handke.

Ale przecież nie napisał. Przecież napisał s z t u k ę, nie - zainscenizował widowisko. Przecież go teatr najwyraźniej fascynuje, choćby osobliwością i anachronicznością. Przecież - ani na chwilę nie przestając walczyć z kłamstwem teatru - ani na chwilę też naprawdę zeń nie wyszedł... Trudno więc przypuścić, aby ograniczył się do "przedmowy", aby nie podniósł do wyższej i bogatszej złożoności tego teatru w teatrze, jakim jest *Publiczność*.(...)

Dialog 1969 nr 6

PETER HANDKE

Urodzony w roku 1942 w Griffen w Austrii, rozgłos zdobył w 1966r., kiedy to zaproszony na sesję "Grupy 47" w Stanach Zjednoczonych, wystąpił z krytyką współczesnej literatury niemieckojęzycznej, zarzucając jej "impotencję opisu", brak oryginalności i myślowe ubóstwo. Nieoczekiwana napaść na uznane wielkości odbiła się głośnym echem, wzbudzając irytację i oburzenie a jednocześnie skupiając uwagę na młodym autorze.

Handke wystąpił nieomal równocześnie jako powieściopisarz, poeta, nowelista, dramaturg, eseista i teoretyk literatury. Postęp literatury upatrywał w stopniowym odchodzeniu od fikcji, opowiadania, fabuły. Wielką wagę przywiązywał do rozwiązań formalnych, do pomysłu, metody. Wczesna twórczość Handkego nie sprowadza się jednak tylko do eksperymentów, dowodzi jego chęci zaoponowania przeciwko utwalonym formom życia i normom społecznym. W dwóch pierwszych powieściach (*Szerszenie*, 1966 i *Domokrążca*, 1968) obnażał konwencje powieściowe, a poprzez nie konwencje ludzkich zachowań. Pragnął budzić wrażliwość, uczulać na przyczyny niezrozumienia, poświęcił szereg utworów mediom, które uniemożliwiają komunikowanie się ludzi między sobą. *Publiczność zwymyślana* (1966) jest próbą nawiązania z widownią faktycznej łączności. Sztuka *Kaspar* (1968) ukazuje język jako narzędzie manipulacji, zniewolenia człowieka i wcielenia go w określony system. O tym jak gesty i słowa przez to, że przechodzą w nawyk, przestają właściwie oddziaływać, mówi *Galop* przez *Jeziro Bodeńskie* (1970). W latach 1979 - 1988 Handke przebywał w Paryżu, gdzie powstała m.in. tetralogia *Powolny powrót do domu*. W twórczości tego okresu podejmował wysiłek przywrócenia językowi pierwotnej, uświęconej mocy nazywania. Najnowsze dzieła prozatorskie dotyczą postrzegania. Ostatnia sztuka teatralna, *Godzina, w której nie wiedzieliśmy nic o sobie nawzajem* (1992), to "utwór milczący", ciąg didaskaliów opisujących osoby, działania, sytuacje, nastroje, ani razu nie przerwany słowem. Prowokuje ona publiczność do uczestnictwa w imaginacyjnym akcie widzenia.

KAZIMIERZ MALEWICZ

(1878 - 1935)

Malarz i teoretyk rosyjski. Twórca nowego, bezprzedmiotowego kierunku w sztuce, który ogłosił w 1915r. pod nazwą suprematyzmu. Poprzez termin ten rozumiał "supremację czystego odczucia w sztukach plastycznych". Sztandarowym dziełem tego kierunku był *Czarny kwadrat na białym tle*.

Białe na białym (1918), w którym biały kwadrat różni się od tła jedynie fakturą farby, jest najbardziej radykalnym obrazem w całej historii malarstwa.

JOHN CAGE

Jeden z najbardziej reprezentatywnych twórców Wielkiej Awangardy. Amerykanin (ur. 1912), wprowadził na szeroką skalę niekonwencjonalne techniki wykonania: grę bezpośrednio na strunach oraz na metalowych i drewnianych częściach konstrukcji fortepianu, czyniąc go instrumentem totalnym. Wykorzystuje w procesach wydobywania dźwięków możliwości aparatury elektronicznej, uprawia "teatr instrumentalny", w którym znaczną rolę przyznano stronie wizualnej wykonawstwa muzycznego. Wielostronność zainteresowań artystycznych Cage'a prowadziła często do współpracy z innymi twórcami: choreografem Marce'm Cunninghamem (twierdzi, że każdy ruch jest tańcem), i scenografem Robertem Rauschenbergiem (uznającym każdy przedmiot za tworzywo malarskie).

Cage wykorzystywał w swych utworach zasadę aleatoryzmu. Dzieło o strukturze aleatorycznej jest wieloznaczne, niedookreślone; może być z założenia przekonane przez wykonawcę i odbiorcę. Dopuszcza się tu aktywną interwencję widza w strukturę dzieła sztuki.

To twórca o własnej, oryginalnej estetyce; wielki, otwierający nowe pole działania twórczego inspirator, który zrewolucjonizował wszystkie immamentne zakresy kompozycji: materię, czas, przestrzeń, formę a także rozumienie pojęcia twórcy, partytury, wykonawcy i odbiorcy.

W 1952 r. powstał słynny utwór 4'33", realizujący zasadę "wszystko jest muzyką" i wywodzący się z minimal art (zminimalizowanie artykulacji artystycznej). Wykonawca, siedząc przy fortepianie, nie wykonuje żadnej czynności przez 4 minuty i 33 sekundy. Z jednej strony chodziło tu o kompozycję muzyczną w jednym tylko wymiarze - czasu, bez elementów dźwiękowych, z drugiej zaś - do utworu należą wszystkie rzeczywiście słyszane w tym czasie przypadkowe odgłosy i szmery, wreszcie samą ciszę uznał Cage za element muzycznie doniosły.

O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć.

Ludwig Wittgenstein

Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego

26 - 600 Radom, Plac Jagielloński 15, tel./fax 0 - 48 279 27

Dyrektor naczelny i artystyczny
WOJCIECH KĘPCZYŃSKI
Zastępca dyrektora
MACIEJ BARGIEŁOWSKI

Kierownik muzyczny
KONSTANTIN IVLEV
Kierownik Biura Obsługi Widzów
JOLANTA JANUS
Kierownik techniczny
TADEUSZ KOBIALKA
Kierownicy pracowni
elektroakustycznej
MAREK ZIELONKA
malarsko - modelatorskiej
WOJCIECH WERYK
krawieckiej
DANUTA DZIARMAGA
stolarskiej
CZESŁAW LEW
fryzjersko - perukarskiej
BOGUMIŁA CIECIELĄG
tapicerskiej
KRZYSZTOR SZALAŃSKI
ślusarskiej
ROMAN KUCHARCZYK
Główny brigadier sceny
JANUSZ MŁYNARCZYK
Rekwizytor
LESZEK ROMANEK
Garderobiane
HALINA MŁYNARCZYK
GRAŻYNA OWCZAREK
Światło
TOMASZ ŚWIĄTKOWSKI

Opracowanie programu
DOROTA KOLANO i JACEK ZEMBRZUSKI

Fotoskład i druk
Multi-COLOR Radom, tel. 251-51 w. 46

Dziękujemy firmom:

M.04.01

KWIACIARNIA

Wiesław Rus
Radom, ul. Kaszubska 17
tel. 528-71

DUET - Hurtownia Alkoholi

Radom, ul. Okrzei 17/21
tel. (48) 547-80, 524-53
tel./fax (48) 542-56

HUTA SZKŁA GOSPODARCZEGO

26-600 Jedlińsk, Wsola 10a
tel. (48) 419-41, fax (48) 408-80

ANONSE

Tygodnik Bezpłatnych Ogłoszeń
Radom, tel. (48) 277-84

P.P.H.U. RAPID sp. z o.o.

Autoryzowany Dystrybutor **EB**

Radom, ul. Wrocławska 8

14.24.51