

Katarzyna Flader-Rzeszowska

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Szczęście i jego fantomy w ekranizacjach Teatroteki

Happiness and its Phantoms in The Teatroteka Productions

STRESZCZENIE:

Artykuł koncentruje się na realizacjach filmowych najnowszych utworów polskich dramatopisarzy produkowanych przez Wytwórnię Filmów Fabularnych i Dokumentalnych w ramach cyklu Teatroteka.

Spektakle poruszają najbardziej palące zagadnienia współczesnego człowieka.

Pytają o jego wartości i cele. Tym samym, wielokrotnie stają się namysłem nad sensem życia i opowieścią o poszukiwaniu szczęścia.

Artykuł skupia się na ostatnich dziesięciu produkcjach, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnienia szczęścia. Dowodzi, że

w najnowszej dramaturgii bohaterowie to częściej osoby nieszczęśliwe, którym różne braki biologiczne, psychologiczne, społeczne, a zwłaszcza negatywne relacje rodzinne przeszkadzają w osiągnięciu trwałego zadowolenia z życia. Postaci pozbawione wolicjonalnego działania szukają łatwych do zdobycia złudzeń szczęścia, które zwykle zasłaniają im szczęście realne i możliwe do osiągnięcia.

SŁOWA KLUCZOWE:

Teatroteka, teatr telewizji, szczęście, fantom, rodzina

ABSTRACT:

This article focuses on the films produced based on the latest dramatic works by Polish playwrights by the Documentary and Feature Film Studios (WFDiF) part of the Teatroteka project. The dramas refer to the most burning issues for the contemporary people. They pose questions about the values and aims. With this, they reiterate the question about the meaning of life and become stories on pursuing happiness.

This article discusses the last ten productions, with a special focus being put on the question of happiness. The author argues that the protagonists of those latest dramas tend to be unhappy characters who struggle to achieve a sustainable happiness due to various deficiencies of biological, psychological or social nature, with dysfunctional family relationships being the main obstacle. Unable to act in accordance with their own will, the characters seek for readily accessible illusions of happiness which usually obscure the actual happiness that they could achieve.

KEYWORDS:

Teatroteka, drama, happiness, phantoms, family

„Życ szczęśliwie wszyscy pragniemy,
ale nie wszyscy potrafią zdać sobie jasno sprawę,
na czym polega życie szczęśliwe”.
Seneka

Teatr telewizji w ostatnich latach nie cieszył się szczególnym zainteresowaniem krytyków i samych widzów. W nadmiarze propozycji programów rozrywkowych ginęły stosunkowo rzadko emitowane spektakle, a brak wizji i odpowiedniego budżetu spychały teatralne propozycje na margines telewizyjnej ramówki¹. Teatr wykorzystujący medium telewizji zaczął gubić oryginalny charakter i zbyt mocno odchodzić od własnej poetyki. Pojawiały się pytania, czym różni się obecny teatr od niskobudżetowej filmowej produkcji czy udramatyzowanego dokumentu. Czasem sami reżyserzy nie potrafili sformułować satysfakcjonującej odpowiedzi. Zachłyśnięcie się realistyczną konwencją odbierało teatrowi telewizji jego niepowtarzalny charakter.

W odpowiedzi na kryzys, który dopadł tę niepowtarzalną i wypracowywaną w Polsce od lat 50. formę, Wytwórnia Filmów Fabularnych i Dokumentalnych rozpoczęła cykl filmowych realizacji najnowszych tekstów polskich dramatopisarzy, dając mu nazwę Teatroteka. Młodzi twórcy sięgają tu po teksty rówieśników – autorów nowego pokolenia piszących dla teatru, którzy „stworzyli swój oryginalny język, sposób obrazowania, formę, a także wzbogacili dramat współczesny o problematykę dotyczącą ludzi młodych i o ich sposób postrzegania otaczającej nas rzeczywistości”². Wśród autorów znaleźli się między innymi Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Artur Pałyga, Mariusz Bieliński, Amanita Muskaria, Zyta Rudzka, Piotr Rowicki, Mateusz Pakuła, Elżbieta Chowaniec czy Robert Urbański. Wielu z nich Jacek Kopciński w swej najnowszej książce o dramacie współczesnym umieścił w grupie oryginalnych i zdolnych twórców debiutujących na przełomie wieków³.

¹ Od połowy roku 2017 sytuacja ta uległa poprawie. Powołano Agencję Kreacji Teatru Telewizji Polskiej, której dyrektorką została Ewa Millies-Lacroix. Telewizja przyznała stałe pasmo dla teatru w poniedziałkowe wieczory. Udostępniono też wszystkie premiery w sieci TVP VOD. Dopiero jednak perspektywa czasu pokaże wpływ tych decyzji na rozwój Teatru Telewizji i jego oglądalność. Więcej na ten temat: J. Cieślak, *Jedyny taki teatr na świecie*, „Teatr” 2018, nr 2.

² Strona internetowa Wytwórni Filmów Fabularnych i Dokumentalnych, <http://www.wfdif.pl/pl/produkcja-filmowa/teatroteka>, dostęp: 05.12.2018.

³ J. Kopciński, *Wybudzanie. Dramat polski/Interpretacje*, Warszawa 2018, s. 15.

Ekranizacje Teatroteki tworzone są także przez młodych, często dopiero zaczynających pracę twórców, przy wsparciu technologii i infrastruktury filmowej⁴. Teatroteka realizuje spektakle w kilka dni zdjęciowych przy skromnym budżecie. Przedstawienia nie przekraczają godziny. Ich jakość, podparta świetnym aktorstwem, jest zwykle wysoka. Wyprodukowano już trzy cykle. Na ostatni złożyło się dziesięć spektakli.

Jak już zaznaczano, pomysł na realizacje najnowszych dramatów zrodził się w momencie, gdy redakcja Teatru Telewizji zaczęła ograniczać środki na produkcję spektakli. „Nikt nie przypuszczał jednak, że właśnie *Teatroteka* – która miała być szansą dla debiutujących w telewizyjnym okienku reżyserów, a zarazem teatralnych autorów, którzy dotąd nie byli w nim obecni – odnowi język tego gatunku”⁵. Wyprodukowane spektakle charakteryzują się bowiem umownością, metaforą, artystycznym skrótem, daleką od realizmu grą, ciekawymi rozwiązaniami scenograficznymi, na które pozwala technika i technologia, specyficznym ruchem kamery, oryginalnym montażem. Realizacje Teatroteki nie naśladują ani filmu, ani teatru scenicznego, lecz budują nową artystyczną wypowiedź, która może być atrakcyjna dla dzisiejszego odbiorcy⁶.

Realizacje Teatroteki nie naśladują ani filmu, ani teatru scenicznego, lecz budują nową artystyczną wypowiedź, która może być atrakcyjna dla dzisiejszego odbiorcy

⁴ Maciej Wojtyszko odpowiedzialny za projekty Teatrotreki uznał, że dzięki wspólnemu projektowi młodzi dramaturgowie z młodymi reżyserami stworzyli nowe pokolenie. Zob. M. Wojtyszko, G. Janikowski, *Słowo kultura oznacza uprawę*, <https://dzieje.pl/wywiady/slowo-kultura-oznacza-uprawe-prof-maciej-wojtyszko-o-teatrze-tvp-i-teatrotece>, dostęp: 10.12.2018.

⁵ K. Zalewska, *Ucieczka od realizmu*, „Teatr” 2017, nr 4.

⁶ Jerzy Limon w książce *Obroty przestrzeni* postulował, aby teatr telewizji był odrębną dziedziną sztuki, korzystającą twórczo z języka swojego medium. Musi on w pierwszym rzędzie posługiwać się kategorią „telewizyjności”. Naśladowanie filmu lub teatru na żywo odbiera teatrowi telewizji artystyczny charakter i wprowadza go na tory odtwórczego powielania. J. Limon, *Obroty przestrzeni. Teatr telewizji. Próba ujęcia teoretycznego*, Gdańsk 2008.

Oprócz celów artystycznych Teatrotece przyświecają cele edukacyjne. Cykl ma za zadanie docierać do licznych odbiorców zarówno dzięki emisji w telewizji, jak i poprzez Teatroteka Fest – konkursowy przegląd, w którym uczestniczy kilka tysięcy widzów. Polskie produkcje biorą też udział w międzynarodowych konkursach, gdzie zdobywają uznanie (np. *Cukier Stanik* w reżyserii Agaty Puszczy zdobył nagrodę Gold Remi na Worldfest International Film Festival w Houston). W ciągu pięciu lat powstało czterdzieści pięć realizacji. W moim artykule wezmę pod uwagę ostatnie produkcje, by szczegółowej analizie poddać kilka z nich.

Teatroteka, jak w soczewce, skupia najważniejsze problemy społeczne, kulturowe i polityczne, odkrywa, czasem demaskuje, palące zagadnienia ponowoczesnego człowieka. Po realizacji kilkudziesięciu tytułów można już wskazać na pewne tematy, które powtarzają się w dramatach. To relacje rodzinne, stosunek do historycznej przeszłości, rozbijanie społecznych mitów i symboli⁷. Wiele

Teatroteka, jak w soczewce, skupia najważniejsze problemy społeczne, kulturowe i polityczne, odkrywa, czasem demaskuje, palące zagadnienia ponowoczesnego człowieka.

spektakli podejmuje problematykę filozoficzną i etyczną. Pyta o świat wartości i cele swoich bohaterów. Wielokrotnie staje się artystycznym namysłem nad sensem życia, a tym samym opowieścią o poszukiwaniu szczęścia. W swoim klasycznym już dziś traktacie *O szczęściu* Władysław Tatarkiewicz podawał cztery rozumienia tej kategorii⁸. Po pierwsze, to pomyślny los, dodatnie przeżycie, po drugie w sensie psychologicznym – stan intensywnej radości, po trzecie – eudajmonia czyli największa miara dóbr dostępna człowiekowi, aż wreszcie zadowolenie z życia wziętego w całość – zadowolenie trwałe i pełne. Choć osiągnięcie stałego

⁷ Zob. D. Wyżyńska, *Nowe kadry młodego polskiego dramatu*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/236016,druk.html>, dostęp: 01.12.2018.

⁸ W. Tatarkiewicz, *O szczęściu*, Warszawa 1979.

zadowolenia jest trudne i wydawać by się mogło – nawet nieosiągalne – to stanowi ono nadrzędne dążenie człowieka. W tym najszerszym rozumieniu będą rozpatrywać szczęście bohaterów Teatroteki.

Szczęście to zjawisko wielorakie, zmienne, płynne i subiektywne. Ma różne źródła. Istnieją przeróżne sposoby, by próbować je osiągnąć. Jak przekonywał Zygmunt Bauman, pewną i bezsporną rzeczą, którą da się powiedzieć o szczęściu jest to, że jest ono rzeczą dobrą – pożądaną i upragnioną⁹. Podobnie przekonywał Nicolas White w *Filozofii szczęścia*, gdzie podkreślał, że przyglądając się zagadnieniu szczęścia, należy uwzględnić wszystko to, co ludzie uznają za pożądane i wartościowe¹⁰. Na drodze do osiągnięcia trwałego stanu zadowolenia stają jednak rozmaite przeszkody (Tatarkiewicz nazywa je brakami). Mogą one być natury biologicznej, społecznej, czy psychologicznej. Niejednokrotnie prowadzą do przyjmowania za szczęście złudzeń szczęścia, jego fantomów. „Kto nie doznał

Ograniczenia stojące na drodze ku szczęściu
często implikują kolejne przeszkody.
Braki zwalczane są bowiem przez antidota:
różnorakie uzależnienia, eskapizm,
prywatne utopie.

szczęścia chce przynajmniej mieć jego złudzenie”¹¹. Ograniczenia stojące na drodze ku szczęściu często implikują kolejne przeszkody. Braki zwalczane są bowiem przez antidota: różnorakie uzależnienia, eskapizm, prywatne utopie. Rozwijająca się współcześnie psychologia pozytywna przekonuje jednak, że osiągnięcie szczęścia zależy od wielu czynników i mimo ograniczeń, możemy świadomie dążyć do osiągnięcia zadowolenia¹². Na podstawie badań empirycznych podano wzór na

⁹ Z. Bauman, *Sztuka życia*, przeł. T. Kunz, Kraków 2009, s. 51.

¹⁰ Zob. N. White, *Filozofia szczęścia. Od Platona do Skinnera*, tłum. M. Chojnacki, Kraków 2008.

¹¹ W. Tatarkiewicz, *O szczęściu*, dz. cyt., s. 38.

¹² J. Haidt *Szczęście. Od mądrości starożytnych po koncepcje współczesne*, przeł. A. Nowak, Gdańsk 2007.

szczęście $S = U+O+W$, gdzie S oznacza szczęście, U – uwarunkowany biologicznie potencjalny zakres szczęścia, O – okoliczności życiowe, a W – czynności wolitionalne. Zgodnie z tym założeniem człowiek, który w genach ma już zapisany pewien poziom szczęścia, osiąga jednak zadowolenie zarówno dzięki własnym, wewnętrznym wysiłkom, jak i przez okoliczności zewnętrzne, na które też ma pewien wpływ.

Z przeszkodami na drodze do szczęścia spotykają się bohaterowie Teatroteki. Okazuje się, że jednym z istotnych ograniczeń – choć brzmi to nieco paradoksalnie – jest dla nich rodzina. Stoi to w sprzeczności z powszechnym przekonaniem popieranym filozoficznymi i psychologicznymi głosami, że to właśnie rodzina może dać pełne zadowolenie, bowiem na życiu z bliskimi uformowane jest nasze wyobrażenie szczęścia¹³. Postaci najnowszej dramaturgii częściej uciekają od rodzinnych więzów, niż znajdują w nich spełnienie. Nawet, jeśli podejmują próbę tworzenia rodziny, to zwykle próba ta kończy się niepowodzeniem.

Dramat *Dziecko* Ingi Iwasiów zrealizowany przez Barbarę Białowąs opowiada o losach młodego małżeństwa, które po wielu próbach nie może doczekać się upragnionego potomka. Postanawia więc zgłosić się do ośrodka adopcyjnego. Dostosowanie się do biurokratycznych, często nieludzkich wymogów, wypełnianie wszystkich zadań i celów – kursy, ankiety, opiekowanie się wymagowanym niemowlakiem, zmiany nie tylko w urządzeniu mieszkania, ale nawet w stylu życia – odbierają małżonkom jakąkolwiek radość. By sprostać procedurom, muszą podporządkować się niezgodnym z ich światopoglądem zasadom. „Brak szczęścia, niedobór szczęścia (...) są wystarczającym powodem, aby odrzucić posiadaną tożsamość i zabrać się do odkrywania czy wynajdywania innej” przekonywał Zygmunt Bauman w *Sztuce życia*¹⁴. Marta (Magdalena Czerwińska) odrzuca nieudane „ja” na rzecz „ja” prawdziwego – tak naprawdę złudnego i fałszywego wymaganego przez ośrodek. Kobieta wbrew sobie i swoim przekonaniom dostosowuje się do zaleceń urzędniczki. Ta przemiana nie podoba się Markowi – mężowi Marty (Marcin Bosak). Małżeństwo powoli traci radość z bycia razem. Ich starania o dziecko rodzą nowe przeszkody natury społecznej, wywołują lęk i niepewność oraz poczucie winy. Małżonkowie na wieczorną kolację kupują wino w innej

¹³ Myśl taką wyrażał między innymi Heinrich Rickert – niemiecki filozof, przedstawiciel szkoły badeńskiej.

¹⁴ Z. Bauman, *Sztuka życia*, dz. cyt., s. 32.

dzielnicy, by osoby z ośrodka, które potencjalnie mogą ich obserwować, nie pomyślały, że prowadzą zabawowy tryb życia. W ich relacji wyczuwa się pewne napięcia i niedopowiedzenia. Pojawia się pytanie, czy dziecko jest dla nich źródłem szczęścia czy tylko antidotum na problemy w związku. Trafnie analizował spektakl Szymon Kazimierczak: „Krytyka biurokracji przeplata się tu z obrazem małżeńskiego kryzysu, ale wydaje się też, że dla młodych bohaterów rodzicielstwo pełni rolę kompensacyjną: ponieważ pogubili się w życiu, potrzebują dziecka, by odzyskać pion”¹⁵. Czy tak można osiągnąć stan szczęśliwości?

Dramaturżka zestawia pogoń za szczęściem pary małżeńskiej, z utraconym prawdziwym szczęściem menela (Miroslaw Baka). Pijaczek-filozof, którego Marta spotyka pod sklepem, stracił już swoją szansę, ale właśnie dlatego nabrał ożywczego dystansu i widzi życie z szerszej perspektywy, która pozwala mu udzielać rad. W prostym i przejmującym dialogu przekonuje dziewczynę, że najważniej-

**Beznamiętne, zmęczone wpatrywanie się
bohaterów w obroty bębna pralki, gdzie
piorą się pluszowe maskotki dowodzi, że
pogoń za szczęściem jeszcze trwa, ale bieg
stał się już tylko powolnym, wyczerpującym
dreptaniem za złudzeniem.**

sze jest bycie razem, zrozumienie i wybaczenie. „Nie ma żadnego jutro – mówi na koniec do Marty – Kochać się, kochać się, więcej się kochać!”¹⁶. Mężczyzna podpowiada, co jest najważniejsze w życiu i co naprawdę daje poczucie szczęścia. Reprezentuje on ten głos, który przekonuje, że szczęście jest w miłości. Jego głos ginie jednak w gonitwie młodych za fantomem szczęścia.

W ostatniej scenie kamera pokazuje panujący w mieszkaniu bałagan, który ogarnia nie tylko zadbaną i schludną niegdyś przestrzeń, ale i życie wewnętrzne postaci. Walka o cel zabija wszystko. Coraz to nowe złudzenia, jakie roztacza przed parą bezwzględna urzędniczka, prowadzą, jak można się domyślić,

¹⁵ Sz. Kazimierczak, *Taki mamy klimat*, „Teatr” 2018, nr 4.

¹⁶ Wszystkie cytaty ze spektakli użyte w artykule pochodzą ze scenariuszy.

do rozpadu małżeństwa¹⁷. Beznamiętne, zmęczone wpatrywanie się bohaterów w obroty bębna pralki, gdzie piorą się pluszowe maskotki, dowodzi, że pogoń za szczęściem jeszcze trwa, ale bieg stał się już tylko powolnym, wyczerpującym dreptaniem za złudzeniem.

Z pragnienia realizacji szczęścia wyrastają dwie siły: dośrodkowa, czyli troska o własne dobro i odśrodkowa, czyli dbanie o dobro drugiego człowieka. Choć siły te wzajemnie się przeplatają, to siła dośrodkowa niewątpliwie dominuje w świecie bohaterów Teatroteki, wpływa na ich strategie poszukiwania szczęścia. Postaci nastawione są w głównej mierze na dbanie o siebie. Ich prywatne pragnienia stoją na naczelnym miejscu. Żyjemy przecież, jak mówił filozof, w czasach sprywatyzowanych utopii kowbojów i kowbojek – egoistycznych indywidualistów. „Sprywatyzowane utopie (...) epatują nieporównywaną szerszą «przestrzenią wolności» (oczywiście mojej wolności) – szerszą, lecz także zagrodzoną, niedostępną dla nieproszonych i niemile widzianych gości¹⁸.

Kowbojami sprywatyzowanej utopii stają się bohaterowie spektaklu *Zakład karny – o stówę* wyreżyserowanego przez Piotra Kurzawę. Warszawiak – Aleksander (Bartłomiej Firlet) jest dobrze zarabiającym i mocno zapracowanym architektem. Jego brat Grzegorz (Philippe Tłokiński) odsiaduje wyrok w zakładzie karnym. Podczas odwiedzin brata Aleksander dostrzega, że ów zakład to nie prawdziwe więzienie, lecz azyl dla życiowych uciekinierów, schronienie przed realnym życiem i rodziną. Architekt też pragnie zostać w tym dziwnym miejscu, w którym nie ma dostępu do prasy, internetu, telewizji. Gdzie pensjonariusze utrzymują się z wykonywania mebelków dla lalek eksportowanych do Skandynawii. Pomysł, by Aleksander został w zakładzie, bardzo nie podoba się jego bratu, który pragnął uciec od bliskich i doświadczać własnej wolności. Chciał mieć swoją przestrzeń życia bez obowiązków i zobowiązań. „To miejsce to enklawa wolności, dla wszystkich tych, którzy są zmęczeni napierającą na nich rzeczywistością (...) To małe eldorado” – reklamuje fałszywy naczelnik. Dość szybko okazuje się, że ów raj jest jedynie fantomem szczęścia. Aleksander przeczytawszy wszystkie książki z biblioteki zaczyna się nudzić, nie może też według własnych pomysłów

¹⁷ Zgodnie z badaniami psychologii pozytywnej u ludzi żyjących w nieudanych małżeństwach obserwuje się najniższy poziom poczucia szczęścia, podczas gdy „dobre małżeństwo jest jednym z czynników życiowych, które najsilniej i najbardziej powtarzalnie wiążą się z poczuciem szczęścia”, J. Haidt, *Szczęście...*, dz. cyt., s. 161.

¹⁸ Z. Bauman, *Sztuka życia*, dz. cyt., s. 191.

wykonywać zabawek – szczęście w rozumieniu dyrektora, to zaprogramowane działanie według narzuconych szablonów. Kiedy Aleksander chce wrócić do normalnego świata, okazuje się, że drzwi są zamknięte na kłódkę. Pozorna wolność okazuje się niewolą, szczęście z nic nierobienia przemienia się w obezwładniający marazm. Jedna złuda potrafi jednak gonić drugą. Kiedy Aleksander może wreszcie opuścić zakład obietnica, że będzie mógł zaprojektować własne mebelki w stylu art déco, pociąga go bardziej, niż powrót do realnego życia. Dwóch braci w jednym zakładzie kłóci się jednak z zasadą sprywatyzowanych utopii. Młodszy brat Grzegorz musi opuścić dom (ma mniejsze dochody na koncie, a tylko o zysk chodzi dyrektorowi ośrodka).

Pod koniec XX wieku nieco katastroficznie obwieszczał Gille Lipovetsky, że kultura oparta na poświęceniu umarła. Francuski filozof i socjolog przekonywał, że „przestaliśmy postrzegać nasze życie w kontekście zobowiązań wobec czego-

**W przedstawionym świecie wszyscy
konstruują fantomy szczęścia, tworzą
alternatywne światy, które jednak pozbawione
są tego, co w życiu najważniejsze – prawdy
doświadczenia, siły emocji, a przede wszystkim
międzyludzkich relacji.**

kolwiek, co nie dotyczy bezpośrednio nas samych”¹⁹. Kierujemy się moralnością przystosowaną do naszej egocentrycznej filozofii życia. Przekłada się to na więzy rodzinne. W ujęciu Marty Guśniowskiej – autorki dramatu *Zakład karny* – jedynie podstępem można przyciągnąć do siebie bliskich. Matka braci, podobnie jak synowie – wykupuje sobie miejsce w fałszywym szpitalu, w którym udaje, że przeszła zawał i leży w farmakologicznej śpiączce. Dzięki temu może skupić na sobie uwagę syna, który wrócił z zakładu. Przy szpitalnym łóżku Grzegorz stwierdza: „To głupie, że zwykle rodzinę docenia się dopiero, jak się ją traci. Nikt na całym świecie, tak ci nie działa na nerwy, jak rodzina”. W przedstawionym świecie wszyscy

¹⁹ G. Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris 1993, cyt. za. Z. Bauman, *Sztuka życia*, dz. cyt., s. 77.

konstruuja fantomy szczęścia, tworzą alternatywne światy, które jednak pozbawione są tego, co w życiu najważniejsze – prawdy doświadczenia, siły emocji, a przede wszystkim międzyludzkich relacji. Żadne antidota w dłuższej perspektywie nie pozwalają na szczęście trwałe i pełne. Rodzi się pytanie, czy w społeczeństwie nowych narcyzów, którzy kierują się psychologicznym indywidualizmem jest jeszcze szansa na odnalezienie zadowolenia.

Spośród bohaterów dziesięciu spektakli zdaje się, że szczęście rozumiane jako trwałe i pełne zadowolenie z życia osiąga 40-letni Andrzej – pisarz, bohater spektaklu *Wariat* (reż. Jakub Cuman). Co jednak dla Andrzeja (Piotr Głowacki) jest szczęściem, dla jego rodziny staje się życiową przegraną, „biedą i wstydem”. Czy ktoś poważny zostaje pisarzem? Pytają nerwowo rodzice. A siostra przekonuje: „Życie jest jakie jest. Nic nie wymyślisz, zresztą nie trzeba niczego wymyślać”. To historia outsidera niemieszczącego się w społecznych ramach, „który mierzy się z własnym nieprzystosowaniem do świata: rozczarowani rodzice uważają jego życiowy wybór za niepoważny (...) Sprzymierzeńcem protagonisty nie jest także cyniczny wydawca, który w jego twórczości widzi jedynie szansę na biznes. To spektakl o niełatwej kondycji twórcy, którego tożsamość jest dla społeczeństwa trudna do zdefiniowania i zaakceptowania.”²⁰ Swoje szczęście Andrzej odnajduje w miejscu, gdzie nikt mu nie przeszkadza, gdzie może tworzyć – w szpitalu psychiatrycznym. Czy Andrzej wymaga medycznej pomocy? Wydaje się, że wymyślił sobie chorobę (udaje psa), by uciec od rodziny i żyć tak, jak pragnie. Tytułowego wariata widzą w nim bliscy, którzy chcą, by Andrzej wrócił do normalnego życia, czyli wpisał się w obowiązujące powszechnie schematy i korzystał z możliwości, jakie niesie świat, bo – jak uważają – tylko polityka się liczy. Andrzej w przeciwieństwie do rodziny wie, że współczesna kultura konsumpcyjna nie prowadzi do nasycenia, a dobra materialne nie zapewniają zadowolenia, lecz często wywołują niepokój. Widać to wyraźnie na przykładzie rodzeństwa głównego bohatera, które usilnie dąży do rozwijania kariery zawodowej i zdobywania ekonomicznych profitów, popada w cywilizacyjne pułapki (depresja, alkohol). Choć życie wariata wydaje im się zupełnie nieudane, a nawet żałosne, to w scenie przy obiedzie u rodziców jedynie pisarz jest spokojny i zadowolony.

Zgodnie z myślą Arystotelesa, podejmowaną przez późniejszych filozofów, najlepszym sposobem na dążenie do szczęścia jest uporządkowanie celów

²⁰ Sz. Kazimierczak, *Taki mamy klimat*, dz. cyt.

i obranie celu dominującego²¹. „Każdy, kto może żyć według własnego wyboru, zakłada jakiś cel dla pięknego życia, albo zaszczyty, albo sławę, albo bogactwo, albo kulturę, i, na ten cel mając oczy zwrócone, spełnia każdy czyn (...) Brak podporządkowania życia określönemu celowi jest dowodem wielkiej bezmyślności”.²² Choć w praktyce życia założenie to jest trudno realizowalne, to wariat konsekwentnie idzie w stronę jednego głównego celu. Wybiera sztukę i kontemplację. Zastanawiające, że właściwie w żadnym tytule Teatroteki bohaterowie nie dążą do osiągnięcia dóbr nadprzyrodzonych, szczęścia w wymiarze duchowym. *Wariat* to jedyny spektakl, gdzie pojawia się myśl o Bogu. W jednym z dialogów między Andrzejem a rodzicami padają słowa.

ANDRZEJ – Właściwie to, co mówicie, nie robi już na mnie wrażenia.

MATKA – Jak to przecież my Cię kochamy. A Ty?

ANDRZEJ – Właściwie w ogóle się tym nie przejmuję. Ja się nie przejmuję. Zupełnie się nie przejmuję. Albo nie. Może właśnie zacząłem się przejmować.

MATKA – Jak możesz?

ANDRZEJ – Właśnie nie wiem jak. Widzicie moje sprawy, to nie są sprawy z wami.

OJCIEC – To nie są z nami sprawy, ale z kim?

ANDRZEJ – Z kimś zupełnie innym.

MATKA – Z kim, Andrzejku, powiedz z kim? Z burmistrzem, z wojewodą, z ministrem, a może poznałeś pana prezydenta. No, powiedz, Andrzejku, z kim, no powiedz.

ANDRZEJ – Nie wiem, jak to powiedzieć.

MATKA – Normalnie.

ANDRZEJ – To tak, jakby z Bogiem, a jednocześnie jakby nie z Bogiem.

OJCIEC – Zawsze byłeś jakiś dziwny.

Andrzej dojrzewa do realizacji najważniejszego celu na drodze do pełnego zadowolenia życiowego. Marzenia i plany, jakie snują wobec niego rodzice, postrzega w kategoriach złydy, celów konfliktowych wobec jego własnych. Podczas kolejnego spotkania z bliskimi wygłasza najważniejszy monolog. Podaje własną definicję szczęścia. Wykorzystując medium telewizji, reżyser każe patrzeć postaci prosto w kamerę, która najeżdża na pełną satysfakcji twarz. Dzięki zbliżeniu

²¹ N. White, *Filozofia szczęścia...*, dz. cyt., s. 84.

²² Arystoteles, *Etyka eudemejska*, cyt. za: N. White, *Filozofia szczęścia...*, dz. cyt., s. 19.

pisarz nawiązuje kontakt z widzem, dosłownie i symbolicznie odcina się od rodziny, której w ostatnich kadrach już nie widać. Kamera dodaje tu swój opis postaci do opisu aktorskiego²³. Ma się poczucie, że Andrzej czuje się szczęśliwy. Posługując się psychologiczną terminologią, doświadcza afektu pozytywnego poprzedzającego osiągnięcie celu²⁴. Z pozycji kogoś, kto już wie, kto zrozumiał naturę ludzką, wygłasza monolog: „Przecież wiecie, (...) Bóg jest miłością znaczy tyle, że miłość jest Bogiem. Dopóki jest miłość, jest nadzieja. Kiedy zanika, wszystko się kończy, tak już jest i nic z tym nie zrobisz. Miłość jest jedna. Nie możesz nienawidzić jednego człowieka, a kochać drugiego. To niemożliwe. Tak bardzo kochasz swego przyjaciela, jak bardzo kochasz swojego wroga. Tak już jest i nic z tym nie zrobisz, nie zmienisz tego. Kiedy zaczynasz nienawidzić, przestajesz kochać i wtedy chcesz już tylko wygrywać, chcesz być lepszy. Ale nie lepszym człowiekiem, tylko lepszym od innych. I to nas gubi”.

Pisarz pragnie odciąć się od zgiełku współczesności, porzuca urzędniczą pracę na rzecz wolności twórczej, odchodzi z wydawnictwa, by pisać na własnych zasadach. Pozostaje jednak niepokojące pytanie, czy jest kontemplatorem i mistykiem, czy raczej kolejnym uciekinierem od realnego życia, który tworząc sobie fantom szczęścia, odcina się od społeczeństwa. Przyjmując założenie psychologów pozytywnych, że szczęście pochodzi zarazem z wnętrza człowieka, jak i ze świata zewnętrznego²⁵, to Andrzej nie budując relacji, pozbawia się jednego z koniecznych wymiarów pełnego zadowolenia życiowego. To samo można powiedzieć o jego rodzeństwie: brat i siostra pozostający w społecznych stosunkach i spełniający oczekiwania rodziców, nie osiągają jednak zadowolenia z życia, ponieważ nie zabiegają o szczęście wewnętrzne.

Krótką analizą spektakli trzeciego cyklu Teatroteki prowadzi do wniosków, że bohaterowie to często osoby nieszczęśliwe, którym braki społeczne, psychologiczne lub biologiczne stoją na drodze do osiągnięcia trwałego zadowolenia z życia. Przeszkodą w osiąganiu szczęścia często bywa rodzina. Ten schemat pojawia się bowiem także w spektaklu *Nie ma*, gdzie nieżyjąca już matka objawiająca się córce (a może tylko zadręczająca ją w myślach) burzy spokój dziewczyny pragnącej znaleźć szczęście u boku mężczyzny; w *Cichej nocy*, w której zgromadzoną

²³ J. Limon, *Obroty przestrzeni...*, dz. cyt., s. 157.

²⁴ J. Haidt, *Szczęście*, dz. cyt., s. 153.

²⁵ Tamże.

przy świątecznym stole rodzinę dzielą nie tylko polityka, filozofia życia, ale także wspomnienia i różnie interpretowana historia; czy w *Gardenii*, gdzie kolejne pokolenia kobiet z tej samej rodziny popadają w alkoholizm. W biografiami bohaterów znaleźlibyśmy wiele powodów nieszczęść, o których pisał przed laty Bertrand Russel w pracy *Podbój szczęścia*²⁶. Postaci najnowszej dramaturgii żyją biernie w oderwaniu od rzeczywistości, są zmęczone głównie uczuciowo, odczuwają lęk przed opinią, koncentrują się na sobie. Wielu z nich bardzo pragnie odnaleźć szczęście w miłości, mało kto ma jednak odwagę, by się na to zdobyć. Ich wzór na szczęście burzą nie tylko okoliczności życiowe, ale chyba jeszcze bardziej czynności wolicjonalne, a raczej ich brak. Chociaż trzeba przyznać, że można znaleźć nieliczne przykłady tych, którzy walczą o swoje szczęście, którzy wbrew przeciwnościom społecznym czy na przekór własnym ograniczeniom (genetycznym uwarunkowaniom) dążą do pełnego zadowolenia. Niewątpliwie, należy do nich Tadzio – bohater dramatu o znamienym tytule *Porwać się na życie*, który

**Postaci najnowszej dramaturgii żyją biernie
w oderwaniu od rzeczywistości, są zmęczone
głównie uczuciowo, odczuwają lęk przed
opinią, koncentrują się na sobie.**

po wielu latach skrywanej miłości do koleżanki postanawia porwać ją i uwolnić z wypalonego związku małżeńskiego (ponownie negatywna rola rodziny). Mimo prawnych konsekwencji osiąga zadowolenie, ponieważ Karolina podejmuje decyzję o rozwodzie i możemy domniemywać, że rozpocznie nowe życie z Tadeuszem. Nadzieja przyświeca też najmłodszej bohaterce *Gardenii*, która odcina się od przeszłości przodków i bez obciążeń próbuje ułożyć swoje życie rodzinne. Młodzi twórcy – dramaturgowie i reżyserzy – częściej jednak przekonują, że nurtująca już starożytnych idea szczęścia wywołuje pogoń za złudzeniem. Rodzina, niegdyś traktowana jako jedno ze źródeł szczęścia, dziś staje się miejscem opresji, przestrzenią zniewolenia. Nie wystarczy jednak od niej uciec. Wydaje się, że problem leży po stronie jednostki. Wewnętrzny rozwój i zewnętrzne okoliczności – nawet,

²⁶ B. Russell, *Podbój szczęścia*, tł. A. Pański, Warszawa 1935.

jeśli nie wpisują się w plany rodziny – mogą przybliżyć do szczęścia, trzeba jednak mieć odwagę zmierzyć się z realnym życiem, a nie tylko z jego złudzeniami.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman Z., *Sztuka życia*, przeł. T. Kunz, Kraków 2009.
Cieślak J., *Jedyny taki teatr na świecie*, „Teatr” 2018, nr 2.
Haidt J., *Szczęście. Od mądrości starożytnych po koncepcje współczesne*, przeł. A. Nowak, Gdańsk 2007.
Kazimierczak Sz., *Taki mamy klimat*, „Teatr” 2018, nr 4.
Kopciński J., *Wybudzanie. Dramat polski/Interpretacje*, Warszawa 2018.
Limon J., *Obroty przestrzeni. Teatr telewizji. Próba ujęcia teoretycznego*, Gdańsk 2008.
Russell B., *Podbój szczęścia*, tł. A. Pański, Warszawa 1935.
Tatarkiewicz W., *O szczęściu*, Warszawa 1979.
Teatroteka, <http://www.wfdif.pl/pl/produkcja-filmowa/teatroteka>.
White N., *Filozofia szczęścia. Od Platona do Skinnera*, tł. M. Chojnacki, Kraków 2008.
Wyżyńska D., *Nowe kadry młodego polskiego dramatu*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/236016,druk.html>.
Zalewska K., *Ucieczka od realizmu*, „Teatr” 2017, nr 4.

Spektakle Teatroteki

- Cicha noc*, Autor: Amanita Muskaria / Reż. Paweł Paszta.
Dziecko, Autor: Inga Iwasiów / Reż. Barbara Białowąs.
Dzielni chłopcy, Autor: Magdalena Drab / Reż. Szymon Waćkowski.
Gardenia, Autor: Elżbieta Chowaniec / Reż. Wojciech Urbański.
Nie ma, Autor: Malina Prześluga / Reż. Natalia Sołtysik.
Porwać się na życie, Autor: Robert Urbański / Reż. Michał Szcześniak.
Spalenie Joanny, Autor: Magdalena Miecznicka / Reż. Agata Baumgart.
Sprawa Rity G., Autor: Jolanta Janiczak / Reż. Daria Kopiec.
Wariat, Autor: Rafał Wojasiński / Reż. Jakub Cuman.
Zakład karny – o stowę, Autor: Marta Guśniowska / Reż.: Piotr Kurzawa.

Biogram

Dr hab. Katarzyna Flader-Rzeszowska, prof. UKSW – historyk teatru, wykładowca akademicki. Ukończyła Wydział Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza oraz Wydział Nauk Historycznych i Społecznych na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, absolwentka Podyplomowych Studiów Humanistycznych w Polskiej Akademii Nauk. Doktorat i habilitację uzyskała w Instytucie Sztuki PAN. Adiunkt w Katedrze Dialogu Wiary z Kulturą UKSW. Redaktor naczelna

kwartalnika „Kultura – Media – Teologia”, redaktorka miesięcznika „Teatr”. Autorka książek *Wypowiedzieć człowieka. Poezjoteatr Tadeusza Malaka* (Wrocław 2016), *Teatr przeciwko śmierci. Kryptoteologia Tadeusza Kantora* (Warszawa 2015), *Wędrowanie... Jednospobowy teatr Wiesława Komasy* (Wrocław 2014), *Promieniowanie rapsodyzmu. W kręgu myśli i praktyki teatralnej Mieczysława Kotlarczyka* (Warszawa 2008), współautorka publikacji *Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej* (Kraków-Warszawa 2013). Wielokrotna laureatka konkursów recytatorskich i festiwali teatrów jednego aktora.