



Christo Bojczew Wrocławski Teatr Współczesny
ORKIESTRA „TITANIC”

Mecenas przedstawienia:



Paweł Korczak

Scenografia przedstawienia powstała dzięki uprzejmości:



Wrocławski Teatr Współczesny

Christo Bojczew

ORKIESTRA „TITANIC”

(Orkestr „Titanik”)

Przekład: HANNA KARPIŃSKA

Obsada:

Doko – PIOTR ŁUKASZCZYK

Luko – BOGUSŁAW KIERC

Meto – PRZEMYSŁAW BLUSZCZ (gościnnie)

Luba – MARIA CZYKWIN

Harry – MACIEJ TOMASZEWSKI

Reżyseria: KRYSZYNA MEISSNER

Scenografia: ANDRZEJ WITKOWSKI

Opracowanie muzyczne: PIOTR DZIUBEK

Ruch sceniczny: TOMASZ WYGODA

Konsultacje iluzjonistyczne: MACIEJ POL

Inspicjent: MARTA GIERGIELEWICZ

Prapremiera polska 24 lutego 2007 roku

W przedstawieniu wykorzystano „Adagio na smyczki” Samuela Barbera oraz „Ode do radości” Beethovena.

„Titanic? Sztuka niezła, ale film był lepszy.”

Z Christo Bojczewem rozmawia Marta Kurowska

Kiedy czytałam *Orkiestrę Titanic* nasunęło mi się skojarzenie ze sformulowaniem Käte Hamburger, że realność istnieje, ale nie znaczy. Tylko to, co nierealne posiada moc metaforyzowania rzeczywistości, nadawania jej znaczenia, sensu. Jak to jest z realnością i iluzją w Twoim tekście?

To trudne pytanie. Sztukę pisałem w ten sposób, aby zacierała się w niej różnica, granica między tym, co realne, a nierealne. Jeśli ta granica jest widoczna, to znaczy, że nie napisałem dobrej sztuki. Dramat powinien rozpoczynać się realistycznie, aby wraz z rozwojem zdarzeń przeprowadzić nieświadomego widza w nierealne. Ten zabieg ma także swój realny sens: my wszyscy, choć istniejemy naprawdę, w końcu odchodzimy ku nierealnemu. Jest ono w pewnym sensie kontynuacją naszej rzeczywistości.

Śledząc współczesny dramat bułgarski, można odnieść wrażenie, że w iluzję i farsę zostały wpisane nowe strategie identyfikacyjne.

Iluzja jest immanentną cechą ludzkiej identyfikacji; zawsze identyfikujemy się ze światem iluzorycznym. To, co myślimy na swój temat zazwyczaj nie jest prawdą. Każdy posiada nieczysty,



zafalszowany i nierealny obraz samego siebie: swojego charakteru, osobowości. Nawet przeglądając się w lustrze czy patrząc na swoje zdjęcie, człowiek nie potrafi siebie zaakceptować. Wszystko zdaje się być nierealne, a iluzja stanowi podporę dla ludzkiej egzystencji. Jest priorytetem, gdyż czyni ludzi szczęśliwymi. Człowiek nie myśli o tym, co złe, a o tym, że czeka go coś dobrego. Najwyższą formą iluzji jest religia. W ostatnich latach interesującym zjawiskiem w teatrze bułgarskim jest twórczość Kamena Donewa – aktora, bardzo utalentowanego człowieka, który pisze i niejednokrotnie sam inscenizuje swoje teksty. Te realizacje sprawiają aktorom wiele radości. Kamen także bardzo często ucieka od jakiegokolwiek prawdopodobieństwa, jego eksperymentalne etiudy bliższe są clownadzie i komedii dell’arte. Niekiedy zwraca się ku realizmowi – np. w pierwszych dwóch historiach opisanych w *Uciekającym samolocie*. Najciekawsza opowieść rozgrywa się jednak nie w ziemskiej rzeczywistości, a w powietrzu. Podobnie Elin Rachnew: gdy podejmuje próby z dramatem realistycznym, odnosi znacznie mniejsze sukcesy. To w wyzutych z realności poszukiwaniach obu twórców wydarza się coś interesującego. Oprócz tego pojawiło się ostatnio sporo tzw. dramaturgii kobiecej. Te teksty nie są jednak ciekawe: pisane bez finezji i poczucia humoru, przypominają historie z latyno-amerykańskich seriali. Inni piszą nieco bardziej abstrakcyjnie, w duchu absurdu, ale nie ma już tak stabilnych figur, jak jeszcze w latach 70-tych i 80-tych: Jordan Radiczkow, Stanisław Stratiew, Iwan Radoew. Wciąż piszą Stefan Canew i Konstantin Iliew, jednak jest to już zupełnie inna dramaturgia.

W jaki sposób dojrzał pomysł na *Orkiestrę Titanic*? Pod względem stylistycznym wracasz do swojego pierwszego dramatu sprzed dwudziestu czterech lat.

Orkiestra Titanic ma długą historię. Zaczepił mnie kiedyś

pewien reżyser, który zaproponował napisanie tekstu o grupie muzyków symfonicznych, którzy zostali bez pracy i otworzyli na jakimś dworcu coś w rodzaju bufetu, w którym sprzedawali klopsiki i kielbaski. W trakcie pracy z całej orkiestry symfonicznej pozostał tylko dyrygent i grupka dziwaków, outsidersów i alkoholików. Harry porwał ich, polecieł w przestworza, w alkoholowe delirium. Nikt z nich, poza Doko, nie wrócił do rzeczywistości.

Podczas biennale w Bonn w 2000 roku, jeden z moich przyjaciół zasugerował, że postaci nie powinny czekać na pociąg, ale do niego wsiąść. Długo się zastanawiałem, jak to zrobić, aż w końcu finał wykryształizował się w obecnym kształcie, z którego jestem bardzo zadowolony. Jak mawiał Czechow, kto odkryje nowe zakończenie, dokonuje odkrycia w dramaturgii. Do tej pory bohater albo się zakochiwał, albo popełniał samobójstwo – dodaje autor *Wijaszka Wani*.

Myślę, że w ten sposób wracam do początków, do dramatu *Tamto coś*. Moja pierwsza sztuka – podobnie jak *Orkiestra...* – była zdecydowanie abstrakcyjna. Tymczasem inne teksty, które zazwyczaj bywają nazywane absurdalnymi, są głęboko osadzone w rzeczywistości. *Orkiestra Titanic* w swoim planie filozoficznym pozostaje poza realnością.

Dokąd zatem płynie Titanic?

Długo myślałem nad odpowiednim tytułem. *Orkiestra Titanic* zrodziła się z iluzji, o którą wcześniej pytałaś. Człowiek podąża za nią do ostatniej chwili, nawet kiedy ma iść ku nieznanemu. Nigdzie oczywiście nie pokazałem moich bohaterów odchodzących w śmierć, oni przenoszą się do innego, piękniejszego świata. Nie myślałem o nim jako o śmierci – pisząc sztukę, w ogóle nie myślałem w kategoriach filozoficznych. Zawsze zastanawiam się nad problemami konkretnymi, lecz niezwykłymi; innymi niż realne. Nigdy

jednak nie mówiłem: to jest śmierć, a to coś innego. Gdybym to zasugerował, sztuka stałaby się nudna, dosłowna.

Twój tekst budzi liczne skojarzenia z *Czekając na Godota* i tradycją teatru absurdu.

Bardzo często spotykam się z tym porównaniem. Pisząc *Orkiestrę...* myślałem o wielu tekstach, finałach, asocjacjach, ale nigdy nie było to *Czekając na Godota*. Być może to dialog nieświadomy, „zaoczny”. Ja nie widzę związku z *Godotem...* Czekanie jest także w *Trzech siostrach* Czechowa. Natomiast oczekiwanie na Godota to coś innego – to czekanie na coś, co nie istnieje. Tymczasem pociąg istnieje, choć nikt w niego nie wierzy. To oczekiwanie bliższe jest Czechowowi, niż Beckettowi.

Nie sądzę, żeby chodziło wyłącznie o czekanie. Raczej tworzysz swoisty antyświat: nieobecności, antywartości, bezsensów. Świat „byłych” ludzi. Nasuwa się tu skojarzenie z definicją Bérangera z *Piesz w powietrzu* Ionesco: „Nie ma dowodów na jego istnienie, ale kiedy się o tym myśli, odnajduje się go we własnej myśli”.

Wielokrotnie nazywano mnie absurdystą, podobnie jak „absurdalnymi” liczne elementy w moich dramatach, ale nie wiem dokładnie, na czym miałyby polegać ta technika. Absurd życia na przykład polega na tym, że nie ma ono sensu. Absurd *Czekając na Godota* rozumiem jako bezsens, bezmyślność życia i oczekiwania.

Człowiek nigdy nie będzie pozbawiony wartości duchowych. Może żyć bez dóbr materialnych, ale nie duchowych. Jeżeli jakaś dramaturgia zajmuje się tym problemem, to jest dramaturgią czysto hipotetyczną. Świat przez nią stwarzany nigdy nie będzie istniał naprawdę. Nawet alkoholicy wyznają swoją hierarchię: wartością jest dla nich znalezienie alkoholu i ucieczka od rzeczywistości.

Nie wiem, dlaczego tak właśnie określiłem postaci. Zrobiłem



to jak najbardziej dosłownie. Każda z nich w pewien sposób prowadzi życie inne, niż to, które wiedli wcześniej. Być może myślałem o czymś intuicyjnie, ale w tej chwili nie potrafię tego sprecyzować.

Tymczasem Harry daje im jasną ofertę: uczynię was szczęśliwymi.

Tak robi każdy polityk. A w ludzkiej naturze leży wiara w zapewnienia. Każdy z nas chce być szczęśliwy.

Ale Harry jest kimś więcej niż tylko politykiem. Balansuje na granicy pomiędzy byciem showmanem a niemalże zbawicielem...

Niewątpliwie na swój sposób jest zbawicielem. Ja nie mogę odpowiedzieć na to pytanie – to musi rozstrzygnąć widz. Nie chciałem mu opowiadać moralitetu, czegoś, czego nie zna. Widz wie wszystko.

Istnieją wzory, arcydzieła tego typu dramaturgii, takiego schematu dramaturgicznego. Jednym z nich jest *Na dnie* Gorkiego i postać starego Łuki. Takim tekstem jest również *Zimna śmierć nadchodzi* Eugene O’Neilla – amerykańska odpowiedź na *Na dnie*. Istnieje jeszcze wiele takich sztuk i wiele z nich przychodziło mi do głowy podczas pisania *Orkiestry...* Mój tekst ma jednak odmienną strukturę. Człowiek, który się jawi jako Mesjasz, jako posiadający misję musi być inny, w jakiś sposób nieprawdopodobny. Samoświadomość Harry’ego wyraża się w sposobie, w jaki on się prezentuje. To oznacza, że Harry posiada świadomość bycia Mesjaszem. I przychodzi z misją zbawienia ludzi. Całe życie poświęcił swojemu wielkiemu numerowi. Stwarza pociąg i sprawia, że ci ludzie wraz z nim znikają. Odmienność, a nawet patologia pociągają ludzi i oni za nimi podążają. Tacy są wszyscy przywódcy religijni, ale również polityczni wodzowie. Wszyscy oni są jakoś patologiczni. Chciałem, żeby i Harry był ciekawy i fascynujący.



Z drugiej strony są postaci, które na tę zapadłą stacyjkę przywiiodła nieumiejętność przyzwyczajenia się do nieszczęścia, „rozłożenia bólu”. Czy już tylko cud może je uratować?

Cud jest niezbędny każdemu człowiekowi – każdy na swój sposób szuka ratunku w cudzie. Jeden świadomie, inny nie. W cudzie szukają zbawienia wszyscy religijni ludzie. W Polsce jest ich wielu, w Bułgarii nieco mniej i dlatego Polacy są szczęśliwsi. My jesteśmy mniej szczęśliwi, ale również czekamy na cud: stając twardo po ziemi, jego źródła upatrujemy jednak w grze w Lotto, albo nieoczekiwanym spadku. Ale wszyscy chcielibyśmy, żeby wydarzyło się coś interesującego, innego od codziennej rutyny.

Możemy rozpatrywać ten tekst w kategoriach filozofii ucieczki. Jak pewnie wiesz, Harry Houdini to postać rzeczywista – The King of Escaping. Potrafił wydostać się z każdego zamknięcia. Niezadowolenie, a w rezultacie ucieczka od sytuacji, w której się znajduje to ludzki imperatyw. Ta ucieczka nie ma określonego celu – dużo ważniejsze jest samo wydostanie się i poszukiwanie nieznanego.

Człowiek wierzy w cuda i zawsze dąży do sytuacji idealnej. Tym zjawiskiem zajmują się współczesne filozofie, neofreudyzm. Ludzka egzystencja kształtuje się wokół pragnienia osiągnięcia ideału.

Nieprzypadkowo zapewne ujmujesz tę problematykę w ramy farsy, gatunku, który z jednej strony powtarza „były” świat, z drugiej zaś pozwala na ucieczkę od niego. Estetyzujesz show.

Zazwyczaj nie wybieram gatunku, w którym piszę – to nie było działanie świadome. Ale masz rację. *Orkiestra Titanic* to show Harry’ego i moje show, one-man-show i show człowieka w ogóle. Życie każdego człowieka, to show, którego on jest

głównym aktorem i reżyserem, często także widzem, gdyż inni go nie rozumieją. Każdy ogląda własne show. Jeśli natomiast czyjs spektakl nie jest interesujący, to jego życie również staje się bezsensowne i nudne.

Jaki jest stosunek Bułgarów do komizmu – czy istnieje coś takiego jak typowo bułgarski komizm? Macie poczucie humoru?

Specyficzne jest uwielbienie Bułgarów dla autoironii. Lubią, kiedy pokazuje się ich samych w krzywym zwierciadle i śmieją się z własnych przywar. Kiedy kandydowałem na urząd prezydenta, nie mówiłem Bułgarom wielu miłych rzeczy, drażniłem się z nimi, ale im to odpowiadało. Niemiecka dziennikarka nie mogła uwierzyć, jak to możliwe – odpowiedziałem jej, że gdyby jakiś obcokrajowiec tak krytykował ludzi, natychmiast by go zabili. Ode mnie jednak przyjmowali cierpkie słowa, ponieważ wiedzieli, że i ja jestem Bułgarem i mówię to wszystko tylko z miłości. Tak robił nasz wielki pisarz Aleko Konstantinow, autor powieści *Baj Ganiu*. Bułgarzy kochają *Baj Ganiu* i chętnie się w nim przeglądają.

Południowi Słowianie mają bardzo silnie rozwinięte poczucie humoru, ale humor bałkański jest różny od zachodniego – bardziej filozoficzny. Niemcy na przykład są konkretni i dosadni. Bawią ich niewyrafinowane żarty i ślupstickowe gagi. My też mamy tego typu widowiska, ale Bułgar, nawet jeśli z nich się śmieje, nie ocenia ich zbyt wysoko. Nasze poczucie humoru jest wysokie i wysublimowane – nigdy elementarne i prymitywne.

Zresztą tradycja komediowa w bułgarskim dramacie jest niezwykle silna i ma znakomite wzorce.

Bułgarski dramat nie ma zbyt długiej historii, ponieważ nasza kultura formowała się stosunkowo późno. Bułgarski renesans rozpoczął się około 1760 roku i wtedy zaczęła się kształtować

świadomość narodowa jako taka. Pierwszy tekst dramatyczny powstał blisko sto lat później. Były to sztuki nieskomplikowane, najczęściej zawierały krytykę zapatrzona Bułgarów w kulturę Zachodu, porzucanie patriarchalnych tradycji dla zachodniego zepsucia, rozpusty i pożądania pieniądza. Dziś te teksty są wystawiane ze sporą dozą ironii, często parodiowane. Przyznaję, że niektóre z tych realizacji są całkiem udane.

Masz jednak rację: nasi najlepsi autorzy to komediopisarze. W nowym dramacie bułgarskim to oczywiście Jordan Radiczow: jego teksty to filozofia i bardzo specyficzne poczucie humoru. Podobnie Stanisław Stratiew – mimo że prywatnie był to największy pesymista i najnudniejszy człowiek, jakiego w życiu poznałem, napisał najzabawniejszy dialog, jaki tylko można było stworzyć. Iwan Radoew także pisał z poczuciem humoru – cudownym, bardzo serdecznym. Był poetą.



Krytycy chętnie określają Twoje teksty jako literacką diagnozę rodzimej rzeczywistości i bułgarskiej drogi ku Europie. Piszesz o polityce, czy o ludziach?

W Bułgarii moje teksty nie są najlepiej przyjmowane – być może dlatego, że myślimy bardzo konkretnie i w każdej sztuce szukamy politycznych aluzji. Tak było w przypadku *Pułkownika-ptaka*, a *Orkiestra Titanic* wzbudziła jeszcze więcej dyskusji. Harry'ego utożsamiano z naszym carem, który wówczas został premierem i miał pouczać Bułgarów, oczekujących na pociąg do Europy, w niedźwiedzicy zaś dopatrywano się aluzji do Rosji czy Turcji. Ja jednak nigdy o czymś takim nie pisałem. Zresztą, gdy sztuka jest wystawiana w Los Angeles, to o jakiej Europie miałyby mówić? W praskiej realizacji *Pułkownika...* wydarzenia zostały przeniesione do indiańskiego rezerwatu. To nie są teksty polityczne. Pisząc *Pułkownika-ptaka* myślałem o zderzeniu wartości, o nadziejach i dążeniach, które w końcu przynoszą jedynie rozgoryczenie. W *Orkiestrze Titanic* postaci

odchodzą do innego, piękniejszego świata. Nie ma znaczenia, dokąd jedzie ten pociąg. On jest inny od pozostałych. To pociąg tęsknoty. Nie ma związku z Europą.

Kiedy przeglądam opinie na forach internetowych, ktoś pisze: „fajny spektakl”, inny: „Titanic? Sztuka niezła, ale film był lepszy”. Nasze dzienniki także zamieszczają wiele zabawnych komentarzy.

Twoje teksty są wystawiane na całym świecie. Pisząc w *Pulkowniku-ptaku*, że „oni nie zauważają różnicy między nami i Bośnią” nie wystawiasz Europie i światu zbyt pochlebnej oceny. Jak Bułgarzy widzą Europę, a w niej – siebie?

Ani Balkany nie znają Europy, ani Europa nie poznała Bałkanów. W większości realizacji moich sztuk, gdy twórcy chcą wykreować na scenie „balkańską” atmosferę, używają w tym celu muzyki arabskiej. Najważniejsze, żeby brzmiała orientalnie. Im dalej na północny-zachód, tym gorzej. Nie tylko nie dostrzegają różnicy pomiędzy muzyką bułgarską, serbską, macedońską, a nawet grecką, ale także często nie rozróżniają cyrylicy od alfabetu greckiego. Orient, niemal wieczna wojna, Cyganie i ich muzyka – oto stereotyp Bałkanów.

Bułgarzy wiedzą o Europie i Ameryce Północnej nieco więcej. Podobnie jak Serbowie, chętnie czytają gazety, interesują się poszczególnymi krajami. Nie przeceniają jednak swojej roli w europejskiej wspólnocie.

Sofia, styczeń 2007 r



*CHRISTO BOJCZEW (ur. 1950) – dramaturg, autor ponad 10 tekstów dla teatru, a także scenariuszy i utworów satyrycznych. Zafascynowany obejrzaną inscenizacją **Lazaricy** Jordana Radiczkowa, porzucił wyuczony zawód inżyniera mechanika i w 1983 roku napisał swoją pierwszą sztukę **Tamto coś** (prem. 1984). Dwa lata później podjął studia dramatopisarskie na Akademii Teatralnej i Filmowej w Sofii. Próbowal swoich sił jako autor scenariuszy filmowych (w większości opartych na własnych tekstach dramatycznych) oraz gospodarz autorskiego show w telewizji bułgarskiej. W 1996 roku, już jako uznany dramaturg, kandydował w wyborach prezydenckich. Jego kampania przypominała jednak ironiczny happening polityczny. Zyskał poparcie ok. 2% społeczeństwa. Rok później zdobył międzynarodowe uznanie i prestiżową nagrodę British Council International Playwriting Awards dla najlepszej sztuki za tekst **Pulkownik-ptak**. Wyróżnienie odebrał w Londynie z rąk Harolda Pintera. Dramat, czterokrotnie wystawiany w Polsce, na świecie ponad trzydzieści razy, przyniósł Bojczewowi dalsze wyróżnienia i zaproszenia na najważniejsze festiwale w Arignon (1999) i w Bonn (2000).*

*Jego najbardziej znane teksty: **Pulkownik-ptak**, **Podziemny człowiek** oraz **Szpital rejonowy**, grane są od teatrow maoryskich plemion Nowej Zelandii, po zachodnie wybrzeże USA. **Orkiestra Titanic** miała swoją prapremierę 14.05.2002 roku w teatrze „Lza i śmiech” w Sofii (reż. Plamen Panew) i była wystawiana dotychczas w dziewięciu krajach na całym świecie.*

Marta Kurowska (ur. 1983) – studentka wiedzy o teatrze UJ. Publikuje w „Didaskaliach”.

Wrocławski Teatr Współczesny
50-132 Wrocław, ul. Rzeźnicza 12
www.wteatr.w.pl

Dyrektor naczelny i artystyczny
KRYSTYNA MEISSNER

Zastępca dyrektora
RYSZARD NOWAK

Asystent dyrektora ds. artystycznych
OLGA NOWAKOWSKA

Asystent dyrektora ds. technicznych
JACEK WARZYŃSKI

Koordinacja pracy artystycznej: Joanna Śliwa
Kierownik Biura Promocji i Sprzedaży: Sylwia Gorzak
Dramaturg: Joanna Biernacka
Kierownik działu literackiego: Anna Błaszczak

Kierownik techniczny: Bartosz Jedynek. Asystent scenografa:
Bajka Tworek. Kierownicy pracowni: akustycznej – Andrzej Łaba,
oświetleniowej – Jan Sławkowski, dekoratorskiej – Oskar Łowicki.
Pracownia krawiecka damska: Rozalia Zaręba,
pracownia krawiecka męska: Zenon Małecki.

Obsługa techniczna spektaklu

Kierownik sceny: Marek Zakrzewski. Brygadier sceny: Marian
Wołczycki. Realizacja świateł: Jacek Mieczkowski. Realizacja
dźwięku: Andrzej Łaba. Maszyniści sceny: Mirosław Dutkiewicz,
Marcin Hamryszak, Marcin Kaniak, Dariusz Knop. Charakteryza-
torka, fryzjerka: Ewelina Sołtysiak. Garderobiane: Katarzyna
Cegielska, Dorota Worobicka. Rekwizytorki: Małgorzata Matera,
Grażyna Młynarska.

Biuro Promocji i Sprzedaży czynne od poniedziałku do piątku w
godzinach: 9.00-16.00. Tel. (071) 358-89-41, 358-89-40, 358-89-20,
tel/fax: 344-37-62.

Redakcja programu: Anna Błaszczak.
Projekt graficzny plakatu i programu: Łukasz Rayski.

Druk: Drukarnia „Hector” w Długołęce, www.hector.pl

Mecenasi Wrocławskiego Teatru Współczesnego:



Patroni medialni:



