

GRUDZIEŃ 2016 12 (721)

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROWY MARIAŃSKIE

Amanita Muscaria

Sara Strindsberg

Przemysław Pilarski

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXI / GRUDZIEŃ 2016 / NR 12 (721)

Copyright by „Dialog” 2016

Spis treści

T[pl

DEKADA	5
Jolanta Kowalska	

Po bandzie

O DOBRĄ WSPÓLNOTĘ	26
Marek Beylin	

Rowy Mariańskie

• CICHĄ NOC	31
Amanita Muskaria	
PAMIĘĆ I MGŁA	65
Rozmowa z Gabrielą Muskałą i Moniką Muskałą	

Wynurzenia

JAK PRZEDŁUŻYĆ GATUNEK LUDZKI	70
Pedro Pereira	

Uleczalni?

• BECKOMBERGA	73
Sara Stridsberg	
Przeżyła Dominika Górecka	
KRAJNA BECKOMBERGA	117
Jan Balbierz	

Nawozy sztuczne

MAMAŁYGA	128
Tadeusz Nyczek	

Morozowicz-Szczepkowska

„SPRAWA MONIKI”, CZYLI WŁASNY POKÓJ	133
Krystyna Duniec	

DLA PRZYPOMNIENIA. MARIA Z MOROZOWICZÓW	152
Agata Łuksza	

Lewica i ofiara

RZECZYWISTOŚĆ BOLI	169
Piotr Dobrowolski	

• REALITY SHOW(S)	176
Przemysław Pilarski	

ŁĘKI W MEBŁOŚCIANCE	210
Rozmowa z Przemysławem Pilarskim	

OFIAROWANIE WYKLUCZONEGO (2)	214
Tomasz Plata	

Varia

NOWE SZTUKI:	
STOJAN SRDIĆ MOJE DETE	241
FERDINAND SCHMALZ DER THERMALE WIEDERSTAND	243
ÉRIC ASSOUS NOS FEMMES	244
Z AFISZA	246

Contents

T[pl]

• JOLANTA KOWALSKA •

Dekada

• JOLANTA KOWALSKA •

Teatr Polski we Wrocławiu ma pecha. Ten pech nie wprowadził się do budynku przy ulicy Zapolskiej wraz z Krzysztofem Mieszkowskim. Kłopoty zaczęły się znacznie wcześniej. Ostatnim okresem względnej stabilności sceny była dyrekcja Jacka Wekslera (1990-2000). Tamta epoka budzi dziś nostalgię starszych wrocławian jako czas artystycznej pełni. Teatr był domem mistrzów, świątynią sztuki, w której dojrzewały arcydzieła Jarockiego, Grzegorzewskiego, Lupy. Ich blasku nie przyćmiewały farsy, grywane w Teatrze Kameralnym. Jacek Weksler wyznawał zasadę Arnolda Szyfmana, że na spektakle ambitne powinny zarabiać przedsięwzięcia z niższej półki. Mimo ryzykownych kompromisów, potrafił zbudować wokół teatru aurę wyjątkowości. Przekonanie, że Polski jest dumą miasta, jednym z miejsc fundujących lokalną tożsamość, wzmocnił pożar bu-

dynku przy ulicy Zapolskiej w 1994 roku. Widok aktorów, którzy przybyli w środku nocy, by patrzeć na płonące mury, zbudował poczucie wspólnoty mieszkańców z zespołem, który w ciągu kilku godzin stracił dach nad

Autorka jest krytyczką i historyczką teatru. Ostatnio wydała tom tekstów *Spacer po barykadach. Szlakiem najciekawszych przedstawień ostatnich lat* (2015).

głową. Wrocławianie przeżywali bezdomność swoich aktorów i dopingowali we wszelkich działaniach, które przekuwały klęskę w sukces. *Złowiony* Grzegorzewskiego, wystawiony na wypalonej widowni, podobnie jak otwarcie nowej Sceny na Świebodzkim, budowały wizerunek teatru, który się nie poddaje i potrafi trwać na przekór wszelkim przeciwnościom. Takiego teatru – niepokornego i z fasonem,

pragnął Wrocław, miasto, które wielokrotnie w swej historii wykazywało skłonność do radykalnych gestów.

To doświadczenie solidarności z teatrem w opresji powróci niemal ćwierć wieku później. Po odejściu Krzysztofa Mieszkowskiego pod budynek przy ulicy Zapolskiej przyjdą protestować dzieci i wnuki tych, którzy przed laty schodzili się tu, by oglądać spalone mury.

NIEDOKOŃCZONA REWOLUCJA

Poczucie, że teatr jest dobrem wspólnym, którego obrona wymaga społecznej mobilizacji, zanikło niedługo po odejściu Jacka Wekslera. Pojawiły się pomysły autonomizacji bądź rozparcelowania pomiędzy różne instytucje trzech scen, których utrzymanie pochłaniało znaczną część dotacji. Społeczny konsensus wobec Polskiego nadwątlila też trwająca niespełna cztery sezony kadencja Pawła Miśkiewicza (2000-2004), polemiczna wobec celebrowanej w minionych latach koncepcji teatru jako świątyni, w której przemawia się z pozycji mistrzowskiego autorytetu. Nowy dyrektor wpuścił na scenę głos ulicy, przewartościował język teatru, przemodelowując zarazem kształt doświadczenia estetycznego, jakie stało się udziałem widzów. Publiczność, przyzwyczajona dotąd do kontemplacji arcydzieł, musiała nauczyć się smakować spektakle z założenia niegotowe, pozostawiające pole dla kreatywnego odbioru. Miśkiewicz oswajał widzów z teatrem w negliżu, prezentując podczas zainicjowanego przez siebie festiwalu EuroDrama sceniczne szkice, warsztatowe wprawki oraz widoczne zza rusztowań dzieła „w budowie.” Impreza ta stała się

forpocztą rewolucji postdramatycznej, która znalazła symboliczny wyraz w twórczości samego Miśkiewicza. Przygotowany przez niego na otwarcie dyrekcji *Wiśniowy sad* – nostalgiczny, mądry, wykorzystujący świetną kondycję zespołu, nastrojonego na Czechowowskie melodie Jarockiego – był zarazem solennym pożegnaniem „starego” teatru. Kolejna realizacja – *Przypadek Klary Dei Loher*¹, okazała się modelową demonstracją możliwości nowego języka, spektaklem-manifestem, proklamującym erę dekonstrukcyjnych gier. Demonstacja staromodnego teatru „reprezentacji” miał wówczas spontaniczny wdzięk artystycznego ekscesu. Przewietrzenie świątyni otworzyło scenę na nowe prądy i zarazem podzieliło publiczność. Teatr Jacka Wekslera, który od frontu kazał widzom zadziierać głowy do góry, na boku przykucał, by sprostać oczekiwaniom mniej wybrednych. Teatr Miśkiewicza ten kompromis naruszył w stopniu, który zachwiał jego dyrektorską posadą.

Wrocław okazał się bardziej konserwatywny, niż to się mogło wydawać dyrektorowi z Krakowa. Część bywalców teatru manifestowała niechęć wobec nowej linii, reszta pozwoli odpływała. Regularne obłężenia przeżywało tylko królestwo rozrywki na małej scenie. Doszło do paradoksalnej sytuacji – podczas gdy w *Azylu* Krystiana Lupy niedługo po premierze liczba aktorów na scenie przekraczała liczbę widzów w fotelach, na farsach w Teatrze Kameralnym sala pękała w szwach. Prowadzący teatr Urząd Marszałkowski szybko stracił cierpliwość do eksperymentów i zaczął się rozglądać za następcą, który przywróciłby scenie należyłą powagę.

¹ Druk. w „Dialogu” nr 8/2001.

W finale dyrekcji Miśkiewicza dał też o sobie znać problem kosztów utrzymania nieruchomości Polskiego, gospodarującego na trzech scenach. W ślad za wywianowaniem teatru nową sceną na Dworcu Świebodzkim nie nastąpiło zwiększenie dotacji, co sprawiło, że jego finanse blokował chronicznie syndrom przykrótkiej koldry.

Misję zawrócenia teatru na stabilniejsze tory otrzymał Bogdan Tosza, którego dyrekcję już po dwóch sezonach (2004-2006) uznano za klęskę. Jego program – zrównoważony, poprawny i być może do przyjęcia w innym mieście, nie zdołał zaspokoić aspiracji Wrocławia. Po śmiałych projektach Miśkiewicza powrót do pragmatycznego eklektyzmu, obsługującego różne gusta, pachniał kontrrewolucją. Miasto potrzebowało sukcesu. Dla urzędników oznaczało to przede wszystkim blask wielkich nazwisk. Ofertę poprowadzenia teatru otrzymali między innymi Wojciech Pszoniak i Andrzej Seweryn, jednak aktorskie gwiazdy jej nie przyjęły. Na giełdzie nazwisk pojawili się również: Piotr Cieplak, Anna Augustynowicz, Waldemar Zawodniński oraz Paweł Miśkiewicz, którego w geście desperacji usiłowano namówić do powrotu do Wrocławia. Gdy stół, przy którym prowadzono zakulisowe gry z kandydatami, się przewrócił, na placu boju został jedynie Krzysztof Mieszkowski. Redaktor „Notatnika Teatralnego” nie budził entuzjazmu marszałkowskich urzędników, i choć w wyścigu do dyrektorskiego fotela brał udział od samego początku, był kandydatem traktowanym mało poważnie. Jego nominacji, wymuszonej przez brak innych chętnych, dokonano w upokarzający sposób, tuż przed rozpoczęciem sezonu 2006/2007.

NA POCZĄTEK TRZĘSIENIE ZIEMI

Nowy dyrektor zaskoczył wszystkich. Okazało się, że już na starcie miał nie tylko gotowy plan premier, ale i wyrazistą koncepcję teatru. Spektaklem, zapowiadającym kierunek przyszłych eksploracji estetycznych teatru, był *Terrordrom Breslau* Tima Staffela (premiera 17 listopada 2006), zrealizowany przez duet dramaturgiczno-reżyserski Bartosza Frąckowiaka i Wiktora Rubina. Spektakl był niemal podręcznikową wykładnią tez kodyfikatora doktryny postdramatycznej, Hansa-Thiesa Lehmana. Stało się jasne, że rewolucja, zdławiona po odejściu Miśkiewicza, powraca – i to ze zdwojoną siłą. Wrażenie nowej, odświeżającej energii wzmacniała młodzież aktorska, dla której granie w bliskim kontakcie z widownią, dynamiczny montaż postaci z fragmentów oraz mikszowanie perspektyw narracyjnych – epickiej, dramatycznej i lirycznej – z wyświetlanymi na ekranach monologami filmowymi, było czymś naturalnym. Zespół gwiazd, oszlifowanych w teatrze Jarockiego, już nie istniał, wykruszył się na skutek kolejnych obrotów karuzeli z dyrektorami. Młodzież, którą łątano luki kadrowe, w spektaklu Rubina pokazała swoją siłę, dowodząc, że w nieoswojonym jeszcze i dla publiczności wciąż jeszcze szokującym języku, potrafi brzmieć naturalnie. Nowa estetyka stała się medium generacyjnej ekspresji, doskonale oddającym doświadczenia, niepokoje i lęki wchodzącego na scenę pokolenia. To był „ich” teatr.

Terrordrom Breslau zasygnalizował też, że Mieszkowski chce uczynić kierowaną przez siebie placówkę aktywnym podmiotem w debacie o demokracji. Teatr miał wkroczyć na pole politycznego dyskursu w specyficznej roli – nie jako uczestnik, respektujący normy

poprawności języka, lecz jako gracz, który narzuca własną agendę tematów, bądź – w wariacie bardziej radykalnym – wirus, polaryzujący przestrzeń rozmowy. Spektakl Rubina – zaczepny, prowokacyjny wystrząsający tezy – miał charakter przebieżki po nowym boisku. Był to rodzaj futurystycznej antyutopii, kreślącej jeden z możliwych scenariuszy procesu, który Karl Popper nazwał kiedyś zamykaniem społeczeństwa otwartego. Spektakl demonstrował, w jaki sposób fala anarchii i przemocy, podmywająca fundamenty liberalnego świata, zostaje zinstytucjonalizowana. Działo się tak na skutek szatańskiego pomysłu ustanowienia getta przemocy, w którym zło stawalo się bezkarne. Ale wydzielona strefa w mieście, w której zawieszono działanie prawa, miała być również sceną transmitowanego na żywo reality show, przynoszącego wielkie zyski. Rubin pokazał, że „stan wyjątkowy” nie musi mieć zaplecza ideologicznego. Siłą, która zamknie spo-

czeństwo otwarte w rezerwacie Agambenowskiego „nagiego życia”, może się okazać machina komercyjna. *Terrordrom Breslau* udowodnił, że w jej niekwestionowanej na ogół racjonalności i logice tkwi niebezpieczny potencjał.

O ile kasandryczny ton Rubina i Frąckowiaka nie poruszył publiczności nawet jako aktualna parabola polityczna, o tyle *Dziady. Ekshumacja* (premiera 14 stycznia 2007) debiutującego wówczas duetu Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego wywołały prawdziwe trzęsienie ziemi. Bulwersował już sam fakt „przepisania” arcydzieła. To, co ujrzeli premierowi goście, przekraczało wszelkie wyobrażenia o granicach reżyserskiej dezynwoltury. Spektakl okazał się ładunkiem wybuchowym, który omal nie rozsadził rozpędzającej się dyrekcyj Mieszkowskiego na pasie startowym. Realizacja Strzępki i Demirskiego była donośnym sygnałem rozpoczęcia nowej fali rewizji polskiego romantyzmu. Jej autorzy zakwestionowali najbar-

dziej fundamentalne mity, wyhodowane na romantycznym etosie wolności, przypominając polskie grzechy wobec innych narodów. Może najbardziej dotkliwa była jednak rozprawa z mitem Solidarności i spiżowymi wizerunkami jej herosów. Akcja spektaklu toczyła się już w wolnej Polsce, w której spełnił się sen wielu pokoleń Konradów – bohaterowie walki otrzymali nie tylko rząd dusz, ale i realną władzę. Jednak polityczne zwycięstwo okazywało się zarazem katastrofą, która odsłoniła wszystkie pęknięcia na pielęgnowanym w niewoli micie jedności narodu. Bohaterowie nie dorastali do swoich legend, legendy ujawniały swoje podwójne dno, zdeponowane w ubeckich kartotekach. Masy traciły wiarę w elity, elity pogardzały ludem. To nie przypadek, że postać Konrada miała na rewersie znienawidzoną figurę Mickiewiczowskiego Senatora. Ten związek wyakcentowano dość dobitnie, bowiem patriotyczna uroczystość, zorganizowana przez Konrada, była zarazem strukturalnym odpowiednikiem Balu u Senatora. Książd Piotr zjawiał się tam, by oskarżyć go o agenturalną przeszłość, Rollisonowa zaś – o zdradę, za którą zapłacił życiem jej syn.

Strzępka i Demirski ujeli się również za robotniczymi masami, dla których zabrakło miejsca przy podziale tortu wolności. Lud, wyżerający resztki ze stołów po państwowej uroczystości, przypominał gromadę z *Dziadów* Swinarskiego, zajętą pochłanianiem jaja na twardo podczas tytanicznych wzlotów Konrada, lecz była to analogia przewrotna. W spektaklu wrocławskim to właśnie przyziemne pragnienia gromady, niemieszczące się w schematach historii heroicznej, znalazły się w centrum uwagi. Marcin Czarnik w niemal dwudziestominutowej „Wielkiej Improwizacji”, rehabilitował nostalgię

za czasem peerelowskiej stabilizacji, gwarantującej zabezpieczenia socjalne i realizację niewygórowanych marzeń konsumpcyjnych.

Jego monolog był może najbardziej szokującą częścią spektaklu. Czarnik rozgarniał pijanych uczestników państwowego pikniku patriotycznego, mówiąc: „Wypierdalać, będę improwizował”. Następnie zapalał papierosa i rozpoczynał niezbyt przyjemną rozmowę z publicznością. To arogancko jej wyrzucał, że chciałaby wolności bez kosztów własnych i wyrzeczeń; to oskarżał ją o gnuśność, tchórzostwo i własne osamotnienie w czasach walki. To jej współczuł kiepskiego losu w biednym kraju, z nierozliczoną przeszłością.

Strzępka i Demirski pokazali zmęczonych bohaterów mitu, którzy nie dorosli do własnej legendy, oraz narastającą obcość mas i nowych elit. Obnażali hipokryzję upaństwowionego kultu Solidarności, wskazując zarazem grzechy założycielskie polskiej wolności, które stały się źródłem głębokich podziałów politycznych. Całość, rozegrana w przestrzeni rozciętej przez powalony krzyż, wraz z widniejącym w centrum tabernakulum z kebabem, miała moc siarczystego policzka.

Na reakcję nie trzeba było długo czekać. Spektakl niemal natychmiast ogłoszono skandalicznym wybrykiem, autorom zaaplikowano dydaktyczną chłostę, a nad głową dyrektora zaczęły gromadzić się chmury. Wyrazy niezadowolenia dawała również publiczność. Marcin Czarnik podczas swojej rekordowo długiej Improwizacji musiał stawiać czoło komentarzom, złośliwościom, a nawet próbom zerwania spektaklu. Występ w debiutanckim spektaklu duetu, który już niebawem miał stać się najgłośniejszym teamem polskiego teatru, wymagał od całego zespołu ekstremalnej odwagi.

TIM STAFFEL *TERRORDROM BRESLAU*, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2006, REŻ. WIKTOR RUBIN, FOT. STEFAN OKOŁOWICZ



Krzysztof Mieszkowski, zamiast słuchać przestróg i skorygować kurs, jeszcze bardziej go zradyzalizował. Diagnozy Strzępki i Demirskiego o dewaluacji solidarnościowego mitu rozwijał Remigiusz Brzyk w Szekspirowskim *Juliuszu Cezarze* (premiera 16 grudnia 2007). Symbolem zdradzonej rewolucji był tu tytułowy bohater – dziecienniały, zużyty symbol, siłą wcisnięty na pomnik, by spżżow legendą żyrował ciemne interesy swych politycznych stronników. Weterani dawnych bojów Cezara zostali przedstawieni jako formacja anachroniczna, stojąca na straży etosu, którego kapitał symboliczny mocno się zdewaluował. Tym herosom przeszłości deptała już jednak po piętach nowa generacja polityków – pragmatyczna, świadoma tego, że na gruzach wielkich idei największą cnotą polityka jest brak właściwości. Przykładem gracza nowego typu był Marek Antoniusz, który w scenie nad zwłokami Cezara dawał pogładową lekcję żonglowania narracjami. Nad trupem niedosłego imperatora zawiązywała się koalicja, która – na mocy zakulisowego dealu – połączyła niedawnych przeciwników politycznych pod wspólnym sztandarem.

Brzyk celnie pokazał fasadowość demokracji medialnej jako teatr retorycznych pżż, rozgrywający się w kadrze z konferencji prasowej z udziałem stałego składu aktorów, nad którymi zmieniało się tylko partyjne logo. Lud, któremu przypadała rola statystów politycznego spektaklu, karnie wychodził na ulice, rozrzuczał ulotki i wznosił okrzyki, by po powrocie do domu oglądać w telewizorze niezrozumiałe manewry swoich idoli, przypudrowane warstwą marketingowego picu.

W demokrację postpolityczną i neoliberalną mierzyła też *Śmierć podatnika* Strzępki i Demirskiego (premiera 7 grudnia 2007). Burleska, sięgająca do

tradycji komedii dell'arte i lewicowego teatru Dario Fo, miała ośmieszyć wolnorynkowe mity, sprofanować fetysze i rytuały społeczeństwa konsumentów. Oberwało się w niej „szarym szeregom korporacji”, obywatelom klasy średniej, usługowym artystom, cynicznym politykom i zwykłej ludzkiej drobicy, urabianej przez sen o ekspresowym awansie od pucybuta do milionera. Świat przedstawiony przez Strzępkę i Demirskiego był bańką mydlaną, nadmuchaną przez iluzję dobrobytu na kredyt, w której jedynym realnym bytem zdawał się tytułowy Podatnik. Kilka miesięcy po premierze upadek banku Lehman Brothers zachwiał stabilnością światowych rynków finansowych. Wizja neoliberalnego ładu jako samoregulującego się systemu rozpadła się jak domek z kart. Wrocławski spektakl przyszedł jednak przedwcześnie. Widzowie, witani w szatni przez natarczywą reklamę Święta Brania Kredytów, nie czuli się jeszcze ich niewolnikami. Widok „szarego szeregowca korporacji”, awanturującego się o zagubiony sprzęt do „biznesowego wędkowania”, budził wzruszenie ramion. Spektakl został uznany za wybryk. Starsi widzowie wciąż odreagowywali czasy chronicznych niedoborów. Młodzi rozczytywali się w dziełach Milтона Friedmana. Na spotkaniu z twórcami spektaklu jeden ze studentów podarował im egzemplarz jego książki.

Śmierć podatnika wystawiona na scenie kameralnej była również symboliczną profanacją panującego na niej dotąd niepodzielnie królestwa farsy. Mieszkowski, ku żalowi bywalców, usunął je z afisza. Jak się później okazało, niebezpiecznie.

Próby diagnoz politycznych, stawianych przez teatr – jakkolwiek celne, a nawet wyprzedzające swój czas – rozminęły się z oczekiwaniami publicz-

ności. Wrocław w drugiej połowie minionej dekady był miastem sytym, pozbawionym głębszych dysonansów społecznych, ufnie patrzącym w przyszłość. Płynące ze sceny ostrzeżenia o nietrwałości tej stabilizacji trafiały w próżnię.

Niewielki rezonans lokalny miały też próby przecierania nowych szlaków estetycznych. Jednym z takich przedstawień były feminizujące *One* według *Trzech sióstr* Czechowa w reżyserii Moniki Pęcikiewicz (premiera 16 grudnia 2006). Decyzja, by w trzech rolach obsadzić kobiety dojrzałe i umieścić je w ciasnej kuchni z widokiem na ubikację, u boku przegranych i bezradnych życiowo mężczyzn, zamknęła bohaterki w sytuacji bez wyjścia. Świat spektaklu przedstawiał się jako pogrążony w nijałości i abnegacji martwy pejzaż, w którym na nic się już nie czeka, bo zamiast marzeń jest tylko gnuśna pustka, dławiona strachem przed samotnością. Ten strach kazał kobietom desperacko szukać ucieczki w związkach z nieciekawymi partnerami i trzymać się ich ze zwierzęcą siłą, z gotowością na upokorzenia i ból, bo to może ostatnia namiętność w ich życiu.

Jeszcze ciekawszą, lecz – jak wydaje się z perspektywy lat – niedocenioną manifestacją nowej wrażliwości, poszukującej dla siebie ujścia w intensywnym doświadczeniu ciała na scenie, był *Lincz* w reżyserii Agnieszki Olsten, zrealizowany na podstawie trzech miniatur Yukio Mishimy (premiera 10 lutego 2007), które ułożyły się w mroczne studium miłosnego szaleństwa, pożądania i bólu. Spektakl, sięgający do estetyki japońskiej manghi, teatru nō i tańca bhuto, był partyturą działań układających się w niejasny szyfr. Przestrzeń obudowana wideoinstalacjami autorstwa Wojciecha Pusia, zawierająca w środku dwa bliźniacze

układy: scena-widownia w lustrzanym odbiciu, wydawała się rodzajem labiryntu tworzącego niejasne, choć współzależne układy współrzędnych. Wnętrze sali Sceny na Świebodzkim przypominało wieloplanową aranżację galerijną, w której poszczególne instalacje, ekrany i miejsca akcji funkcjonowały jak obiekty przestrzenne, dostępne swobodnie przemierzającej się publiczności z wielu stron. Na jednym z ekranów Ewa Skibińska cytowała akcję historycznego już performansu Bruce'a Naumana. Te same gesty podążały za nią przez kolejne odsłony spektaklu. Wędrowni motywów i znaków, przenikające z jednej historii do drugiej, tworzyły z tryptyku Mishimy kompozycję szkatułkową.

PIERWSZE PRZESILENIE

Radykalny zwrot linii programowej, dokonany podczas pierwszych kilkunastu miesięcy dyrekcji Mieszkowskiego, zburzył społeczny konsensus, który mobilizował dotąd kulturalne elity miasta do obrony teatru w sytuacjach krytycznych. Część publiczności uznała ów kurs za całkowite zaprzeczenie wartości, jakie scena przy ulicy Zapolskiej reprezentowała w szczytowych okresach swojej historii. Dochodziło do demonstracyjnych rejterad z widowni. Polskiego nie oszczędzała też lokalna prasa. Dawna, wypróbowana publiczność się przerzedziła, nowej teatr jeszcze nie zdążył sobie wychować. Nastąpiło załamanie frekwencji. W gabinetach urzędniczych mówiło się o konieczności zmiany.

Niechęć do Mieszkowskiego trwała ponad politycznymi podziałami. Jego obecność tolerował jako zło konieczne zarząd województwa, obsadzony przez Prawo i Sprawiedliwość. Urzędnicy marszałkowscy z nadania Platformy

Obywatelskiej, która przejęła władzę w regionie po jesiennych wyborach w 2007 roku, uważali Mieszkowskiego za personalny niewypał, złośliwie podłożony przez kończących kadencję pisowców, toteż po objęciu stanowisk przystąpili bez zwłoki do działań na rzecz wymiany dyrektora. Momentem krytycznym, w którym zdawało się, że los teatru jest przesądzony, była premiera *Śmierci podatnika* Strzępki i Demirskiego. Skromny bankiet w niewielkim foyer Teatru Kameralnego przypominał stypę. Przygrybiający nastroj potęgował fakt, że spektakl przyjęło źle. Nieprzychylna recenzja, jakie ukazały się w kolejnych dniach, tym razem zabrzmiały jak wyrok. Wszystko wskazywało na to, że karuzela z dyrektorami zakręci się raz jeszcze, tym razem – w samym środku sezonu. Wokół teatru wyrosły barykady. Aktorzy w geście protestu pomaszzerowali pod Urząd Marszałkowski. W obronie dyrektora Mieszkowskiego stanęło również młode środowisko artystyczne. Urzędnicy, wspierani przez znaczną część miejskich elit, mieli jednak miazdzącą przewagę.

Zwrot akcji nastąpił dzięki ministrowi kultury, Bogdanowi Zdrojewskiemu, który nie poparł projektu dymisji. Stabilizacja nie trwała jednak długo. Kilka miesięcy później kryzys odżył na nowo. Tym razem marszałek uzyskał *carte blanche* od ministra i ogłosił, że trwają poszukiwania nowego dyrektora. Ruszyła giełda nazwisk, komentatorzy życia teatralnego przystąpili do sporządzania bilansu krótkiej kadencji Mieszkowskiego. Nie był to bilans pochlebny. Gdyby w tamtym czasie fotel dyrektorski zajął ktoś inny, historia zachowywałaby obraz tego okresu jako eksperymentu o złe skalkulowanym ryzyku. Nieoczekiwanie jednak, tuż przed premierą *Sprawy Dantona* Jana Klaty,

parasol nad Polskim – wbrew oczekiwaniom partyjnych kolegów – ponownie rozwinął minister Zdrojewski.

To rozstrzygnięcie nie oznaczało, że teatr wyszedł na prostą. Wręcz przeciwnie, odnawiające się regularnie kryzysy stały się nieodłączną częścią dyrektorskiej dekady Mieszkowskiego. Można powiedzieć więcej – konflikt i umiejętne rozgrywanie go w przestrzeni społecznej okazały się nie tylko skuteczną metodą przewycięzania kolejnych przesileń, lecz również częścią strategii artystycznej. Na froncie urzędniczym szef Polskiego był graczem o wyjątkowo mocnych nerwach, nieodmienne deklarującym *non possumus*, by doprowadzić przeciwnika do ściany i zarazem zmobilizować rosnący w siłę obóz kibiców teatru. Ta część publiczności zdążyła z czasem przywyknąć do tego, że teatr to pole bitwy, na którym nie bierze się jeńców. Teatr miał być Sprawą, doświadczeniem pokoleniowym, czemu dobitny wyraz dawał tytuł gazety redagowanej przez młodych widzów dla swoich rówieśników: „1212 Generacja TPI”.

Operowanie w polu napięć i polaryzacji społecznych stało się także wyznacznikiem jego estetyki. Krzysztof Mieszkowski ukuł dewizę, że robi teatr dla publiczności i przeciwko niej. Było to założenie zbieżne ze strategią sztuki krytycznej, która eksponuje różnice, odkrywa sprzeczności, eskaluje zamykane konflikty, mówiąc najkrócej – boli. Reżyserom pracującym w Polskim nie wystarczało jednak stawianie widza w ogniu walk retorycznych. Teatr chciał działać na publiczność przede wszystkim intensywnością doświadczenia i domagał się od niej wyboru postawy. Jeden z dyskutantów, biorących udział w dyskusji o inscenizacji *Snu nocy letniej* Moniki Pęcikiewicz (premiera 19 marca 2010), porównał ekstremal-

ność tych doznań do skoku na bungee.² W ryzyko tej strategii wkalkulowano fakt, że nie wszyscy będą mieli ochotę na ten skok. Teatr Polski nie pragnął podobać się wszystkim, nie szukał kompromisów, lecz – doprowadzając do polaryzacji – starał się przeciągnąć publiczność na swoją stronę.

REKOLEKCJE Z KLATY

Koncept teatru jako pola konfrontacji, dialektycznej wirówki, miksującej racje i argumenty, ringu, na którym poddaje się próbie rozmaite idee, znalazł najpełniejsze ucieleśnienie w spektaklach Jana Klaty. *Sprawa Dantona* (premiera 29 marca 2008) otworzyła serię świetnych przedstawień, przenikliwie analizujących to, „co jest w Polsce do myślenia”. Inszenizacja ta była zarazem symbolicznym przerzuceniem mostu w przeszłość, w złotą epokę dziejów sceny przy ulicy Zapolskiej, jaką była dyrekcja Krystyny Skuszan-ki i Jerzego Krasowskiego. To właśnie wtedy odbyła się prapremiera dramatu Stanisławy Przybyszewskiej, będącego wówczas całkiem świeżym znaleziskiem literackim. Teatr Polski za czasów tej reżyserskiej pary był sceną, na której o sprawach istotnych mówiło się językiem arcydzieł. Różnice temperamentów obojga dyrektorów nadawały zaangażowaniu sceny w sprawy aktualne różne barwy – Skuszanka mówiła językiem poezji, Krasowski – realizmu. Mieszkowski podjął wyzwanie tej tradycji. Jego teatr również sięgał po utwory kanoniczne, by rozprawiać o tym, co tu i teraz. Narzucał własną agendę tematów, zakreślał pole debaty i nadawał jej własny intelektualny sznyt.

² *Spółeczeństwo spektaklu. Zapis debaty wokół „Snu nocy letniej” w reżyserii Moniki Pęcikiewicz w: Rekonstrukcje. Teatr Polski we Wrocławiu 1946-2011*, Teatr Polski we Wrocławiu 2010, s. 477.

Dla widzów, którzy pamiętali prapremierową inscenizację Krasowskiego, *Sprawa Dantona* zrealizowana na Scenie na Świebodziem mogła być szokiem. Wielki teatr historii z dramatu Przybyszewskiej w spektaklu Klaty jawił się jako tania szopka w scenerii miejskich slumsów, śmieszko zużytych idei, licytacja frazesów i kabotyńskich póż. Bohaterowie, zapatrzeni w ikony wodzów rewolucji z historycznych płócien, byli ich zdziennymi karykaturami. Rewolucja w ujęciu Klaty wyglądała na skarlałą, niedojrzałą ruchawkę, której logiką kierowały w większym stopniu popędy seksualne niż projekty polityczne. Ten obraz, nawiązujący niedwuznacznie do młodzieżowej rewolty 1968 roku, pokazywał z jednej strony wyczerpanie inwentarza ideowego rewolucji, a z drugiej – cielesny wymiar polityki jako splotu namiętności, interesów i przyziemnych potrzeb mas, na których umiejętnie grali przywódcy ludu, rywalizujący o rząd dusz. Biologiczną energię radykalizującego się przewrotu i jej destrukcyjną siłę, która w finale strącała wszystkich prosto w przepaść, wyrażały fantazyjne wielokąty erotyczne, łączące idoli wrogich stronnictw. Nie przypadkiem bohaterowie przedstawienia przybierali pozy popkulturowych idoli – Kłata wskazywał, że rewersem zauroczeń ideą bywają fascynacje ich ikonami. Rewolucja bez sex appealu nie ma większych szans na zwycięstwo. Ale spektakl koncentrował się nie tylko na potencjale seksualnym polityki. *Sprawa Dantona* w Polskim była również komentarzem do nabierającego mocy sporu politycznego w Polsce o to, jak rozporządzać dziedzictwem rewolucji Solidarności. Kwestią, która rozpaliała wówczas emocje polityczne, było pytanie, czy transformacja osiągnęła założone cele, czy też – zamiast



STANISŁAWA PRZYSZYSZEWSKA *SPRAWA DANTONA*, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2008, REŻ. JAN KLATA,
FOT. BARTOSZ MAZ



upowszechnić swoje zdobycze – nie stała się własnością wąskiej grupy beneficjentów przemian.

Temat konsekwencji społecznych dokonanej w przyspieszonym tempie kapitalistycznej reedukacji Polaków pojawił się w adaptacji *Ziemi obiecanej* Reymonta (premiera 10 września 2009). Premiera spektaklu we wnętrzu nieczynnej, dziewiętnastowiecznej przepompowni na Świątnikach, robiła piorunujące wrażenie. Nieużywane od dawna, lecz świetnie zachowane maszyny były znakiem czasu, w którym kapitał miał jeszcze materialną postać i realny związek z ludzką pracą. W spektaklu *Klaty* bohaterowie Reymonta byli rekinami biznesu w świecie wirtualnych, śledzonych na ekranach laptopów przepływów finansowych i bezwzględnej, podniesionej do rangi cnoty, chciwości. Ekspozowane w przedstawieniu hasło z filmu Olivera Stone'a *Wall Street* – „Greed is good” (chciwość jest dobra) urastało do rangi przykazania nowej religii. Wrocławska *Ziemia obiecana* pokazywała spustoszenia, jakie turbokapitalistyczny walec poczynił w przestrzeni międzyludzkiej, niszcząc przyjaźń, miłość, współczucie. Znane z powieści postacie przypominały wypatroszone preparaty. Trudno o bardziej poruszający obraz jałowego pragnienia niż erotyczne show, jakie dawała Mada Anny Ilczuk, ujeżdżając w samotności zestaw perkusyjny.

Podobny pejzaż wyłaniał się z *Kazimierza i Karoliny* Ödöna von Horvátha (premiera 23 października 2010). Było to groteskowe bestiariusz współczesne na tle wysadzanej palmami galerii handlowej – jako świątyni konsumpcji, kuriozalnych rozrywek i przysług erotycznych, świadczonych przez nastoletnie plebejuszki przybywającym tam na łowy zamożnym lowelasom. Poza widowiskowymi scenami, takimi

jak rekonstrukcja wojen polskich, czy panoptikum chińskich ciał, obdartych ze skóry, poza celną satyrą na nową obyczajowość i konsumpcyjne rozpasanie, w pamięci pozostawał przejmujący smutek wykoślawionych relacji, poranionych uczuć, kalekiego języka, który nie jest w stanie unieść ani miłości, ani bólu. Cierpienie bohaterów skutecznie zagłuszał złowroźny karnawał głupoty.

Barokowość spektakli *Klaty* okrywa nadmiarem kuglarstwa i błyskotek niepokój. Moralitetowe zanurzenie w grzechu jest dotknięciem śmierci. Po frenetycznej pianie obrazów pozostaje przerażająca pustka. Takiej próżni doświadczały widzowie *Titusa Andronicusa* (premiera 15 września 2012), spektaklu zrealizowanego w koprodukcji z drezdeńskim Staatsschauspiel. Okrucieństwo wojny przybierało tam kształty hiperrealne, w groteskowym przejęciu bliskie poetyce Grand Guignolu. Rzeź, wymyślne tortury i okaleczenia, fruujące nad głowami widzów ludzkie podroby oraz finałowa uczta z bluźnierczą ceremonią kanibalizmu – wszystko to zdawało się odrażająco konkretne i nierzeczywiste zarazem. Rewersem ociekającego sztuczną krwią teatru zbrodni była nicość. Metafizyczna farsa, w której wiersz Shakespeare'a miksovano z kaleką, brzmiałą czasem jak skowyt poezji Heinera Müllera, mówiła o końcu człowieczeństwa. „Streaptease humanizmu”, podczas którego metodycznie i pomysłowo odzieraną istotę ludzką z wszelkich kulturowych kamuflaży, ukazywał ogryzione do kości „nagie życie” – zwierzęce, dzikie, niepojęte, zdane na ślepy instynkt. Czytanie *Titusa Andronicusa* w kontekście aktualnej geografii politycznej oraz polsko-niemieckich resentymentów (role Rzymian grali aktorzy niemieccy, zaś barbarzyńskich Gotów – polscy)

przesłoniło przebraną w kostium tan-detnych efektów wizję apokalipsy.

Rekolekcje teatralne Klaty oferowały nie tylko wstrząsowe metody ćwiczeń duchowych. Dotykały również spraw aktualnych, skłaniając do przełamania schematów myślowych, przewartościowywania ocen, podważania dogmatów. Takim spektaklem był *Utwór o matce i Ojczyźnie* według poematu Bożeny Keff (premiera 6 stycznia 2011) – traktat o rytualno-plemiennych obciążeniach polskości nieumiejącej udźwignąć bagażu holokaustu, osaczonej przez pasożytujące na zbiorowej pamięci upiory przeszłości, i zarazem opowieść o kulturowym zniewoleniu kobiet, wykluczonych z historii i języka. Jeszcze trudniejsze do przelknięcia były *Termopile polskie* – brawurowa przeprawa przez monumentalny i rzadko grywany dramat Tadeusza Micińskiego (premiera 5 maja 2014). Spektakl, inspirowany książką Jana Sowy *Fantomowe ciało króla*, pokazywał proces rozpadu Pierwszej Rzeczypospolitej jako konsekwencję erozji elit, dla których nieudolne państwo przestało być gwarantem ochrony własnych interesów. Polityczny pasjans, rozgrywany przez zaborców z pomocą wiszących u ich kłamek polskich notabli – mimo groteskowej formy, był przerażająco racjonalny. Zabrakło woli podtrzymania życia chwiejącego się kolosa w samym środku Europy, bo jego władarze, nie-dojrzały, zakompleksieni, nieodczuwający głębszej więzi z własnym krajem, woleli grzać się w blasku obcych potęg.

Klata nie ukrywał, że przez historię rozbiorów i desperackich prób uratowania polskiej podmiotowości patrzy na to, co dzieje się ze współczesną Europą, destabilizowaną przez konflikty i ruchy odśrodkowe. Chwilami przez karykaturalne, pełne samozadowolenia i arogancji portrety osiemnastowiecz-

nych dygnitarzy przezierają wizerunki charakterystyczne dla współczesnej klasy politycznej. Diagnoza Klaty zbiegła się z lansowaną wówczas w środowiskach pravicowych tezą, że żyjemy w czasach przypominających hedonistyczną krótkowzroczność epoki saskiej. Z perspektywy czasu trudno się oprzeć wrażeniu, że reżyser – nie po raz pierwszy w swojej karierze – przeczuł nastroje, które dwa lata po premierze doprowadzą do zmiany politycznej w Polsce.

Zeittheater w rozmaitych barwach uprawiali na deskach Teatru Polskiego również inni reżyserzy. W 2012 roku, po kilku latach nieobecności, powrócili do Wrocławia obsypani już nagrodami Monika Strzępka i Paweł Demirski. Spektakl *Tęczowa trybuna* (premiera 5 marca 2011), nawiązujący do przygotowywanych wówczas piłkarskich mistrzostw EURO 2012, dotykał wielu drażliwych punktów równocześnie. Słynny duet analizował zjawisko homofobii na przykładzie społeczności kibicowskiej. Po raz kolejny też demaskował fałsz modernizacyjnych mitów i hipokryzję neoliberalnej dydaktyki mającej nakłonić obywateli do akceptacji wysokich kosztów transformacji gospodarczej, bez udziału w zyskach, zarezerwowanych dla wyselekcjonowanych grup beneficjentów. Reprezentantką tych ostatnich była w spektaklu sama Hanna Gronkiewicz-Waltz. Najciekawszą konstatacją realizatorów przedstawienia było jednak wskazanie słabości społeczeństwa obywatelskiego. Sięgnięto przy tym do eksperymentu społecznego, podejmując próbę animowania rzeczywistej inicjatywy środowiskowej na rzecz wydzielienia na stadionach EURO 2012 specjalnych sektorów dla gejowskich kibiców reprezentacji Polski. Niestety, projekt, którego wirtualny byt w internecie sprokurowali



pracownicy teatru, nie znalazł przedłużenia w realu. Haczyk połączył wprawdzie media i kibice klubów piłkarskich, zwalczający koncepcję „tęczowej trybuny” na internetowych forach, lecz nawet w środowiskach homoseksualnych nie znalazł się nikt, kto byłby gotów ją wcielić w życie. Teatr nie doczekał się więc przedłużenia w akcji bezpośredniej, lecz wykazał niezdolność rozmaitych grup społecznych do artykulacji własnych interesów.

Odblaski polskiej inercji, nastroje zmarnowanych szans i poczucia, że żyje się w kraju stłamszonej nadziei i zblokowanej energii, pojawiły się również w głęboko osobistej *Courtney Love* (premiera 30 grudnia 2012) – spektaklu, który miksował opowieść biograficzną o karierze i życiu żony Kurta Cobaina z obrazami polskiej prowincji lat dziewięćdziesiątych.

Inny typ zaangażowania prezentowały spektakle rozpoczynającego wówczas wspólną drogę duetu Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina. *Cząstki elementarne* (premiera 7 czerwca 2008), zrealizowane na podstawie powieści Michela Houellebecqa, kreśliły panoramiczny obraz przemian społecznych i kulturowych w postkapitalistycznej, wyjałowionej duchowo cywilizacji Zachodu nieumiejącej obronić własnych wartości. Parafraza *Lalki* Bolesława Prusa (premiera 20 grudnia 2008) przenosiła elementy krytyki społecznej z dziewiętnastowiecznej powieści pozytywistycznej na grunt współczesny. Zamiast arystokracji na scenie pojawili się celebryci, których świat – odległy, sztuczny, pełen wystudiowanych póz, można było oglądać przez zainstalowaną na proscenium złożoną ramę. Spektakl cieniował portret tytułowej bohaterki, granej przez Kingę Preis, jako kobiety uprzedmiotowionej, luksusowy towar w popkulturo-

wej nie-rzeczywistości, gdzie wszystko jest na sprzedaż. Najciekawiej jednak wypadł remiks postaci Wokulskiego. Bartosz Porczyk w tej roli stworzył postać przedsiębiorcy, przytłoczonego poczuciem winy za los wyzyskiwanych robotników. W jednej ze scen wyglądał zaczerpniętą z wycinków prasowych litanię przykładów pracowniczej niedoli we współczesnej Polsce. Jego finałowe samobójstwo było klęską idealisty, który – licytując zbyt wysoko – przegrał życiowe marzenia.

WOLNOŚĆ CIAŁA

Na plakatach i materiałach reklamowych teatru zaczęło się pojawiać hasło: „Strefa wolności”. Nie był to wyłącznie chwyt marketingowy. Rzeczywiście, flagowy okręt wrocławskiej kultury stał się eksperymentem wolnościowym o potężnej mocy. Ewenementem była jego trwałość. Laboratoria twórcze, utrzymywane z pieniędzy podatników, miewają krótki żywot. Azyl dla wolności twórczej w Teatrze Polskim trwał całą dekadę. Jej owoce bywały różne. Zdarzały się produkcje niedojrzałe, pełne artystowskiego narcyzmu, zbyt lekko przerzucające na barki widza wysiłek wyłowienia z masy swobodnych asocjacji jakiegoś sensu. Zdarzało się, że zbyt gorliwie powielane fetysze nowoczesności stawały się uporczywą sztafcą. Mieszkowski dawał reżyserom prawo do błędzenia i porażki, lecz z punktu widzenia ogólnego bilansu dekady cena, jaką za tę swobodę płacił teatr, nie była zbyt wygórowana. Polski stał się rzeczywiście ekscytującym poligonem testowania nowych estetyk, survivalową przygodą w eksplorowaniu nieznanych terytoriów.

Jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech poetyki, wypracowanej podczas ostatniej dekady w Teatrze Polskim,

było uprzywilejowanie języka ciała. Z jego możliwościami wyrazowymi najintensywniej eksperymentowały reżyserki. W *Samsara disco* Agnieszki Olsten (premiera 6 lutego 2008) skomplikowana sieć relacji psychologicznych została przełożona na ewolucje ruchowe, inspirowane partyturami choreograficznymi teatru DV 8 Physical Theatre. Każde działanie sceniczne było odpowiedzią na obecność Innego. Oś spektaklu stanowiło ciało Anny (Katarzyna Strąček), bohaterki Czechowowskiego *Iwanowa* – stygmatyzowane, osaczane przez mężczyzn – pożądane i odpychane zarazem. Umieszczona na scenie pochyła, drewniana góra tworzyła przestrzeń stawiającą opór aktorowi. Jego ciało, wytrącone z równowagi bezpiecznych pionów, musiało się nauczyć funkcjonować w sztucznym środowisku. Tym samym ruch przestawał być czymś przezroczystym, nawykowym – jego forma kształtowała się w bezpośrednim zmaganiu z materią.

Zwrot ciała ku sobie, koncentracja na obecności poprzedzającej wytworzenie sensu, zaczęła zbliżać język aktorski Teatru Polskiego do sztuki performera. W spektaklach takich jak *Podróż zimowa* według Elfriede Jelinek w reżyserii Pawła Miśkiewicza (premiera 30 listopada 2014) fizyczna bliskość anarchizowała przestrzeń, nasycając ją tym, co przedśłowne, pierwotne. Intensyfikacja materialnej, nieprzesłoniętej fikcją obecności aktora na scenie uruchomiła też inną tendencję zmierzającą do udowodnienia, że ciało „naturalne”, „nieprzedstawiające” nie istnieje. W spektaklach reżyserek takich jak Monika Pęcikiewicz jawiło się ono jako produkt obróbki, przeprowadzanej pod dyktando norm społecznych, ideologii, mód, słowem – najszerzej pojętej kultury. Obiektem szczególnej presji w jej przedstawieniach było ciało kobiety –

uwięzione w formie, zafalszowane, urobione pod presją kulturowych wzorców lub cudzej fantazji.

Język teatru fizycznego służył demaskowaniu kulturowych zafalszowań również takim reżyserkom, jak Agnieszka Olsten i Ewelina Marciniak. Każda z nich inaczej rozgrywała napięcia pomiędzy realnością ciała i narzuconą mu formą, lecz jego estetyzacja w ich spektaklach zawsze oznaczała jakiś rodzaj odpodmiotowienia. W *Śmierci i dziewczynie* Eweliny Marciniak (premiera 21 listopada 2015) wyostrzyła problem „prawdy ciała”, zderzając ze sobą dwa rodzaje nagości: jednej pięknej, śnionej jako symboliczna figura wyzwolonych pragnień, i drugiej – naturalistycznej, manifestującej się w akcie seksualnym aktorów porno.

W eksploracjach aktorskich pojawiał się również temat funkcjonowania ciała w kulturze cyfrowej i wykreowanej przez nią hiperrzeczywistości obrazów, która konkret, dany w bezpośrednim doświadczeniu, zastąpiła znakami. Brawurową próbą pokazania jałowości życia wśród symulaków był *Sen nocy letniej* Moniki Pęcikiewicz i Bartosza Frąckowiaka. Obrazy, narzucające się jako rodzajowe tła dla scen intymnych, podsuwające bohaterom restrykcyjne wzorce zachowań i dyscyplinujące narzędzia samokontroli, objawiały tam niemal wampiryczną moc: wdzierały się w świat przeżyć kochanków, urabiały ich relacje i kradły ekstazy, które – choć wyolbrzymione do monstrualnych rozmiarów – nie dawały zaspokojenia. Głód uczuć przybierał w tym spektaklu drastyczne formy, co wymagało od całego zespołu aktorskiego wyjątkowej odwagi. Obrazem, który pozostał w pamięci, była Tytania Ewy Skibińskiej, zaspokajająca pragnienie ciała samotnie, przy użyciu kanapy. Nie mniej poruszająca była scena orgii –

dekoracyjna, zwielokrotniona przez krzyżujące się obrazy, lecz przerażająco jałowa.

Być może właśnie radykalizm cielesnej ekspresji sprawił, że zespół Polskiego uniknął pułapki aktorstwa postdramatycznego, jakim jest bycie nie na serio, ironiczny cudzysłów. Ta ironia bywa obosieczna, gdyż wytwarza dystans zarówno w stosunku do granych postaci, jak i samego wykonawcy. Autoironiczny gest aktora nie może być gestem demiurga, kaznodziei ani terapeuty, ponieważ unicestwienia w zarodku własną powagę. W takiej poetyce źródłem satysfakcji estetycznej staje się przede wszystkim sposób, w jaki aktor „bawi się formą”, kreuje i burzy światy, wytwarza i unieważnia znaczenia. W Polskim obecność aktora na scenie – bez względu na stopień „lekkości bytu” postaci – miała powagę i ciężar. Spora w tym zasługa Krystiana Lupy, którego spektakle stały się kamertonem nadającym ton grze zespołu. Aktorzy tacy jak Halina Rasiakówna, Ewa Skibińska czy Wojciech Ziemiański mieli okazję współpracować z nim jeszcze za czasów Jacka Wekslera i Pawła Miśkiewicza.

Dla młodzieży aktorskiej doświadczeniem inicjacyjnym stała się *Poczekalnia.0* (premiera 8 września 2011) – spektakl, którego efekt sceniczny dokumentował długi, głęboko eksplorujący wyobraźnię, emocje i podświadomość wykonawców proces twórczy. To przedstawienie, kontestujące aktora w człowieku jako kulturowego cenzora, przewartościowywało też w wyrazisty sposób kwestie warsztatowe. Aktorzy stawali się w nim radykalnymi performerami, dla których podstawową racją bycia na scenie było doświadczenie bezpośrednie, a nie reproduktowanie gotowej formy postaci, skończonej na etapie prób. Po tym przedstawieniu – nie najlepiej zresztą przyjętym – dla

zespołu Teatru Polskiego nie było już rzeczy niewykonalnych. Można powiedzieć więcej – transgresja, odwaga w przekraczaniu granic przy równoczesnej niechęci do półśrodków i asekuracji, jaką oferuje teatralna umowność, stały się znakami firmowymi tej sceny.

Być może tylko w takim zespole możliwy był *Kronos* Krzysztofa Garbaczewskiego (premiera 15 grudnia 2013) – spektakl, w którym aktorzy uczynili postaciami samych siebie. Budowane na wzór Gombrowiczowskiego *Kronosu* sekwencje intymnych spowiedzi, psychicznych samoobnażeń i banalnego gadulstwa wydawały się aktami żenującego ekshibicjonizmu, lecz równocześnie widz nie mógł mieć pewności, czy opowieści, anonswane jako akty bezkompromisowej szczerości, są prawdziwe, czy nie. Pomimo obietnicy autentyzmu i niedwuznacznej sugestii, że wystawia się na pokaz prywatność aktorów, spektakl nie skrytalizował żadnego obrazu persony. Pokazywał jednostkę uwikłaną w sieć relacji i konstytuowanych przez nie ról, lecz całkowicie pozbawioną „istoty”. Zabawa w skandalizujący „seans prawdy” była ciekawym komentarzem do kondycji aktora w świecie „tożsamości bez osoby”, społeczeństwa jednostek bez esencji, niespójnych, zawieszonych między realnością i fikcją wirtualnych rzeczywistości, kształtowanych przez sieć nieustannie przekształcających się relacji.

SZTUKA ZARZĄDZANIA KRYZYSEM

Przedstawienia, które gdzie indziej byłyby spychane do laboratoryjnych nisz, stały się fundamentem repertuaru. Publiczność niechętną eksperymentom usiłowano zaspokoić farsami, które

z konieczności ekonomicznej chyłkiem wróciły na afisz. Były to sędziwe produkcje, zrealizowane jeszcze za czasów Jacka Wekslera. Admiratorzy arcydzieł Jarockiego, których zepchnięto do getta rozrywki, poczuli się dotknięci. Urazy nie manifestowano publicznie, ale masa tłumionych resentymentów dochodziła do głosu podczas kolejnych kryzysów dyrekcji Krzysztofa Mieszkowskiego. Upraszczająca logika retoryki wojennej nakazywała uznać wszystkich przeciwników sztuki progresywnej za wielbieli teatru lektur i lekkich komedii, co mocno pogłębiło podziały.

Teatr Polski mógł sobie pozwolić na utrzymywanie tej polaryzacji, ponieważ wychował już własną publiczność, emocjonalnie związaną z jego profilem ideowym, chłonącą żarliwie niełatwe w odbiorze spektakle Garbaczewskiego, Borczucha, Twarkowskiego. Zdołał również umocnić w niej przekonanie, że wolność twórcza jest miarą jakości demokracji. Przerzucenie sprawy teatru z pola środowiskowych konfliktów na boisko polityczne przynosiło doraźne korzyści. Front obrony autonomii sztuki przybierał formę obywatelskiej akcji przeciwko samowoli władz, co stawiało urzędników w niewygodnej sytuacji. Nikt nie chciał być wrogiem publicznym. Taki los spotkał wicemarszałka Radosława Mołonia, który zapowiedział powołanie na stolce dyrektorskie podległych mu w województwie placówek kultury menedżerów. Nie było tajemnicą, że głównym celem tego manewru było pozbycie się krnąbrnego dyrektora Teatru Polskiego, odmawiającego podporządkowania się dyscyplinie budżetowej. Ekipa Krzysztofa Mieszkowskiego wykazała się jednak znacznie większą umiejętnością zarządzania sytuacją kryzysową niż zarząd województwa. Po spektaklach odczytywano oświadczenia protestacyjne.

Na Scenie na Świebodzkim odbył się interwencyjny performans autorstwa Marzeny Sadochy i Michała Kmiecika *Czy pan to będzie czytał na stałe?* (15 maja 2012). Imiennym bohaterem tego zdarzenia, łączącego cechy docudramy i wiecu, był sam wicemarszałek. Polityk, obecny na widowni podczas pokazu, musiał wytrzymać konfrontację ze swoim scenicznym odbiciem, przyspawanym do biurka. Jego projekty reformatorskie ostatecznie pogrzyżyło wyznaczenie, że przy okazji protestu odwiedził Scenę na Świebodzkim po raz pierwszy w życiu.

Obrona teatru Polskiego stała się również impulsem do zainicjowanej przez Monikę Strzępkę i Pawła Demirskiego ogólnopolskiej akcji „Teatr nie jest produktem – widz nie jest klientem”. Przeciągnięcie opinii publicznej na swoją stronę w sporach o finanse należało być może do największych sukcesów komunikacyjnych Krzysztofa Mieszkowskiego. Przeciętny mieszkaniec Wrocławia, zainteresowany teatrem, orientował się z grubsza, na czym polega problem chronicznego „długu strukturalnego” tej instytucji.

Być może umiejętne zarządzanie konfliktem i sprawność w przerzucaniu go na pozaartystyczne pola było jedyną skuteczną strategią, dzięki której projekt Mieszkowskiego mógł przetrwać dziesięć lat. W efekcie to nie miasto podporządkowało sobie teatr, ale teatr zmienił miasto. Konfrontacyjna taktyka przypierania urzędników do muru musiała się jednak kiedyś załamać. W ciągu ostatnich trzech lat działania na rzecz zmiany dyrekcji stały się cichym priorytetem kolejnych zarządów województwa. Oficjalne zarzuty wobec kierownictwa teatru nieodmienne koncentrowały się wokół niesubordynacji finansowej. Zawsze jednak w tle urzędniczych żalów powracał jak



ADAM MICKIEWICZ *DZIADY*, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2014, REŻ. JAN KLATA,
FOT. NATALIA KABANOW



mantra postulat grania klasyki w miarę po bożemu, w kostiumach i w dekoracjach. *Hamlet* czy *Sen nocy letniej* Moniki Pęcikiewicz, podobnie jak *Biesy* i *Burza* Krzysztofa Garbaczewskiego nie mogły zaspokoić tych oczekiwań, a co gorsza – drwiły z wyobrażeń teatru, jakie samorządowcy wynieśli z lat szkolnych.

Coraz bardziej energiczne podkopy pod dyrektorskim fotel mitygowali kolejni ministrowie kultury. Ostatni poważny konflikt przed wyborami, które zmieniły układ sił na politycznej szachownicy, załagodziła minister Małgorzata Omilanowska, podpisując umowę o współprowadzeniu teatru, co doraźnie poprawiło stan finansów placówki. Ugoda z ministerstwem przewidywała też zmianę w sposobie zarządzania instytucją. Krzysztof Mieszkowski miał wycofać się na stanowisko dyrektora artystycznego, ustępując swój fotel doświadczonemu menedżerowi, który gwarantowałby utrzymanie dyscypliny budżetowej. Rozwiązanie to jednak nie weszło w życie. Kandydatka, z którą chciał współpracować Mieszkowski, nie przekonała zarządu województwa. Alternatywnego wyjścia z impasu nie wypracowano.

Jesienią 2015 roku sytuacja zmieniła się zasadniczo. Uzyskanie przez dyrektora mandatu poselskiego z ramienia Nowoczesnej oraz konflikt z ministrem Glińskim sprowokowany udziałem czeskich aktorów porno w spektaklu *Śmierć i dziewczyna* były okolicznościami, które przypieczętowały los teatru. Polski znalazł się na linii ognia w wojnie politycznej, ale na zapleczu frontu niechęć do Mieszkowskiego znów brała górę nad partyjnymi podziałami. Skuteczne dotąd metody medialnego rozgrywania kryzysu okazały się niecelne. W sierpniu 2016 roku kończył się dyrektorski kontrakt. Gdy zapowiedziano

rozpisanie konkursu, rozpoczęło się odliczanie końca dekady.

TEATR WIELKI I SMUTNY

Jej finał nadszedł w szczególnym momencie. Rewolucja – zrazu pryszczata, rozpyskowana, narcystyczna – zaczęła krzepnąć w dojrzałych formach. Umrusany pyłem bitewnym poligon nowej estetyki zamieniał się w elegancki salon. Rozbierano barykady. Teatr dorósł. Stał się jedną z najwyżej cenionych eksportowych marek polskiej kultury, co poświadczała obecność jego przedstawień na największych festiwalach świata. W ostatnich latach na afiszu Polskiego pojawiły się dzieła, które – jak dawniej – budowały wspólnotę ponad przepaścią gustów. Do takich przedstawień należała *Wycinka* Krystiana Lupy (premiera 23 października 2014) – olśniewający powrót reżysera do kręgu fascynacji Bernhardowskich i zarazem mistrzowska lekcja scenicznej interpretacji literatury. Spektakl stał się wizytówką klasy artystycznej zespołu. Role Haliny Rasiakówny, Ewy Skibińskiej, Marty Zięby, Piotra Skiby, Wojciecha Ziemiańskiego, Adama Szczyszczaja, Michała Opalińskiego oraz partnerującego im gościnnie Jana Frycza lśniły blaskiem największych ról, jakie oglądano na wrocławskiej scenie.

Najbardziej efektownym zwieńczeniem dekady był monumentalny, rozpisany na trzy lata projekt realizacji całości *Dziadów* w reżyserii Michała Zadary (premiera wszystkich części 20 lutego 2016). Kilkunastogodzinny maraton, który po raz pierwszy w historii poddawał próbie sceny wszystkie części poematu wraz z przypisami, mottami i objaśnieniami autora, okazał się widowiskiem przekraczającym ramy teatru. Przeciągające się długo w noc przedsta-

wienia były czymś na kształt kulturowego rytuału, odprowadzającego w nadziei, że wyświetli się wreszcie pełny kształt dzieła oraz jego niezafałszowany bagażem interpretacji, źródłowy sens. Związanej z tym determinacji towarzyszyło na poły magiczne przeświadczenie, że tekst trzeba wypowiedzieć jak zaklęcie do końca, by mógł nam objawić, czym naprawdę jest. Sprostanie duchowej atletyce *Dziadów* wymagało nadzwyczajnego zaangażowania fizycznego wszystkich uczestników superprodukcji. Ciężar słowa musiało unieść ciało. Ten wysiłek nadał przedsięwzięciu odcień sportowy: widzowie kibicowali aktorom, aktorzy dodawali ducha widzom, unieruchomionym w fotelach na wiele godzin. Czasem trzeba było sztafety wykonawców, aby „unieść” dłuższe partie tekstu. Taki właśnie kształt przybrał *Ustęp* zainscenizowany jako rodzaj poetyckiej medytacji, zbiorowego „czuwania” nad słowem, którego uczestnicy kolejno się wymieniali, mobilizując nawzajem do dyscypliny i koncentracji.

Cielesny aspekt zmagania z tekstem był również widoczny w imponującej kreacji Bartłomieja Porczyka jako Gustawa/Konrada. Część IV, rozegrana jako kilkugodzinny monodram, okazała się ekstremalną próbą wytrzymałościową, angażującą pamięć, emocje i mięśnie. Nie mniej totalny wymiar miała również Wielka Improwizacja. W interpretacji Porczyka ów wielki monolog stał się czymś na kształt arii – brawurowym popisem, energetyczną fuzją muzyki i słowa. Widzów uderzył ton tej sceny, całkowicie odartej z patosu. Konrad objawił się w niej nie jako bojownik, czy metafizyczny kontestator, lecz przede wszystkim jako artysta – narcystyczny, zakochany we własnej pieśni i rozkoszujący się jej potęgą.

Dziady wieńczyły ambicje teatru, zasygnalizowane już w pierwszym sezo-

nie dyrekcji Mieszkowskiego, by wytyczać szlaki, być pierwszym tam, gdzie nikt dotąd nie dotarł. Znamienne, że początek tej drogi wyznaczały *Dziady* przepisane przez Pawła Demirskiego, a kończył zrealizowany w postaci kompletnej oryginał arcypoematu. Polski nie musiał już brać udziału w wyścigu na awangardowe gesty, potrafił się nawet zabawić manierą akademicką, serwując w części III wysmakowany pastisz dziewiętnastowiecznego teatru. Był perfekcyjnym instrumentem, który potrafi zagrać wszystko.



Skala protestów po osadzeniu w fotelu dyrektorskim Cezarego Morawskiego zaskoczyła wszystkich. Od momentu ogłoszenia werdyktu komisji konkursowej na oczach całej Polski trwa spektakl buntu, przybierający niespotykane dotąd formy. Aktorzy podczas ukłonów zaklejają usta czarnymi paskami. Publiczność organizuje manifestacje przed teatrem i na widowni, wzywając nowego dyrektora do ustąpienia. Związek Zawodowy Inicjatywa Pracownicza złożył zawiadomienie do prokuratury o podejrzeniu nieprawidłowości w procedurach konkursowych. Na Facebooku powstał profil „Teatr Polski w podziemiu”, który pełni rolę serwisu informacyjnego ruchu oporu przeciwko nowemu kierownictwu. Obronę teatru wspierają biernie lub czynnie także ci, którzy wcześniej z różnych względów nie przepadali za Krzysztofem Mieszkowskim. Ikoną protestu są teraz aktorzy z zaklejonymi ustami. Teatr znów ogniskuje emocje i odruchy bezinteresownej solidarności, jak przed ćwierć wiekiem, po nocy pożaru, który odebrał zespołowi dach nad głową. Oczywiście, nie jest to odruch powszechny. Polski wciąż zbiera żniwo

niechęci, wywołanej przez polityczną awanturę wokół *Śmierci i dziewczyny*. Nieugięta postawa aktorów na ogół jednak wzbudza sympatię, nie tylko wśród środowisk zainteresowanych kulturą.

Wykonane telefonami komórkowymi sceny „niemego protestu” wywołują być może większe poczucie dumy niż fakt otwarcia przez *Wycinkę* festiwalu w Awinionie. Pomysłowość zespołu w demonstrowaniu oporu pasuje do wizerunku „miasta z fasonem” i jego mitów, na czele z kozacką legendą uprowadzenia „80 milionów”. Członkom komisji konkursowej, którzy przeformowali wybór Cezarego Morawskiego na dyrektora, zabrakło wycucia i wyobraźni. Pomijając fakt wyraźnego faworyzowania go podczas dwóch odsłon konkursu i wcześniejszych prób zainstalowania na stolcu dyrektorskim w Wałbrzychu, trzeba powiedzieć jasno, że biografia nowego szefa teatru najzwyczajniej w świecie do tego miejsca nie pasowała. Dorobek serialowy i farsowy dyrektora – sam w sobie niebędący niczym nagannym – pozosta-

wał w oczywistej sprzeczności z tym wszystkim, co Polski umieszczał na swych sztandarach, i co zbudowało jego kapitał symboliczny. Teatr, w oczach zespołu i wspierającej go publiczności, był miejscem z etosem, dlatego tak trudno sprowadzić dyskusję na temat prowadzenia tej instytucji do kategorii czysto pragmatycznych. Każdy następca Krzysztofa Mieszkowskiego będzie musiał się z tym bagażem liczyć. Niewykluczone, że dla kolejnych dyrektorów stanie się on przekleństwem, takim jak paraliżująca do dziś Stary Teatr legenda jego niegdysiejszej świetności.

Zanim jednak nastąpi rozbiórka etosu, trwa demontaż zespołu. Z Polskiego odchodzą aktorzy. Szerokim łukiem omijają go reżyserzy. Umacnia się, podjęty w geście solidarności z protestującą załogą, środowiskowy bojkot. Kwarantanna jest skuteczna – Cezary Morawski do listopada nie był w stanie skonkretyzować swoich planów repertuarowych. Teatr naprawdę umiera. W samym środku Europejskiej Stolicy Kultury.



0 dobrą wspólnotę

• MAREK BEYLIN •

Im trudniejsze czasy, tym więcej przydałoby się marzeń. A mamy ich jak na lekarstwo. Owszem, gniew, gorycz, lęki, myślenie, co robić, rewizje i wiwisekcje – tego wszystkiego jest pod dostatkiem. Bierzymy pod lupę przeszłość i teraźniejszość, nas samych i zbiorowość, chcąc zrozumieć, co się dzieje i dlaczego na naszych oczach walą się w gruzy niedawne oczywistości polityczne i społeczne. Jak ta, że demokracje muszą wygrać.

Zmagamy się w tym wszystkim i z czymś jeszcze: z nawałą doraźności, co sprawia, że nasze wysiłki zderzają się z siłą wąskich horyzontów właściwych każdemu, kogo rzeczywistość przygniata do ziemi i skłania do tego, by to, co dzieje się wokół, uznać za przemożny trend. Za nową albo starą Historię, która nas więzi. A jesteśmy przygniecenii, nawet jeśli zdaje nam się, że podfruwamy. I w tych naszych przygnieceniach tworzymy wszyscy wielki obóz ludzi ściśniętych okolicznościami tak, że nie potrafią spojrzeć na świat choćby nieco z góry.

To właśnie marzenia unoszą nas wyżej, pozwalając zobaczyć więcej niż to, co jedynie naoczne. Wiem, że marzenia mają złą markę. Kojarzą się z naiwnością, sentymentalizmem, oderwaniem od życia i nieporadnością, wszak żyjemy w czasach nasyconych pragmatyzmem i przykazem szybkiej sprawczości. Tłumiliśmy więc marzenia w imię tak zwanego zdrowego rozsądku i tego, co wydawało się prostymi koniecznościami. Teraz nadszedł moment, by tłumić doraźne przyziemności w imię marzeń. Bez nich pozostaniemy w ugięciu.

Myślałem sobie o tym, oglądając serial *Artyści* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego. Toż to rzecz o marzeniach: o dobrej wspólnocie, która potrafi przemóc zło, i o sile sztuki wiodącej nas w ten bój. Sile dwojakiej, bo w tym serialu obrona teatru, czyli wartości kultury, a nie tylko własnych karier, przekształca załogę w solidarną społeczność. Zaś sam teatr staje się reprezentacją zbiorowości oraz laboratorium społeczeństwa, w którym rodzą się dobre praktyki działania. A wszystko to jest wyzbyte naiwnej wiary, że takie zmiany są łatwe. W *Artystach* buzują konflikty, jest wielki

festiwal ludzkich małości i ograniczeń, a groteskowy humor bijący z serialu przydaje mu uniwersalności, biorąc w nawias skonkretyzowaną rodzajowość zdarzeń.

To drugi polski serial, którego głównym bohaterem jest marzenie o dobrej politycznej wspólnocie. Pierwszym była *Ekipa* z 2007 roku, robiona przez Agnieszkę Holland, Magdalенę Łazarkiewicz, Kasię Adamik i Borysa Lankosza. Tyle że *Ekipa* opowiadała bezpośrednio o „wielkiej” polityce. Nie kryła jej brudów, intryg, przekrętów, dawała jednak wyraz przekonaniu, tak jak *Artyści*, że ten wymarzony lepszy świat polityczny jest pod ręką. Można po niego sięgnąć.

Oba te serie łączy też to, że rozbijają polski kult wodza naczelnego. Zrodził się po śmierci księcia Poniatowskiego, przejął go i umocnił Piłsudski, a i dziś ciąży na naszej polityce i zbiorowej wyobraźni. To kult tragicznego samotnego bohatera, który wszystko poświęca ojczyźnie; to zarazem kult państwa, zawsze zagrożonego, walczącego o istnienie i godność, więc wymuszającego zgodę narodową niebezpiecznie przechodzącą w ciszę. To także jako rezultat stawka na zachowawczość polityczną i społeczną oraz arogancja wobec demokratycznych praktyk i emancypacyjnych dążeń społeczeństwa, które nie przystają do idei jednolitego państwa ze swym walczącym o nie wodzem.

Artyści, jak *Ekipa*, pokazują, że można inaczej. Zamiast jednolitej przestrzeni politycznej mamy ustawiczne konflikty, z których rodzi się współpraca i poczucie wspólnej sprawy. Poczucie zapewne kruche, lecz intensywne, bo spajane i interesami, i spontaniczną obywatelską emocjonalnością. Zamiast pozornie wszechmocnego wodza naczelnego mamy kogoś, kto słucha i patrzy, więc rekompensuje własne słabości siłą, jaką dają inne rozpoznania i perspektywy.

To wspólnota i władza rodząca się z oddolnych impulsów, a nie aranżowana odgórnie. I może niekoniecznie skazana na to, by istnieć tylko w marzeniach.

Felieton

ARTYŚCI – SERIAL FABULARNY, SCENARIUSZ: PAWEŁ DEMIRSKI, REŻ. MONIKA STRZĘPKA, TELEWIZJA POLSKA 2016, FOT. MARIA WYTRYKUS/TELEWIZJA POLSKA

Nawozy sztuczne



Rowy Marianń- skie

• AMANITA MUSKARIA •

AMANITA MUSKARIA

Cicha noc

*...po prawej, po lewej, z tyłu i na przodzie leży mgła
śnieżysta, blada, niewzruszona, milcząca, mara oceanu,
który niegdyś miał brzegi swoje...*

Zygmunt Krasiński

*Wiatr był na ziemi. Dzwoniły jabłonie
owocem żółtym, i jarzębiny chrzęst.
Pchaliśmy pługi, dźwigaliśmy bronie
i twardo śpimy, z łbem zgiętym na pięść.*

Czesław Miłosz

OSOBY:

- MARYLKA, żyje dla innych
 - JÓZEK, żyje z Marylką
 - MAGDA, żyje sztuką życia
 - ROMAN, żyje poezją
 - MAMA, właściwie już umarła, ale ciągle żyje
 - OLGA, właściwie ciągle żyje, ale już umarła
 - CIOTKA, żyje mgłą
 - WUJEK, żyje z ciotką
- Sztuka rozgrywa się w domu Marylki i Józka na dzień przed Wigilią (I akt) i w samą Wigilię (II akt).*

AKT I

Scena 1

Marylka nad burakami, kroi, uciera, sok tryska, pod koniec prawdziwa jatka. Zza sceny co jakiś czas dochodzą głucho uderzenia siekiery.

MARYLKA mówi mi, że korzenie mamy ukraińskie, mogą się zgodzić, że tatarskie, bo to nawet prawda, bo prababcia z tatarów była, co zresztą widać było wyraźnie, jak był pomór, bo ona w ogóle się nie bała, tylko chodziła po wsi do domów naznaczonych kredą, zaplombowanych, i zanosila sierotom jedzenie, co tam siedziały zamknięte, a sama przecież miała jedenaścioro dzieci i mogła się zarazić, ale to już taka tatarska natura, brak strachu w genach, więc mogą się nawet zgodzić na to pochodzenie, bo z tym strachem to w naszej rodzinie trochę jest tak, że go nie ma, do powstań pierwsi, dać się rozerwać pierwsi, rozstrzelać, rozszarpać bez zastanowienia pierwsi, zgoda, mamy do tego smykałkę, ale na pewno nie zgodzę się na ukraińskie domieszki, tego to już nie, to naprawdę największe świństwo z jego strony, że coś takiego w ogóle pomyślał i powiedział, przecież my z ukraińcami nigdy, nic, przecież to bandyci byli, jednej nocy zastrzelili wujka tomka, wujka janka, wujka władka, i jeszcze zenka zastrzelili szesnastoletniego, który uciekł w pole, jak się banderowcy zaczęli do domu dobijać, wyskoczył przez okno, myślał, że w polu przenocuje, jasek sobie zabrał pod głowę, a oni siali z karabinu w ciemność, przesiali kulami jasek, wątrobę, jak go potem rano znaleźli w zbożu, to on miał ten jasek pod głowę, myśleli, że śpi, a on nie spał, tylko nie żył, taki dzieciak kochany, jedyny syn ukochanej siostry babci, paulinki, ona niedługo potem umarła, serce jej pękło, bo tej nocy jej męża zabili, syna zabili i dwóch braci zabili, tacy właśnie byli ukraińcy, do tego zdolni, a on mi mówi, że w naszych żyłach, to przecież potworność coś takiego mówić w naszej rodzinie, to jakby płuć tym zmarłym w twarz, deptać groby wujka tomka, wujka janka, wujka władka i zenka, i paulinki, urągać i drwić, i jeszcze mi co roku wyjeżdża z tymi świecami jako dowodem koronnym, że niby pradiadek świece na boże narodzenie ofiarowywał do kościoła, a potem w boże narodzenie prawosławne do cerkwi, że niby po co on by do tej cerkwi ze świecami latał, jakby z dziada pradziada katolikiem był i polakiem, bo on twierdzi, że dziadek był przechrztą zwyczajnym, więc nosił świece do kościoła i po cichutku do cerkwi, nawet nie po cichutku, tylko obnosił się z tym, że nosi, a co w tym złego, że nosił, to nie grzech ofiarować świece, bogaty był, mógł sobie pozwolić, wesprzeć prawosławnego boga, bo ten ich hospody zawsze trochę biedniejszy był niż nasz, to czego miał się pradiadek wstydzić, nic nie miał do ukrycia, gest miał i tyle, jakby był przechrztą, toby z gorliwością podwójnie ofiarował świece do kościoła i ani ogarka do cerkwi, żeby sobie łaskę zaskarbić, pokazać, że godny jest, a on mi wyjeżdża z tymi świecami zawsze w boże narodzenie, i to zawsze przy kutii, i mówi jeszcze, że ta kutia też ukraińska, i że to też dowód, wyjeżdża z tymi kłamstwami,

z tą propagandą pochodzeniową przy kutii, na którą człowiek cały rok czeka, bo przecież kutia jest raz w roku, tylko na wigilię, nie wyobrażam sobie, żeby kiedy indziej jeść kutię, w ogóle by smaku nie miała, i w tym roku na pewno też mi kutię zepsuje tym gadaniem o ukraińskiej krwi w naszej krwi, ja bym sobie już nawet dała żyda wcisnąć, choć to w ogóle niemożliwe i prawdopodobnie na sto procent nie było u nas żydów w rodzinie, ale ukraińca nie dam sobie wcisnąć, ani pół, ani ćwierci, ani tyle (*pokazuje kawałek palca*), bo nie ma większych bestii na świecie nad ukraińskie

Cisza.

MARYLKA (*podnosi buraka w górę*) oto korzeń, wygląda jak serce i krwawi jak serce – oto my, serce u nas w korzeniach, a korzenie we krwi – zaraz przygotuję barszcz, nasz polski barszcz rodzinny, tradycyjny, trzeba podtrzymywać barszcz, krzewić barszcz, żeby barszcz nie zanikał, bo on z krwi naszych przodków – nie ma polaka bez tego buraka

JÓZEK (*wchodzi z siekierą, trochę zadyszany*) skończyłem

MARYLKA to wieszaj

JÓZEK o której przyjedzie

MARYLKA nie wiem, może teraz zabij

JÓZEK poczekam

MARYLKA chcesz się nad nią pastwić

JÓZEK nie będę się pastwił, zabiję

MARYLKA ona taka wrażliwa

JÓZEK ja na zawołanie nie mogę zabijać, ja się muszę przygotować (*wychodzi*)

Marylka dalej trze buraki. Po jakimś czasie Józek wraca, wlokąc za sobą ociosaną choinkę. Ustawia ją w tle, na stojaku i wiesz na niej ozdoby.

MARYLKA ja bym chciała zapomnieć, ale na samą myśl, że on przyjdzie i będzie mi ukraińców wmawiał w brzuch, wszystko się we mnie wywraca, a przecież mnie tam nie było, ja się urodziłam w Warszawie, do dzisiaj mam jeszcze saszetkę na szyję, którą uszyła mi mama, na dwie kostki cukru i karteczkę z nazwiskiem, chowaliśmy się w piwnicy, na szyi te dwie kostki cukru, żeby pod gruzami w razie czego zanim do trzech pomoc, miałam trzy latka, a moja siostra dwa, ale ja pamiętam, nie mogę zapomnieć, pamiętam też za niego, to, co on przeżył, chociaż mnie nie było tam, kiedy tomko i inni, on tam był, ale on o tym nie chce mówić, nie chce pamiętać i wypomina mi, że ja pamiętam, więc choćbym chciała nawet zapomnieć, to przez niego nie zapomnę, i to zawsze powraca w święta, bo babcia przyjeżdżała na święta i opowiadała, ja znam tę opowieść na pamięć: była noc, była mgła, sąsiad zdradził sąsiada, a żyli dotąd dobrze, choć to był ukraińiec; nasz tomko ukrywał się w lesie, wiedział, że banderowcy go szukają, ale sąsiad powiedział mu, że dziś w nocy nie przyjdą, pojechali do drugiej wsi, i on do żony może przyjdzie na noc, możesz dziś w domu nocować, nic ci nie będzie, powiedział sąsiad, a tomko mu uwierzył, bo to był zawsze dobry sąsiad, choć ukraińiec, i tomko wrócił na noc do domu, do żony, uwierzył sąsiadowi, ale sąsiad zdradził, banderowcy

zakołatali kolbami w środku nocy, wyprowadzili wszystkich, zabili mężczyzn strzałem w głowę, bach, to szczęście, że kobiety oszczędzili, nie byli jeszcze najgorsi, gdzie indziej to piłami, to widłami, a oni po sąsiedzku sprawę załatwili, wyłowili mężczyzn, zabili na oczach sióstr, żon, córek, ale kobietom nic nie zrobili, to trzeba ukraińcom zaliczyć na plus

JÓZEK światła nie mogę znaleźć

MARYLKA pewnie w piwnicy, wynieśliśmy światło do piwnicy w zeszłym roku

Józek dalej wiesza ozdoby na choince. Stary zegar wybija godzinę. Mama, która od początku siedziała gdzieś niewidoczna, reaguje nerwowo, nagle wstaje.

MAMA tamtego roku już dwa razy, czy trzy razy przeżywałam, nie wiem, czy to jest trzeci, czy czwarty raz, chyba trzeci, mnie się zdaje, że ja taką przygodę mam, że mnie nie wolno do domu przyjechać, nie wolno mi, bo znajdą mnie wszędzie, znajdą, znaleźli, krzyżu chrystusowy wspomóż nas w przygodach naszych, krzyżu chrystusowy bądź obrońcą przeciwko nieprzyjaciołom naszym, moim

Dźwięk wiadomości w komórce, która leży na stole.

MARYLKA (*zagląda*) zaraz będzie

JÓZEK to ja zaraz

MARYLKA tylko proszę cię nie tu, nie w domu, nie na progu, ostatnio mi całą framugę krwią zbryzgałeś i jeszcze na ścianę chlusnęło, ja nie znoś tej jatki, to mi zawsze w połowie psuje święta

JÓZEK na galaretę musi być świeże

MARYLKA ja tam mogę bez galarety

JÓZEK bez galarety wigilii nie ma

Słychać dzwonek do drzwi. Marylka wychodzi.

MARYLKA (*zza sceny*) magdalena

MAGDA (*zza sceny*) butla z wrzątkiem!!! natychmiast, maryniu!

MARYLKA (*zza sceny*) ale po co?

MAGDA (*zza sceny*) do dupy, do dupy!

Marylka wraca, patrzy po sobie z Józkiem. Zza sceny słychać wodę wpuszczaną do wanny.

MAGDA (*zza sceny*) poród się zaczął, już krew jest

MARYLKA o jezu

MAGDA (*zza sceny*) nie szkodzi, to przecież naturalne, naturalnie rodzę, dopóki nie ma komplikacji – tylko taki straszny ból mam i takie straszne parcie

JÓZEK gdzie młotek

MARYLKA w piwnicy

Józek podnosi klapę w podłodze i schodzi do piwnicy. Marylka kontynuuje dialog z Magdą, ewentualnie sprząta po buraczanej jatce i szykuje Magdzie butlę z wrzątkiem. Magda początkowo zza sceny, po chwili wchodzi do pokoju, rozbiera się, zostaje w samym podkoszulku i rajstopach. W trakcie sceny Marylka przynosi Magdzie butelkę z wrzątkiem (do której co jakiś czas dolewa wody) i czerwony ręcznik. Magda siedzi

lub leży na kanapie z butlą owiniętą ręcznikiem i wsuniętą za rajstopy. Na kanapie lub gdzieś w pobliżu siedzi też Mama.

MARYLKA ale skąd krew

MAGDA (*zza sceny*) kamień mi schodzi

MARYLKA gdzie schodzi

MAGDA (*pojawia się*) po pęcherzu moczowym, poród normalny, naturalny, już byłam dzisiaj jakieś osiem razy w toalecie, i po dwie kropelki, dawaj tę butlę z wrzątkiem i przegotowaną do picia – ja w ogóle nie jestem głodna, tylko w takim stresie trochę, jak człowiek rodzi, to nawet mu się jeść nie chce

MARYLKA ale będziesz jadła w wigilię? barszczyk całkowicie postny, pierogi z kapustą i grzybami, karp w galarecie i smażony, no ryba to przecież nie mięso, i kutia będzie, kompot z suszu – no i ten pęcherz, do urologa musisz, badania konieczne

MAGDA ja mam bardzo dobrego fryzjera, a ty masz, maryniu, taki odrost nieładny

MARYLKA ty mi musisz wreszcie opowiedzieć

MAGDA ja ci pomogę przy świętach

MARYLKA o tadeku, jak umierał

MAGDA jezu, tadek

MARYLKA nie, to może wieczorem

MAMA kto umarł?

MARYLKA nikt, mamó

MAGDA już o tych śmierciach nie rozmawiamy, proszę, bo ja zaczynam płakać

MARYLKA ja właśnie dlatego chcę o tym rozmawiać, żeby cię trochę oderwać od życia

MAGDA to może ja o tych wcieleniach, co miałam, chociaż nie wszystko mogę, rozumiesz – daj jakiś ręczniczek, ja to sobie tak owinę, żeby to mi nie skakało po ciele – więc eternity to maryniu powrót do poprzednich wcieleń, wpadasz w trans taki specjalny i czasami jest akcja, a czasami obrazy

MARYLKA i miałaś te obrazy?

MAGDA miałam! a poza tym miałam niesamowite uczucie, iż – za chwilę dolejemy wrzątku

MAMA miałam taki obraz mojej siostry oldzi, a może to zdjęcie było, ale zginęło chyba, w czasie wojny

MAGDA unosiłam się w powietrzu, w wodzie, jakbym była planktonem, rybą w morzu, oceanie

Z piwnicy słychać charakterystyczne uderzenie młotkiem w rybią głowę i trzask pękającej czaszki.

MAGDA albo jakbym była ptakiem – żeby się poddać zabiegowi eternity, trzeba być w sztuce życia

Znow słychać uderzenie młotkiem w czaszkę ryby.

MAGDA i ja poprzez przejście szeregu kursów dostałam się na pewien stopień rozwoju duchowego, na którym nie każdy człowiek tak z marszu być może, maryniu, dwieście osób, wykłady, medytacje, płacze, krzyki,

i nad tym wszystkim czuwa mistrz, który jest boskością, jest kimś takim jak sajbaba, podobno sajbaba do ludzi, którzy są u niego, mówi, a teraz idźcie dalej, do ravigo szankara, żeby zwieńczył to dzieło, czyli on już to dzieło wieńczy, kończy, mówię ci, to jest psychoterapia prowadzona w wymiarze duchowym, ja nie mówię, że ja już jestem święta, ale pewne etapy musiałam przejść, kurs podstawowy, kurs zaawansowany, codzienne praktyki oddechowe, to się wyjeżdża do wilgi na przykład, to się wyjeżdża pod warszawę, taki ośrodek jest nad pilicą, w jachrance też byłam, w muszynie, gdzie przesłam inicjację medytacji, na podkarpaciu byłam, z gurudżim byłam, to jest ten mistrz najwyższy, do którego się mówi nie guru, tylko gurudzi, i dopiero wtedy można przystąpić do eternity, na pierwszym eternity byłam pięć lat temu u takiej ali, która też miała inicjację, czyli pozwolenie, żeby robić to eternity
Z piwnicy wychodzi Józek zbryzgany krwią. W dłoni trzyma zakrwawiony pęcherz rybi.

JÓZEK (*do Magdy*) chcesz sobie strzelić z pęcherza

MARYLKA jezus maria józek

JÓZEK zabiłem go

MAGDA nie!

MARYLKA prosiłam cię, nie przy magdzie, ona mięsa nie je

JÓZEK mięso jest dla ludzi, a ryba to nie mięso, ryba to ryba, ryba nie ma świadomości, nawet takiej, że się ją zabija

MAGDA zarodek ludzki też nie ma świadomości, a się go chroni

JÓZEK gdzie zarodkowi do ryby, zarodek to życie, a życie trzeba chronić, bo to dobro najwyższe (*kładzie pęcherz na ziemi, staje na nim i strzela z satysfakcją*)

MAMA każdego dnia, w każdym pacierzu błagałam, żeby mogła umrzeć naturalną śmiercią

Józek wychodzi.

MAMA dlatego spowiadając się, raz jeden powiedziałam księdzu, że jeśli umrę nagle, żądam sekcji zwłok

MAGDA ja ci, maryniu, tak bardzo współczuję

MARYLKA wiesz, to jest jednak tradycja

MAGDA piąte, nie zabijaj

MAMA ja wiem, że jestem udręczeniem

MARYLKA żeby zjeść, trzeba zabić

MAGDA katolicki ubój rytualny?

MARYLKA on humanitarnie, młotkiem

MAGDA sadysta!

MAMA zdręczam wszystkich swoją osobą

MAGDA maryniu, jeśli chcesz, to ja jego duszę dam do oczyszczenia! takie, przepraszam, prymitywy, są na poziomach strasznie niskich, a ja mam panią w lublinie, która od sajbaby dostała pozwolenie, łaskę przeprowadzania dusz na wysokie poziomy, zobaczysz jak po takim zabiegu mu podskoczy! ja przecież przeprowadziłam już moją sąsiadkę i jej dusza tak podskoczyła, że ona już jest prawie w niebie

MARYLKA ale żyje?

MAGDA nie bój się, on nie pójdzie do klasztoru, będzie żył życiem ziemskim, ale też nikogo już od niego nic złego nie spotka, bo on będzie dążył tylko do rozwoju swojego duchowego – a może ja babcię podam?

MARYLKA daj spokój, mama już

MAGDA a chcesz, żebym twoją duszę podała? to jest nic złego, ja jej tylko podaję twoje dane, rok urodzenia, pesel, adres, pin, ile masz lat i jak się nazywasz

MAMA (*podchodzi do Marylki*) a pani to kto

MARYLKA mamó, to ja, a to magda, moja siostra, przyjechała do nas na święta

MAMA a kto jeszcze będzie

MARYLKA roman, powinien już, pamiętasz, mamó, romana

MAMA nie

MARYLKA i moja kuzynka z mężem, ale oni jutro dopiero, na samą wigilię

MAMA a oldzia też przyjedzie

MARYLKA nie, mamó, oldzia nie żyje

MAMA (*sięga do czerwonego ręcznika, w który owinięta jest butelka z wrzątkiem na brzuchu Magdy*) proszę mi oddać mój kaftanik

MARYLKA mamó, to jest ręcznik

Magda nagle wybucha histerycznym śmiechem, patrząc na swoją butelkę w czerwonym ręczniku wystającą z rajstop. Dołącza do niej Marylka, podczas tej sceny pojawia się Roman.

MAGDA popatrz, maryniu, aha ha ha, wiesz, o co chodzi, ha ha ha, rozmiar odpowiedni, aha ha ha

MARYLKA ihi hi hi, ha ha ha, nie, to piękne, aha ha ha, takie, aha ha, i jeszcze czerwony, ahaha

MAGDA czerwony, yha ha ha ha ha, a wiesz, że śmiech jest bardzo zdrowy? aha ha ha, nie no, wchodzę do domu i krzyczę: butla z wrzątkiem, natychmiast!

MARYLKA do dupy, do dupy, ija ha ha ha, a ja sobie myślę, o co jej chodzi *Magda i Marylka zauważają Romana, śmiech kończy się tak nagle, jak się zaczął.*

ROMAN (*mówi z przedniojęzykowym ł*) niech będzie pochwalony jezus chrystus i maryja zawsze dziewica, czyli mówiąc krótko: czołem

MAMA ksiądz przyszedł?

MARYLKA antychryst

ROMAN (*do Magdy*) a tobie co?

MAGDA kamień rodzę

ROMAN (*witając się ze wszystkimi*) jak powiedział terencjusz: nic, co ludzkie, nie jest mi obce – trzeba było się urodzić w grecji, żeby coś takiego wymyślić, chociaż myślę, że nie miejsce stanowi o mądrości, tak myślę – a wy jak zwykle siedzicie i pieprzycie, à propos: ten pieprz na rączce widniejący, czy to jest tryb rozkazujący? ja akurat nigdy nie lubiłem sztaudyngera, ale to jedno naprawdę mi się podobało – niektórzy twierdzą, że to był dobry poeta, ja go uważam raczej za grafomana,

on pisał takie rzeczy, że ma do czynienia z dwiema kobietami: jedna zagaja, druga za jaja
Z piwnicy wychodzi Józek, na szyi łańcuch lampek choinkowych, w jednej ręce talerz z flakami, płetwami i dzwonkami, w drugiej miska z rybimi głowami.

JÓZEK zjesz ze mną głowę, romanie?

Scena 2

Trochę później. Wieczór.

Roman z Józkiem jedzą z jednej miski ugotowane rybie głowy, Magda z Marylką siedzą na kanapie, Mama krąży po pokoju.

ROMAN (*do Józka*) chcesz, żebym z tego jadł? w ten sposób ani ja nie dotrę do głowy, ani głowa nie dotrze do mnie

JÓZEK proszę, kresowa arystokracja nie ma pojęcia, jak się zabrać do głowy, ale ja ciebie u siebie obsługiwał nie będę

ROMAN to jak mam jeść

JÓZEK rękami, jak normalny człowiek, tu sobie odrywasz, tu usuwasz oko, ile z tym zachodu

ROMAN a ile północy

Jedzą.

MAMA gdzie jest moja siostra oldzia? zawsze byliśmy razem

MARYLKA mam, przecież oldzia

JÓZEK oldzia wyemigrowała do argenty w trzydziestym ósmym, przed wojną

MAMA a Józek, syn mój?

JÓZEK tu jestem, mam, nie wyemigrowałem

MAMA a co ty tu robisz?

JÓZEK to, co lubię najbardziej: jem gotowaną głowę

MAMA a synowie, staszek, franiu

JÓZEK w kanadzie

MAMA w kanadzie, skąd?

JÓZEK z polski, wyemigrowali

MAMA przed wojną?

JÓZEK nie, przed stanem wojennym

MAMA wszyscy wyemigrowali

JÓZEK wszyscy, bo to taki kraj

Cisza. Roman podnosi w górę ręce ubrudzone rybą, patrzy bezradnie. Marylka szybko przynosi serwetkę i wyciera mu ręce. Józek w tym czasie beceremonialnie oblizuje palce, sycąc się resztkami rybiej głowy.

ROMAN (*bez wyniosłości w głosie, raczej ze smutkiem*) zastanawiam się, kiedy właściwie zaczęło się to zeszmacenie narodu, oczywiście mam pewne teorie, bo ono się zaczęło dość dawno, ale takim namacalnym dowodem zeszmacenia, którego ja sam byłem i jestem świadkiem, dowodem słyszalnym gołym uchem, i w tym sensie, można powiedzieć, namacalnym, jest utrata przedniojęzykowego ł, która się dokonała po

wojnie, na naszych oczach, jak to się mówi, ale w rzeczywistości trzeba by powiedzieć na naszych uszach

Cisza.

MARYLKA ależ ty masz pomysły, ludzie majątki potracili, domy, życie, a ty załamujesz ręce nad przedniojęzykowym ł

ROMAN otóż to, ja wiem, że wy tego nie rozumiecie, bo macie kuropatwy w głowie – myśmy też wszystko stracili w czasie wojny i po, a zwłaszcza po, wszystko oprócz życia, ale mniejsza o to, gdybym ja miał wybierać przedniojęzykowe ł czy życie, to wybrałbym rzecz jasna życie, niemniej utrata przedniojęzykowego ł to dowód upadku świata, w którym się urodziłem, i w którym wy też się urodziłyście, ale który ja w odróżnieniu od was jeszcze dobrze pamiętam

JÓZEK (*nuci pod nosem*) do szopy, hej pasterze, do szopy, bo tam cud, syn boży w żłobie leży, by zbawić ludzki ród (*mówi*) ciebie, roman, nic już nie zbawi

ROMAN ja wcale tego nie oczekuję – w odróżnieniu od was

Cisza.

ROMAN zresztą, mniejsza o to, małpa tygrys

MAGDA (*do Marylki, podając jej butelkę*) może zmienimy wodę

JÓZEK jak nie da się nic innego (*wstaje od stołu, wyrzuca ości rybie do kosza, rusza w stronę choinki, by zawieszać na niej lampki*)

Marylka idzie nalać gorącej wody do butelki.

MAMA chciałabym wniknąć w psychikę mojej siostry oldzi i dowiedzieć się, dlaczego mnie nie odwiedza

MARYLKA (*z kuchni*) mam, tyle razy ci mówię, że oldzia dawno nie żyje

MAMA oldzia nie żyje?

MARYLKA zmarła wiele lat temu, w buenos aires

MAMA a co ona robi tak daleko od domu

Zegar wybija godzinę.

MAMA tak głośno bije

MARYLKA zawsze tak bił, już od wojny

MAMA wyrzucie go

MARYLKA prezent ślubny?

MAMA wynieście do piwnicy

JÓZEK to pamiątka po twojej siostrze basi

MAMA niech go sobie zabierze

JÓZEK basi zegar w niebie niepotrzebny

MAMA on tak bił

JÓZEK to zabytek

MAMA (*cicho*) ona już włosów na głowie nie miała

JÓZEK drogocenny

Marylka wraca z butelką.

MAGDA po co ty jej wciąż mówisz, że jej siostry umarły, przecież można cokolwiek – że siostra przyjdzie jutro, a jutro znowu, że jutro

MARYLKA mam kłamać?

MAGDA sama bym chciała wierzyć, że jutro, że jutro, że jutro

MARYLKA ale to kłamstwa
 MAGDA piękny stan
 MARYLKA ona właściwie też już umarła, a jednak żyje
 MAGDA taka karma
 MARYLKA całe życie się modliła, żeby pan bóg zachował ją od nagłej i niespodziewanej śmierci
 MAGDA trzeba uważać, bo można sobie wymodlić
Cisza.
 ROMAN (*zamysłony, recytuje*) nad filarami, z których smoła ścieka, w prowincji tej, gdzie salwa codzien błyska, pod śpiew saperów o losie człowieka kołysze płacz dziecinny kołyska
 MAGDA (*dołącza*) kołysze, lula nowego bohatera w zapachu ognia i spalonych zbóż
 MARYLKA (*dołącza*) pluszczą pontony, tryska ptak zbudzony
 MAGDA, ROMAN, MARYLKA (*śpiewają*) roz-kwi-ta-ły pęki białych róż
 MAGDA znałam ten wiersz kiedyś na pamięć, bardzo go lubiłam
 ROMAN a gdzie on był, bo przecież nie w podręczniku
 MAGDA znajoma mi załatwiła miłosza spod lady, były jakieś śladowe nakłady jak dostał nobla, a ona pracowała w księgarni
 ROMAN i ty jako osoba dorosła nauczyłaś się kołysanki nawet na pamięć?
 tego bym się po tobie nie spodziewał
 MAGDA bo ty wszystkich uważasz za durniów
 ROMAN żeby wszystkich, ale ciebie, marylkę i waszą matkę, a moją siostrę na pewno
 MARYLKA wyobraź sobie, że ja też znam i lubię ten wiersz
 ROMAN a zdajesz sobie sprawę, o jakiej prowincji tam jest mowa?
 MARYLKA chyba nie
 ROMAN a wiesz, gdzie jest stochód
 MARYLKA stochód?
 ROMAN otóż na wołyńiu
 MARYLKA o boże!
 ROMAN a więc w granicach polski przedwojennej
 MARYLKA ale to bajka, on tam bajkę opowiada
 ROMAN jak ktoś oczekuje bajki, to dostaje bajkę
 MARYLKA to dlaczego wołyń?
 ROMAN spokojnie, ten wiersz powstał przed wojną, jak on myślał wołyń, to nie myślał o tym, o czym ty myślisz, jak myślisz wołyń
 MARYLKA ty człowiekowi jednak potrafisz wszystko zepsuć, nawet głupi wiersz
 ROMAN ten wiersz to prorocstwo, wszystko należy rozumieć w nim dwójako
 MAGDA to znaczy?
 ROMAN znaczy i tak, i tak – ten sam wiersz, a każdy słyszy inaczej
 MAGDA (*śpiewa*) rozkwitały pęki białych róż (*nuci dalej bez słów*)
 ROMAN no właśnie! ty słyszysz legiony, piłsudski, a ja myślę tylko: dalej nie umiem, dalej nie umiem, i w tym jest wszystko, przecież już wtedy nasi wyrzynali się z ukraińcami

MAGDA (*śpiewa*) wróć, ucałuj jak za dawnych lat
 ROMAN (*z rezygnacją*) zresztą mniejsza o to, mało jest w literaturze światowej geniuszy tak wielkich jak ten, mogę za to dać szyję, że w całej literaturze światowej na palcach można policzyć geniuszy tej klasy, na palcach – nie wiem, czy wy to słyszycie w tych wierszach, nie wiem, czy wy to słyszycie w moich słowach – ja całe życie żyję tylko tym, to znaczy jakby mnie kto zapytał, co można przeciwstawić tym wszystkim przerażającym rzeczom, z których powiedziałem wam jedną tysięczną, choć mógłbym mówić bez końca, to powiem wam, że choć jestem stary i zdycham, prędzej zapomnę o wojnie, niż przestanę pamiętać o takim pocie jak miłosz, no i rzecz jasna mickiewicz
 MAMA a ja nic nie pamiętam, choć wiedziałam i widziałam, straszne rzeczy widziałam, dlaczego ja zapomniałam, co ja tam widziałam, a przecież widziałam i nie powiedziałam
 JÓZEK może kolędy pośpiewamy, mamo
 MAMA czemu ja tak cierpię, czemu ja taka samotna, dlaczego nikogo nie mam, gdzie moje rzeczy wszystkie, płaszcze, sukienki, i synowie moi, chciałabym wrócić do domu, nacieszyć się jeszcze, synów zobaczyć, syna mojego pierworodnego, józefa, józia maleńkiego
 JÓZEK mamo, tu jestem, mamo
 MAMA gdzie
 JÓZEK tu, no kto ja jestem
 MAMA polak mały
 JÓZEK mamo
 MAMA i jeszcze tych, tego, kogo to jeszcze tak bym pragnęła zobaczyć, już nie wiem, czemuś mi rozum odebrał, boże, czy ja co źle robię, że chodzę jak we mgle, że nie wiem, gdzie jestem, gdzie dom mój
 JÓZEK (*śpiewa*) gdy śliczna panna syna kołysała, z wielkim weselem tak jemu śpiewała
 MAMA żeby mnie nawet oldzia nie odwiedziła, nigdy, za tyle czasu, co tu jestem, co ja złego, no co ja takiego złego, że mnie własna siostra zapomniała, co ja takiego zrobiłam, że nic nie pamiętam, chociaż mam w pamięci takie straszne rzeczy
 JÓZEK (*śpiewa*) pójdźmy wszyscy do stajenki, do jesusza i panienki, powitajmy maleńkiego i maryję, matkę jego
 MAMA, JÓZEK (*śpiewają razem*) powitajmy maleńkiego
Mama przestaje śpiewać.
 JÓZEK (*śpiewa*) i maryję matkę jego
 MAMA ja umrę, umrę
 JÓZEK (*śpiewa*) witaj dzieciąteczko w żłobie
 MAMA może umrę tej nocy
 JÓZEK (*śpiewa*) wyznajemy boga w tobie
 MAMA albo przyszłej nocy
 JÓZEK (*śpiewa*) coś się narodził tej nocy
 MAMA, JÓZEK (*śpiewają*) by nas wyrwać z czarta mocy
 ROMAN (*patrząc na Mamę*) ciekawe, jak nic się nie da przewidzieć, ja się tak cieszyłem, wiedząc na pewno, że przyjdę, nie ma najmniejszej

waszej winy w tym, że się zrobiło tak, jak się zrobiło, jakoś tak się potoczyło, nigdy nie przypuszczałem, że to tak będzie wyglądało, że ja się nie potrafię cieszyć nawet wami, ja się strasznie ucieszyłem, jak was zobaczyłem, ale to bardzo szybko minęło

MAMA (*zaczyna czegoś szukać*) gdzieś sobie zgubiłam cząstkę różańca, gdzież ta moja cząstka różańca, cząstkę bym sobie zmówiła, ale zgubiłam

JÓZEK różaniec zgubiłaś

MAMA cząstkę różańca

JÓZEK różaniec się nie rozerwał

MAMA w kościele nie zgubiłam, bo msza nie trwa tak długo, przecież nie modłę się tak, żeby zgubić, nic już nie mam, nawet cząstki różańca, na palcach się będę modlić, boże, bądź miłościw, nawet cząstki

Cisza.

JÓZEK (*znajduje różaniec na choince*) tu wisi, tu powiesiłaś, mamo

ROMAN (*zamyślony*) zagłada, zagłada wisi w powietrzu, nigdy nie myślałem o tym tak poważnie jak teraz (*do Marylki*) znasz miasto miłosza?

MARYLKA nie pamiętam

ROMAN na ogół ludzie ten właśnie wiersz znają, prędzej nawet niż kołysankę, ale nie chodzi o to, czy znasz, nawet nie o to chodzi, że to jest jedno z największych arcydzieł miłosza w ogóle – z tym wierszem wiąże się pewien fenomen, jedna z najbardziej niewiarygodnych rzeczy, z jakimi ja się w ogóle spotkałem w życiu – miasto, tego nie można mówić bez tytułu, posłuchaj, marylko, posłuchajcie, możecie zapomnieć wszystko, ale tego wiersza nie wolno wam zapomnieć, ja wam go napiszę własnoręcznie na kartce, i macie raz na miesiąc go przeczytać, bardzo powoli, bardzo dokładnie i zastanawiać się nad każdym słowem

MARYLKA ale roman, są święta, wigilia, to znaczy wigilia wigilii

ROMAN a ja was zadręczam, inna rzecz, że ja was w ten sposób chcę zadręczać, w taki sposób jak ja was zadręczałem zazwyczaj, to nie chcę, ale dzisiaj to mi się wszystko wysliznęło z ręki – natomiast w taki sposób, w jaki ja was zadręczam teraz, to ja was chcę zadręczać i uważam, że robię dobrze, (*do Magdy*) tylko niedobrze, że ty się źle czujesz, ale ja się także źle czuję, traktujmy się nawzajem jak naprawdę najbliżsi ludzie, jak żona brat siostra, to, że ja jestem bratem waszej matki, ma najmniejsze znaczenie, mam nadzieję, że znamy się już trochę i jeżeli wam się nie podoba to wszystko, to nie przychodźcie do mnie więcej

MARYLKA ale to ty przyszedłeś do nas, romanie

ROMAN nad ruinami wstaje dzień, wędrowny grajek pustym oknom gra (*do Marylki*) gdyby cię ktoś zapytał w tej chwili, jaka może być data napisania tego wiersza

MARYLKA powiedziałabym, że – czterdziesty piąty?

ROMAN każdy by tak powiedział, no i teraz powiem ci coś, w co sam bym nie uwierzył, gdybym nie wiedział: miłosz ten wiersz napisał w roku czterdziestym i ten wiersz był kolportowany podczas wojny – jak uwierzyć, że ten wiersz nie był napisany po powstaniu warszawskim, jak

uверить – miasto jest największym w moim życiu dowodem, że rzeczy nadprzyrodzone się zdarzają, ja nie znam lepszego dowodu, tylko ten: grajek poranny, komu ty tak grasz, tam są schody bez domów i piętra bez żywych – tobie gram, najpiękniejsze z urojonych miast i najsmutniejsze z prawdziwych

Cisza.

MARYLKA roman, może lepiej od razu ci to powiem, jutro będą też

ROMAN o nie

MARYLKA niestety

MAGDA ja też za nimi nie przepadam

MARYLKA ale to rodzina

MAGDA sami zostali

MARYLKA jak ich nie zaprosić

ROMAN no to teraz już mnie naprawdę dobiłaś

Scena 3

Noc. Marylka i Magda.

MAGDA tu sobie naciągnęłam wczoraj

MARYLKA gdzie

MAGDA na jodze, przecież ja takie robię ćwiczenia, nigdy byś nie przypuszczała, że stara kobieta i jeszcze coś takiego, chociaż nie jest mi ła-two, wiesz, ciężkie piersi, to podnoszenie, te deski, powitanie słońca, pies z głową w górę, pies z głową w dół, ale z nogami wszystko super, i te zginacze, i te prostowniki też super, ty też byś tak mogła, a nie tylko te gary i usługiwanie innym

MARYLKA ale ja też się zginam, i w te i we wte, w ogródku jak grządki kopię, ha ha ha

MAGDA co to jest, ty nigdy nic dla siebie, ty byś raz coś dla siebie, a nie jak taki mechanizm nakręcany, co idzie i pracuje, i nie myśli o tym, że ciężko, bo wie, że ma pracować, jak ja bym tak pracowała, to ja bym była trup, przecież ty byś mogła podróżować, masz dużo więcej pieniędzy niż ja, masz męża, jak w tym waszym związku było, tak było, ale wy się w sumie kochacie, na swój sposób, ty mu ciągle te zupy, te kotlety, te pierogi, chociaż to już wszystko takie wypalone chyba

MARYLKA nie, dlatego, ja już pierogi odpuściłam

MAGDA ja nie mam nikogo, a popatrz na mnie, klub jesiennych entuzjastów – prezeska, wycieczki, czytanie iwaskiewiczza, a przecież ja też miałam ciężkie życie

MARYLKA wiem

MAGDA mamę, która nas oddała do internatu

MARYLKA ale to dla naszego dobra

MAGDA brak miłości, nerwową pracę, zespół jelita drażliwego, i mówię koleżance, która częstuje mnie ciastem: nie mogę, krysiu, chyba nie chcesz, żebym dostała biegunki w tramwaju – i wiesz, ilekroć tak mam, że zaraz puszczę, że nie dobiegnę, bo przecież u mnie to jest jak

wybuch, taki skurcz następuje, że nie ma siły żadnej, która by to powstrzymała – zawsze mówię sobie wtedy: i will survive! i myślę: i will survive! jak żyłam w biedzie i jak tego tadka w tych ostatnich latach – i will survive! boże, jak ja się nim opiekowałam, przecież maryniu, ja byłam dla niego wszystkim: szpitalem, salową, pielęgniarzką, i położną – nie, no położną to już nie, ha ha ha! w czasie tej choroby tadka trochę siebie zaniedbałam, ale zawsze była mi pomocna mantra, mogłam wzywać tę mantrę, żeby medytacja była skuteczna

MARYLKA a co to jest mantra

MAGDA mantra to jest na przykład om

MARYLKA om

MAGDA ram to też jest mantra, to są słowa z sanskrytu, w których kryje się niesamowita moc uzdrawiająca, to są słowa, na przykład omnamasziwaja – jakbyś to śpiewała codziennie, to nie ma siły, żeby cię jakieś nieszczęście spotkało – ja mówię do kolegi takiego mojego: ja już nie wytrzymam, tadka przeprowadziłam, przeprowadziłam już jego duszę, i tak jestem zmęczona tym wszystkim, i jeszcze mi została teściowa, co ja mam robić, przecież jej nie wyrzucę z domu, przecież jej nie zostawię, a on mówi, madziu, jedna rada, oczywiście praktyka codzienna, oddychanie, medytacja, ale oprócz tego, ile razy możesz dziennie śpiewać, to śpiewaj omnamasziwaja

MARYLKA omna – co?

MAGDA to się tak śpiewa: omnamasziwaaaaaaaja, sziwaja namaaaaaaoooooom, namaaaaaaoooooom, sziwajanamaaaaaaoooooom (przerywa nagle, rzeczowo) wyobrażasz sobie, jak dwieście osób to śpiewa, jaka to jest energia?! (wraca do śpiewu) sziwaja namaaaaaaoooooom, omnamasziwajaaaaaaa

MARYLKA (niepewnie) sziwaja omna om

MAGDA i maryniu, ja to zaczęłam śpiewać, i wiesz, że teściowa się zmienia? (wyjmując butelkę zza rajstop) i teraz odlejemy troszkę, i dolejemy wrzątku

Marylka bierze butelkę, wychodzi z nią, po chwili wraca.

MAGDA (kontynuuje) i zadzwoniła do mnie ta koleżanka, którą inicjował sajbaba, ona przeprowadza dusze, i ja się z nią spotkałam, wygląda to tak: przychodzisz do niej i jeśli jesz mięso, to nie wolno ci jeść mięsa ze dwa dni przynajmniej, i w ogóle musisz jeść posiłek lekki, a najlepiej żebyś nic nie jadła – dla mnie to akurat dobrze, bo wiesz, ja mam te problemy straszne z jelitami – i taka półgłodna kładziesz się tam, w takim pokoju, gdzie tylko jest ona i ja, i już jesteśmy tylko we dwie – no i proszę cię, najpierw oddechy robimy, całą serię tych oddechów takich: krótkie, długie, średnie, najpierw krótkie, potem średnie (prezentuje oddechy)

Marylka też próbuje oddychać według instrukcji Magdy.

MAGDA i potem szybkie, i następuje taka hiperwentylacja płuc, że jesteś wprowadzona w stan alfa

MARYLKA trochę jak przed snem

MAGDA przed snem, tak, i w tym stanie alfa śpiewamy trzy razy om – umiesz to?

MARYLKA nie

MAGDA no to czekaj, zaraz ci zaśpiewam (*nabiera powietrza, instruując jednocześnie siostrę*) wdech i oooooooooooooooooooooom

MARYLKA (*pod wrażeniem*) czyli to m na samym końcu

MAGDA tak, tak powolutku, powolutku, wiesz, wypuszczasz to powietrze

MARYLKA (*niepewnie*) ooo oooooooooooooom

MAGDA maryniu, czujesz? czujesz te drgania!?! czy wiesz, że jak jest duża grupa ludzi i wszyscy śpiewają om, to słyszysz bicie dzwonów, jakby ci na wawelu dzwon zygmunta bił – niesamowite, boże, to są doznania niesamowite!

MARYLKA oooooooooooooom

MAGDA tak, dobrze, i to śpiewasz, i ona coś jeszcze tak się modli nad tobą, wiesz, tam tak coś śpiewa w sanskrycie, nad tobą

MARYLKA nade mną?

MAGDA i już jesteś prawie w stanie hipnotycznym

MARYLKA w hipnotycznym

MAGDA już w ogóle swojego ciała nie czujesz

MARYLKA nie czuję

MAGDA i trwasz tak, jakbyś była w śnie jakimś, we mgle

MARYLKA we mgle

MAGDA i zawieszona w tym jesteś

MARYLKA zawieszona

Cisza.

MARYLKA i jak to długo trwa?

MAGDA bardzo długo

Intermedium

Ciemność. Odgłosy wody w tle.

GŁOS (off)

słyszysz

czy ktoś

słyszał

coś

czy wie

jaki los

czeka

tych

co nie mówią

nie mają głosu

ich protest

więźnie w gardle

zatyka je

zaciera się

zdycha

zrywa
strunę
nim wyrwie się
z krtani
wiesza się
to znaczy
zawiesza
zasłużona kara
wymierzona
słusznie
po co mącić
gdakać
szczekać
piać
narzekać
po co

czy nie mają
racji
pokorni i cisi
podatni na wpływy
odpływy
dopływy
wrażliwi na krzywdę
szczególnie własną
ciała płaskie
chłodne
śliskie
pożłociste

manewrują wśród przeszkód
pokonują opór
oczy przywykłe do półmroku
głębia jest wokół
nie znają jej
nie poznają
nie przenikną
wiodą żywot przydenny
otwarte usta
niemy krzyk
czeluść strachu

nie
to nie tak
oni szukają strawy
tam
na dnie

przesiewają muł i piach
bez szemrania suną
ku śmierci

wpływają w sieci
jak do zatoki san francisco
spokojnym ruchem sennych ciał
które giną cicho
gdy ujrzą światło
tam
na górze
czeka olśnienie
i śmierć
błysk noża
głuchy trzask czaszki
złożeni w ofierze
istoty bezrozumne
pozbawione głosu

cicho sza
słyszę
głos
słyszę
ja
mówię
jednak
a mówiono
że nie
wmawiano nam
ten dzień
wyjątkowy
tak mówią
żywe istoty
mówią
tego dnia
ja mówię
mam głos
przemawiam
przemówiłem
słyszę
że mówię
słyszę
co mówię
mówię
że słyszę
mówię

słyszysz
co mówię
słyszycie?
Po chwili głuchy trzask.

AKT II

Może to rzeczywistość, a może sen Marylki. Może są ubrani zwyczajnie, a może poprzebierani w stroje jasełkowe, jednak nieświadomi tego przebrania, ewentualnie elementy strojów jasełkowych pojawiają się dopiero w trakcie Wigilii.

Tableau vivant: wszyscy, także ciotka i wujek, siedzą za długim stołem, jak na Ostatniej Wieczerzy. Gdzieś z boku kołyska drewniana, która może przypominać żłóbek.

Kolęda „Cicha noc”.

ROMAN (*do Marylki*) twierdzisz, że z wojny zapamiętałaś dwie kostki cukru, które mama wieszała wam na szyi w saszetkach uszytych przez nią

MARYLKA mam tę saszetkę do dziś

MAGDA ja też

ROMAN pamiętacie te kostki cukru, które mama zawieszała wam na szyi przed bombardowaniem, a nie pamiętacie samego bombardowania, co świadczy tylko o tym, że wy w ogóle nie pamiętacie wojny, a ten cukier znacie tylko z opowieści własnej matki, a może i moich, bo przecież przyjechałem do was w czterdziestym trzecim ze Lwowa i przeżyłem najstraszniejsze bombardowanie Warszawy, oczywiście najstraszniejsze przed powstaniem warszawskim, bo samo powstanie przechodzi ludzkie pojęcie – nawiasem mówiąc, szczegóły tego bombardowania z największym zdumieniem odkryłem wiele lat później w przygodach człowieka myślącego Marii Dąbrowskiej, która mieszkała sto metrów od was, wszystko się zgadzało co do joty z tym, co zapamiętałem, bo ona była znakomitą pisarką, tylko w ogóle nie umiała zmyślać, ja mógłbym przysiąc, że najróżniejsze dziwne rzeczy opisane w nocach i dniach zdarzyły się w rzeczywistości – a wracając do kostek cukru, to ja twierdzę, że wykluczone jest, byście pamiętały te bombardowania, bo byłyście zwyczajnie za małe

MARYLKA ty nam zostaw nasze bombardowania warszawskie, ty miałeś swoje lwowskie

JÓZEK ty pewnie pamiętasz głównie to, co wyczytałeś u Dąbrowskiej, jej wspomnienia pamiętasz

MAGDA ja z wojny wszystko pamiętam, ja do tego doszłam, jak się cofałam we wcieleniach u takiej danusi

ROMAN faktem jest, że miesiąc przed tym strasznym bombardowaniem w Warszawie przeżyłem pierwsze, najstraszniejsze chyba bombardowanie we Lwowie – na wielkanoc czterdziestego trzeciego we Lwowie, a miesiąc później w Warszawie, bo mnie mama wysłała do mojej starszej siostry, czyli waszej matki – i tu, i tu chowaliśmy się

w piwnicy, tyle że w Warszawie była to piwnica pod kamienicą, a we Lwowie piwnica pod kościołem świętego Mikołaja, zaraz przy uniwersytecie, gdzie mieszkaliśmy, była to zwyczajna piwnica służąca probostwu, ziemniaki i beczki z kiszoną kapustą, a tuż obok za ścianą z desek trumny księży zmarłych od siedemnastego wieku, całe stopy trumien

MARYLKA roman

ROMAN tu my, tu beczki z kapustą, a obok te trupy

MARYLKA roman!

ROMAN i na to wszystko spada bomba

MARYLKA roman!!!

Cisza.

MARYLKA ja zaraz podaję pierogi z kapustą i grzybami

ROMAN to była moja antycypacja twoich pierogów właśnie

CIOTKA antycyco?

MAGDA (*łapie się za brzuch, zaciska oczy*) i will survive, i will survive!

ROMAN pamiętać, ta pamięć, naprawdę przedziwna, ostatnio przypominałem sobie kaktusy, które hodował wasz ojciec, pamiętam je dobrze z mieszkania pod Warszawą, tam uciekliście przed powstaniem, natomiast w ogóle nie pamiętam ich z waszego mieszkania w Warszawie

MARYLKA nie przypominam sobie, żeby ojciec hodował kaktusy

ROMAN bo nie możesz tego pamiętać, ale on musiał hodować kaktusy i w Warszawie mieć kolekcję jeszcze większą niż potem pod Warszawą, bo z pewnością wywiózł tylko niewielką część kaktusów z Warszawy, przecież wykluczone jest, żeby taką ogromną kolekcję zgromadził w tamtym czasie

MARYLKA skąd wiesz, że tyle ich było

ROMAN jak się już ma bzika, to się ma bzika na amen, rozumiesz? jak się ma kaktusomanię, to to nie jest obliczone na dwadzieścia doniczek, tylko na dwieście

MAGDA i te kaktusy z Warszawy by wywoził, żeby je ocalić?

ROMAN one nagle mi się przypomniały, a właściwie przypomniało mi się, że ich nie było, ich po prostu nie było w Warszawie, a przecież musiały tam być, skoro znalazły się z wami pod Warszawą, ja niestety mam doskonałą pamięć i niczego nie potrafię zapomnieć, chociaż czasem naprawdę bym chciał, w maju czterdziestego trzeciego widziałem w Warszawie rzeczy tak potworne, najpotworniejsze było to, czego nie było, brak, ja o tym mogę mówić tylko słowami miłosza: campo di fiori CIOTKA byliśmy, byliśmy na campo di fiori, jak pojechaliśmy na pielgrzymkę do papieża!

WUJEK (*przy oknie, wyglądając pierwszej gwiazdki*) jest, jest! jest pierwsza gwiazdka (*wraca do stołu, zacierając ręce*)

MARYLKA w takim razie zapraszam na barszcz z uszkami, według przepisu prababci Anny (*wychodzi do kuchni po barszcz*)

ROMAN to, że według jej przepisu, oczywiście nic nie znaczy, we Lwowie a potem zresztą i w Krakowie nie było dnia, by jakaś kobieta, często zupełnie obca nie przyszła do babki Anny po przepis, bo w mieście głośno

było o jej kuchni, a ona rozdawała te przepisy, bo miała dobre serce,
 a potem te nieszczęsne kobiety przynosiły na spróbowanie potrawy
 ugotowane przez siebie, ale to już w ogóle nie było to
 MARYLKA (*wnosi wazę z barszczem*) mówiła, że jej sąsiadka to tak za-
 gwandzia, zagwandzia to ciasto, rzuci na okrop, aż się zrobi czysta ha-
 ramucha, a po wierzchu same szabaturki pływają
 WSZYSCY (*śmieją się*) szabaturki, na okrop, haramucha!
 MARYLKA pracowała za dziesięciu
 CIOTKA a miała jedenaścioro dzieci
 MAGDA a jak jej dwunaste umarło, to była najszczęśliwsza na świecie
Cisza.
 MARYLKA no co ty
 MAGDA ona była artystką i chciała zawsze śpiewać, a miała chłopca, który
 non stop na niej siedział i brzuchy jej robił, jak byłem mała, to ona mi
 opowiadała, że poród to jest coś takiego, jakby się ciało z duszą rozsta-
 wało, i ja to zapamiętałam na całe życie
 MARYLKA (*stanowczo do Magdy*) ja będę rozlewać, a ty mi talerze podawaj
 MAGDA (*podaje Marylce talerze*) ty zapamiętałaś pierogi, bo taka już je-
 steś, a ja zapamiętałam to, ja nienawidzę kobiet w ciąży
 ROMAN chciałbym tylko przypomnieć, że zebraliśmy się tu, bo podobno
 dwa tysiące lat temu pewna kobieta w stajni urodziła syna
 MAGDA a teraz córka mojej koleżanki jest w siódmej ciąży, dla niej dziec-
 ko to jak splunąć, taka chuda, w okularach, ani seksu w niej, ani nic,
 i tylko dupę wyciera dzieciom, i co dwa lata rodzi nowe, a ten jej mąż
 ciągle napalony
 JÓZEK na nią?
 MAGDA w ogóle na dupę
 CIOTKA a kim on jest?
 MAGDA lekarzem psychiatrą
 WUJEK i napalony na dupę?
 MAGDA i to jak! ona jest w siódmej ciąży teraz, to ja bym jej najchętniej
 macicę wydarła, a jemu kutasa nożem urznąła
 WUJEK magda!
 CIOTKA jezu!
 MARYLKA człowieku!
 JÓZEK przestań!
Cisza.
 CIOTKA my wiemy, że ty masz straszną traumę
 JÓZEK trauma traumą, ale jest wigilia
 ROMAN każdy ma jakąś traumę, na tym polega problem ludzkości, za dużo
 jest ludzi na świecie i za dużo traum, to się nie może dobrze skończyć
Cisza.
Zegar wybija godzinę.
 MAMA (*nerwowo zatyka sobie uszy*) znowu bije
 MAGDA może ja dlatego tak nie lubię tych świąt – ona z tym brzuchem,
 obok obcy facet, w ucieczce nie wiadomo dokąd
 MAMA ja też w ucieczce rodziłam

JÓZEK dobrze już, mamó, dobrze
 MAMA przed niemcami – tu bomby, a ja na osiołku
 JÓZEK wiemy, że w ucieczce rodziłaś
 MAMA bo nie było miejsca w gospodzie
 MAGDA ja miałam jedno dziecko i jedną tragedię
 ROMAN zupełnie jak matka boska
 MAGDA ja nie chciałam mieć więcej, a ta tylko nogi rozkłada, a ten bez
 gumy
 JÓZEK no i słusznie! co to jest, takie zabezpieczanie, teraz wszyscy się za-
 bezpieczają albo usuwają ciążę, i tylko jak króliki, bez opamiętania
 MAGDA i kto to mówi
 JÓZEK ja, ja to mówię, dojrzałem, być może, do pewnych poglądów
 MAGDA na emeryturze
 JÓZEK lepiej późno niż wcale – owszem, usuwało się, to był mój zawód, ale
 inne czasy i świadomość inna, płodów się nie liczyło na sztuki, płody
 się liczyło na wiadra
 MARYLKA (*wali chochlą w barszcz*) przestańcie, na litość boską!
Cisza. Wszyscy trochę opryskani barszczem.
 CIOTKA może kolędę
 JÓZEK kolędę, właśnie (*do Marylki*) daj śpiewnik
 CIOTKA (*śpiewa*) cicha noc
 JÓZEK nie, nie, to nie
 MARYLKA (*śpiewa*) mizerna cicha
 JÓZEK nie, same takie snuje, smęty – trzeba wesoło, radośnie, przecież
 to boże narodzenie (*wertuje śpiewnik*)
 WUJEK (*śpiewa wesoło*) pójdźmy wszyscy do stajenki
 JÓZEK stop, nie teraz (*śpiewa*) przybieżeli do betlejem (*przerywa*) nie,
 to też nie (*szuka dalej*)
 CIOTKA to może dzisiaj w betlejem
 JÓZEK nie, dzisiaj nie (*śpiewa*) do szopy, hej pasterze
Inni próbują się włączyć i nadążyć.
 WSZYSCY (*śpiewają*) do szopy, bo tam cud, syn boży
 JÓZEK (*przerywa*) nie, czekajcie, takie to jakieś nijakie
 MARYLKA cud nijaki?
 JÓZEK (*urazony*) szukam, szukam przecież
 MARYLKA (*wyrywa mu śpiewnik, odkłada na bok i intonuje spokojnie*) bóg
 się rodzi
 MAGDA karp truchleje
Marylka przerywa, patrzy na Magdę, konsternacja.
 JÓZEK (*obrażony*) proszę, masz teraz, coś chciała
 MARYLKA (*poirytowana*) jedźmy już ten barszczyk, bo wystygnie
Wszyscy posłusznie wiosłują barszcz.
 ROMAN przez większą część życia uważałem się za demokratę, ale muszę
 wam powiedzieć, że od demokracji odszedłem zdecydowanie – prawdą
 jest bezdyskusyjną, że na świecie więcej jest ludzi głupich niż mądrych,
 nic więc dziwnego, że demokracja wszędzie wybiera głupio i skutki
 potem są, jakie są, i to jest jedna z moich ulubionych myśli ostatnio,

to nie jest żadne odkrycie, przecież wszyscy to wiedzą, tylko jakoś nie pamiętają

Cisza.

CIOTKA boże, ile ty sobie co roku trudu zadajesz, marylko, u ciebie naprawdę jak u twojej babci, wszystko takie smaczne

MARYLKA smacznego

WUJEK kto będzie po tobie podtrzymywał te tradycje

CIOTKA dzieci chyba nie bardzo się interesują

Cisza.

WUJEK a gdzie ewa w tym roku

MARYLKA na bali

JÓZEK wyjechali na bali

CIOTKA a adam?

JÓZEK u siebie w brighton

MARYLKA z rodziną

CIOTKA przyjechałby kiedy na święta do rodziców

MARYLKA chce odpocząć, mówi, że po świętach u nas czuje się bardziej zmęczony niż przed, nie wiem, o co mu chodzi, ja przecież od nikogo niczego nie wymagam, ja sama wszystko, tyle tylko żeby byli

JÓZEK powiedział, że jak chcemy, to możemy przyjechać do nich, do anglii

MARYLKA jakoś sobie nie wyobrażam świąt w anglii

CIOTKA ja też

MARYLKA po angielsku

WUJEK ciekawe, co tam jedzą

CIOTKA i ta wieczna mgła

MARYLKA stop!!! zaczekajcie! z tego wszystkiego zapomniałam o srebrnych sztućcach, magda, bierz te sztućce (*wybiega do kuchni po srebrne sztućce*)

ROMAN sztućce już nic nie zmieniają

CIOTKA te twoje sztućce tyle przeszły, marylko

WUJEK gdyby te sztućce mogły mówić

ROMAN rybie głowy palcami, elementarne przeżycie

Marylka wyrwa wszystkim sztućce, wymienia na srebrne, zgrzyt metalu, harmider.

Potem uspokojenie. Jedzą.

JÓZEK (*nagle odkłada łyżkę. Do Marylki*) nie podłożyłaś sianka pod obrus

MAGDA i co?

JÓZEK co to za wigilia bez sianka

MARYLKA proszę, jest miejsce dla niezapowiedzianego gościa

JÓZEK dla nieproszonego też się znalazło

WUJEK tradycja, owszem, to podstawa, ale sianko

JÓZEK bez sianka wigilia nie ma atmosfery, bez sianka wigilia w ogóle nie ma sensu

ROMAN może spuścimy wigilię pod stół

Cisza.

MARYLKA chyba już czas na pierogi (*wychodzi do kuchni, wraca z półmiskiem, w ciszy rozdziela pierogi na talerze*)

JÓZEK marylka w ogóle zmarnowała mi życie

MAGDA (*z radością*) czym

MARYLKA czym ci znowu zmarnowałam

JÓZEK tym, że nie chciałaś ze mną wyjechać na zachód

MARYLKA ale zachód sam do nas przyszedł

JÓZEK ja nie chciałem, żeby zachód do mnie przychodził, ja chciałem wyjechać na zachód, i nawet wyjechałem w osiemdziesiątym pierwszym, jak otworzyli granice, wszyscy wyjechaliśmy, trzech bracia z żonami i dziećmi, mama z alzheimerem, kolumna samochodów, puścili nas przez granice, to cud był, i w austrii poprosiliśmy o azyl, ale marylka tak płakała, że musiałem wrócić, bo tego nie dało się wytrzymać, tych jej łez, tego płaczu, tych piętrowych łóżek w traiskirchen, rozdzierania szat, nie umiałem jej wytłumaczyć, nie umiałem jej zgwałcić zachodem, a powinienem był, bracia zostali i się nie przejmowali, w kanadzie teraz żyją normalnie i są zadowoleni, dzieci mówią po angielsku, elegancko, a ja wróciłem, w grudniu wróciłem jak głupi, wróciliśmy, bo marylka nie chciała świąt spędzać w obozie, obiecała mi, że po świętach wyjdziemy, tylko te święta jeszcze, ten karp, ten barszczyk jeszcze raz, więc wróciliśmy dwunastego grudnia

MARYLKA teraz masz polską i zachód w jednym

JÓZEK wojsko na ulicach, godzina policyjna, rozmowy kontrolowane, zamknięte granice, depresja

CIOTKA kartki jeszcze były

MARYLKA teraz i ojczyznę masz, i tę swoją wolność, wszystko na miejscu, nie musisz wybierać, nie musisz rozdierać, walić głową w mur

CIOTKA mury runęły

JÓZEK niechby mur dalej stał, ja bym go sobie przeskoczył

CIOTKA a co ty boleś jesteś

JÓZEK gdybym ja wyjechał, to miałbym wolność tam, a ojczyznę tu, i bym sobie ją kochał z dystansu bezpiecznego, i hołubił w pamięci, i tęsknił, wspominałbym sobie sad u babci, domek kryty strzechą i studnię, i miedzę za stodołą, na której sadziliśmy kupy z chłopakami od nowoczków, który większą, pomarzyłbym, powspominał, łzę otarł, a teraz co ja mam, no co ja tu mam, jaką wolność, jaką ojczyznę, tęczę mam, burdel i tyle

Wszyscy w milczeniu jedzą pierogi.

WUJEK od przebaczenia wszystko się zaczęło

CIOTKA od grubej kreski, cały ten upadek

MARYLKA kreska kreską, a potem przyszły teczki

JÓZEK wystraszyli się tych teczek jak nie wiem co, obstawali za kreską

MARYLKA pokroić by się dali za kreskę

ROMAN józek, jako katolik powinienś wybaczyć

JÓZEK jestem katolikiem dla katolików

MARYLKA jak się ukazała ta lista agentów, to proszę was on od rana do wieczora serfował po liście, prawie nie spał, nie jadł, nie wychodził z domu, całą rodzinę, wszystkich znajomych lustrował w tym komputerze, mnie nawet szukał, powiedział mi, że nic go już nie zdziwi, że

gdyby się dowiedział, że ja byłam wtyczką ubecką w jego domu, to też go nie zdziwi

WUJEK jestem pewien, że na tej liście znalazło się kupę osób, które coś tam podpisały, ja też coś tam podpisałem, a bo to człowiek wiedział, co podpisuje, wezwali mnie, jak wróciłem z ameryki, mówi mi oficer, no i co, byłeś, zobaczyłeś, a mógłbyś częściej jeździć, gdybyś chciał, miałbyś paszport na zawołanie, tylko byś od czasu do czasu wpadł na koleżeńską pogawędkę, ale ja mu powiedziałem, eee tam, nie potrzebuje, raz pojechałem, odwiedziłem, nie będę więcej korzystać, a on kulturalnie, tego, wcale się nie narzucał, jak tak, towarzyszu, to nie, trudno, tu nam tylko podpiszecie i jesteście wolni, no to podpisałem, a ja wiem, co ja podpisałem, czy to człowiek wtedy wiedział, co podpisuje

Konsternacja, długa cisza.

CIOTKA (*śpiewa*) lulajże jezuniu moja perełko, lulajże ulubione me pieścidełko

MARYLKA nie wiem, czy karpia podawać, czy kolędę najpierw

ROMAN podaj karpia, marylko, miejmy to już za sobą

MARYLKA (*wychodzi do kuchni. Wraca udręczona, ale wciąż dzielna, z półmiskiem*) zapraszam w takim razie na tradycyjnego polskiego karpia według przepisu – albo już bez – w dwóch odsłonach: smażony

ROMAN (*z przekąsem*) tradycyjnego polskiego

MARYLKA oraz w galarecie

ROMAN wigilia bez karpia jest dla ogółu rodaków niewyobrażalna, otóż marylko droga, karp wpłynął masowo na polskie stoły dopiero w połowie dwudziestego wieku z inicjatywy polskiego żyda i komunisty, hilarego minca, ojca gospodarki planowej, który przekonał prawdziwych polaków, że spożywanie tej popularnej w tradycyjnej żydowskiej kuchni ryby jest najlepszym sposobem obchodzenia urodzin innego żyda, jezusa

MARYLKA o nie, roman, nie dam sobie odebrać karpia, karp był na naszym stole z dziada pradziada (*rozdziela karpia na talerze*)

ROMAN nie sądzę, fakty mówią same za siebie, ale nie zmienia to faktu, że karp wigilijny usmażony przez ciebie jak zawsze będzie rozpływał się w ustach, niezależnie od tego, że wymyślił go syn niejakiego oskara minca i stefanii de domo fajersztajn

Cisza.

MAGDA wszystko jedno, czy karpia na talerzu wymyślił polak, żyd czy rosjanin, dla karpia, dla zwierząt w ogóle wszyscy jesteśmy nazistami, i w tym potwornym masowym zabijaniu niczym nie różnimy się od hitlerowców, którzy pewien gatunek ludzki przeznaczyli na zagładę

JÓZEK w biblii jest powiedziane: czyńcie sobie ziemię poddaną, wszystko, co się rusza, jest przeznaczone dla was na pokarm

MAGDA wasze brzuchy to groby udręczonych zwierząt

JÓZEK powiedział głos: idź, piotrze, zabijaj i jedz

MAGDA oświęcim, majdanek, brzezinka

WUJEK ja na przykład układam karpia na twardym podłożu tak, aby grzbiet był na górze, przytrzymuję i przyciskam kolanami z dwóch

stron, mocno uderzam młotkiem w głowę, tak, żeby czaszka pękła, jak nie trafię, to szybko powtarzam uderzenie, i karp się nie męczy, może się ruszać jeszcze lub drgać, ale to są już odruchy pośmiertne, to mięśnie tylko drgają i nerwy, ale on sam nic już wcale nie czuje

MAGDA oom

Zegar wybija godzinę. Mama wstaje.

JÓZEK (*do Mamy*) mamo, połałaś się barszczem (*zakrywa krwawą plamę po barszczu na bluzce Mamy dużą serwetką, którą jej zawiązuje pod szyją*)

MAMA pójde już do domu

JÓZEK jesteś w domu

MAMA do oldzi pójde

MARYLKA pójdzie mama, albo oldzia przyjdzie

MAMA ja muszę do basi

MARYLKA basia też przyjdzie

MAMA on tak strasznie bije

JÓZEK niedługo przestanie, adam go zabierze

MARYLKA twój wnuk, adam, zabierze go do anglii

JÓZEK ma kominek, to sobie postawi

MARYLKA a potem dzieciom przekaze

JÓZEK adam ma dzieci

MARYLKA twoje prawnuki

JÓZEK zegar zostanie w rodzinie

CIOTKA byłoby dobrze

WUJEK wszystko powinno zostać w rodzinie

Zegar milknie. Mama się uspokaja. Karp został rozdzielony na talerze, wszyscy przystępują do jego spożywania niczym do komunii świętej.

WSZYSCY (*prócz Magdy, która nie je*) mmmm, jaki delikatny, wysmienity

CIOTKA à propos oświęcimia: za chwilę znowu będzie rocznica, i to wielka, już się szykują: chóry, transmisje, telewizje

WUJEK żydzi to jednak potrafią odpowiednio nagłośnić pewne sprawy, te obchody, te rocznice, dziesiętnice, tablice – po co robić taki rozgłos, ja się pytam, w koło macieju o tym samym, już człowiek chciałby posłuchać czegoś innego, zmienić kanał, a oni mu ciągle z jakimiś siekierami wyskakują, że niby polscy chłopci siekierami rąbali

MAMA siekierami?

WUJEK kto rąbał, ja się pytam, gdzie, toby nie było tylu drzewek przecież, jakby rąbali

MAMA ja nie widziałam

WUJEK jakby prawda była z tym rąbaniem, toby przecież nie było tylu drzewek sprawiedliwych, a my mamy najwięcej drzewek sprawiedliwych w izraelu

CIOTKA taka jest prawda

WUJEK i to jest sprawiedliwe, jakie rąbanie, jak są drzewka, ale o tym ani słowa, tylko takie filmy robią, żeby odwrócić prawdę do góry ogonem

CIOTKA wywrócić

MARYLKA kota ogonem

WUJEK kota w worku wyrzucić czarnym na białe i wszystko przeinaczyć,
przekręcić, porąbać
CIOTKA w tym kraju wszystko jest porąbane
WUJEK a przecież jakiś szacunek, zmarli chcą spokoju, ciszy, nawet mówi
się: minuta ciszy, spokój, spokój
CIOTKA a oni, że ziemia się rusza
JÓZEK tego nie ruszaj
MAGDA namaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaooooooooooooooooooooooooooooom
ROMAN (*zasłania się poezją jak tarczą*) wspomniałem campo di fiori
w warszawie przy karuzeli
CIOTKA nawet minuty nie dadzą pomilczeć na ten temat, tylko trąbią,
rąbią, nagłaśniają
WUJEK bębnią w ten bęben obciążnięty skórą żyda
MAGDA oooooooooooooooooooooom
MARYLKA boże, jaki bęben, co ty, homofobem jesteś?
ROMAN czasem wiatr z domów płonących przynosił czarne latawce
JÓZEK chyba ci o abażur chodziło, obciążali skórą żydów abażu-
ry, to wiadomo, mydło robili, to straszne, ale o bębnach nigdy nie
słyszałem
MAGDA omnamasziwaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaja
ROMAN rozwiewał suknie dziewczynom ten wiatr od domów płonących
WUJEK a co za różnica, abażur czy bęben, czy abażur jest lepszy od bę-
na, ważne, że obciążali, i bębnią teraz w ten abażur, znaczy bęben, ileż
można o tym słuchać, ileż można bębnić, to jest niesmaczne, niesmacz-
ne po prostu
ROMAN salwy za murem getta głużyła skoczna melodia
WUJEK ja tak mówię tylko symbolicznie o tym bębnie, bo o bębnieniu chcę
powiedzieć, że to przechodzi ludzkie pojęcie
ROMAN (*z niedowierzaniem powtarza*) przechodzi ludzkie pojęcie, prze-
chodzi ludzkie pojęcie!!!
Cisza.
CIOTKA ileż można grzebać się w przeszłości, babrać w trupach, szcząt-
kach, grobach
WUJEK to jakiś masochizm, zboczenie, zresztą wszystko jest dziś zboczone
CIOTKA a człowiekowi gęby nie wolno otworzyć, kajać się musi, bić
w piersi, tolerować tęczę
MAGDA sziiwajanamaooom
MARYLKA kiedyś nawet lubiłam tęczę, ale teraz już mi naprawdę bokiem
wyszła
CIOTKA zabrali nam tęczę, dla nich nie ma świętości
JÓZEK tak, tak, tęczę w kościół, każda metoda jest dobra
WUJEK żyd się dogadał z Niemcem i teraz zwalają wszystko na Polaka
CIOTKA Niemcy prześladowali Żydów, a teraz Polacy na tym cierpią
MARYLKA Polacy zawsze cierpią, zawsze
MAGDA namaooom
ROMAN Karol Irzykowski twierdził, że człowiek ma w głowie niepoprze-
bijane ścianki

JÓZEK a ruski co, też się dogadał z Niemcem i rurę sobie za naszymi ple-
cami poprowadził
CIOTKA pod bałtykiem, bez pytania wbił nam rurę w plecy
ROMAN ja się zastanawiam, jak grube są ścianki w waszych głowach (*po-
kazuje grubość ścianek w skali rosnącej, ale nikt nie zwraca na niego
uwagi*) wy macie w głowach takie mury, że nawet trąby jerychońskie
ich nie zburzą
WUJEK przecież niemiecki kanclerz jadł temu kagiebesznikowi z ręki
i nikt nic nie powiedział
JÓZEK przekupiony
WUJEK wszyscy przekupieni
JÓZEK bo wszyscy wiszą na tej rurze, i nikt nie piśnie, bo mu jeszcze ku-
rek zakręci, on tymi rurami oplata Europę, rury wypuszcza jak macki
ośmiornicy, buduje siatkę a potem będzie dusił
MARYLKA zobaczcie, jak się wszyscy uzależnią od tego gazu, to on nas
tym gazem wykończy
CIOTKA zagazuje
JÓZEK już zagazował, wszyscy jak zaczadzeni
MAGDA omnamasziwajaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
ROMAN o gwiazdo, broń nas od szczyścia i spokoju
WUJEK jaka znów gwiazdo?
ROMAN ta gwiazdo, właśnie ta! – boże, miej litość nad levallois, oni za
twoim przykazaniem szli, zbierali zboże, węgiel w ziemi darli i nieraz
w bratniej obmyli się krwi, szepcąc imiona Jezusa i Marii – kto wie,
czy siena i levallois nie stały się przyczyną tego właśnie, że to bydło
nie chciało go pochować na skałce – ja bym go też nie pochował na
skałce, gdybym go mógł pochować, to bym go pochował na wawelu –
ja nie wiem, co będzie dalej, bo przecież już ani tu nie ma miejsca,
ani tam
MARYLKA roman
ROMAN ta ciasnota to może znak, że czas geniuszy przeminął, ja nie wiem,
co będzie dalej
CIOTKA to może ja chlebka dokroję
ROMAN (*zaczyna się śmiać rozpaczliwie, bezradnie*) aaaaaahaha, ci którzy
czekali błyskawic i gromów, są zawiedzeni – innego końca świata nie
będzie! – jakie to proste i genialne! – dopóki trzmiel nawiedza różę,
dopóki dzieci różowe się rodzą, nikt nie wierzy, że staje się już – dokrój
chlebka, dokrój chlebka koniecznie
MARYLKA (*nie rozumiejąc*) a on się w kułak śmieje
ROMAN widzisz, jednak jesteś ze wschodu
MARYLKA ale z polskiego
ROMAN ukraińskiego, w kułak byś się nie śmiała
MARYLKA a ten znowu swoje, kułak jest polski przecież
CIOTKA może byś się chociaż raz ugryzł w język
JÓZEK tylko żebyś sobie nie odgryzł przedniojęzykowego ł
WUJEK na linii curzona, na bugu, ha ha ha

JÓZEK co by zrobił nasz niedzielny wernyhora bez tego swojego ł

Wszyscy się śmieją, przedrzeźniają Romana.

Cisza.

ROMAN kiedyś miałem do czynienia z jedną idiotką, świetnie ją znacie, to nasza wspólna kuzynka, kryśka chmielowa, przez długi czas bywałem u niej stale, ona miała córkę, wychowała ją tak, jak się wychowywały zosie w dziewiętnastym wieku, te, co nie jedzą, nie piją, nie siusiają i nie wiedzą w ogóle, że między nogami mają cipę, ja chodziłem do niej długie lata i nie zdarzyło się, by mnie zostawiła na jedną minutę z córką, ona się nie bała, że ja, jakby to powiedzieć, zdeprawuję ją w sposób bezpośredni, ona się bała, że ja zdeprawuję ją w sensie wyższym, przez uszy, no ale kiedyś zadano jej coś o mickiewiczu, i ja jej mówię, to było pół wieku temu, ale nie zmieniłem zdania, że jednym z największych poetów romantycznych w skali światowej był szewczenko

CIOTKA no co ty

MARYLKA ten ukrainiec?

ROMAN ten ukrainiec, taras szewczenko, ten, którego ja tłumaczyłem, mając lat dwanaście, ten sam

MARYLKA (*osłupiała*) jak mogłeś, po tym

ROMAN tak, właśnie po tym

MARYLKA ja tego nigdy nie zrozumiem, tłumaczyć szewczenkę, po tym, co tamtej nocy widziałeś, wytłumacz mi, jak

ROMAN bo to byli nasi bracia, mario

MARYLKA nie!!! oni nas nienawidzili, oni nas nienawidzą do dziś, ta poezja to czysta nienawiść

ROMAN tobie się zdaje, że w naszej poezji nienawiści nie ma?

MARYLKA nie spotkałam się

ROMAN bo my słowianie, my lubim sielanki

MARYLKA raczej tak

ROMAN zawsze byłaś ładna, mario, ale głupia, i gównie wiesz o szewczen-ce, owszem, zije nienawiścią do panów, ale ci panowie to przecież my, idiotko

WUJEK a kto z was wymieni trzech najwybitniejszych poetów ukraińskich JÓZEK trzech, trzech to chyba nie wymienię

WUJEK ta raz szewczenko, ta dwa szewczenko, ta try szewczenko, ha ha ha

ROMAN i jeszcze tryzub dołożyć

Cisza.

MARYLKA (*ze łzami w oczach, nerwowo składa talerze po karpiu*) babcia zawsze mówiła, że jesteś podobny do tomka, skóra zdjęta z tomka, tak mówiła

ROMAN jak pojechałem do waręża po wojnie, już jako dorosły mężczyzna, to ludzie się na ulicy żegnali i mówili, że tomko zmartwychwstał

MARYLKA zabili go jak psa, ręce związali drutem kolczastym

ROMAN a kim był tomko?

MARYLKA no kim?

ROMAN ja wiem

MARYLKA był zarządcą w majątku hrabiego holimki

ROMAN czyli ekonomem

CIOTKA zaraz ekonomem

ROMAN to to samo

CIOTKA po co tak straszyć od razu

ROMAN a czym się zajmował jako zarządcą, jak myślisz

MARYLKA zarządzaniem, dogłębieniem, czy obsiane, czy zebrane

ROMAN czy nie kradną, nie leniuchują, nie buntują się, nie wygadują

CIOTKA czego by powiedzieć, tomko to był złoty człowiek

MARYLKA najmłodszy brat babci

ROMAN karbowym był

CIOTKA ale niewinny

MARYLKA rano go znaleźli pod kapliczką, strzał w głowę, bach, oko mu wyszło, obok leżało na trawie

CIOTKA a w polu zenka znaleźli, szesnaście lat

MARYLKA tomko, władek, janek, zenek

ROMAN myśmy ukraińcom więcej krzywdy wyrządzili niż oni nam

WSZYSTYCH (*jakby się obudzili*) jakiej krzywdy?

MARYLKA (*wzburzona*) jak możesz?! jak możesz coś takiego mówić, tu do mnie, jak możesz coś takiego mówić tu do nas, po tym, co ukraińcy nam zrobili, przecież ty tam byłeś, z nas wszystkich ty jeden tam byłeś, na własne oczy widziałeś, przecież oni by ciebie też zabili, gdybyś się nie schował pod schodami, przecież oni wszystkich mężczyzn wtedy zabili, nawet dzieci, ty widziałeś, jak ich wyprowadzali, jak mordowali po kolei i teraz mi mówisz, że to my, przecież to, co oni nam zrobili, to była potworność, nasza rodzina się po tym nie podniosła, do końca życia będziemy nosić żalobę (*siada. Jest strasznie zmęczona*), jakoś ciężko w tym roku, nie wiem, nie mam już sił

MAGDA ja też, jakbym w glinie ugrzęzła

WUJEK ale wszystko smakuje wyśmienicie

CIOTKA dopiero jesteście przy galarecie

JÓZEK karp w galarecie to moja specjalność (*wychodzi po karpia*)

CIOTKA bądź dzielna, mario, jesteście z tobą

JÓZEK (*wnosi karpia w galarecie. Stawia półmisek na stole*) trzeba to doprowadzić do końca

Cisza. Nikt nie sięga po karpia. Nikt już odtąd nie będzie miał głowy do karpia.

CIOTKA nie ma śniegu w tym roku, tylko mgła, ta mgła się na nas uwzięła MARYLKA mgła, jak wtedy

ROMAN po prawej, po lewej, z tyłu i na przodzie śnieżysta, błada, niewzruszona

MAGDA i will survive, i will survive! (*robi parę wdechów krótkich, potem parę średnich i na końcu długich*)

MARYLKA (*sprawia wrażenie, jakby wraz z nią stopniowo wpadała w trans*) była noc, była mgła, banderowcy wpadli, wyprowadzili wszystkich, i na oczach sióstr żon córek zastrzelili janka i władka

ROMAN ruszyła lawina, nic jej już nie powstrzyma

MARYLKA minia zemdlała, zenek z jaśkiem uciekł w pole, ale karabinem posiali
 CIOTKA po tomka przyszedli, o niego im chodziło, ręce związali mu drutem kolczastym i wyprowadzili w tę ciemną noc, w tę mgłę potworną
 MARYLKA rano znaleźli go pod kapliczką, strzał w głowę, bach, oko mu wyszło
 WSZYSCY (*prócz Romana*) boże
 CIOTKA takie metody, ubeckie
 JÓZEK azjatyckie
 WUJEK katyń, kozielsk, ostaszaków
 CIOTKA katyń, boże: jedyny syn janka, dwadzieścia dwa lata, skończył prawo z wyróżnieniem, w czerwcu dyplom zdał, a we wrześniu do wojska
 MARYLKA i od razu do niewoli ruskiej, też rodzina, kuzyn przecież, ginęliśmy wszędzie, na wszystkich frontach
 JÓZEK nie ma go na listach, nawet na listach go nie ma
 CIOTKA te listy jeszcze niekompletne
 MARYLKA a co mogło spotkać polskiego oficera w ruskiej niewoli, tylko śmierć, kula w łeb
Magda jest już w stanie hiperwentylacji i hipnozy. Inni też zachowują się jakby zapadali w trans, poruszają się jak lunatycy, odpowiadają coraz bardziej automatycznie. Roman słucha ich z rosnącym zdumieniem.
 MAGDA jestem lekka, unoszę się w obłoku mgły, i słyszę głos, który pyta tak:
 JÓZEK metody się nie zmieniają
 CIOTKA gdyby tamta ziemia mogła mówić
 MAGDA przypomnij sobie, co działo się w twoim życiu dwa miesiące temu
 MARYLKA to ziemia naznaczona krwią polaków
 MAMA mówili, że ziemia się jeszcze ruszała, a on już siedł
 MAGDA to ja zaczęłam płakać, że właśnie zmarł mój mąż, tadeusz
 CIOTKA tam nie wszystko jeszcze zbadano, przesiano
 JÓZEK kopaczka powiedziała, że wszystko, centymetr po centymetrze
 MAGDA a przypomnij sobie, co robiłaś w roku dwa tysiące piątym
 WUJEK jakby się chcieli dokopać, toby się dokopali, tam wszędzie przecież trupy, szczątki
 MARYLKA guziki zęby monety, tu dowód a tam
 CIOTKA całe dowództwo polskiej armii
 MAGDA a ja mówię, że właśnie gram isadorę duncan w klubie jesiennych entuzjastów
 JÓZEK ślady trotylu były, to pewne
 MARYLKA co w tym dziwnego, tyle tam było walk, tłumaczą głupiemu, a głupi wierzy, ziemia się nawdychała trotylu w czasie wojny, mówią, to wyziewy są wszędzie
 MAGDA jestem na boso, mam długą suknię, trochę przezroczystą, i taki długi szal, ten, co mi się później wkręci w koło
 JÓZEK a na rocznicę umyty wrak, odświeżony, spryskany perfumami
 CIOTKA wywozili ich ciężarówkami do lasu, strzał w głowę i do ziemi

MAMA ziemia się jeszcze ruszała, a on już ze złotem siedł
 JÓZEK ktoś widział, jak dobijano potem tych, co przeżyli
 MARYLKA jest film w internecie, widziałam
 WUJEK ja też widziałem, ale nic nie było widać
 MAGDA a co robiłaś w roku dziewięćdziesiątym piątym
 CIOTKA ten, co to sfilmował, nie żyje, zginął w wypadku tydzień później
 WUJEK na pewno samobójczym
 MAGDA jestem na wycieczce w paryżu, z koleżanką
 JÓZEK śnieżny pług na niego najechał, to są metody, wschodnie metody, azjatyckie
 WUJEK to nie było śledztwo, tylko sprzątanie dowodów
 CIOTKA chcecie badać, co myśmy już zbadali, skąd ta nieufność
 MAGDA a co robiłaś trzydzieści lat wstecz
 MARYLKA i ta mgła, taka dziwna, taka inna, bardzo mglista, nie wiadomo skąd, nie było i nagle mleko, kłęby, wata
 MAGDA a ja płaczę i wyję, i nic nie widzę
 CIOTKA jeszcze nie było takiej mgły, żeby tak z niczego
 ROMAN w tym cała piękność snu, że krew nie płynie, ale zastyga w znak
 MAGDA łyż mi ciekłą strumieniami
 JÓZEK ci, co stali na tej płycie, zobaczyli, że idzie na nich ściana mgły
 MAGDA po twarzy, po szyi, po bluzce łyż
 MARYLKA po prostu ściana szła po płycie, a oni już czuli, już czuli, że
 MAGDA to pogrzeb mojej ukochanej córki
 WUJEK dziwna sprawa, bardzo dziwna
 ROMAN w tym cała piękność snu, że w ciemnej glinie jest odpoczynek
 MAGDA a co pamiętasz jako dwuletnia dziewczynka
 CIOTKA nigdy się nie dowiesz, jak naprawdę było
Zegar zaczyna bić, będzie bił bardzo długo i coraz głośniej.
 MAMA (*wstaje, zmierza w stronę kołyski, jakby chciała uciec przed dźwiękiem zegara*) ziemia się jeszcze ruszała
 MAGDA a ja mówię, że powstanie w warszawie
 ROMAN i wszystko tutaj trwa, choć nic nie mija
 MAMA wciąż bije, zawsze bił, ja tam nie chodziłam, bo się bałam
 WUJEK nie wydadzą dowodów
Mama wchodzi do kołyski-żłóbka, kładzie się w niej, przykrywa wraz z głową.
 ROMAN (*mocniej*) i wszystko tutaj trwa, choć nic nie mija
 MAGDA łunę pamiętam, uciekliśmy pod warszawę
 MARYLKA to wszystko po prostu jest nie do zniesienia
 WSZYSCY nie do zniesienia
 ROMAN nie do zniesienia!!!
 MAGDA łunę na niebie, ogień, dym
 ROMAN skończcie już z tym, już skończcie wreszcie!
 MAGDA wybuchy, detonacje, strzały
 ROMAN już was słuchać nie mogę, wy nigdy nic nie zrozumiecie, niczego się nie nauczycie
 WSZYSCY (*sennie, pogrążeni w letargu*) my nie

ROMAN tylko truciznę sączyć
 WSZYSCY nie nie
 ROMAN powiedz mi, marylko, czy ty jesteś naprawdę tak tragicznie głupia,
 żeby sądzić, że w poezji polskiej nie ma nienawiści
 MARYLKA (*sennie*) nienawiści nie ma nie
 MAGDA a co pamiętasz, jak miałaś rok, a ja już mówię nic
 ROMAN (*wybuchu*) pieśń ma była już w grobie, już chłodna, krew poczuła,
 spod ziemi wygląda i jak upiór powstaje krwi głodna, i krwi żąda, krwi
 żąda, krwi żąda, tak! zemsta, zemsta na wroga, z bogiem i choćby mimo
 boga!!! czy mam mówić dalej, bo na ogół ten utwór jest dosyć znany?
 MAGDA a co pamiętasz, jak byłeś w łonie matki?
 ROMAN (*do Marylki*) wiesz, co to jest?
 MARYLKA (*sennie*) pieśń zemsty
 MAGDA ciemność
 ROMAN to jest pieśń mścicielka! potem pójdziem, krew wroga wypijem,
 ciało jego rozrąbiem toporem, ręce, nogi gwoździami przybijem, by nie
 powstał i nie był upiorem!!! ten tekst jest przestraszny, przestraszny,
 ja nie znam całej poezji świata, ale ja bardzo wątpię, czy w jakiegokolwiek
 poezji jest coś tak potwornego! przecież tego już nie da się pobić, to jest
 tak potworne, że przekracza wszelkie granice ludzkiej wytrzymałości,
 a ty mi mówisz, że szewczenko nienawidzi
*Zegar bije coraz głośniejsze, wszyscy (oprócz Romana) mówią sennie, pod-
 noszą głos, jakby chcieli zagłuszyć zegar.*
 MAGDA ciemność i słyszę tylko serce matki
 MARYLKA przestań
 ROMAN najbardziej nienawidzicie tych, którym wy sami wyrządziliście
 krzywdę największą
 WSZYSCY (*sennie*) jaką krzywdę, kiedy, co
 MAGDA jestem płodem, ziarenkiem zaledwie
 ROMAN wciąż tylko rozdrapujecie
 MARYLKA nawet do kutii nie zaczekałeś w tym roku
 ROMAN rozpamiętujecie
 MAGDA i uderzenia serca matki słyszę
 ROMAN co za rozkosz!
 MAGDA tutu, tutu, tutu, tutu
 ROMAN jaki zachwyt!
 MAGDA a teraz wejdź w swoje poprzednie wcielenie!
 ROMAN a przecież to jedna wielka klęska, miazga, szatkownica! rozbiory –
 wypruwanie flaków, powstania – wypruwanie flaków, emigracja – wy-
 pruwanie flaków, najlepsi do powstań, najlepsi na emigrację, najlepsi na
 barykady, pierwsza wojna – wypruwanie, druga – wypruwanie, komu-
 na – wypruwanie, i wielka дума z tego prucia, tylko się nadstawiają do
 prucia, choć już wszystko wyprute, że już tylko szmaty, strzępy, puste,
 suche ścierwa wydrążone, nie widzą, że już wszystko wyprute, a z tego
 prucia zeszmaczenie tylko, zeszmaczenie narodu, nic więcej!!!
Zegar przestaje bić. Cisza.
Wszyscy siedzą w milczeniu, w uśpieniu.

ROMAN (*ciężko dyszy*) żeby widzieć, trzeba mieć oko, żeby słyszeć, trzeba
 mieć ucho, a tu same głuszmaki, każdy chce tylko mówić, mówić, mó-
 wić, zagadywać ciszę, zagadać, zatłuc, żeby przypadkiem czegoś w tej
 ciszy nie usłyszeć
*Cisza. Wszyscy są zmęczeni, podczas monologów Romana i Magdy po-
 woli zaczynają się pokładać na swoich krzesłach, zasypiać. Marylka i Jó-
 zek zasypiają na krzesłach po obydwu stronach kołyski.*
 ROMAN i tak jest zawsze, zawsze, co roku sobie obiecuję, że już nigdy wię-
 cej do was nie przyjdę, już nigdy więcej, i co roku przychodzę, i zawsze
 potem żałuję, i znowu sobie obiecuję, że już nigdy więcej, a potem zno-
 wu przychodzą te potworne święta, i ja znowu przychodzę, ale teraz już
 naprawdę nie, nigdy więcej, już nigdy, już naprawdę (*wybiega*)
Cisza.
 MAGDA (*jak zahipnotyzowana, spokojnym, melodyjnym głosem*) pływam,
 unoszę się w wodzie, głęboko, i straszne mam takie jakieś bóle, jakby
 mi się siusiu chciało, taki ciężar jakiś mam w brzuchu, na dole, raz
 mniej, raz więcej, a ręce moje w ogóle nie leżą, a nogi moje w ogóle
 nie stoją, tylko pływają, wszystko pływa i tułów, i głowa też, pływam
 jako plankton w oceanie, bo między wcieleniami może upłynąć bardzo
 dużo lat, i dusza wtedy gdzieś krąży, gdzieś pływa, może być rybą, może
 być chmurką, a ja jako plankton, a może chmurka taka, taka chmurka
 właśnie, tak mi jest barrrrrdzo dobrze, i już mnie brzuch nie boli i takie
 mam uczucie, że ja, boże, odpoczywam, bo moja dusza była strasznie
 zmęczona (*naśladując zmęczony głos swojej duszy*) taka jestem zmę-
 czooooona, booooo, jak doooooobrze, jak doooooobrze, że mogę teraz
 odpoooooczyć (*zasypia*)
*Teraz już wszyscy śpią. Zmienia się światło, zapada półmrok. Tylko świa-
 telka na choince świecą.*
*Pojawia się Olga z Argentyny, siostra Mamy. Siada na miejscu dla nieza-
 powiedzianego gościa. Mama się budzi, wychodzi z kołyski, siada z nią.*
Są stare, ale ubrane tak, jak przed wojną ubierało się dziewczynki.
 OLGA wyszłam po ciebie, żebyś się nie bała
 MAMA oldzia, dlaczegoś ty wyjechała?
 OLGA najgorsza była burza pośrodku oceanu, statek się zatrzymał, myśla-
 łam, że to koniec
 MAMA zniknęłaś za oceanem
 OLGA a potem było już pięknie, na małych łodziach podpływali sprzedaw-
 cy z owocami, pierwszy raz wtedy jadłam pomarańcze i banany
 MAMA nie było cię, jak się urodził Józek, staszek, franek, nie było cię, jak
 umarł ojciec, matka, nie było cię, jak wojna była
 OLGA ja wam czekoladki chciałam posyłać, tyle czekoladek wtedy miałam
 MAMA pięć nas było, powinnyśmy się trzymać razem
 OLGA pralinki, bombonierki, cukierki, co chcesz
 MAMA basia pierwsza umarła, chociaż z nas najmłodsza
 OLGA bo ja pokojówką byłam u fabrykanta czekolady
 MAMA jak umierała, to nie miała ani jednego włosa na głowie
 OLGA ale u was wojna była, to poczta nie działała chyba

MAMA on ją tak bił, tak się nad nią znęcał

Pojawiają się postacie-duchy – mężczyźni, kobiety, dzieci, może są pobrudzeni ziemią. Rozchodzą się wśród śpiących, rozglądają, niezauważeni przez nikogo, nawet przez Mamę i Olgę.

OLGA (nagle smutnie) nigdy do niej nie napisałam

MAMA wszyscy poumierali w tej rodzinie, jeden po drugim

OLGA dopiero jak umarła, to ja tak strasznie płakałam

MAMA mówią, że to kłątwa, córka basi siano przerzucała w stodole, krok do tyłu, spadła, kręgosłup złamany, trup, a wnuczkę pogryzł wściekły pies, w szpitalu umarła w męczarniach, a syn basi na motorze się zabił, mówią, że to kara boska, ten jego dom na ludzkich kościach przecież, syn, córka, wnuczka, żona, tylko żonę to on sam, własnymi rękami, ale wtedy to było normalne, nikt do sądu nie podawał, a ona już włosów na głowie nie miała

OLGA ona o tym wiedziała

Postacie nieruchomieją i patrzą na widownię.

MAMA ziemia się jeszcze ruszała, a on już szedł do miasta, żeby złoto sprzedawać, on jeden się dorobił w czasie wojny, on jeden z całej wsi, ludzie tracili, a on się dorabiał, ziemię kupował, on jeden na wojnie dobrze wyszedł, tyle złota, co on miał – ja od basi zegar dostałam w prezencie ślubnym, była wojna, ja nic nie miałam, ale ja go nie chciałam
Cisza. Postacie powoli cofają się w głąb sceny, oddalają, znikają w ciemności.

OLGA (bierze Mamę za rękę) kiedy przyjechałam do buenos aires, to najbardziej podobało mi się, że się można chlebem najeść do syta, a nam matka wydzielala chleb, każdemu po jednej kromce, ja może nie byłam bogata w buenos aires, ale głodu już nie zaznałam

Olgę i Mamę wychodzą, trzymając się za ręce.

Tableau vivant: Józek i Marylka siedzą po obu stronach kołyski-żółbka.

Po chwili budzą się.

JÓZEK (jeszcze trochę przez sen) kto tu był?

MARYLKA (sennie) nic, coś ci się przyśniło, śpij (zagląda do kołyski-żółbka.

Bez zdziwienia) mama umarła

JÓZEK śpij

MARYLKA śpij

JÓZEK, MARYLKA ciiii

Marylka i Józek kołyszą pustą kołyskę.

K O N I E C

ROZMOWA Z

GABRIELĄ MUSKAŁĄ I MONIKĄ MUSKAŁĄ

Pamięć i mgła

**MAM WRAŻENIE, ŻE „CICHA NOC” DO-
MYKA TRYLOGIĘ: POSTAĆ MATKI Z TEJ
SZTUKI BARDZO PRZYPOMINA WALERKĘ
Z „PODRÓŻY DO BUENOS AIRES”, Z KOLEI
SCENY RODZINNE ODSYŁAJĄ DO „DAILY
SOUP”. CZY TO ZAMIERZONY CYKL?**

MONIKA MUSKAŁA: Tak wyszło, wyszła nam trylogia – niezamierzona, w każdym razie nie od początku. Wszystkie trzy sztuki mają jedno wspólne terytorium. Jest nim rodzina. I wspólny temat: pamięć, a właściwie niepamięć. Zapomnienie to nasza skaza biograficzna. Zapomnienie jako los albo wybór, bo różnie z tym bywa. Po *Podróży do Buenos Aires* zaczęliśmy pisać sztukę pod roboczym tytułem *Zjazd*. Chodziło o zjazd rodzinny, o rodzinną mszę koncelebrowaną, podlewaną alkoholem, resentymentami, mitami i kłamstwami. Zebraliśmy w ciągu paru lat sporo materiału, wciąż coś dopisywałyśmy. I okazało się, że *Zjazd* nam się rozjeżdża, że odrywa nam się pewna całość, która jeszcze inaczej opowiada o pamięci, wypieraniu, zapominaniu. Tak powstała druga sztuka *Daily Soup*. A *Zjazd* ostatecznie okazał się *Cichą nocą*.

GABRIELA MUSKAŁA: Pod wieloma względami *Cicha noc* jest kontynuacją

Daily Soup, a *Daily Soup* kontynuacją *Podróży*... Centralnymi postaciami tych trzech sztuk są Matki. „Matka Polka” w *Podróży do Buenos Aires*, która pod koniec życia traci pamięć, czego skutkiem jest rozpad misternie budowanego przez nią idealnego wizerunku własnej rodziny, dzieci i swoich z nimi relacji; „Matka Kontrolująca” z *Daily Soup*, kobieta, która nie potrafi dać oparcia i miłości córce, i kompensuje swoją niemoc nadmierną kontrolą, kompulsywnym dialogowaniem z samą sobą i próbami zapanowania nad wszystkim, łącznie z przewodami pokarmowymi członków rodziny. I wreszcie „Matka Cierpiąca” z *Cichej nocy*, która przyjmuje na siebie traumy i cierpienia poprzednich pokoleń. W każdej ze sztuk jest też Babcia z demencją.

MONIKA MUSKAŁA: Zapominanie paradoksalnie jest do pewnego momentu twórcze, bo zmusza nas do wypełniania luk pamięci domysłami i konfabulacjami. Pamięć to wewnętrzny narrator, który wciąż od nowa stara się przekonać nas, że „sen wariata” zwany życiem ma jakiś sens. Układa wciąż nową opowieść, łączy wątki, szuka puent. Gdy zaczyna szwankować, jak w *Podróży*, opowieść



WARSZAWA 2007, FOT. BARTOSZ BOBKOWSKI/AGENCJA GAZETA

Gabriela Muskała (ur. 1969) jest aktorką filmową i teatralną, laureatką wielu prestiżowych nagród, w tym gdyńskiej za rolę w filmie *Wymyk* w reż. Grega Zglińskiego (2011). W teatrze grała m.in. w przedstawieniach Mariusza Grzegorzka, Barbary Sass, Marka Fiedora, w kinie ostatnio u Kingi Dębskiej w *Moich córkach krowach* (2015) i w *Wołyniu* Wojtka Smarzowskiego (2016). Jest też autorką scenariusza do filmu *Fuga*, do którego zdjęcia rozpoczną się w najbliższym czasie.

Monika Muskała (ur. 1966) jest tłumaczką, absolwentką germanistyki na Uniwersytecie Wrocławskim. Od dwudziestu trzech lat mieszka w Austrii. Przekładała między innymi dramaty Thomasa Bernharda, Heinerja Müllera, Wernera Schwaba, a ostatnio Friedricha Schillera, Franka Wedekinda i Ödöna von Horvátha. W Szwajcarii opublikowała *Jakucję* (2003) o wschodniej Syberii, obecnie Ha!art wydaje jej książkę *Między „Placem bohaterów” a „Rechnitz”. Austriackie rozliczenia* (2016).

Jako **Amanita Muskaria** siostry stanowią duet dramatopisarski. Publikowaliśmy ich debiutancki monodram *Podróż do Buenos Aires* („Dialog” nr 11/2001), obasypany nagrodami za wystawienie w wykonaniu Gabrieli Muskały i grany także za granicą, w tym w Edynburgu, oraz sztukę *Daily Soup* („Dialog” nr 3/ 2007), graną w Teatrze Narodowym w reżyserii Małgorzaty Bogajewskiej i transmitowaną w Teatrze Telewizji. *Podróż do Buenos Aires* przypomnieliśmy też w naszej antologii *Pisarki dekady* z serii: „Dialog”. Najlepsze z najlepszych (2012).

rwie się i rozpada, spod spójnej narracji wyłażą szwy. Pamięć pomaga czasem bardzo skutecznie wymazać to, co narrację zakłóca. Takie wymazanie ma miejsce w *Daily Soup*, gdzie cała rodzina bierze udział w wypieraniu pewnego bolesnego wspomnienia, posługując się wypracowanym przez lata systemem zagłuszająco-rozpraszcającym. A *Cicha noc* to z kolei rytualne rozpamiętywanie rodzinnej martyrologii, które nie służy rozpoznaniu i przepracowaniu czegośkolwiek, tylko paradoksalnie odurza i pogrąża w zapomnieniu i nieświadomości.

DUŻO TU WĄTKÓW AUTOBIOGRAFICZNYCH?

GABRIELA MUSKAŁA: Autobiograficznym motywem w naszych sztukach jest zapomnienie, które w ten czy inny sposób dotknęło wiele bliskich nam osób. Kilka realnych postaci posłużyło nam za bezpośrednią inspirację. *Podróż* powstała w oparciu o monolog naszej babci chorej na Alzheimera, *Babka z Daily Soup* ma wiele cech drugiej naszej babci. A inspiracją do postaci Romana z *Cichej nocy* jest nasz prawuj z Wawelu, legendarna rodzinna postać, geniusz i schizofrenik, z którym obie czułyśmy się bardzo związane. Pozostałe postacie konstruujemy z rozmaitych fragmentów i odprysków różnych osób a przede wszystkim z podsłuchanych rozmów.

MONIKA MUSKAŁA: Najważniejszą siłą napędową jest dla nas język, właściwie to on jest punktem wyjścia – nie fabuła czy temat. To język Walerki pociągnął nas za sobą. Bo dopiero w tym języku objawia się cały tragizm jej niepamięci, w tej dysproporcji pomiędzy dążeniem do wzniosłości a wykoślawieniem i niezamierzonym komizmem. Ostatnio, pisząc *Cichą noc*, wiele czasu spędziłyśmy w internecie, wczytując się między innymi w posty pod artykułami o tematyce smoleńskiej czy ukraińskiej.

Nie tyle z powodu treści, bo ta jest dość przewidywalna, ile z powodu języka. Nie wszystko da się wymyślić.

JUŻ WCZEŚNIEJ DOWIEDĘ PANIE TALENTU DEMASKOWANIA „RODZINNEJ GADANINY”, ALE WTEDY RODZINA BYŁA PO PROSTU OPRESYWNĄ, TERAZ JEST TEŻ PODZIELONA I TEN PODZIAŁ JEST GŁĘBOKI JAK RÓW MARIANŚKI. CO SIĘ WŁAŚCIWIE Z NAMI STAŁO?

MONIKA MUSKAŁA: Ludzie nie są jednomyślni i nie ma w tym zasadniczo niczego złego, wręcz przeciwnie, dobrze, że się różnimy, o ile jest rozmowa i wzajemny respekt. Podziały są czymś naturalnym, bo mamy różny background. Inaczej o PRLu myśli ktoś, kogo rodzice należeli do ówczesnej elity, a inaczej ktoś, kogo rodzinę komuna prześladowała i zdegradowała społecznie. W każdym kraju są takie podziały, wynikające z historii. Fatalnie, jeśli w sytuacjach kryzysowych manipuluje się podziałami, podkreśla konflikty, dzieli ludzi na lepszych i gorszych, prawdziwych i zdrajców.

KIEDY POD KONIEC DRUGIEGO AKTU GĘSTNIEJE MGŁA I POSTACI ZACZYNAJĄ MÓWIĆ RÓWNOLEGLE, UCIEKAJĄ W SWOJE ŚWIATY, PRZYPOMINA SIĘ „WESELE” WYSPIAŃSKIEGO. TO CELOWE NAWIĄZANIE?

GABRIELA MUSKAŁA: Tak, tyle że u nas nie pojawia się Jasiek ani nikt inny, żeby spróbować ich obudzić, gdy wreszcie zasypiają znużeni rozpamiętywaniem swojej martyrologii. Budzą się jedynie ich ofiary. Zamordowane wprowadzie nie bezpośrednio przez nich, bo to niemożliwe, ale całkowicie przez nich wyparte i zapomniane. Ta zapomniana śmierć zostawiła w nich piętno na całe życie. I podzieliła ich, zabrała im umiejętność komunikowania, szczerości, otwartości.

MONIKA MUSKAŁA: Mgła symbolizuje to, co irracjonalne, mroczne, nieprzeniknione. Mgła to także idealna

plaszczyna do projekcji wizji, które podsuwa załęczona wyobraźnia. Demonizujemy to, czego nie rozumiemy, czego się boimy. W *Cichej nocy* irracjonalne lęki prowadzą do pomieszenia trupów, ofiar i sprawców, zaślepienia poczuciem krzywdy, sfanatyzowania. Przypominanie nie przynosi uświadomienia, tylko wyczerpanie i ucieczkę w sen.

NIEDAWNO DO KIN WSZEDŁ DRAMATYCZNY „WOŁYŃ” SMARZOWSKIEGO, JUŻ WCZEŚNIEJ ZAOSTRZYŁY NAM SIĘ RELACJE Z UKRAINĄ. TYMCZASEM MONOLOG MARYLKI O RZEZI WOŁYŃSKIEJ PRZY TACIU BURAKA JEST WŁAŚCIWIE ZABAWNY. NIE OBERWIE SIĘ PANIOM ZA „SZARGANIE”?

GABRIELA MUSKAŁA: W naszej rodzinie też był „Wołyń”. W miejscowości Waręż w ciągu jednej nocy UPA zamordowała wszystkich mężczyzn z naszej rodziny, którzy byli w domu. Monolog bohaterki na początku to właśnie ta historia. Ten temat ciągle u nas istnieje i wzbudza wiele kontrowersji. Tak wiele, jak wiele jest spojrzeń na tę tragedię. Tych emocjonalnych, jednoznacznych, przepełnionych żalem i bólem oraz tych obiektywnych, racjonalnych, obejmujących nie tylko czasy rzezi, ale też wcześniejsze, które do tej rzezi doprowadziły. Grałam w *Wołyniu* Smarzowskiego

Bronkę, kobietę, która przeżyła rzeź, patrzyła na śmierć swojego męża i córek i której udało się uciec wraz z jedynym ocalałym dzieckiem. Jej monolog, opowieść o tym, co ją dotknęło, pozwolił mi spotkać się na chwilę z duchami moich zamordowanych krewnych, których nigdy nie poznałam... Nie wiem, czy monolog Marylki jest zabawny, ale na pewno chcieliśmy, żeby w swoim dramatyzmie był tragikomiczny.

MONIKA MUSKAŁA: Bo pamięć jest komiczna. Marylka jest kapłanką rodzinną, przygotowuje co roku wieczerzę, podczas której zjada się karpia jako komunię i przystępuje do wspominania czegoś, czego nie można pamiętać. Jedynie Roman pamięta, ale nie chce wspominać. Jedynie on jest wolny od resentymentów, choć tylko on naprawdę tam był i widział. On jeden przypomina o winach wobec Ukraińców, podczas gdy inni mówią tylko o doznanych krzywdach.

GABRIELA MUSKAŁA: Tragikomiczne są też monologi Walerki z *Podróży do Buenos Aires*, podobnie jak kłótnie Ojca i Matki w *Daily Soup*. Taka forma dramaturgiczna jest nam najbliższa. Człowiek jest istotą tragikomiczną, a my nie opowiadamy o herosach, tylko o zwykłych ludziach.

Rozmawiała Justyna Jaworska



AMANITA MUSKARIA *DAILY SOUP*, TEATR NARODOWY, WARSZAWA 2007, REŻ. MAŁGORZATA BOGAJEWSKA, FOT. STEFAN OKOŁOWICZ

Jak przedłużyć gatunek ludzki

• PEDRO PEREIRA •

Pereira zastanawiał się w każdej wolnej chwili nad możliwością przedłużenia gatunku ludzkiego, a wobec tego, co dokoła, nad wersją minimalną, czyli przetrwaniem tegoż. Nie zapowiadało się na to ani w sercu, ani na ulicy. Wszędzie hulał wiatr historii, którego wycie było ewidentnie śmiechem nad Francisem Fukuyamą. (Swoją drogą, czy przeprosił ludzkość za swoją fatalnie nietrafną diagnozę? Czy odszczekał swoją wyrocznie, która uspiła ludzkie umysły i pogrążyła je w spokojnej bezmyślności, w kubkach z popcornem, w megakubkach z kawałkami kurczaka i innych kubkach z wszelkiej maści gównem?) W tej sytuacji ochronę gatunku mogła zapewnić jedynie wiara, że świat się jednak nie skończy. Pereira brał zresztą za dobrą monetę fakt, że wszyscy mówili o końcu świata: sprzedawcy, kelnerzy, fryzjerzy, dentyści. Chór bractwa końca świata. Nie wiara w Boga czy Szatana, oni przecież nie ciekawią się naszym losem i przetrwaniem. Wiara w to, że będzie jutro i że my w nim też będziemy. A taką wiarą jest przekonanie o niezłomności naszych codziennych rytuałów. Że jutro rano znów wstanę, że umyję zęby ciepłą wodą, która znów poleci z kranu, że znów zaparzę kawę, pogłaszczę kota, znów spojrzę za okno, jaka pogoda, że znów się ubiorę i znów wyjdę z domu jutro. To minimum, w którym brakuje jedynie odpowiedzi na pytanie, po co ewentualnie wychodzić z domu. Ale do tego dojdziemy za chwilę. (Jak wyjdziemy, to dojdziemy.)

Nie od dziś wiadomo, Pereira zjadł zęby na tym, że jak trwoga, to do teatru. Będą więc widownie pełne jeszcze bardziej, coraz bardziej i pewnie dlatego siły lorda Voldemorta wysłano do teatru, by go wymrozić chłodem oddechu bezzębnych ust Śmierciożerców. Pereira z niedowierzaniem, przerażeniem i zażenowaniem oglądał telenowelę o Teatrze Polskim z Wrocławia, gdzie ignorancja władz pozwoliła na

zniszczenie świetnego zespołu i jego dorobku. Z perspektywy ciemnej listopadowej nocy, kiedy Pereira pisze to, marznąc przy klawiaturze, wszystko szło spokojnie i miarowo w kierunku konsekwentnej i nieodwracalnej rozwałki. W ramach programu pożal się Boże europejskiej stolicy kultury cała Polska i nie tylko, oglądała żałosny thriller zatytułowany „Jak wykończyć dobry teatr”. I byłby on może groteskowy jak sławetna *Wilczyca*, choćby z powodu aktorstwa i motywacji postaci tamtejszego Voldemorta i śmieszyłby nas, i pozostawiał w zdystansowanym niedowierzaniu, gdyby nie fakt, że ten film nie został nigdy nakręcony, tylko toczył się na żywo, według scenariusza napisanego przez oszalałych scenarzystów niebiorących żadnej odpowiedzialności za los swoich postaci. A więc toczył żywy organizm zespołu teatralnego, jak młody wirus, który nie wie jeszcze, że kiedy zabije organizm, który zainfekował, sam też zginie. Wirusów nam nie żal, nawet weganom, ale dobrego teatru każdemu żal.

W tej smętnej i pozbawionej możliwości happy endu sytuacji Pereira podglądał w internecie serial *Artyści*. Najpierw przyrzekał sobie, że nie obejrzy, mimo wielkiej miłości do artystów, którzy *Artystów* zrealizowali, ani jednego odcinka, bo TVP, bo bojkot, bo się nie włącza i nie dotyka. Opcja internetowa była nieco lepsza, ale też nie przyszła Pereirze łatwo. Musiał popełnić niewielką nieojalność wobec własnych postanowień. Warto było, bo serial wspaniały, porywający i wzruszający. Pereira przyglądał się perypetiom dzielnego dyrektora Teatru Popularnego w Warszawie, który próbował ratować teatr przed zagładą szykowaną przez władze. Serial ruszył już po pacyfikacji warszawskiego Teatru Studio i w trakcie pacyfikowania wrocławskiego Teatru Polskiego. Niemalże jako bieżący komentarz do tego, co się dzieje. Pereira zastanawiał się nawet nad śmiałością poczynań TVP, która po interwencji Moniki Strzępki u prezesa (tego od tv, nie tego od wszystkiego) postawiła film w lepszym okienku ramówki. Może dała się zwieść tym, że w filmie głównym winowajcą jest warszawski ratusz? Nie zmienia to faktu, że film zabrzmiał jak podzwonne dla wrocławskiego Teatru Polskiego. I pewnie protesty nic nie pomogą, a Voldemort i Śmierciożercy zrobią swoje. A jednak, a jednak Pereira liczył na to, że serial otworzy jakieś nowe możliwości i pokaże podwójne tęczę na błękitnym niebie. I choć właściwie skończyło się źle i teatr pewnie padł, bo arogancja władz nie miała granic, dorównać jej mogła tylko tychże władz pazerność, to jednak tęcza błysnęła i to taka ognioodporna. Na koniec filmu do Popularnego przychodzi starsza kobieta. Mija spokojnie szpaler policji, która powstrzymuje przed teatrem strajkujących widzów. Idzie do kasy i pewnym głosem mówi: „Poproszę na jutro bilet na dziewiętnastą”. Pereira pomyślał pogodnie, że wkrótce nadejdzie jutro. To przedłuży być może gatunek ludzki. Dobranoc.

U- leczalni?

• SARA STRIDSBERG •
• JAN BALBIERZ •

SARA STRIDSBERG

PRZEŁOŻYŁA DOMINIKA GÓRECKA

Beckomberga

OSOBY:

- OLGA
- BIRD
- OLOF
- EDVARD
- OJCIEC
- MATKA
- CÓRKA
- SABINA
- HENNING
- HARRIET
- PAUL
- BERNARD
- ANNA
- MĘŻCZYŻNA W KOWBOJSKIM KAPELUSZU

Przez cały czas wszyscy są na scenie. Nikt nie może z niej zejść.

PROLOG

Wchodzi publiczność. Intro. Olga śpiewa „I lyckans tempelgård” („W świątyni szczęścia”).

Scena 1. Olga i Bird

Zima. Olga i Bird spotykają się w starym przyszpitalnym parku Beckomberga. Stary szpital to miejsce pozbawione nieba, widać je tylko we

fragmentach albo w snach. Na drzewach nie ma liści, gałęzie wyciągają się do nieba jak ręce starców, a przez stare drzwi szpitala przelatują białe morskie ptaki. Olga trzyma w ręku różowy balon. W torebce ma zabrudzony bukiet kwiatów. Jest potężna i niezgrabna, a jej twarz jest niewinna jak twarz dziecka, które nigdy nie zostało skrzywdzone. Jej głos brzmi jakby przybyła skądś z daleka, z innego czasu, czasem pobrzmiewa w nim obca melodia. Bird, jej córka, jest już dorosła, ale wciąż młoda, może mieć jakieś trzydzieści pięć lat. Od czasu do czasu rozlega się huk startującego samolotu, który przesywa ciszę. Nad parkiem i sceną pada czasem intensywny śnieg, by potem nagle ustać.

OLGA O, już jesteś. Gdzie byłeś?

BIRD Poszłam do domu.

OLGA Czekałam na ciebie na boisku.

BIRD Zwykle wychodzę tylnym wyjściem.

OLGA Dlaczego?

BIRD Po prostu tak wychodzę.

Olga podaje jej zwiedły bukiet. Bird nie przyjmuje go.

OLGA Przyniosłam ci kwiaty. Proszę.

BIRD Sama zrywałaś?

OLGA Nie. To znaczy tak. Nie wiem. Może tak. Wolisz kupne? Mogę ci kupić kwiaty, jeśli chcesz.

BIRD Nie, nie trzeba. Dziękuję, mam. Dziękuję za kwiaty. Mogę już iść?

OLGA Dokąd?

BIRD Do domu.

OLGA Do domu?

BIRD Tak, do domu.

OLGA Przecież już jesteś w domu.

Cisza.

BIRD Nie.

OLGA Nie?

BIRD Nie pamiętasz?

OLGA Nie, nie pamiętam.

BIRD Mam, przecież ja się wyprowadziłam. W końcu podpisałaś dokumenty. *(pauza)* Teraz już pamiętasz?

OLGA Jak mogłam zrobić takie głupstwo? *(pauza)* Oddałam to, co miałam najlepszego? *(pauza)* Oddałam to, co miałam najlepszego?

Cisza.

BIRD *(cicho)* Zrobiłaś to dla mnie.

OLGA Co powiedziałaś?

BIRD Powiedziałam, że zrobiłaś to dla mnie.

OLGA *(rozchmurza się, jakby nagle zapaliło się w niej światło)* Postaram się o kupne kwiaty dla ciebie. Kupię ci kwiaty, wezmę od ciebie twój nowy adres i wyślę ci je. *(wyjmuje kartkę i długopis z kieszeni płaszcza i przygotowuje się do zapisania adresu)* Tam, gdzie teraz mieszkasz.

Bird czeka bez słowa. Olga podnosi wreszcie wzrok.

OLGA Racja. Właśnie tego nie potrafiłam. O tym też zapomniałam.

BIRD Mam, już idę. Okej? *(pauza)* Okej, mam?

Olga wsłuchuje się w siebie, jakby szukała jakiegoś innego głosu, mniej bolesnego.

BIRD Okej?

OLGA *(najwyraźniej znajduje go na innej częstotliwości)* Okej, okej, Santa Barbara. *(odpowiada sama sobie)* Okej, Moskwa.

Scena 2. Olof i Edvard

Olof to starszy mężczyzna ubrany w sięgającą do pasa kurtkę i czapeczkę z daszkiem. Na kolanach trzyma sportową torbę marki Adidas. Siedzi na krześle i czeka. Kiedy zbliża się Edvard, wstaje i zdejmuje czapeczkę. Edvard ma na sobie miękki sweter z jagnięcej wełny i okulary, które odkłada na stół. Olof wykręca nerwowo palce.

OLOF Bałem się, że nie przyjdiesz.

EDVARD Byliśmy przecież umówieni.

OLOF Zegar zatrzymał się na wpół do czwartej.

EDVARD Rzeczywiście.

OLOF O tej godzinie umiera najwięcej ludzi. Godzina wilka. Chociaż ojciec zmarł po południu. O drugiej. *(pauza)* Dowiedziałem się dopiero następnego dnia.

EDVARD Pamiętam. Byłeś smutny.

OLOF Czasem, kiedy siedziałem w izolatce, wydawało mi się, jakby ten budynek był przeznaczony tylko dla mnie, jakby ten zamknięty pokój samotnie unosił się w kosmosie.

EDVARD Biłeś się, Olof.

OLOF Tak.

EDVARD Potem przestałeś.

OLOF Myślisz, że poradzę sobie na zewnątrz?

EDVARD Tak, myślę, że tak. Pokładałam w tobie nadzieję. Zawsze tak było. Przecież wiesz.

OLOF Najchętniej zostałbym tutaj.

EDVARD Dlaczego?

OLOF Mam tu kolegów.

EDVARD Olof...

OLOF Ale ja nie mam żadnych innych kolegów. A ty jesteś moim przyjacielem, Edvard. *(znów pauza)* Mówiłeś, że jesteś moim przyjacielem.

EDVARD Jestem twoim przyjacielem, ale na zewnątrz będziesz mieć prawdziwych przyjaciół.

OLOF Nie sądzę, ale przyjemnie będzie móc zrywać kwiaty, kiedy będę miał na to ochotę.

EDVARD Coś jeszcze?

OLOF Może trafię szóstkę w totolotka.

EDVARD Tak, kto wie. *(pauza)* Co myślisz o twoim pobycie tutaj?

OLOF Nie wiem.

Cisza.

EDVARD Możesz zapytać, o co chcesz, Olof.

OLOF Od jak dawna tu jestem?

EDVARD Jesteś tu od sześćdziesięciu trzech lat.
 OLOF To rzeczywiście długo.
 EDVARD Tak, jesteś już stary.
 OLOF Tak.
 EDVARD Myślisz, że coś mogłoby potoczyć się inaczej?
 OLOF Mogłem pojechać na pogrzeb ojca.
 EDVARD Tak.
 OLOF Skoro on nigdy mnie nie odwiedził, to ja mógłbym pojechać do niego.
 EDVARD Rozumiem, czasem nie jest nam dane się pożegnać.
 OLOF Tak. A teraz wszyscy odeszli. Mama też.
 EDVARD Tak, Olof. Pomyślałem, że porozmawiamy raczej o tym, co będzie.
 OLOF Tak. Co będzie. No cóż, będę przychodzić codziennie na izbę przyjęć, z początku zamieszkać u mojego brata i jego żony. Prawda? Mam zrobić coś jeszcze, o czym teraz zapomniałem?
 EDVARD To brzmi jak dobry plan.
 OLOF Dostałem też leki.
 EDVARD Tak, dostałeś leki.
 OLOF I wierzę w Olofa Palmego. To moja największa nadzieja.
Cisza.
 EDVARD Co masz na myśli, mówiąc, że wierzysz w Olofa Palmego?
 OLOF Nie wiem, po prostu wierzę. Liczę na to, że Olof Palme pamięta o nas, którym nie powiodło się aż tak dobrze w życiu...

Scena 3. Ojciec, Matka i Córka

Córka zabrała Matkę do starego szpitala psychiatrycznego, w którym przed laty przebywał ojciec. Włosy Matki straciły swój złoty kolor, gdzieś tam przecinają je cienkie srebrne kosmyki. Ma na sobie zamszową kurtkę. Córka trzyma w dłoni ciemnoróżowy kapelusz.

CÓRKA Śniło mi się, że tu ze mną przyszedł.
 MATKA Aha. *(pauza)* Możemy już iść?
 CÓRKA *(śmieje się)* Dopiero co przyszliśmy.
 MATKA *(patrzy na zegarek, a potem w górę na zegar szpitalny)* Na moim jest prawie piąta. Tamten musiał się zatrzymać.
 CÓRKA Tak, pewnie tak.
 MATKA O której odjeżdża autobus?
 CÓRKA Co pół godziny.
W przyszpitalnym parku rośnie japońska wiśnia, drzewo Czechowa albo inne olbrzymie drzewo, piękne i dające schronienie, które rzuca cień na scenę.
 MATKA Dlaczego tu trafił, skoro nie przez alkohol?
 CÓRKA Tego nie wiem. Dlaczego niektórzy ludzie nie potrafią się bronić tak jak inni?
 MATKA Niby przed czym miałby się bronić?
 CÓRKA Przed życiem, jak sądzę.

MATKA *(śmieje się)* Ach tak.
Cisza.
 CÓRKA Tata nie widział tych jasnozielonych drzew, które kołysały się nad nami. Zawsze myślałam, że uchronią mnie przed niebezpieczeństwem.
 MATKA *(pauza)* Dziwne. Pamiętam całkiem inny kolor. Ciemniejszy, prawie czarny. Kiedy szliśmy wtedy pierwszy raz, wyglądały jak zamek.
 CÓRKA Teraz wyglądają dokładnie tak samo, jak wtedy. Dokładnie. Rdzawoczerwone. Jak zakrzepła krew albo światło o zmierzchu. Tutaj było zawsze zimno. Zawsze wiało. Nigdy nie było słońca. *(pauza)* Dlaczego właściwie przestałaś podróżować?
 MATKA Nie mogłam już dłużej zostawiać cię z ojcem. Bałam się, że stanie ci się coś złego.
 CÓRKA Myślałam, że wyjechałaś na zawsze.
 MATKA Ja też.
 CÓRKA Chciałabyś znowu wyjechać?
 MATKA Nie. *(pauza)* Nie teraz.
 CÓRKA Dlaczego nie?
 MATKA Dawniej bez przerwy myślałam o kolejnej podróży. O tym, kiedy znów wyjadę. Kiedy znów będę siedzieć w autobusie na lotnisko. Teraz już nie.
 CÓRKA Pamiętasz to drzewo, które posadziliście dla mnie w parku przy obserwatorium? Że zakwitło tej zimy, kiedy tata tu trafił?
 MATKA Pewnie już go nie ma. Idziesz?
 CÓRKA Prawda, że pamiętasz, że zakwitło w środku zimy?
 MATKA Nie zakwitło. Twój tata zawiesił na nim po pijaku papierowe lampiony.
 CÓRKA Aha. Myślałam, że to kwiaty. Dlaczego to zrobił?
 MATKA Pewnie chciał, żebyśmy zobaczyły, że jest smutny.
 CÓRKA Tęsknisz za nim?
 MATKA Minęło już tyle czasu.
Cisza. Matka odprowadza coś wzrokiem, jakiś szybki cień, który znika między drzewami, mały ptak albo nocny motyl. Sięga instynktownie po aparat, ale się powstrzymuje.
 MATKA Idziemy?
 CÓRKA Czy to nie dziwne, że spędzałam tyle czasu w starym szpitalu psychiatrycznym?
 MATKA Pewnie chciałaś być blisko swojego taty.
 CÓRKA Tyle że on nigdy nie był dla mnie tatą.
 MATKA To dlaczego tu przyjeżdżałaś?
 CÓRKA Pewnie myślałam, żeby przywieźć ci go do domu.
 MATKA Tyle że ja go nie chciałam. Zapomniałaś?
 CÓRKA Nie lubiłaś go odwiedzać?
 MATKA Nie, nie lubiłam.
 CÓRKA Wyjechałaś. Nad Morze Czarne.
 MATKA Tak.
 CÓRKA A ja zaczęłam przyjeżdżać tu sama.

MATKA Nienawidziłam zapachu choroby, białego zapachu instytucji, zbierało mi się na wymioty, gdy tylko wchodziłam do parku.

CÓRKA Mnie też, ale przyzwyczaiałam się.

MATKA Nigdy niczego się nie bałaś.

CÓRKA I nigdy nie odpisywałam na jego listy. Czułam, że i tak nie mogłabym go uratować, nawet gdybym próbowała. Ale nie chciałam, żeby był sam.

MATKA Ja też byłam sama, Jackie.

Wychodzą z parku przyszpitalnego.

Scena 4. Olof, Edvard i Sabina

Olof siedzi dalej na krześle i wykręca palce. Edvard przygląda się jego twarzy. Olof śpiewa „Gitarren klingar („Gra gitara”).

EDVARD Wiesz, że Olof Palme nie żyje? Wiesz, że Olof Palme nie żyje?

Olof podnosi wzrok.

OLOF Nieprawda. Dlaczego tak mówisz?

EDVARD Nikt ci nie powiedział?

Cisza.

EDVARD Nikt ci nie powiedział?

OLOF Nie... chyba nie.

Cisza.

EDVARD Olof Palme został zamordowany dziesięć lat temu.

OLOF Nie. Nie. Nie.

EDVARD Przykro mi, ale to prawda. Palmego już nie ma. To było dawno temu.

Cisza.

OLOF Rozumiem. Chyba nie jestem na bieżąco.

EDVARD Nie.

OLOF Skoro Olof Palme nie żyje, nie ma nadziei dla kogoś takiego jak ja.

Cisza.

EDVARD Wiesz, że przychodził tu do swojej matki?

OLOF Naprawdę?

EDVARD Tak.

OLOF Tak mi się właśnie wydawało, że go tu widywałem. Zawsze jednak myślałem, że mi się przywidziało. To było jak sen. Że on tu przychodził. Myślałem, że przyszedł tu po nas. Raz widziałem też Nelly Sachs w różowym płaszczu przed budynkiem. Wyglądała jak porcelanowa laleczka. *Sabina podnosi wzrok. Ma na sobie nieco za dużą marynarkę i białe śniegowce.*

SABINA Nigdy nie dojdzie do morza. Nelly Sachs.

EDVARD Przychodził tu codziennie rano w drodze do Rosenbad, żeby odwiedzić swoją mamę.

SABINA Kierowca taksówki, z którym kiedyś jechałam, opowiadał, że przywoził go tutaj któreś nocy, to znaczy Palmego, a on piał się, wyjąc na tylnym siedzeniu.

OLOF Była chora?

EDVARD Jego mama? Tak. *(pauza)* Nie poznawała go, ale zawsze cieszyła się na jego widok.

OLOF Nie dziwię się. Zawsze jest miło, kiedy ktoś cię odwiedza.

EDVARD Tak.

OLOF Z początku odwiedzała mnie mama. Potem przestała.

EDVARD Tak.

OLOF Potem odwiedzała mnie kobieta anioł. Ona również... *(milknie)* Raz zrobiła to dla mnie.

EDVARD *(śmieje się)* To dobrze.

OLOF Naprawdę tak uważasz? Pomyślałem, że to może... nie wypada. Z aniołem.

EDVARD Moim zdaniem to brzmi cudownie.

OLOF To było dawno temu. Miałem nadzieję, że odwiedza tylko mnie, ale ona nie była z tych, które można zachować tylko dla siebie. Była...

SABINA *(podnosi wzrok)* Słyszałeś, że zawsze, gdy ktoś się onanizuje, umiera kotek?

EDVARD Nie jesteś zmęczona? Może chciałabyś się przespać?

SABINA Możesz mi w tym pomóc?

EDVARD Wiesz, że tak.

SABINA Śmierć i tak mnie nie chce.

Scena 5. Olga, Bird, Henning i Harriet

Olga mruży oczy w słabym zimowym słońcu, które świeci nad szpitalem. Kiedy je otwiera, jest przy niej Bird. Zamyka oczy i znów je otwiera. Bird wciąż jest obok niej.

OLGA Ech, właśnie o tobie myślałam.

BIRD A o czym myślałaś?

OLGA Zastanawiałam się, czy nadal grasz na flecie poprzecznym.

BIRD *(śmieje się)* Nie, raczej nie. To znaczy – ech. Nic z tego nie wyszło. Przestałam grać.

OLGA Szkoda. Z tym fletem wyglądałaś jak ptaszek, który przechadza się wśród ludzi. Otwierałam okno, żeby wszyscy mogli cię usłyszeć.

Bird śmieje się.

OLGA Chodzisz jeszcze do szkoły?

BIRD Nie, już skończyłam.

OLGA Kim zostałaś?

BIRD Lekarzem.

OLGA Lekarzem. *(pauza)* Naprawdę, zostałam lekarzem?

BIRD Myślałam, że ci mówiłam. Że zostałam lekarzem. Nie mówiłam ci?

OLGA Nie, zapamiętałabym. Że moja Bird została lekarzem.

BIRD Dawno już ze sobą nie rozmawialiśmy. Miałam wielkie...

OLGA *(rozgląda się)* Przyjęcie. Zapomniałam słowa. Wielkie przyjęcie. Wspaniale.

BIRD Tak, było wspaniale. *(pauza)* Chciałam cię zaprosić, ale nie wiedziałam, gdzie jesteś. Albo – to było tak dawno temu – nie wiedziałam – pomyślałam...

OLGA Mój Boże. Bird. Lekarzem. Moja Bird została lekarzem.

BIRD Tak.

Cisza.

BIRD Powinnam była cię tu odwiedzać. Nigdy nie przyszłam, choć tyle razy pisałaś.

OLGA Nie szkodzi. To nie jest odpowiednie miejsce dla dziecka. Cieszę się, że nigdy nie przyszłaś.

Henning siedzi w cieniu. Patrzy z radością na Olę i Bird. Nieśmiały, zachwycająco niepewny siebie, przytulny uśmiech. Ma zgarbione plecy, coraz bardziej przypomina chudego, przyjaznego trolla, porusza się miękko i świadomie, jakby przez cały czas miał przed sobą lustro.

HENNING Cześć.

Olga ignoruje go.

OLGA I masz też fartuch?

BIRD (z uśmiechem) Fartuch lekarski, tak. Mam.

OLGA Nieźle.

BIRD Co powiedziałaś?

OLGA Powiedziałam, że nieźle. Że masz fartuch lekarski. To przecież fantastyczne.

HENNING Znaleźli dziewczynę, pokroili ją na kawałki. Zrobił to jakiś rzeźnik albo architekt. Albo lekarz. (do Bird) Ach, przepraszam. Nie miała jednej piersi. I narządów płciowych. Wąginy, pośladków, sutka, magicznego anielskiego sutka, wszystko usunęli. Wszystko. Wykroili jej twarz. Włosy. Wykroili całą dziewczynę.

BIRD Aha...

HENNING Było ciało, ale nie było ręki. Żadnej broni. Żadnych śladów. Tak jakby zwiertzył ją jakiś drapieżnik i wyrwał z miasta, jakby niewidzialne szpony rozerwały ją od środka.

Olga spuszcza wzrok na swoje buty albo raczej bosc stopy. Być może odstawia swoje buty na bok.

OLGA Po prostu akurat przechodziłaś?

BIRD (do Henninga) Cześć, cześć. (do Olgi) Chciałam sprawdzić, co u ciebie. Nie wiedziałam, że szpital został zamknięty.

OLGA U mnie wszystko dobrze. Czasem wydaje mi się, jakby tu w środku wciąż biło wielkie serce.

Henning znów uśmiecha się szeroko.

HENNING Muszę wrócić do banku. Zaraz otwierają. Dziewczyna z banku rozumie, że muszę odzyskać dom na Lidingö, że oni nie mogą tam mieszkać. Ten mężczyzna i kobieta, i tych dwoje małych dzieci. Tak, teraz są już duże. Większe. Prawie dorosłe. To przecież nie ich wina. To tak jak wtedy, kiedy wraca się do domu z nie swoim dzieckiem i odkrywa to dopiero długo potem. Dla mnie toby nie miało znaczenia. Cieszyłbym się z każdego dziecka. Moje geny są i tak wadliwe, są z nich tylko wybrakowane egzemplarze, takie jak ja. Sara Lidman mówi, że dzieci siedzą na drzewach i czekają na dzień, w którym komuś spadną. Mnie nigdy nie spadło żadne dziecko.

Krótko cisza. Szeroki uśmiech.

HENNING Nie miałem pojęcia, że mi go odbiorą. Dom. Nie byłem na to przygotowany. Mimo to właśnie tak zrobili. Najpierw klucze. Pęk kluczy, który dostałem od mamy. Potem wymienili zamki. Wszystkie rachunki trzymałem w szufladzie w jadalni. Przez cały czas chciałem zapłacić, ale jakoś nigdy nie wyszło. Długo nie otwierałem kopert, więc nie wiedziałem, że chcą mi odebrać dom. Gdybym to wiedział, otworzyłbym je i zapłacił. Miałem pieniądze. Nie w tym rzecz. Bałem się tylko otwierać te koperty.

Krótko cisza. Szeroki uśmiech.

HENNING Gdyby Anna-Karin była chora, porozmawiam z kimś innym. Ma na imię Anna-Karin, ta dziewczyna z banku, wolałbym porozmawiać z nią. Ona rozumie. Nie śpieszy się. Mówi, że to żaden problem. Żaden problem. Żaden problem. No problems.

HARRIET Nigdy nie odzyskasz tego domu.

HENNING (podnosi wzrok z radosnym uśmiechem) Tak myślisz?

HARRIET Nigdy.

HENNING Wiesz, co ja myślę? Myślę, że nigdy nie miałaś żadnej willi na Lidingö. Myślę, że nie wiesz, jak to jest mieć willę na Lidingö, a potem jej nie mieć. To jest...

HARRIET Po prostu mówię, jak jest. Nigdy więcej nie zobaczysz tego domu. *Henning śpiewa „Du är min hela värld” („Jesteś całym moim światem”).*

Scena 6. Ojciec, Edvard i Córka

Ojciec wydaje się zmierzniały, ubrany jest w dżinsy i przesiąkniętą nikotyną koszulę. Córka porusza się w cieniach.

EDVARD Mężczyzna. Urodzony w tysiąc dziewięćset czterdziestym piątym, do szpitala trafił po próbie samobójczej. Po kilku dniach od przybycia ma powtarzające się napady epilepsji na skutek długotrwałego nadużywania alkoholu i leków. Do leczenia włączony zostaje antabus, przerwany na wniosek pacjenta. Tendencje samobójcze. (pauza) Kiedy tu trafiłeś, powiedziałeś, że nie masz dzieci.

OJCIEC Tak powiedziałem?

EDVARD Tak.

OJCIEC Tak powiedziałem?

EDVARD Tak.

Cisza.

OJCIEC Tak się czułem. Jakby wszystko przepadło.

EDVARD I co, przepadło?

OJCIEC Kiedy zobaczyłem ją po raz pierwszy na oddziale położniczym, pomyślałem, że ma jeszcze wszystko przed sobą. Teraz już nie wiem.

EDVARD Czego nie wiesz?

OJCIEC Niczego.

Cisza.

EDVARD Tak naprawdę nie musisz tu być. Nie jesteś chory. Tylko nieszcześliwy.

Ojciec śmieje się.

EDVARD Nie wierzę, że chciałeś umrzeć. Myślę, że chciałeś znów zobaczyć się z matką. Myślę, że chciałeś ją o coś zapytać. *(pauza)* O co chciałeś ją zapytać?

OJCIEC Matkę? Nie wiem. Nie mam żadnych pytań.

EDVARD Dlaczego z tobą nie została.

OJCIEC Ja wiem dlaczego.

EDVARD Naprawdę?

OJCIEC Chciała tylko zniknąć na chwilę. Być może nie wiedziała, co znaczy wieczność. *(pauza)* Chcę do domu.

EDVARD Czym dla ciebie jest dom?

OJCIEC Nie wiem. *(pauza)* Nie zastanawiałem się nad tym.

EDVARD Nie możesz już wrócić do domu.

OJCIEC Wiem.

EDVARD Gdzie będziesz mieszkać?

OJCIEC Nie wiem. W hotelu. Na razie. Przez jakiś czas.

EDVARD A potem?

OJCIEC Potem? Znów zacznę pić.

EDVARD I jak się z tym czujesz?

OJCIEC Chcesz wiedzieć, jak się z tym czuję?

EDVARD Tak.

OJCIEC *(śmieje się)* Moim zdaniem to cudowne.

EDVARD Tak. Właśnie.

OJCIEC Zanim to zrobiłem – zanim tu trafiłem – postanowiłem, że zapiszę się na śmierć. Myślałem, że szybko mi pójdzie.

Córka porusza się po pokoju.

CÓRKA Kiedy byłam mała, bawiłam się w parku przy obserwatorium, a ty leżałeś nieprzytomny w cieniu drzew. Wyglądałeś, jakby śniły ci się koszmary, leżałeś zwinięty jak embriion w trawie, jakby coś goniło cię we śnie. Chroniły nas wielkie drzewa, promienie słońca sączyły się przez nie na twoją śpiącą postać. Czasem udawało nam się wejść do obserwatorium i popatrzeć w gwiazdy przez wielką lornetkę. Ze wszystkich stron otaczało nas niebo, jakbyśmy w jednej chwili opuścili Ziemię. Gwiazd nie obchodziło, kim jesteśmy, że mama znów wyjechała, że zostaliśmy sami w mieście, ty i ja, i że ty bez przerwy pijesz. W górze unosiła się atmosfera, jak cienka, delikatna woalka, a za nią była wieczność i gwiazdy. Podejrzewam, że byłeś pijany, bo tego potrzebowałeś, i kiedy tak staliśmy pod nieboskłonem w obserwatorium, czułam się, jakbyśmy byli jedynymi żywymi istotami ludzkimi na ziemi, a ty powiedziałeś, że pewnego dnia z nieba oderwie się gwiazda i spadnie w moje ręce, i wtedy spełnią się wszystkie moje marzenia, że muszę tylko wiedzieć, czego chcę. *(pauza)* I nagle ktoś znów wciska ci głowę w pryzę, ktoś inny wbija ci w ciało strzykawkę, potem kolejną, i wreszcie twoje ciało zastyga. Płyn w strzykawce zrobił się żółty od silnego szpitalnego światła. I nagle znów twoje ciało się trzęsie, znów leżysz na ziemi i przegryzasz do krwi język. Wkładam ci do ust rękaw mojego swetra, czekamy na lekarzy. Potem siedzisz przy fortepianie w świetlicy, jest zimowy poranek, właśnie zastrzelili Olofa

Palmego, i grasz dla Paula i jeszcze kilku innych osób, i łzy spływają ci po twarzy. I potem znów pojawia się Sabina, kładzie dłoń na twoim sercu, po tym, jak w delirium pomazałeś wszystkie ściany i meble czerwonym pisakiem. I teraz płaczesz z otwartymi ustami, nie widzisz niczego wokół siebie, nie widzisz nas. Widzisz tylko pająki i gady, próbujesz oderwać je od swojego ciała. *(do Ojca)* Naprawdę nie widzisz drzew?

OJCIEC Jakich drzew?

CÓRKA Nie wiem. Brzóz, sosen. Tych wielkich dębów, o tam.

Ojciec rozgląda się. Córka odwraca się do kogoś innego.

CÓRKA Naprawdę tego nie zrobił. Wszystko stracił. Stał tam i palił te swoje papierosy, i słuchał głosu swojej matki, który krzyczał w nim. Nigdy nie udało mi się go zagłuszyć.

OJCIEC *(do kogoś innego)* Wiesz, próbowałem już wiele razy, ale nigdy na serio. Wiele razy leżałem z głową w piecyku gazowym, czekając, aż wróci do domu z pracy. Bukiet róż na stole w kuchni i ciach, odkręcałem gaz. To był eksperyment. Teraz jednak czułem się, jakbym spadał swobodnie. *(do Matki)* Wkładam głowę do pieca, żebyś wiedziała, gdzie jestem.

Scena 7. Harriet i Bernard

Harriet siedzi wyprostowana na krześle z robótką ręczną na kolanach. Jest chuda, ma na sobie miękkie żółte spodnie. Obok niej na podłodze leży biały kłębek wełny. Do pokoju wchodzi Bernard, jej mąż. Dawno go tu nie było. Przywiozł ją tu którejś zimowej nocy przed wieloma laty.

BERNARD Cześć.

HARRIET Cześć?

Cisza. Harriet bierze do ręki robótkę i kłębek wełny i zaczyna robić powoli na drutach, skoncentrowana.

BERNARD Co robisz?

HARRIET Na drutach.

BERNARD To coś nowego.

HARRIET Naprawdę?

BERNARD Żartujesz sobie ze mnie?

HARRIET Nie żartuję.

Cisza. Bernard rozkłada ramiona, jakby on sam był niespodzianką.

BERNARD Jestem.

HARRIET Aha? *(pauza)* No tak, witaj.

BERNARD Mogę?

HARRIET Oczywiście.

Cisza.

BERNARD Jak się czujesz?

HARRIET Doskonale. A ty? A twoja żona?

Cisza.

BERNARD Właśnie, jak ona się czuje?

Harriet przygląda mu się przez dłuższą chwilę.

HARRIET No?

Cisza.

BERNARD Słuchaj...?

Harriet rozgląda się, jakby za jej plecami znajdował się ktoś inny, z kim tak naprawdę rozmawia Bernard.

HARRIET Tak? *(pauza)* Pozdrów ją serdecznie ode mnie.

BERNARD Kogo?

HARRIET No, twoją żonę.

BERNARD Przecież to ty wciąż jesteś moją żoną.

Harriet podnosi wzrok, zaintrygowana.

HARRIET Naprawdę?

BERNARD Nigdy się z nią nie ożeniłem.

Cisza.

HARRIET To miło. Myślałam, że jestem rozwódką.

BERNARD Nie.

HARRIET *(śmieje się)* Wszystkie tragedie kończą się śmiercią, wszystkie komedie ślubem.

BERNARD Gdzie teraz jesteś?

HARRIET Tutaj. Jestem tylko tutaj.

BERNARD Co się dzieje?

HARRIET Nic. Tutaj nic się nie dzieje.

BERNARD Ale pamiętasz mnie? Prawda?

Harriet patrzy na niego przytomnym wzrokiem.

HARRIET Pamiętam. Byłeś niezłym łajdakiem. Nigdy po mnie nie wróciłeś.

BERNARD Teraz wróciłem. *(pauza)* Teraz już jestem. *(pauza)* Słyszysz mnie, Harriet?

Cisza. Harriet mu się przygląda.

HARRIET Nigdy nie miałam kłopotów ze słuchem. Po prostu jestem trochę zaskoczona. Dlaczego teraz przychodzisz?

Cisza.

BERNARD Nie wiem. *(pauza)* To znaczy nie układa mi się zbyt dobrze. *(pauza)* I zacząłem myśleć o tym, co było kiedyś.

HARRIET No proszę.

BERNARD Wydajesz się tylko taka-taka-taka...

HARRIET Oszła?

Bernard śmieje się.

BERNARD Tak, oszła. Nie jesteś zła?

HARRIET Nie. *(pauza)* Mówią tutaj, że zaczęło się judaszowe lato. Słyszałeś?

BERNARD Brakowało mi ciebie. Brakowało mi ciebie przez cały ten czas.

HARRIET Naprawdę?

BERNARD Tak.

HARRIET Mnie tu niczego nie brakuje.

BERNARD Nie?

HARRIET Nie. No, może czasem moglibyśmy dostawać więcej słodkiego. Jedzenie mi smakuje. Można brać, ile się chce.

BERNARD Zawsze tak było? Nigdy niczego ci nie brakowało?

HARRIET Z początku tak. *(podnosi się)* Chyba to pamiętasz? Wydzwaniałam do ciebie. Pisałam setki listów.

BERNARD I gdzie ona teraz jest?

HARRIET Kto?

BERNARD Ta, która dzwoniła do mnie w dzień i w nocy. Ta od listów.

HARRIET Ach tak, ona. Odeszła. *(pauza)* A ta z talią osy? Co u niej słychać? *(pauza)* Dalej ma talię osy?

BERNARD *(śmieje się)* Teraz jest chyba bardziej walcowata.

HARRIET *(śmieje się)* I wtedy sobie o mnie przypomniałeś.

BERNARD Co teraz z tobą będzie?

HARRIET Nie wiem.

BERNARD Nie masz żadnych planów?

HARRIET Nie.

BERNARD Powinnaś znów zacząć malować. *(pauza, pochyla się do niej)*

A pamiętasz, kiedy się pobraliśmy? *(pauza)* Nad Helsinkami rozpadł się deszcz, biegliśmy pod parasolem przez mokre od deszczu ulice. Miałaś na sobie jasną rozpiętą bluzkę i białe szerokie spodnie, i letni kapelusz, który skrywał twoją twarz. Przez cały czas była w cieniu, twoja twarz, jakbyś już wtedy się przede mną ukrywała. Podczas ślubnego obiadu byłaś smutna, coś się pomiędzy nami wypaliło, powiedziałaś. Potem mówiłaś o tym przez całą noc, nie mogłaś zasnąć, to chyba właśnie wtedy przestałaś spać, bałaś się, bałaś się czegoś w pokoju, mówiłaś. Nigdy nie zrozumiałem, o czym mówisz, nigdy nie byłem tak szczęśliwy jak tego pierwszego popołudnia w Helsinkach. Z nas dwojga to ty byłaś prorokinią. Nie widziałem cienia, który padł na twoją twarz, zaćmienia słońca...

Cisza. Znów cisza.

BERNARD Cóż, chyba już pójde.

HARRIET *(nie podnosząc wzroku)* Do widzenia.

BERNARD Harriet?

HARRIET *(podnosi wzrok, na jej twarzy nie ma emocji, tylko nikły uśmiech)* Co?

BERNARD Nic, uważaj na siebie. Uważaj na siebie. *(odchodzi)*

Scena 8. Ojciec, Matka, Cóрка i Sabina

Matka i Cóрка przyszły w odwiedziny do Ojca. Cóрка ma ze sobą aparat polaroid.

OJCIEC Cześć.

MATKA *(wstaje)* Dzień dobry, Jim.

OJCIEC Przyszedłaś.

MATKA Tak.

OJCIEC Nie sądziłem, że jeszcze cię zobaczę.

CÓRKA Tato, spójrz!

MATKA Przyniosłam twoje rzeczy. I książkę.

OJCIEC Dziękuję.

MATKA Myślałyśmy, że jesteś...

Cisza.

MATKA Mogłeś zadzwonić.

Cisza. Ojciec wyjmując paczkę papierosów.

MATKA Można tu palić?

OJCIEC Tak.

MATKA Mogę?

OJCIEC Myślałem, że rzuciłaś?

MATKA Znowu zaczęłam.

CÓRKA Kiedy?

MATKA Teraz. *(pauza)* Co robisz całymi dniami?

OJCIEC Gram w szachy. *(wymachuje papierosem)* Palę. Rozmawiam z lekarzem. Jest tu taka dziewczyna, podoba mi się. Sabina.

SABINA *(porusza się po pokoju)* Szach mat. *(jest bardzo blada, niemal przezroczysta)*

MATKA Dziewczyna, no jasne.

OJCIEC Przeszkadza ci to?

MATKA Nie.

OJCIEC Mogę być twój, jeśli tylko chcesz.

MATKA Nie, tylko szybki jesteś. Ile ma lat?

OJCIEC Trzydzieści sześć.

MATKA Ona też jest...

OJCIEC *(śmieje się)* Szalona? Jak jasna cholera. *(do Córk)* Co tam u ciebie, Jackie?

CÓRKA Nic szczególnego.

OJCIEC Jak się czujesz?

CÓRKA *(z uśmiechem)* To tajemnica.

Ojciec śmieje się. Córk odsuwa się od nich, chodzi po pomieszczeniu, rozgląda się.

OJCIEC Zawsze tak mówiłaś, kiedy byłaś mała. O cokolwiek byśmy pytali.

CÓRKA Tak mówiłam?

MATKA Nigdy mi o niczym nie opowiada.

Cisza.

OJCIEC Inspektor Belmondo. *(do Matki)* Masz nową kurtkę?

MATKA Tak.

OJCIEC Ładna. Seksowna.

MATKA Tak uważasz? Zamszowa. Znalazłam ją w Solnej.

OJCIEC *(szybko)* Co robiłaś w Solnej?

MATKA Poznałam kogoś. Ja...

OJCIEC W porządku. W porządku.

CÓRKA Nikt tu nie przynosi kwiatów?

OJCIEC Raczej nie.

CÓRKA Przynieśliśmy tulipany, ale dałyśmy je jakiejś kobiecie na przy-stanku. Cholernie się ucieszyła. Akurat były jej urodziny.

OJCIEC Tylko wtedy, kiedy ktoś umrze. Wtedy przynoszą kwiaty. Dzisiaj akurat ktoś umarł na końcu korytarza.

Scena 9. Sabina, Ojciec, Olof i Edvard

Sabina leży na brzuchu na podłodze i czyta książkę, podchodzi do niej Ojciec. Sabina podnosi wzrok, trzymając palec w miejscu, w którym skończyła czytać. Ojciec rozgląda się, wystraszony, jakby bał się, że ktoś ich może usłyszeć.

SABINA O co chodzi? Nikogo tu nie ma.

OJCIEC Słyszałem, że możesz mi coś załatwić.

SABINA A co chcesz?

OJCIEC A co możesz?

SABINA Speed. Kwas. Heartsease. Podziemia są pełne błyskotek.

OJCIEC Chodziło mi raczej o coś do picia.

SABINA Na kiedy?

OJCIEC Najlepiej od razu. Najlepiej na tydzień temu.

SABINA Koniak, wino musujące, płyn do włosów, formalina?

OJCIEC Formalina?

Olof podchodzi.

OLOF Przepraszam, chciałem tylko spytać, czy ktoś się o mnie pytał.

SABINA Nie, nikt o ciebie nie pytał. *(do Ojca)* Od formaliny twoja dusza będzie świecić w ciemnościach.

OLOF To może ktoś dzwonił?

SABINA Nie.

OLOF Wydawało mi się, że słyszałem jej głos. Mamy.

SABINA Tu nie ma żadnej mamy, Olof.

OLOF Jesteś moją przyjaciółką.

SABINA Oczywiście, że jestem twoją przyjaciółką.

Olof krąży dalej po pokoju.

OJCIEC Chwilowo nie mam kasy, ale w niedzielę przyjeżdża moja córka.

SABINA Zaczęłam uczyć się angielskiego. Uważają, że w innym języku będę szczęśliwsza, że po angielsku zdobędę nowe doświadczenia, że nic złego mi się nie stało. Po angielsku.

OJCIEC So how is it going?

SABINA Well, nothing bad happened yet. But it's just a question of time.

OJCIEC Dlaczego tu jesteś?

SABINA Zrobiłam sobie krzywdę. A ty?

OJCIEC Upadłem.

SABINA Ojej. Biedactwo. Bolało?

Ojciec śmieje się.

OJCIEC Teraz już mniej.

SABINA Podoba ci się tu. Prawda?

OJCIEC Tak, podoba. To dziwne. A może nie?

SABINA Pewnie trochę tak, ale widziałam w życiu dziwniejsze rzeczy.

Cisza.

SABINA Zaglądam teraz w ciebie.

OJCIEC I co widzisz?

SABINA Serce, jest za duże. Nie mieści się. Pijesz, żeby zrobiło się mniejsze.

Ale alkohol nie pomoże. Potrzebujesz czegoś innego. Mógłbyś wyjąć

wszystkie swoje wnętrzności, łącznie z sercem, i nadal by cię bolało.
 Co robisz nocami?
 OJCIEC Chyba leżę i gapię się w księżyc.
 SABINA Chcesz wyjść ze mną?
 OJCIEC Dokąd?
 SABINA Na przyjęcie.
 OJCIEC Niby jak mielibyśmy wyjść na przyjęcie?
 SABINA Chcesz wyjść?
 OJCIEC Jasne, kurwa, że chcę.
 SABINA No to już. (*idzie*)
 EDVARD Jak myślisz, dlaczego jesteś taki smutny, Jim?
 OJCIEC No właśnie, dlaczego jestem taki smutny? A ty dlaczego jesteś taki wesoły, Edvard?
 EDVARD No właśnie, dlaczego jestem wesoły?
 OJCIEC Świat się zepsuł tam, na zewnątrz, a ty zostałeś sam w tym wielkim domu. Masz tylko nas. A my wszyscy jesteśmy wariatami.
 EDVARD Nie jestem pewien, czy nazwałbym was wariatami.
 OJCIEC Wiesz, co mam na myśli. Nic niewarci.
 EDVARD Nie ty. Ty masz w sobie smugę złota. Tylko nie wiesz, jak jej użyć.
Córka śpiewa „Du är min hela värld” („Jesteś całym moim światem”).

Scena 10. Henning, Bird i Anna

Henning odwraca się do Bird. Nieco dalej siedzi jego matka, Anna. Włosy ma upięte w ciężki kok na karku, ubrana jest w prosty płaszcz i niskie buty. Jest młodsza od swojego syna.
 HENNING Przygotowałem już wszystko dla dziewczynki. Wózek. Sześćdziesiąt małych zapinanych na guziczki sukienek w rozmiarze pięćdziesiąt plus. Butelki ze smoczkiem. Jedzenie. Dostałem nawet torebki z kleikiem z ośrodka pomocy.
 BIRD Bierzesz leki, które dostałeś?
 HENNING Nie.
 BIRD Przestałeś?
 HENNING Nawet nie zacząłem.
 BIRD Uzgodniliśmy, że będziesz je brać.
 HENNING Wyrzuciłem je.
 BIRD Okej. Dlaczego to zrobiłeś?
 HENNING (*przechyla głowę i uśmiecha się krzywo*) Jesteś dla mnie bardzo miła, ale te leki nie były dla mnie. Chcę być gotów, kiedy ona się pojawi. Po lekach robię się jakiś niewyraźny. Rozmyty. Taki rozmyty nie mógłbym się przecież nią zajmować. Rozumiesz, prawda? (*krótka pauza. Promienny uśmiech*) Najpierw pójde do banku, a potem do Kungsträdgården i zaczekam na nią. Któregoś dnia spadnie z drzewa, a wtedy ja już tam będę. (*rozkłada ramiona, jakby próbował złapać kogoś, kto spada. Potem znów opuszcza*) Prawda, że rozumiesz, o co mi chodzi z tymi lekami?
 BIRD Rób, jak uważasz. Nie możemy cię zmuszać.

HENNING Chciałbym tylko być mamą dla małej dziewczynki.
Zauważa Annę, jest wyraźnie znudzona.
 HENNING Mamo. To ty?
 ANNA Tak. Chyba tak.
 HENNING Przyszłaś. Cieszę się.
 ANNA Tak.
 HENNING Chcesz coś? Kawę? Ciasteczko?
 ANNA Nie, dziękuję. I tak już wychodzę.
 HENNING Co za niespodzianka. Co za uczta.
 ANNA Spodziewałam się większej.
 HENNING Aha.
 ANNA Spodziewałam się, że będzie ciemniej.
 HENNING Aha. Tak to wygląda.
 ANNA Zmieniłeś się.
 HENNING Naprawdę?
 ANNA Masz teraz nad sobą jasne niebo.
 HENNING (*dotyka swojej twarzy*) Naprawdę?
 ANNA Tak.
 HENNING To dobrze?
 ANNA Tak, to bardzo piękne, jesteś teraz czysty, twoja twarz jest rozświetlona od wewnątrz.
 HENNING Wcześniej byłem brudny? (*pauza*) Nie czułem się brudny.
Cisza. Znów cisza.
 ANNA Nie rozmawiamy o tym, sprawia mi to przykrość.
 HENNING Jak się czuje tata?
 ANNA Boli go. Tak jak zwykle.
 HENNING Pyta o mnie?
 ANNA Nie. (*pauza*) Nigdy o tobie nie rozmawiamy.
 HENNING To o czym rozmawiacie?
 ANNA Czy ja wiem, chyba o wszystkim po trochu. (*pauza*) Możesz stąd wychodzić?
 HENNING Tak, czasem na całe dni. Chodzę do Dworca Głównego i z powrotem. Wchodzę do kościoła w Bromma i zapalam świeczkę dla ciebie i taty. I jeszcze jedną dla dziewczynki.
 ANNA Jakiej dziewczynki?
 HENNING Dla niej.
Cisza.
 ANNA Myślałam, że z tym skończyłeś.
 HENNING Nie.
 ANNA O. I nagle zgasło światło na twojej twarzy.
 HENNING Nie mów tak.
 ANNA Mówię tylko, co widzę. Twoja twarz jest teraz pogrążona w ciemnościach. Znowu. (*pauza*) Niczego nie rozumiesz.
 HENNING To już i tak bez znaczenia.
Anna wyciąga przed siebie rękę, Henning próbuje nagle chronić swoją głowę i twarz.
 HENNING Nie bij mnie. Proszę. Nie bij mnie.

ANNA Nie uderzyłam cię.
 HENNING Dawniej mnie biłaś.
 ANNA To było dawno temu.
 HENNING Wydawało mi się, że znów podniosłaś rękę. Tamten cień wyglądał jak ręka...
 ANNA (*rozgląda się*) Wiesz, ja też sobie z tym nie radzę. Dlaczego nie możesz zachować tej dziewczynki – tej twojej wizji – tylko dla siebie?
Cisza.
 HENNING Ja też go nie lubię.
 ANNA Co powiedziałeś?
 HENNING Powiedziałem, że też go nie lubię.
 ANNA Kogo?
 HENNING Boga.
 ANNA Przynajmniej z wzajemnością. Zawsze coś.
 HENNING Dlaczego on mnie nie lubi?
Anna odchodzi.

Scena 11. Ojciec, Córka i Sabina

Matki już nie ma, została tylko jej kurtka. Ojciec podnosi ją i dotyka ostrożnie.

OJCIEC Poszła?
 CÓRKA Chyba tak. Co będziesz robić, kiedy stąd wyjdę?
 OJCIEC Nie wiem. Niewiele tu się dzieje.
 CÓRKA Nie możesz wychodzić?
 OJCIEC Czasem mogę.
 CÓRKA Możesz wychodzić sam?
 OJCIEC Nie.
 CÓRKA Na co właściwie chorujesz?
 OJCIEC Moje skrzydła zrobiły się za duże. Nie mogę już latać.
 CÓRKA Co to znaczy?
 OJCIEC Nie wiem.
 CÓRKA Może zmieni zdanie?
 OJCIEC Nie sądzę. Ja bym nie zmienił.
 CÓRKA Nie wrócił?
 OJCIEC Nie kochałbym siebie. Rozumiem, że ona też nie potrafi.
 CÓRKA Mam pytanie.
 OJCIEC Strzelaj.
 CÓRKA Czy kiedyś wyzdrowiejesz?
 OJCIEC Nie wiem. (*pauza*) Naprawdę nie wiem.
Cisza.
 CÓRKA Nie chcesz wyzdrowieć?
 OJCIEC Nie wiem już, czego chcę. Nie wiem już, co to znaczy być zdrowym. Tu jestem u siebie.
 CÓRKA Czyli, że nie wrócisz?
 OJCIEC Jeszcze nie wiem. Nie czekaj na mnie.
 CÓRKA Nie czekam, po prostu byłam ciekawa.

OJCIEC Tu jest tylu ciekawych ludzi.
 CÓRKA Moim zdaniem są cholernie dziwni.
 OJCIEC (*śmieje się*) Bo są.
 CÓRKA Naprawdę chciałeś uciec od wszystkiego? No wiesz, umrzeć. Naprawdę tego chciałeś?
 OJCIEC Tak mi się zdaje.
Cisza. Córka wbija wzrok w podłogę.
 OJCIEC Słuchaj. To nic takiego. Czasem po prostu nic już nie zostaje.
 CÓRKA Mimo wszystko żałuję, że nie było niczego, co by mogło cię zatrzymać.
 OJCIEC Co by to mogło być?
Cisza.
 CÓRKA Nie wiem – coś – może my – albo ja...
Cisza.
 OJCIEC Kochanie... (*pauza*) To, co zwykle uszczęśliwia innych, nigdy mnie nie uszczęśliwiało. Nigdy nie chciałem żyć. Tak naprawdę.
 CÓRKA Nie rozumiem. Mimo wszystko.
 OJCIEC Ty jesteś inna. Nigdy nie potrzebowałaś ojca i nigdy nie będziesz potrzebować mężczyzny.
Cisza. Trochę dalej na podłodze leży Sabina, śpi.
 OJCIEC Ej, ty.
Sabina przewraca się na plecy i śpi dalej.
 OJCIEC Sabina.
 SABINA Nagle naszło mnie okropne zmęczenie. Śniło mi się, że płynę przez Ocean Spokojny, ale wokół były tylko śmieci. Same brudy.
Ojciec unosi pęk kluczy, przybliża do jej twarzy.
 OJCIEC Zobacz, co mam dla ciebie.
Na ich widok Sabina wstaje szybko na nogi i odgarnia włosy z twarzy.
 SABINA Sweet. Postarałeś się.
 OJCIEC (*powstrzymuje się*) Możemy tego nie robić.
 SABINA Jasne. Możemy robić, co chcemy. Tylko po co?
 OJCIEC Moglibyśmy stać się kimś innym.
 SABINA Kim?
 OJCIEC Nie wiem. Właśnie tego nie wiem.

Scena 12. Olga, Bird, Edvard, Olof i Córka

Olga stoi pośrodku pokoju obok szpitalnego łóżka. Edvard i Bird idą korytarzem.

OLOF Ktoś mnie wołał?
 EDVARD Raczej nie.
 OLOF No tak. (*pauza*) Wydawało mi się, że ktoś dzwoni. Pomyślałem, że to może do mnie.
 EDVARD Powiemy ci, jeśli ktoś się odezwie. A więc to ty jesteś córką?
 CÓRKA Tak, chyba tak.
 EDVARD Prawdziwy skarb. Trzeba o ciebie dbać.
 CÓRKA Nie wiem, czy trzeba.

EDVARD Z pewnością. Przypominasz swojego tatę. Macie takie same oczy, poruszacie się w ten sam sposób. Jesteś wrażliwa. To dobrze. Wszystko u ciebie okej?

CÓRKA Wszystko okej. Mogę już iść?

BIRD Cześć, mamó.

Olga podnosi wzrok.

OLGA Cześć. Co ty tu robisz?

Cisza.

BIRD Pracuję.

OLGA Pracujesz tutaj?

BIRD Tak.

OLGA Och. Przecież to fantastyczne. Co za niespodzianka. Ale nie jesteś moim lekarzem?

BIRD Nie.

OLGA Zostaniesz chwilę?

BIRD Właśnie skończyłam, ale mogę z tobą chwilę posiedzieć.

Cisza.

BIRD Dlaczego nazwałaś mnie Bird?

OLGA Bo fruwałaś za mną jak mały ptaszek, kiedy byłaś dzieckiem.

Cisza.

BIRD Nie jestem już Bird.

OLGA I już za mną nie fruwasz. Jakby jakaś część mnie odfrunęła razem z tobą jak jakiś ptaszek. Rajski ptak. Zabrał wszystko ze sobą. *(pauza; rozpromienia się)* Złóścisz się, kiedy mówię do ciebie Bird?

BIRD Nie. *(pauza)* To on chciał, żebym nazywała się Bird?

OLGA Nie, on niczego nie chciał. On chciał tylko zniknąć.

BIRD Pamiętam, że nosił duży kapelusz. „Płyn spokojnie, Bird”, powiedział, a potem zniknął.

Scena 13. Sabina, Ojciec i Olga

Sabina pali, nie zapalając papierosa, ponieważ od jakiegoś czasu nie wolno jej wychodzić na plac.

OJCIEC Sprawdziłem, co znaczy „heartsease”. To fiołek trójbarwny.

SABINA Aha. Nie uczę się już angielskiego. Było za trudno. Nic nie oznaczało tego, co wydawało mi się, że znaczy. Zaczęłam francuski. *Rêve sans rêves. Sen bez snów. Un ciel qui est tombe sur la terre.*

OJCIEC Niebo spadło na ziemię.

Podchodzi Olga.

OLGA Mogłabyś być moim dzieckiem.

SABINA Byłoby wspaniale.

OLGA *(zatrzymuje się)* Tak uważasz?

SABINA Naturalnie.

OLGA Moje dziecko...

SABINA Jest lekarzem, prawda?

OLGA Jest absolutnie fantastyczna.

SABINA Oczywiście.

OLGA Chciałam powiedzieć, że jesteśmy zupełnie różne. Jesteśmy...

To znaczy... Ona jest przecież lekarzem... Nie da się tego porównać.

SABINA Nie ma takiego lekarza, który by po pięciu minutach nie zapytał, czy nie wyjdziemy gdzieś razem. Nie mają ode mnie nic lepszego.

(pauza) W ich snach wiszę na krzyżu w białym płaszczu. Kieszonkowy Jezus.

OJCIEC Dlaczego nie pozwalają ci wychodzić?

SABINA Posunęłam się za daleko.

OJCIEC Co znaczy za daleko?

SABINA Nie wiem. Posunęłam się za daleko w cholerne nic. Pływałam w jeziorze w lesie. Gonili mnie z psami.

OJCIEC Gdzie?

SABINA W tamtych lasach.

OJCIEC Możesz wychodzić na plac?

SABINA Nic już nie mogę.

OJCIEC Mogłabyś mieć wszystko, gdybyś tylko chciała.

SABINA Wszystko słyszałam. To tylko hipoteza. Hipotezy mi nie pomagają.

OJCIEC Tak naprawdę jesteś za inteligentna.

SABINA Dla kogo?

OJCIEC Dla mnie. Powinnaś studiować.

SABINA Kiedy miałam dwanaście lat, chodziłam na wykłady na uniwersytecie. Tata był konserwatorem w Muzeum Historii Naturalnej. W zasadzie to tam mieszkaliśmy. Zamiast chodzić do szkoły, siedziałam w ostatnim rzędzie w sali wykładowej i słuchałam. Czasem zasypiałam. *Ojciec śmieje się.*

OJCIEC Żałuję, że studiowałam. Mogłam grać na fortepianie. Myślę, że byłbym kimś innym, gdybym grał na fortepianie.

SABINA Byłbyś pewnie nie do zniesienia.

OJCIEC Nigdy nie spotkałem kogoś takiego jak ty.

SABINA Powinieneś się z tego cieszyć.

OJCIEC Cieszę się, że cię spotkałem. W moim świecie nie ma takich jak ty. Jesteś czysta?

SABINA Bez formaliny.

OJCIEC Nie rozumiem... nie rozumiem jak to możliwe, że wciąż żyjesz.

SABINA Wiem, na ile mogę sobie pozwolić. Mam zapewnione miejsce na cmentarzu Hedvig Eleonora. Mają je wszyscy konserwatorzy wraz z rodzinami.

OJCIEC Gratuluję. *(śmieje się)* My, zwykli śmiertelnicy, cieszymy się, kiedy uda nam się zdobyć mieszkanie. I co zrobisz z tym miejscem?

SABINA Nie powiedziałam, że się cieszę. Kiedyś tata zamiast kwiatów przyniósł mi na oddział wypchanego sokoła. Wtedy się ucieszyłam. Pewnie go zaraz potem wyrzucili. Emanował złą energią. *(pauza)* Wiesz, jaka była najbardziej udana myśl Einsteina? Że tego, co spada, nie obowiązują żadne prawa. Bo w trakcie spadania on sam nie odczuwa grawitacji.

Upada. Ojciec ją łapie.

OJCIEC Czuję, że mógłbym cię uszczęśliwić.

SABINA Wszystkim się tak wydaje. Nie możesz. *(pauza)* Kiedy upadasz, rozumiesz, czym jest wszechświat.

Scena 14. Olga i Bird

Bird odwraca się do kogoś w pokoju.

BIRD Mama przyjechała z Santa Barbary, a wcześniej z Kaukazu. Nigdy nie opowiadała o tamtym okresie. Tak jakby była znikąd. Nie było listów, żadnych rzeczy, żadnych krewnych. Na ślubnym zdjęciu w ratuszu wyglądają z tatą jak dzieci, jak noworodki, jakby dopiero co pojawili się na świecie. Uwielbiałam to zdjęcie. Wpatrywałam się w nie tak długo, aż wyblakły kolory. Wycięła jego twarz, ale mogłam patrzeć na jasne spodnie od garnituru i kwiecistą koszulę. Zostało po nim trzydzieści cztery i pół hawajskich kwiatów, żółtych i różowych, i kawałek szarej gabardyny. Przez cały czas myślałam, że po mnie przyjedzie. Byłam tego niemal pewna. Za każdym razem, gdy jakiś mężczyzna podchodził do nas w metrze, myślałam, że to on. *(podnosi głos i zwraca się do Olgi)* Musisz przecież, kurwa, pamiętać, jak się nazywał. Nie wymagam chyba zbyt wiele?

OLGA No tak. *(pauza)* Oczywiście. Naturalnie. Nie wymagasz zbyt wiele. Ale nie pamiętam.

Bird czeka.

OLGA Alfred. Nie, to nie był Alfred. Może Ron. Nie, nie Ron. To nie był Ron. Może Roy. Możliwe, że to był Roy.

BIRD Tak?

OLGA Roy brzmi znajomo. To był Roy Orbison. Tak. Właśnie tak. Teraz już wiem. Nazywał się Roy Orbison. Dziwne. Nie sądziłam, że kiedyś sobie to przypomnę. *(wzdycha)*

BIRD Roy Orbison?

OLGA *(rozradowana)* To był Roy Orbison.

BIRD Co masz na myśli? Że mój tata nazywał się Roy Orbison?

OLGA Tak. Właśnie tak się nazywał.

BIRD Mamo. Przestań. Roy Orbison to, kurde, gwiazda pop. Dlaczego mówisz, że nazywa się Roy Orbison?

OLGA Nie złość się na mnie. Przecież mówię, że nie pamiętam.

BIRD Jak mogłaś zapomnieć coś tak ważnego?

OLGA Nie wiem, po prostu zapomniałam. Zniknęło.

BIRD I jego twarz też zniknęła.

OLGA Tak.

BIRD Mogłabym go znaleźć.

OLGA Tak.

BIRD Gdybyś nie była tak cholernie zapominalska. Kiedyś myślałaś, że to Ronald Reagan.

OLGA Przecież to jasne, że to nie był Ronald Reagan. Aż tak szalona nie jestem.

BIRD Potem myślałaś, że to Czernienko.

OLGA *(śmieje się)* On nie był Rosjaninem. Akurat to bym zapamiętała.

Scena 15. Ojciec, Matka, Córka i Paul

Córka stoi w cieniu pod drzewem.

MATKA Muszę już iść.

OJCIEC Zostań ze mną, kochanie.

MATKA Nie mogę.

OJCIEC Tylko na chwilę. Posiedź ze mną.

MATKA Naprawdę muszę już iść.

OJCIEC No to po co przyszłaś?

MATKA Bo mnie o to prosiłeś.

OJCIEC A więc nie przyszłaś dla mnie?

MATKA Nie wiem, Jim. Przyszłam, bo mnie potrzebowałeś.

OJCIEC Ale nie dla mnie?

MATKA Jakie to ma znaczenie? Przecież przyszłam. Przyszłam tylko ja.

I ona.

OJCIEC Dokąd jedziesz?

MATKA Do Odessy. Może pojadę dalej na jakieś miejsce katastrofy. Nie zdecydowałam jeszcze.

OJCIEC Ale miłości już nie ma?

Cisza.

OJCIEC Bez ciebie jest tylko noc. Jeśli nie będę mógł cię spotykać, jej też nie chcę spotykać.

MATKA Jesteś pewien?

OJCIEC Jestem?

MATKA Że nie chcesz jej już spotkać? Zapomniałeś, że ona jest twoim dzieckiem?

OJCIEC Wszystko albo nic. Miłość to szaleństwo.

MATKA Od dawna cię już nie kocham.

OJCIEC Dlaczego to tak boli, skoro wszystko się skończyło?

Śnieg pada na drzewa w parku przyszpitalnym. Córka odchodzi. Paul i Ojciec leżą i patrzą w niebo. Nisko nad nimi przelatuje samolot. Paul wyciąga rękę i sięga po samolot, jakby to była zabawka. Pauza. Intermezzo. Bird śpiewa „Gondolasång” („Pieśń gondolierów”).

Scena 16. Harriet, Olof, Sabina i Bird

Harriet siedzi na krześle, trzęsie się. Przytula lalkę uosabiającą Bernarda, na podłodze przed nią stoi ciężki stary telefon. Wybiera powoli numer, ale trudno jej zapanować nad tarczą, słuchawką i karteczką, na której ma zanotowany numer. Drżą jej ręce, myli się, coraz bardziej jej się nie udaje.

HARRIET Mógłbyś mi pomóc?

OLOF *(stoi nieruchomo, rozgląda się)* Kto, ja?

HARRIET Tak.

OLOF Ja?

HARRIET Tak. Ty.

OLOF Jestem Olof.

Podaje jej rękę, ale ona nie reaguje. Patrzy z wyczekiwaniem na telefon.

OLOF Aha. Nigdy z niego nie dzwoniłem. Nigdy nie miałem do kogo zadzwonić. Nie miałem żadnych numerów.

HARRIET Wystarczy, że wybierzesz numer, nie musisz mi opowiadać historii swojego życia.

OLOF Aha.

HARRIET Okej?

OLOF Mogę spróbować.

HARRIET Dwa. Dziewięć. Trzy. Dziewięć. Osiem. Osiem.

Olof w skupieniu wybiera numer. Następnie próbuje podać jej słuchawkę.

Ona macha ręką, że jej nie chce.

OLOF *(nasłuchuje głosu w słuchawce)* Halo. Dzień dobry. *(słucha)* Tak. Nie, tylko pomogłem zadzwonić. *(słucha)* Już jej podaję... *(przerywa. Znow słucha)*

Aha, tak. *(pauza)* Tak, przekażę. Tak. Dziękuję. Do widzenia. *(opuszcza dłoń ze słuchawką i patrzy na Harriet)* Rozłączył się.

HARRIET To zadzwoń raz jeszcze.

OLOF Chyba nie chce z tobą rozmawiać.

HARRIET To nie on. To musiał być ktoś inny, kto ma jego głos, ale to nie on.

OLOF Aha.

HARRIET Chcesz telefon?

OLOF Nie.

HARRIET To dlaczego tu stoisz?

OLOF Nie wiem. Nie wiem, dlaczego tu stoję. *(pauza)* Mogę tu stać?

HARRIET Wolałabym nie.

Olof stoi wciąż obok niej. Harriet wsłuchuje się intensywnie w dźwięki dobiegające ze słuchawki. Następnie podnosi wzrok.

HARRIET Ej, ty. Jesteś tam jeszcze?

OLOF Tak. Myślałem, że już się do mnie przyzwyczaiłaś.

HARRIET Nie, nie przyzwyczaiłam się.

OLOF Nie?

HARRIET Pewnie potrzeba więcej czasu. Możesz tu stać, jeśli to cię uszczęśliwia. Pod warunkiem, że będziesz cicho, muszę się skoncentrować. Pieprzona tarcza...

OLOF Pomyślałem, że jeśli będę tu stać wystarczająco długo, to może mnie polubisz. Z rozpędu.

Harriet patrzy na niego.

OLOF Tak myślałem.

Harriet wybucha płaczem. Podnosi słuchawkę i dzwoni. Ręce trzęsą się jej, kiedy wybiera numer. Dygocze. Powtarza wciąż to samo po niemiecku. „Kochanie, proszę cię, kochanie, proszę cię, kochanie, przyjdź do mnie.” Kolejny raz wybiera numer i za każdym razem odkłada słuchawkę.

HARRIET Herzenssschatzi kom. Herzenssschatzi kom. Herzenssschatzi kom. Herzenssschatzi kom. Herzenssschatzi kom. Herzenssschatzi kom.

Herzenssschatzi kom. Herzenssschatzi kom. Herzenssschatzi kom. Herzenssschatzi kom. Herzenssschatzi kom. Herzenssschatzi kom. Herzenssschatzi kom. *(pauza)*

Sweetheart come. Kochanie, proszę cię. Proszę cię, kochanie, proszę cię, przyjdź do mnie. Ostatnie, co ci powiedziałam, to nie zostawiaj mnie tutaj. Ostatnie, co powiedziałam – Ostatnie, co powiedziałam – Ostatnie – Co – Zanim tu trafiłam, mieszkałam w namiocie przed ich domem. Do którego wprowadził się ze swoją nową żoną. Intrygantka z ciemnymi lokami i talią osy. Próbowалаm ściągnąć go myślami, żeby do mnie wrócił. Niestety, efekt był przeciwny. Oddalił się ode mnie jeszcze bardziej i nagle stałam tam przed wejściem do namiotu i krzyczałam. Gdybym nie przeniosła mego kryminalnego szpiegowskiego namiotu, musieliby się przeprowadzić i tak dalej, i tak dalej, i tak dalej w nieskończoność. *(pauza)*

Jego język jest jak nóż. Wielki, cholerny drapieżnik, który wydziobuje moje wnętrzności. *(miętko, powoli, śpiewnie)*

Ich liebe Dich. Ich liebe Dich. Du bist die Liebe meines Lebens. *(jeszcze bardziej miętko. Do Sabiny)* To ty to powiedziałaś?

SABINA Nie.

HARRIET *(do Bernarda)* Tak, to ty to powiedziałeś. Powiedziałeś to tysiąc razy.

BERNARD Ich liebe Dich. Ich liebe Dich. Du bist die Liebe meines Lebens. Ich liebe Dich. Ich liebe Dich.

HARRIET Potem przestałeś to mówić. Nie byłam przygotowana na to, że znikniesz. Mówię tylko, że nie byłam przygotowana.

SABINA Nie powinnaś była wybrać niemieckiego. Po francusku nikt cię nie porzuci.

OLOF I co, był?

HARRIET Co znaczy: był? Przygotowany? Najwyraźniej. Był, kurwa, najlepszym, co miałam. Wytatuował to sobie na ramieniu. Całe nasze cholerne życie. Całą mnie. Potem zniszczyłam ten tatuaż. Pocięłam. Zobacz.

Olof spogląda na uszkodzony tatuaż.

OLOF Dlaczego to zrobiłaś?

HARRIET Dlaczego? Bo mnie wkurzał.

OLOF A teraz?

HARRIET Kiedy zamknę oczy, widzę, jak leży z głową między moimi nogami, a ja leżę rozłożona krzyżem na łóżku. Bez przerwy o tym myślę. Dlatego to zrobiłam. *(do Bernarda, głośno)* Cóż, przykro słyszeć, ale żyjemy w wolnym kraju, a mnie podoba się stąd widok. Z tego, co wiem, wolno rozstawić namiot w lesie. *(do Olofa)* Tak jakby przestał mnie poznawać.

Cisza. Czeka.

HARRIET Tak jakby zawładnęła nim jakaś obca siła.

OLOF Myślę, że wróci.

BIRD A jeśli tego nie zrobi? Jeśli do ciebie nie wróci?

HARRIET Wtedy nie będzie już niczego.

Cisza.

SABINA (*do Córk*) Znasz hiszpański?

CÓRKA Nie.

SABINA Szkoda. Mogłybyśmy pokonwersować kilka minut, varino.

Odchodzi. Córka czeka. Ojciec śpiewa „Jesteś całym moim światem”.

Scena 18. Matka, Córka i Ojciec

Matka i Córka są teraz same. Zmierzcha.

CÓRKA Tato.

Słucha. Ojciec nie odpowiada.

CÓRKA Jesteś tam?

Matka wstaje.

MATKA Chyba poszedł. Pójdziemy gdzieś?

CÓRKA Dokąd?

MATKA Napić się kawy.

CÓRKA Dokąd poszedł?

MATKA Z powrotem na oddział.

CÓRKA Możemy chyba chwilę zaczekać. Może jeszcze wróci.

MATKA Nie wydaje mi się. Pewnie chciał pobyc sam.

CÓRKA Nie sędę. Zaczekam, aż wróci.

MATKA Pewnie nie ma siły się teraz z nami widzieć.

CÓRKA Może nie z tobą.

MATKA Raczej z nikim.

Cisza.

CÓRKA Zobaczymy.

MATKA Możemy już iść?

CÓRKA Idź sama. Ja tu zostanę.

Matka odchodzi. Córka dalej czeka.

Scena 19. Córka i Paul

Wiatr porusza drobnymi kwiatami na drzewach. Córka wciąż czeka na Ojca. Przygląda się jej mężczyzna o intensywnym spojrzeniu. To Paul, który trafił do szpitala po tym, jak zabił matkę swojego syna. Jest potężny i ma lodowato niebieskie oczy.

PAUL Czekasz na kogoś?

CÓRKA Może.

PAUL Mogę zaczekać z tobą?

CÓRKA Jak chcesz.

PAUL Masz tu chłopaka?

CÓRKA Nie lubię chłopaków.

PAUL (*śmieje się*) A co lubisz?

CÓRKA Jeszcze nie wiem. Może książki.

PAUL I co jeszcze?

CÓRKA Co jeszcze?

PAUL Co jeszcze lubisz?

CÓRKA Spać.

PAUL (*śmieje się*) To dobrze.

CÓRKA Dlaczego tu jesteś?

Cisza. Córka patrzy na niego.

PAUL Nie chcesz tego wiedzieć.

CÓRKA Okej. (*patrzy na niego*)

PAUL A może chcesz?

CÓRKA Nie wiem. Chcę?

PAUL Czekasz na swojego ojca?

CÓRKA Tak.

PAUL Nie przychodzi?

CÓRKA Chyba nie. Chyba nie chce się ze mną widzieć.

PAUL Dlaczego?

CÓRKA Chodzi o coś z mamą.

PAUL Mój synek też nie chce mnie widzieć.

CÓRKA Pomyślałam, że jeśli zaczekam wystarczająco długo, to wyjdzie, ale tak nie jest.

PAUL Gdyby to był Benny, zbiegłbym jak szalony po tych wszystkich schodach. Normalnie bym, kurwa, poleciał. (*pauza*) Ale on tu nigdy nie przyjdzie.

CÓRKA Nie wyglądasz na kogoś, kto ma dziecko.

Paul wyjmuję portfel i pokazuje wygniecione zdjęcie, na którym jest z synem.

PAUL Ma moje usta. Choć teraz jest już dorosły.

Córka spogląda na jego usta. Paul uśmiecha się szeroko i całuje ją lekko.

PAUL Sorry.

CÓRKA (*wyciera zaskoczona usta rękawem*) W porządku. Tutaj wszyscy pokazują zdjęcia swoich dzieci.

PAUL Niewiele więcej jest tu do roboty.

CÓRKA I wszystkie wyglądają podobnie. Nikt nie ma nowych zdjęć.

SABINA (*do kogoś innego*) Kiedy masz dziecko, nie jesteś już podejrzany, kiedy masz dziecko, jesteś jak wszyscy inni.

CÓRKA To dlaczego nie chce się z tobą spotkać?

PAUL Uważał, że nie jestem miły dla jego mamy.

CÓRKA A nie byłś?

PAUL Czasem byłem. Spotkasz się ze mną jeszcze? (*pauza*) Chcesz tego?

CÓRKA Nie wiem.

PAUL Ale i tak się zobaczymy. Prawda?

Scena 20. Olga, Bird i Edvard

Bird podskakuje nagle, jakby ktoś ją uderzył.

EDVARD (*miętko*) Nie przeciągaj tego.

OLGA To moje dziecko.

EDVARD Przykro mi, Olga, ale to tak nie działa.

OLGA Nie wyglądasz, jakby ci było przykro. (*pauza*) No, to jak to działa?

Powiedz mi, jak to działa.

EDVARD Pożegnaj się z mamą, Bird.

Bird wybucha płaczem. Olga rozgląda się. Harriet śpiewa „Dina blå ögon” („Twoje niebieskie oczy”).

OLGA Nie bój się, ptaszyno. Potem po ciebie przyjdę.

EDVARD Nie powinnaś obiecać czegoś, czego nie będziesz mogła dotrzymać –

OLGA (*do Edvarda*) To moje dziecko. To w końcu moje dziecko. (*nieruchomieje*) To już postanowione. Prawda?

EDVARD Tak. Ale możesz jej to ułatwić.

Cisza.

BIRD Mamo? Nie rób tego. Proszę cię, mamo, nie rób tego.

Olga wyciąga przed siebie rękę, jakby trzymała w niej ptaka. Dmucha w nią ostrożnie.

OLGA Leć już. Leć. Nic się nie bój.

Scena 21. Bird i Mężczyzna w Kowbojskim Kapeluszu

Bird mówi prosto przed siebie.

BIRD Nigdy po mnie nie wróciła. Jakby nigdy nie była moją mamą. (*pauza*) Tato? (*bierze telefon do ręki*)

MĘŻCZYŻNA W KOWBOJSKIM KAPELUSZU Hey kid. What's up?

BIRD Hey. Nic ciekawego.

MĘŻCZYŻNA W KOWBOJSKIM KAPELUSZU Kiedy cię ostatnio widziałem, byłaś mała jak skarpetka.

BIRD Naprawdę?

MĘŻCZYŻNA W KOWBOJSKIM KAPELUSZU Przypominasz mamę. Wiesz o tym? Co u niej?

BIRD Była trochę chora. Nie wiem, czy wyzdrowieje. Słyszałeś? To znaczy chyba raczej nie wyzdrowieje.

MĘŻCZYŻNA W KOWBOJSKIM KAPELUSZU O kurwa. Olya. Olya.

BIRD Mogę do ciebie kiedyś wpaść?

MĘŻCZYŻNA W KOWBOJSKIM KAPELUSZU Nikt cię tu nie zna. Amy by oszalała. Co twoja mama mówi o Czernience?

BIRD Mama? Nie wiem. Chyba woli Różę Luxemburg.

MĘŻCZYŻNA W KOWBOJSKIM KAPELUSZU Ej, ty, nie bój się. Wszystko się ułoży. Trust me. Trust me on that one.

BIRD Nie mógłbyś zostać na chwilę?

MĘŻCZYŻNA W KOWBOJSKIM KAPELUSZU Sorry kid. Innym razem. Zadzwoń.

Edvard śpiewa „Ay, ay, ay”.

Scena 22. Córka i Paul

Córka i Paul piją pod wielkim drzewem w przyszpitalnym parku. Reszta odsunęła się od nich.

PAUL Mieszkasz sama?

CÓRKA Jasne, że nie.

PAUL To gdzie jest twoja mama?

CÓRKA Nad Morzem Czarnym. Robi zdjęcia.

PAUL To nie trochę dziwne?

CÓRKA Co? Że jest fotografką?

PAUL Że jesteś tu sama. Że nikt się tobą nie zajmuje.

CÓRKA Sama się sobą zajmuję. (*pauza*) Ubzdurała sobie, że się nie zestarzeje, jeśli bez przerwy będzie latać, że czas nie dogoni jej w powietrzu.

Nic nie wie. Tak naprawdę człowiek szybciej się starzeje w powietrzu, wiedziałeś? Ogromne ciśnienie przyspiesza ten proces, czas płynie szybciej w przestrzeni. To tak jak z aniołami, żyją szybko i spalają się w świetle. Walentina Tierieszkowa wyglądała na starszą o dwadzieścia lat, kiedy wróciła z Wostoku.

PAUL Muszę już iść.

CÓRKA Już?

PAUL Wiesz, jak jest. Muszę wrócić.

CÓRKA A potem?

PAUL Nie jestem jak twój ojciec. Jestem bardziej chory.

CÓRKA A jaki on jest?

PAUL Zwyczajny koleś, który chodzi do pracy. (*pauza*) Rozumiesz, że to jest złe, prawda? Że jestem z tobą. W ten sposób.

CÓRKA Chcę, żebyś wrócił.

PAUL Jesteś dzieckiem, nie masz pojęcia, czego chcesz.

CÓRKA Niedługo skończę czternaście lat. Czy będę wiedzieć, czego chcę, kiedy skończę czterdzieści cztery?

Paul śmieje się. Córka patrzy mu w oczy.

PAUL Nie, wtedy będziesz wiedzieć jeszcze mniej. Wtedy nic już nie będziesz wiedzieć. Co jest?

CÓRKA Twoje żrenice są różnej wielkości.

PAUL Naprawdę?

CÓRKA Tak.

PAUL Pewnie dlatego miałem wylew.

CÓRKA (*śmieje się*) Serio?

PAUL Tak mi się wydaje. Czuję, jakby wszystko we mnie krwawiło.

Córka staje na palcach i całuje go. Kładzie się na ziemi. Paul kładzie się obok niej. Leżą w słońcu. Paul się podnosi.

CÓRKA Minęło już czterdzieści minut?

PAUL Nie wiem.

CÓRKA Ile razy można się bzyknąć przez czterdzieści minut?

Cisza.

PAUL Bez przerwy o tobie myślę – Widzę przed sobą twoją twarz, kiedy zasypiam i kiedy się budzę – Przykro mi...

CÓRKA Mnie nie jest przykro.

PAUL Nie powinnaś tutaj latać, bączku. To się nie skończy dobrze.

CÓRKA A musi się skończyć?

PAUL Trafę przez ciebie do więzienia.

CÓRKA Myślałam, że już jesteś w więzieniu.

PAUL Jeśli miłość jest chorobą, to trzeba się od niej odciąć. Jesteś tylko ty.

Cisza.

CÓRKA To dlatego wtedy płakałeś? Wcale mnie nie bolało. To znaczy bolało, ale byłam na to gotowa. To było jak nóż.

PAUL (*zastyga na dźwięk słowa „nóż”*) Nie mów tak. Nie mów tak.

CÓRKA Tak właśnie było, ale to fantastyczne. Czuję, jakby został we mnie po tobie ślad. Lśniący siniak.

PAUL (*podnosi się*) Naprawdę muszę.

CÓRKA Masz brodawki jak cukierki.

Cisza.

PAUL Z twoim ojcem jest już wszystko okej. Wiesz o tym, prawda?

CÓRKA Tak?

PAUL Uderzył się tylko w głowę. Każdemu się może zdarzyć. Leki powinno odstawiać się powoli. Nie da się z tym skończyć z dnia na dzień. Coś się psuje. Nie wiem, co to jest, ale coś jest na pewno.

SABINA Le grand mal.

CÓRKA Rozmawiałeś z nim?

PAUL Jeszcze nie.

CÓRKA Musisz to zrobić. Dzisiaj. Musisz powiedzieć, żeby zszedł do parku. Nie mam już siły dłużej czekać.

PAUL Spróbuję, ale od dawna nie widziałem go w parku. Może go przenieśli.

CÓRKA Gdzie mieliby go przenieść?

PAUL Nie wiem.

CÓRKA Masz kasę?

Paul podaje jej plik banknotów, które wyjmuje z kieszeni spodni.

Scena 23. Henning, Olga, Harriet i Bird

Henning stoi w płaszczu i rozgląda się. Pod ramieniem ma zwiniętą gazetę. Gazeta jest mocno wczorajsza.

OLGA Znów byłeś w banku?

HENNING (*promienny uśmiech*) Skąd wiedziałas?

OLGA Przecież chodzisz tam codziennie.

HARRIET Nie trzeba być detektywem, żeby wiedzieć, że tam byłeś.

HENNING Nie odzyskam domu. Nie potrafią zapomnieć, że nie zapłaciłem tamtego rachunku.

HARRIET To nie mógł być chyba jedyny rachunek? Nikogo nie wyrzuca się za jeden rachunek. No, może dzisiaj, ale to było przecież już jakiś czas temu?

Henning przygląda jej się w milczeniu. Następnie odwraca się do Olgi.

HENNING Nie potrafią o tym zapomnieć. Nie możemy iść dalej. Ja jestem gotów, żeby pójść dalej, ale nie oni.

OLGA Nie mógłbyś zająć się czymś innym? Kiedy już jesteś na zewnątrz?

HENNING Nie, kiedy pojawi się dziewczynka, nie będę mógł przecież spędzać całych dni na rozmowach w banku. Muszę mieć gdzie mieszkać. Nie mogę tu zostać. Nie zrozum mnie źle, jesteście wszyscy bardzo mili, ale nie mogę tu mieszkać. Muszę wrócić na Lidingö.

HARRIET Każdy powinien mieć swojego detektywa, wszystkie kobiety, jeśli podobają się im tacy dziwkarze jak mnie. Każdej się tacy podobają. (*pauza*) Poprosiłam go, żeby powiedział mi prawdę, żeby mnie nie okłamywał, błagałam go na kolanach, bo wiedziałam, że sobie z tym nie poradzę. (*pauza*) Spojrzał mi w oczy i powiedział, że nie muszę się bać, że nigdy nie musiałam. Te jego oczy. Powinłam mu była je wtedy wydrapać. Zniszczyć to cudowne światło, które z nich biło. (*pauza*) Był chyba jakiś powód, dla którego straciłeś ten dom?

HENNING (*ignoruje Harriet*) Lidingö to raj na ziemi. Widzieliście kiedyś niebo nad Lidingö?

OLGA Kiedyś sprzątałam w kilku domach przy Klubbvägen. Piętnaście koron za godzinę.

HARRIET Nie rozumiem, dlaczego wszyscy tak zachwycają się Lidingö, moim zdaniem tam jest okropnie, w życiu nie postawiłabym tam stopy. Lidingö. Wieczna udreka, od rana do wieczora. Dlaczego po prostu nie zapłaciłeś, skoro ten dom był dla ciebie taki ważny?

HENNING (*odwraca się z uśmiechem do Harriet*) Nie wiem. Zamierzałem zapłacić.

HARRIET Gdyby to było dzisiaj, wyleciałbyś od razu.

HENNING Trzeba się z tym pogodzić. Takie jest życie, mówi Edvard. Ale moje życie nie jest takie jak jego. On ma piękne życie, rozumiem, że można się z nim pogodzić.

OLGA Wszystko tam było takie czyste, ładne i jasne. Przy Klubbvägen na Lidingö. Wszyscy byli szczęśliwi. W pokojach było mnóstwo kwiatów. Muzyka płynęła z otwartych okien. Kiedyś Bird dostała od kogoś stamtąd rower. Nowiutkiego crescenta.

BIRD Oni wszyscy mieli tam nierówno pod sufitem. Tatusiowie pchali się z łapami.

OLGA Naprawdę?

BIRD Mówiłam ci już o tym tysiąc razy. Zapraszali mnie do pokoju córek, żeby coś mi pokazać. Jakąś fantastyczną Barbie albo Sindy, albo coś innego. A potem wyjmowali fiuta.

HARRIET (*śmieje się*) Powinnaś się z tego cieszyć. Zobacysz, przyjdzie taki dzień, kiedy nikt nie będzie chciał ci pokazać fiuta. Zatęsknisz wtedy za tatusiami.

OLGA Pamiętasz chyba, że dostałaś rower?

BIRD (*powoli*) Tak, pamiętam. Pamiętam też, że była zima i że musiałam włożyć śnieg do majtek, żeby móc wrócić na nim do domu. (*pauza*) Nie wiem, ile już razy ci o tym opowiadałam.

Odchodzi. Olga stoi w miejscu.

OLGA Kiedy przychodziłam po nią do szkoły, wołali za mną suka. To prawda. Jestem suka.

HENNING Może moglibyśmy pojechać któregoś dnia popatrzeć na dom? Ci, co w nim teraz mieszkają, nie są zbyt mili, ale trzeba okazać im wyrozumiałość. Chciałabyś?

HARRIET Nigdy w życiu. Wolałabym umrzeć.

HENNING Nie chciałbym być nieuprzejmy, ale nie mówiłem do ciebie.

HARRIET Zrozumiałam. Nigdy nie przyszło ci do głowy, że ludzie, którzy teraz tam mieszkają, mogliby być niezadowoleni z tego, że kręcisz się po ich ogrodzie jak jakaś zjawa z przeszłości?

HENNING (*uśmiecha się szeroko*) Nie, nie przyszło mi do głowy. Przyszło mi za to do głowy, że nie podoba mi się, że oni tam są. W moim ogrodzie. To mi przyszło do głowy.

Scena 24. Ojciec, Paul i Henning

Ludzie poruszają się jak cienie po placu w przyszpitalnym parku.

OJCIEC Masz papierosa?

Paul wyjmując paczkę papierosów.

PAUL Nieważne, gdzie się jest. I tak nie da się uciec przed sobą samym.

(*pauza*) Masz wspaniałą córkę.

OJCIEC Naprawdę?

PAUL Nie zauważyłeś tego?

OJCIEC Dawno jej nie widziałem.

PAUL Była tutaj, pytała o ciebie. Zwykle czeka na ciebie pod drzewem.

(*pauza*) Nie widziałeś jej?

OJCIEC Nie wiem, czego chce. Zresztą i tak nie mógłbym jej tego dać.

PAUL Czego?

OJCIEC Tego, czego chce.

PAUL Gdyby mój syn tu przyszedł, oszalałbym ze szczęścia. Ale on tylko czeka, aż wróci jego mama. Tylko tego chce. Jej. Nie chce niczego innego. Żadnych prezentów, żadnych rozmów przez telefon, niczego.

OJCIEC Zawsze chcą czegoś innego, niż dostają.

PAUL No właśnie. Zawsze chodzi o coś innego. Albo o kogoś innego. (*pauza*) Benny zawsze bał się, że któreś z nas odejdzie. Co będziecie robić, kiedy zasną? Kiedy wrócisz do domu? Rano stał przy naszym łóżku i przyglądał się nam, kiedy jeszcze spaliśmy. Nie budził nas, tylko stał i patrzył, jakby nad nami czuwał.

OJCIEC I mimo to wszystko się schrzaniło?

PAUL Tak.

OJCIEC Kiedy ostatnio widziałeś swojego syna?

PAUL Dawno temu. Postanowiłem, że sam mu o tym powiem.

OJCIEC Co mu powiedziałeś?

PAUL Powiedziałem, jak było naprawdę. Powiedziałem, że jeszcze kilka sekund przed tym, zanim to zrobiłem, nawet przez myśl mi nie przeszło, że mógłbym ją zranić. Powiedziałem, że zabicie jej było takie proste, o wiele łatwiejsze, niż mógłbym to sobie wyobrazić. Że czułem, jaka jest miękka pod moimi dłońmi, jak zawsze, jakby nic w niej nie stawiało oporu. Nic a nic. Jeden oddech i już nie była moja, i wszystko, co było między nami, zniknęło w ciągu zaledwie kilku sekund.

Cisza.

OJCIEC I tak o tym powiedziałeś swojemu dziecku? Tak, jak mi to powiedziałeś teraz?

PAUL Tak. (*pauza*) Choć było inaczej. Nie chciał słuchać. Próbował wyjść.

(*pauza*) Teraz do niego piszę. Tak jest lepiej dla niego. Żeby wiedział i zrozumiał, że taka też może być miłość, że istnieje również w piekle. Ja też wiedziałem coś, czego nie wiedziała ona, o miłości. (*pauza*) Nic więcej nie mogę dla niego zrobić, ale on nie chce nawet tego. (*pauza*) Powinieneś spotkać się z córką i nie kazać jej siedzieć tam i czekać na ciebie jak jakieś małpce.

Henning patrzy na Ojca.

HENNING Wyglądasz jak tenisista.

OJCIEC Ja?

HENNING Tak. Masz w sobie coś z Björna Borga.

OJCIEC Nie gram w tenisa, chleję.

HENNING Nie powinieneś.

OJCIEC Podobno.

PAUL Myślę, że powinieneś spotkać się z córką.

OJCIEC Dobrze się czuje?

Paul nie odpowiada.

OJCIEC Co u niej słychać?

PAUL Czekaj, aż do niej zejdiesz. Jest zakochana.

OJCIEC Zakochana? To pięknie.

PAUL Nie wiem, czy to tak pięknie.

OJCIEC Nie?

PAUL Nie, nie ma w tym nic pięknego.

Matka śpiewa „Skogens höga furustammar” („Wśród wysokich sosen”).

Scena 25. Olga, Bird, Edvard i pozostali

Olga trzyma w ramionach zawiniątko, noworodka. Bird patrzy na nią.

BIRD Lepiej mi bez mamy. Na śniadanie piłyśmy coca-colę i spałyśmy w bramach, gdy nie miałyśmy gdzie mieszkać. Było mi zawsze zimno, a przechodzący obok ludzie kopali nas, ale my śmiałyśmy się, a ona opowiadała mi bajki, żebym zapomniała o zimnie.

Olga podnosi wzrok, ale nie widzi jej.

BIRD Widzę nas, jak siedzimy razem w metrze. Zostałyśmy same w wagonie, siedzę na jej kolanach, jej oczy są szkliste i poszerzone. Na peronie ludzie przesuwiają się w przeciwnym kierunku, nie wiem, dokąd idą, ale wyglądają, jakby dokądś szli, nie tak, jak my. Próbuje spojrzeć im w oczy, zanim zamkną się drzwi, ale odwracają wzrok. Pociąg przyspiesza, wjeżdżamy prosto w czarny tunel i znikamy. (*pauza. Odwraca się do kogoś innego lub do publiczności*) Na pewno wiedzieliście, że jest chora. Żadne z was nie zostawiłoby jej torebki do pilnowania nawet na kilka minut.

OLGA Pomyślałam, że nie musisz być bez przerwy zadowolona, skoro inne dzieci cierpią.

Matka śpiewa „Skogens höga furustammar” („Wśród wysokich sosen”).

EDVARD Dokąd idziesz?

OLGA Pójdę już.

EDVARD Nie możesz tak po prostu odejść.
 OLGA Już mi lepiej.
 BIRD Mojego młodszego brata odebrali jej już w szpitalu. Powiedzieli, żeby na niego nie patrzyła, ale chciała go mieć przy sobie jak najdłużej. Nigdy go nie widziałam. Wróciła sama.
 EDVARD Już czas.

Scena 26. Matka i Córka

Matka wróciła z podróży.
 CÓRKA Jak było w Odessie?
 MATKA Nie pojechałam.
 CÓRKA To dokąd pojechałaś?
 MATKA Do Czernobyli.
 CÓRKA Aha. A tam nie jest niebezpiecznie?
 MATKA Wszędzie jest niebezpiecznie.
Cisza.
 MATKA Obudziłam się któreś nocy i poczułam, że grozi ci niebezpieczeństwo. Czy tak było?
Cisza.
 CÓRKA Ojciec wychodzi jutro ze szpitala.
 MATKA Wiem.
 CÓRKA Wróci do nas?
Matka wydaje się nagle zmęczona, jakby nie spała od kilku tygodni.
 MATKA Przecież wiesz, że nie.

Scena 27. Ojciec, Edvard, Sabina i Córka

Ojciec z plastikową siatką.
 OJCIEC (*do Matki, która stoi nieco dalej i patrzy na niego*) Nie okłamałem cię, kochanie, kiedy powiedziałem, że nad tym panuję. Wiedziałem dokładnie, kiedy powinienem przestać pić, żeby móc wstać z łóżka i pobiec przez Kammargatan do biura.
 Trzeba przez cały czas próbować znajdować się w dokładnie tej samej odległości od życia i śmierci.
Sabina staje przed nim. Ma na sobie strój kąpielowy i szlafrok.
 SABINA Myślisz, że się tam zobaczymy?
 OJCIEC Tak.
 SABINA Tak myślisz?
 OJCIEC Jasne.
Cisza.
 SABINA (*czeka*) W końcu to ja się do ciebie przywiązałam, nie ty. Tak jest zawsze. Najpierw to ja o wszystkim decyduję. Potem wszystko tracę. Albo sama się zatracam.
 OJCIEC (*z uśmiechem*) Wpadniesz do mnie do biura. Zjemy lunch w jakimś modnym miejscu. Przelecę cię w toalecie.
 SABINA Wierzysz w to?

OJCIEC Dlaczego nie?
 SABINA Chętnie dam się przelecieć w toalecie w jakiejś modnej knajpie, ale myślę, że zapomnisz o mnie, gdy tylko przejdziesz przez tę bramę.
 OJCIEC Trudno będzie o tobie zapomnieć.
 SABINA A jeśli tu zostanę?
 OJCIEC Wtedy po ciebie przyjadę.
 SABINA Jak sobie wyobrażasz swoją śmierć?
 OJCIEC Tylko o tym myślisz?
 SABINA Wyobrażam sobie, że stoję na trampolinie przez długą chwilę i patrzę w wodę. Potem robię perfekcyjny skok i znikam w ciemnościach. Po kilku sekundach powierzchnia wody wygląda znów jak czarne lustro. Tak jakby mnie tu nigdy nie było. (*podnosi figurę szachową królowej*) Szach mat.
 OJCIEC Słuchaj, muszę już iść.
Edvard macha do Ojca.
 EDVARD Ktoś po ciebie przyjedzie?
 OJCIEC Nie, pojadę autobusem. (*pauza*) Coraz trudniej przychodzą mi pożegnania. Z każdym kolejnym rokiem coraz trudniej jest mi się pożegnać. Nie mogę już nawet wsiąść do autobusu, bo będę musiał rozstać się z pasażerami, kiedy będę wysiadać.
 EDVARD Czy to nie nazywa się dylematem Don Juana?
 OJCIEC Don Juana?
 EDVARD Nie potrafił odejść od kobiety, nie dotykając jej. (*do Ojca*) Pierwszy raz ciała dziewczyny dotknąłem podczas zajęć w prosektorium na wydziale medycyny. Powiesiła się na pasku do spodni. Widziałem ją wcześniej. Na uniwersytecie. Była naprawdę śliczna. Nieśmiała i skromna. Miałem wrażenie, jakby na stole obdukcyjnym leżały dwie dziewczyny. Twarz należała do zmarłej, ale ciało było w najwyższym stopniu żywe. Jasne włosy łonowe. Piersi i sklepienie brzucha. Kiedy jej dotknąłem, czułem pod skórą organy wewnętrzne. Była bardzo szczupła. (*pauza*) Co robisz wieczorem? Urządzam w domu małe przyjęcie. Nic wielkiego. Najprościej jak się da. Drink. Około dziewiątej. U mnie.
 OJCIEC Jasne. Chętnie. Nie mam nic zaplanowanego. (*pauza*) Zajmiesz się Sabina?
 EDVARD Wiesz, że tak.
Ojciec odchodzi z siatką w dłoni. Córka siedzi i czeka nieco dalej.
 OJCIEC (*do Córki*) Hey baby. Przyszłaś.
 CÓRKA Mama mówiła, że chcesz się ze mną spotkać.
Ojciec podaje jej zwiniętą siatkę.
 CÓRKA Co to jest?
 OJCIEC Zapomniałem o twoich urodzinach.
 CÓRKA Nie pierwszy raz. Co to jest?
 OJCIEC (*otwiera*) Przypinka.
 CÓRKA „Nie dla energii jądrowej”? Dziękuję.
 OJCIEC Tak, pomyślałem, że może ci się spodoba. Nosilem ją kiedyś.
 CÓRKA Choć nigdy nie kupowałeś prezentów.
 OJCIEC (*śmieje się*) Prezenty są przereklamowane.

CÓRKA Nieprawda. Ja zwykle daję to, co mam najlepszego.

Cisza.

OJCIEC Tęskniłem za tobą.

CÓRKA Tak?

OJCIEC Tak. Wciąż piszesz?

CÓRKA Tak.

OJCIEC Co takiego?

CÓRKA Tajemnica. (z uśmiechem) Ścisłe tajne.

OJCIEC Tajemnica, oczywiście.

CÓRKA Śniło mi się, że przestałeś pić.

OJCIEC Naprawdę?

CÓRKA Zawsze myślałam, że nie potrafię wyobrazić sobie ciebie trzeźwego, ale we śnie się udało. Tak jakbyś nigdy nie pił.

OJCIEC I jaki byłem?

CÓRKA (powoli) Inny. Delikatny. Wszystko w tym śnie było miękkie. Jakby nic nie miało konturów.

Cisza. Ojciec patrzy na nią przez dłuższą chwilę, jego spojrzenie jest jasne jak nigdy wcześniej. Znów cisza.

OJCIEC (miętko) Nigdy nie będę mógł ci tego dać. Właśnie tego nigdy nie będę mógł ci dać.

CÓRKA Rozumiem. Ale to był tylko sen. Myślisz, że moje drzewo wciąż rośnie w parku przy obserwatorium?

Ojciec patrzy na nią.

Scena 28. Harriet i Olof

Z oddali słychać muzykę. Harriet i Olof tańczą. Olof wciąż depta jej po stopach. Pada śnieg.

OLOF Przepraszam.

HARRIET Jeśli pozwolisz mi prowadzić, grubasku, pójdzie ci lepiej.

OLOF Nigdy wcześniej nie tańczyłem z dziewczyną.

HARRIET Nawet nie musisz mi tego mówić.

OLOF Chciałem.

HARRIET Rozumiem, ale to przecież jasne.

OLOF A nie, tańczyłem z dziewczyną w świetlicy w sylwestra tysiąc dziewięćset pięćdziesiątego czwartego. Tamtej nocy śpiewała dla nas Jussi Björling.

HARRIET Ja nie jestem żadną dziewczyną, mam sto lat.

OLOF Nie masz stu lat.

HARRIET Spałam przez sto lat. Tutaj nic więcej się nie wydarzy. Czekamy już tylko, aż wszyscy wymrzemy.

OLOF Uważam, że jesteś ładna.

HARRIET Możliwe, ale ty jesteś ze szpitala psychiatrycznego. Nie liczysz się.

Cisza.

OLOF Ty też tu jesteś.

HARRIET Jestem tutaj przez przypadek.

OLOF Śpiąca Królowno. Wierzysz w Boga?

HARRIET Nie.

OLOF Ja wierzę. Wiem, że mnie słyszy. Nie odpowiada, ale wierzę, że mnie słyszy. Czasem tuż przed zaśnięciem czuję jego oddech. Zimny powiew na szyi.

HARRIET Good for you. Good for God. Mój Bóg śpi, jak wszyscy inni mężczyźni. (pauza) Ty przynajmniej nie śpisz.

Tańczą dalej.

OLOF Jesteś moją przyjaciółką.

HARRIET Przyjaciele są do bani. Przez nich robisz się zazdrosny i czujesz się jak idiota. Któregoś dnia odchodzą, rozplywają się w powietrzu jak chmury... albo dzieci. Jakby ich nigdy nie było.

OLOF Jesteśmy tutaj.

HARRIET To tylko sen szaleńca.

OLOF Twój czy mój?

HARRIET Twój. Siedzę w jadalni i jem słodkie z innymi idiotami. (odchodzi)

Olof tańczy dalej sam z ramionami wokół wyobrazonego ciała. Nagle pomieszczenie zalewa światło. Robi się zimno. Wchodzi Edvard.

EDVARD Cześć, Olof.

OLOF Cześć. (rozgląda się. Zdejmuje czapeczkę i przykłada ją do serca. Znów wydaje się stary)

EDVARD Co robisz?

OLOF Nic. Tańczę. Tańczyłem z kimś. Ze starszą dziewczyną.

EDVARD (rozgląda się) Aha.

OLOF Tylko zniknęła.

EDVARD Jak się czujesz?

OLOF Dobrze.

EDVARD Spakowałeś swoje rzeczy?

OLOF Moje rzeczy?

EDVARD Tak.

OLOF Muszę?

EDVARD Już czas.

OLOF Boję się.

EDVARD Czego się boisz?

OLOF Boję się, że nikt mnie tak nie polubi.

Scena 29. Ojciec i Córka

Ojciec i Córka stoją wciąż w tym samym miejscu. Zachodzi słońce. Córka przerzuciła przez ramię jasny płaszcz i torbę na laptopa. Kapelusz zniknął. Teraz jest dorosła, Ojca nie ma już od dawna. Wstaje.

CÓRKA (mówi przed siebie) Nigdy do nas nie wróciłeś. Zostawiłeś siatkę na plaży i odpłynąłeś, w końcu popłynąłeś za swoją mamą. Ostatni raz widziałam cię zimą. Schodziłam Drottninggatan z kolegami ze szkoły, kiedy ty nagle wytoczyłeś się z jednej z knajp. Masz na sobie szary, zniszczony płaszcz i kilka razy przewracasz się na śnieg, zanim udaje ci się podnieść i poczłapać dalej w dół zbocza. Widzę twoje plecy, jak

znikają i stapiają się z tłumem ludzi. Nad naszymi głowami wiszą miliony świecących gwiazd, słońce już zaszło, wszystko jest czyste, przejrzyste i zimne, jakbyśmy znaleźli się pod szkłem powiększającym albo pod klarowną, zamrożoną wodą. (pauza)

Potem żałowałam, że nie podeszłam i nie przywitałam się, powinnam była wyciągnąć rękę i pomóc ci się podnieść ze śniegu. Mogłam usiąść obok ciebie, gdy leżałeś na ziemi i odgarnąć śnieg z twoich włosów...

OJCIEC Dziękuję.

CÓRKA Poradzisz sobie?

OJCIEC Tak.

CÓRKA Dobrze.

OJCIEC Masz papierosa?

Córka podaje mu paczkę.

OJCIEC Palisz?

CÓRKA Po co miałabym papierosy?

OJCIEC Myślałem, że nie znosisz dymu.

CÓRKA To dlaczego zapytałeś?

OJCIEC Zawsze pytam o papierosy. Nigdy ich nie ma, kiedy trzeba.

CÓRKA Możesz wziąć całą paczkę. I tak miałam rzucić.

Cisza.

OJCIEC O czym myślisz?

CÓRKA Nie wiem. Może o tym, że zawsze myślałam, że zachoruję.

OJCIEC Co znaczy: zachorujesz?

CÓRKA Że oszaleję.

OJCIEC (*śmieje się*) Ale tak się nie stało.

CÓRKA Czasem chciałam, żeby to już się stało, żeby nie musiała się już bać.

OJCIEC (*dotyka jej policzka*) Ej, ty, nie zachorujesz. Ty będziesz inna.

CÓRKA Tak myślisz?

OJCIEC Tak.

Cisza.

CÓRKA Zawsze myślałam, że uda mi się ciebie uratować.

OJCIEC To i tak niczego by nie zmieniło.

CÓRKA Nie?

OJCIEC Nie.

Córka przytula go.

OJCIEC Jeśli się pośpieszysz, zdążysz na autobus.

CÓRKA Okej. Lecę. Do zobaczenia.

Wybiega. Ojciec unosi rękę w geście pożegnania.

OJCIEC No właśnie. Do zobaczenia.

Scena 30. Wszyscy/Chór

Gdzieś otwiera się okno i do środka wpada zimne powietrze.

HARRIET Kiedy skończy się świat, wrócisz tu po mnie. Prawda? (pauza)

Co?

HENNING Poszedł.

EDVARD To było dawno temu.

OLOF To było tysiąc lat temu.

SABINA Premier mówi, że budzi się codziennie z myślą, że wszystko diabli wzięli. Mam tak samo. (pauza) Wiecie, dlaczego bez przerwy zdejmuję okulary?

OLOF Göran Persson?

SABINA Tak.

OLOF Nie.

SABINA Żeby nie musieć na nas patrzeć.

OLOF Zawsze głosowałem na socjaldemokratów. Zawsze głosowałem na Olofa Palmego. (pauza) Raz rozmawiałem z nim przy ogrodzeniu. Poprosiłem go o autograf. Powiedział, że przyszłość rysuje się w jasnych barwach, że wszyscy będziemy wolni.

PAUL Wciąż ją kocham, teraz, kiedy jej nie ma, kocham ją jeszcze bardziej niż dawniej. Czytałem kiedyś o Vincencie Bright z Detroit, który wykopał ciało swojego zmarłego ojca na cmentarzu. Cekał, aż wydarzy się cud.

HARRIET Ja również czekam na cud.

OLOF Na boską interwencję.

OJCIEC Cuda się nie zdarzają.

HENNING Mamo?

ANNA Słucham?

HENNING Jak myślisz, dlaczego nikt nie chce być ze mną?

Cisza. Oczekiwanie.

HENNING Jak myślisz, dlaczego nikt mnie nie lubi?

EDVARD Niektóre dzieci mają w sobie coś takiego, co sprawia, że nikomu nie chce się do nich zbliżyć.

OLGA Niektórzy dorośli mają w sobie coś takiego, co sprawia, że nikomu nie chce się do nich zbliżyć.

OLOF Coś jak obcy zapach, jakby wyczuwali zagrożenie.

ANNA (*do pozostałych*) Chodził sam po boisku, ściskając w garście kanapkę. Inne dzieci omijały go z daleka.

OLGA Komiczne anioły, które nie przeżywają upadku.

OLOF Kwiaty, które kwitną tylko w nocy.

PAUL Cipka puszysta jak trzmiel.

HENNING Jeśli zachorujesz, ktoś się tobą zajmie.

OLGA Jeśli zachorujesz, ktoś się tobą zajmie.

HARRIET Powoli zamieniasz się w kogoś, kim nigdy nie myślałeś, że będziesz.

SABINA Jeśli zachorujesz, zostaniesz sam. Niebo spada na ziemię.

OLOF Niebo jest teraz pod tobą.

HENNING Niebem by było dla mnie obudzić się rano obok małego dziecka, obok jej miękkiej czaszki, jej ciepłych stóp. Niebem by było odebrać dziecko z przedszkola. Ten moment, kiedy biegnie prosto do ciebie.

OLGA Ten moment, kiedy biegnie przez pokoje.

Cisza.

BIRD Boję się, mam.

OLGA Nie bój się.

BIRD Boję się, że zapomnę. Boję się, że będę pamiętać.

OLOF Mama pokaże ci się we śnie, pokaże się tylko tam.
 HARRIET Dlaczego Bóg zsyła takie sny?
 OJCIEC Jesteś mi najbliższa.
 MATKA Jesteś mi najbliższa.
 CÓRKA Jesteś mi najbliższy. To najbliższe miłości, co potrafię poczuć.
 HARRIET Ciemność w środku dnia.
 SABINA W ciemnościach stoi mama.
 HARRIET Przyszłość mamy za sobą.
Cisza. Bernard zdmuchuje śnieg z dłoni.
 HARRIET Cóż, nie można mieć wszystkiego.
Dźwięk chóru w oddali. „Magnificat”, „Et Misericordia” Bacha.
 HENNING Słyszycie?
 CÓRKA Nie.
 HENNING Nie słyszycie?
 EDVARD Nie.
 HENNING To znów ten chór. Nie słyszycie?
 EDVARD (*słucha*) Nie, co śpiewa?
 HENNING Nie mogę powiedzieć.
 EDVARD No to zaśpiewaj.
Henning dyryguje. Chór. Projekcje. Ciemność.

PERSONALIA

OLGA, pochodzi z Kaukazu (z dawnego sowieckiego kurortu na wybrzeżu Gruzji). Mówi wciąż z gruzińskim akcentem, zwłaszcza wtedy, kiedy się denerwuje. Jest potężna i ma kędzierzawe, siwe włosy, które przypominają zwiędły mlecz. Przez większość swojego życia przebywała w szpitalu psychiatrycznym.
 BIRD, córka Olgi, od kilku lat pracuje jako lekarz psychiatrii. Być może wybrała ten kierunek, żeby odnaleźć Olgę.
 OLOF, przebywał w różnych szpitalach psychiatrycznych przez całe swoje życie, począwszy od lat trzydziestych dwudziestego wieku. Gdy zamknięte są wielkie szpitale psychiatryczne, wyrusza w świat z zamiarem zamieszkania u brata, ale będzie zawsze wracać do przyszpitalnego parku, żeby spotkać się ze swoimi dawnymi przyjaciółmi. W młodości pracował przez krótki czas w fabryce zapalek w Huskvarna.
 EDVARD, psychiatra. Był dyrektorem szpitala psychiatrycznego, obecnie już nieczynnego, był przy podejmowaniu decyzji o zamknięciu szpitali psychiatrycznych w Szwecji.
 OJCIEC, trafia do szpitala po próbie samobójczej i zostaje w nim przez półtora roku. Pacjent tymczasowy. Zmizerniały, ubrany w przesączoną dymem papierosowym koszulę. Poza szpitalem pracuje jako urzędnik.
 CÓRKA, dorosła córka, która dopiero po latach przychodzi do szpitala, w którym przebywał Ojciec, gdy była jeszcze dzieckiem.
 MATKA, jej mama, towarzyszy jej podczas wizyty w szpitalu. Zamszowa kurtka, młoda twarz. Wszyscy troje, Ojciec, Matka i Córka, mają około czterdziestki.

SABINA, wychowała się w Muzeum Historii Naturalnej. Brała formalinę, odkąd była dzieckiem. Blondynka, od formaliny zrobiła się jeszcze jaśniejsza, bledsza, wyblakła. Wciąż trafia do szpitala i z niego wychodzi.
 HENNING, mężczyzna z Lidingö, który marzy o tym, żeby zostać mamą dla małego dziecka. Dawno temu, z nieznanых przyczyn, siedział w więzieniu. Teraz przebywa w szpitalu, ale ma swoją wolność, może wychodzić poza ogrodzenie parku, chodzi w tę i z powrotem do miasta. Nie jest uznawany za niebezpiecznego, ani dla siebie, ani dla nikogo.
 HARRIET, kobieta około pięćdziesiątki, od której odszedł mąż i która chodzi wszędzie z lalką, która go przypomina. Jest jedną z ostatnich osób w Szwecji poddawanych lobotomii. Może być również pod silnym wpływem leków.
 BERNARD, były mąż Harriet, który po wielu latach przychodzi do szpitala, żeby ją odwiedzić. Ma na sobie jasnożółty letni garnitur.
 ANNA, matka Henninga, która odwiedza go kilkakrotnie w szpitalu. Wierząca. Nosi w sobie obraz krzyża. Włosy ma upięte w ciężki kok, ubrana w prosty płaszcz i pantofle.
 PAUL, trafił do szpitala po tym, jak zabił nożem matkę swojego syna. Przy stojny, energetyczny i pełen miłości, która aż bije z jego oczu. Rosły, przypomina olbrzyma.
 MĘŻCZYŻNA W KOWBOJSKIM KAPELUSZU (W TELEWIZORZE), tata Bird, widoczny jedynie na ekranie, reklamuje amerykańską pastę do zębów.

Wszyscy mają zwykłe, proste ubrania, wyglądają jak większość ludzi, równie dobrze mogliby znajdować się gdzieś poza szpitalem.

KILKA SŁÓW O CZASIE

Sztuka rozpoczyna się około 1995 roku (jakieś dziesięć lat po śmierci Olofa Palmego), gdy zamykane są dawne szpitale psychiatryczne, a pacjenci rozchodzą się w różne strony.
 Olga krąży po opustoszałym szpitalu i marzy o swojej córce, Bird, którą straciła dawno temu. Przebywa w stanie przypominającym sen, w niekończącym się wewnętrznym czasie. Gdy nagle pojawia się Bird, otwiera się luka w czasie i Bird leci do tyłu, przez świetlne korytarze, które prowadzą do dawnych sal szpitalnych, resztek marzeń, skrawków, fragmentów wspomnień z życia w szpitalu. Olof, ostatni pacjent Beckombergi, jest w trakcie rozmowy przed wypisaniem go ze szpitala. Do Harriet wreszcie przychodzi Bernard, na którego czekała przez dziesięć lat. Bernard wraca do niej w chwili zamknięcia szpitala, w roku 1995. Po szpitalu krążą również Córka i Matka, długo po tym, jak został z niego wypisany Ojciec w 1986 roku, latem. Ostatni raz Córka widzi go kilka miesięcy później, zimą na przełomie lat 1986/1987.
 Córka i Matka odbywają wspólną wędrówkę w przeszłość. Czas cofa się, a szpital jest znów pełen ludzi i głosów, kiedy odwiedzają Ojca po raz pierwszy. Córka ma wówczas dwanaście, trzynaście lat. Wokół nich krążą Sabina, Paul, Olga, Olof, Henning i Harriet, która wówczas jesz-

cze czeka na przyjsie Bernarda. Olga i Bird spotykają się, gdy Olga trafia na krótko do szpitala, a Bird właśnie rozpoczęła pracę jako lekarz. Olga i Bird zanurzają się w czasie, powracają do początku wszystkiego, kiedy Bird została oddana do nowych rodziców, jej młodszy brat odebrany, a Olga została sama.

Kiedy Harriet i Olof skończą tańczyć, szpital zostanie zamknięty. Zegar szpitalny w Beckomberdze zatrzymał się na wpół do czwartej. To godzina wilka, na moment przed ponownym pojawieniem się światła. Czasem myślałam również o tym, że okres działalności szpitala zbiega się z okresem państwa dobrobytu, latami 1932-1995. Podczas pisania myślałam o dwóch pracach niemieckiej artystki Anny Schuleit. Jest to rodzaj instalacji pod tytułem „Bloom” i „Habeas Corpus”. W „Bloom” artystka wypełniła Centrum Zdrowia Psychicznego w Massachusetts (Massachusetts Mental Health Center) 29 tysiącami kwiatów dla wszystkich tych pacjentów, którzy nigdy nie dostali kwiatów i których nigdy nikt nie odwiedził. W „Habeas Corpus” puściła „Et Misericordia” Bacha przez 102 głośniki w opuszczonym Northampton State Hospital, ku pamięci tysięcy osób pochowanych w bezimiennych grobach przy szpitalu. W jej sztuce czas jest wszechobecny.

Myślałam również o kobiecie ze szpitala psychiatrycznego w Heidelbergu (Wiesloch Asylum), która przez jedenaście lat pisała do swojego ukochanego, prosząc, aby przyjechał ją odwiedzić. Zapisala tysiące stron powtarzającymi się wciąż słowami „Sweetheart come Sweetheart come Sweetheart”, napisanymi ołówkiem tak gęsto, że zlewają się w szare wody morza, w deszcz. Myślałam o jej poczuciu czasu, o tym, jak się z niego wypada, i o tym, że on nigdy nie przyjeżdża jej odwiedzić, a świat poza murami szpitala pędzi i znika.

Miałam też przed sobą pewien obraz: dawni pacjenci szpitala stoją w zimowym słońcu w opuszczonym parku przyszpitalnym z dłońmi przyciśniętymi do ściany budynku, jakby w środku instytucji wciąż biło wielkie serce, strumień światła wpada do sypialni w Beckis, powracają światło i głosy, i marzenia o czasie, jak samotny morski ptak, który szybuje w opuszczonych korytarzach. To czas snu, czas wieczności, gdzie wszystko, co było, nagle znów wraca, gdzie nic nie zostało stracone, gdzie wszystko, co zostało, to oczekiwanie, koła, fragmenty ludzkich losów i wspomnień.

Czas jest jak obłoki, które przesuwają się na niebie nad szpitalem psychiatrycznym. Lub jak smutek, który jest jak koło, poczucie, że wszystko wraca i wraca, i wraca.

K O N I E C

Kraina Beckomberga

• JAN BALBIERZ •

1.

Kiedy wchodzę do wychłodzonej sali Elverket, postindustrialnej, alternatywnej sceny sztokholmskiego Dramaten, aktorzy są już na scenie. W chłodnym blasku światełówek ktoś rozmawia przez telefon i układa stosy dokumentów, ktoś inny rzuca w stronę publiczności papierowe kule i samoloty, jeszcze ktoś nadmuchuje balony, niektóre pękają z głośnym hukiem. Wraz z napływem publiczności zmieniają się z aktorów ćwiczących swoje etiudy w fikcyjne postaci sztuki. Prosta scenografia Jenssa Sethzmana – ciemnozielone ściany, przesuwany panel z pleksiglasu, do którego co chwila ktoś przykleja twarz albo na którym pisze flamastrem – otwiera przestrzeń i imituje różne zakątki szpitala psychiatrycznego: gabinet lekarski, kuchnię, szpitalną salę.

Najczęściej obecnie grana szwedzka dramatopisarka Sara Stridsberg powraca w swojej ostatniej sztuce *Beckom-*

berga do centralnej dla swojej twórczości konstelacji: córka-matka-ojciec. Szpital psychiatryczny staje się sceną intensywnego i toksycznego dramatu rodzinnego (pisana równolegle z dra-

Autor jest wykładowcą literatury szwedzkiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, ostatnio wydał „*À propos inferna*”. *Tradycje wynalezione i dyskursy nieczyste w kulturach modernizmu skandynawskiego* (2013).

matem powieść nosi podtytuł: *Oda do mojej rodziny*). Po dziecinnemu naturalna, ostentacyjnie cielesna Emma Broomé jako trzynastoletnia Jackie-córka posługuje się szeroką gamą gestów i grymasów. W przeciwieństwie do innych postaci, córka nie jest pacjentką szpitala, ale powraca do niego obsesyjnie i dobrowolnie, spędzając w nim cały wolny czas. Poddając się



SARA STRIDSBERG, FOT. HELEN KARLSSON

magicznemu przyciąganiu instytucji psychiatrycznej, desperacko usiłuje nawiązać relacje z nieobecnymi i nieporadnymi rodzicami: rozkojarzonym ojcem-alkoholikiem (Danilo Bejarano) i matką-fotografką uciekającą od traumy rodzinnej w podróże służbowe (Kristina Törnqvist). W dramacie tym towarzyszy im dziewięć innych postaci, grawitują one ku sobie albo też oddalają się, uniemożliwiając jakąkolwiek komunikację. Znamy je tylko z imienia: oto Olof (Magnus Ehrner), pocziwy „wieczny pacjent”, który po

sześciu dekadach w szpitalu nie chce go opuścić, dalej komiczny Henning (Rolf Skoglund), marzący o powrocie do swej ekskluzywnej willi na Lidingö, Olga (Anna-Lena Hemström) snująca się po opuszczonym szpitalu w poszukiwaniu kontaktu ze swoją córką Bird (Alexandra Drotz Ruhn), również była pensjonariuszką, Harriet (Inga-Lill Andersson), do której po dwudziestu latach przychodzi wreszcie w odwiedziny mąż (Christofer Wagelin), a w końcu lekarz (Reuben Sallmänder) bratający się ze swoimi pacjentami i zakochany

w jednej z podopiecznych. Scena jest tutaj tylko częścią teatralnego świata, aktorzy wychodzą drzwiami dla publiczności i odgrywają scenki miłosne w korytarzach między fotelami.

Reżyserka Annika Silkeberg już wcześniej pracowała dla Dramaten, między innymi przy *Döden i Thebe* (*Śmierć w Tebach*), napisanej przez Jona Fossiego parafrazie Sofoklesa, a w innych teatrach skandynawskich reżyserowała jednoaktówki Becketta, *Króla Ubu* i *Antychrysta* Larsa von Triera. Tym razem stworzyła ponadtrzygodzinny spektakl pozbawiony jasnej linii dramatycznej i puenty; jego rytm podąża za rytmem człowieka saturnicznego, świat szpitala czasami zastyga, na scenę spada śnieg, pacjenci zamierają w katatonicznych pozach albo letargicznie zajmują się magnetofonami kasetowymi czy gotowaniem brokułów; innym razem sceniczna rzeczywistość eksploduje ukrytymi emocjami, jak w epizodach romansu nastoletniej córki z jednym ze starszych pacjentów, czy w kłótniach rodzinnych.

2.

Mimo że – urodzona w 1972 roku – Sara Stridsberg niechętnie pojawia się w mediach, a wywiadów udziela głównie drogą mailową, jest ona dziś jedną z najbardziej rozpoznawalnych pisarek szwedzkich. Po studiach prawniczych uczestniczyła w kursach kreatywnego pisania w, znanej w Skandynawii, szkole w Biskops Arnö. W 2016 roku wybrana została do Akademii Szwedzkiej; zasiada w niej na krześle trzynastym, zastępując zmarłą pisarkę i tłumaczkę Prousta Gunnell Vallquist.

Wcześniejsze sztuki Sary Stridsberg *Valerie Jean Solanas ska bli president av Amerika* (Valerie Jean Solanas zostanie prezydentem Ameryki), feministyczny

re-writing *Medei* Eurypidesa *Medealand* (Kraina Medeji) oraz nawiązująca do biografii androgynicznej królowej szwedzkiej Krystyny *Dissekerings av ett snöfall* (Dysekcja opadu śniegu, 2012) grane były wcześniej w Królewskim Teatrze Dramatycznym (drukami ukazały się w wydawnictwie Bonniers pod tytułem *Medealand och andra pjäser* (2012, Kraina Medeji i inne sztuki). W 2015 roku w niezależnym teatrze Galeasen wystawiono dramat *Konsten att falla* (Sztuka upadania); jego bohaterkami są matka i córka Bouvier Beale („wielka” i „mała Edie”; pierwsza z nich była ekscentryczną śpiewaczką i celebrytką, ciotką Jackie Kennedy Onnasis, druga modelką i kabarecistką). Ich toksyczna relacja, niespełnienie, wspólne życie w zapuszczonej willi w East Hampton, wśród stosów śmieci, wraz z gromadą kotów, szopów pracy i innych udomowionych zwierząt stały się dla Sary Stridsberg punktem wyjścia do analizy patologicznych stosunków rodzinnych. Korzystała przy tym z licznych źródeł archiwalnych, artykułów prasowych, a także ze znakomitego filmu dokumentalnego *Grey Gardens* braci Alberta i Davida Mayslesów.

W Skandynawii Sara Stridsberg znana jest przede wszystkim jako prozaiczka. Zadebiutowała w roku 2004 powieścią *Happy Sally* (przekład polski Beata Walczak-Larsson), oniryczną fantazją biograficzną poświęconą szwedzkiej pływaczce Sally Bauer, pierwszej Skandynawce, której udało się przepłynąć kanał La Manche. Kolejna powieść *Fakultet marzeń. Przyczynek do teorii seksualnej* (2006) przyniosła jej nie tylko czytelniczy sukces, ale również nagrodę Rady Nordyckiej i nominację do nagrody Augusta, szwedzkiego odpowiednika Nike. W 2010 ukazała się *Darling river. Doloressvariationer* (Darling river. Wariacje o Dolores), amerykańska fan-

tazja nawiązująca do próz Nabokowa. Ostatnia powieść Sary Stridsberg zatytułowana jest *Beckomberga. Ode till min familj* (2014, *Beckomberga. Oda do mojej rodziny*).

W swoich tekstach pisarka nieustannie powraca do tych samych tematów i przerabia to samo tworzywo na rozmaite gatunki. Teksty sceniczne pisze równolegle z prozatorskimi, osłuchuje swoje postaci i pozwala im przemawiać różnymi językami. Biografia Valerie Solanas wykorzystana została w sztuce z 2006 roku, ale również w *Fakultecie marzeń*. Kontynuacją *Darling river* był dramat *American hotel*; klonami powieści *Beckomberga* są nie tylko prezentowana w tym numerze sztuka, ale również dramat *Nelly Sachs kommer aldrig fram till havet* (Nelly Sachs nigdy nie dotrze nad morze, 2015).

Sara Stridsberg, pisarka radykalna politycznie, współpracowniczka pism feministycznych, odległa jest od infantylnych wersji lewicowości z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, pokoleń, dla których mrok duszy był wymysłem reakcyjnym. Feminizm pisarki szczęśliwie unika deklaratywności. W centrum jej powieści i dramatów stoją zawsze postaci kobiet ekscentrycznych, odbiegających od mainstreamowych norm społecznych. W centrum jej uwagi znajdują się przy tym korporalność i oniryczność; eksperymenty na własnym ciele są tu częścią kondycji ludzkiej (lub przynajmniej kobiecej). Jej postaci to radykalne outsiderki, które straciły fundament własnej egzystencji (lub też nigdy jej nie miały), fizyczne i psychiczne kaleki, życiowe kaskaderki, zawsze na progu utonięcia (w przypadku Bauer jak najbardziej dosłownego). Galeria odmieńców przez nią stworzonych obejmuje kobiety niewiedzone, pogrążone w obłądnie, an-

droginiczne, transseksualne, a wreszcie prostytutki uprawiające autodestrukcyjny seks.

Wśród pisarek, które wpłynęły na jej styl literacki, wymienia Marguerite Duras, Sarah Kane, Herthę Müller, Elfriede Jelinek i znakomitą, a mało w Polsce znaną, szwedzką prozaiczkę Birgittę Trotzig. Swoje przemówienie inauguracyjne w Akademii Sara Stridsberg poświęciła Selmie Lagerlöf. Ta niesłychanie popularna za życia, a dziś należąca do klasyki, pisarka, wieloletnia członkini Akademii i jedna z pierwszych laureatek Nagrody Nobla jeszcze dziesięć lat po jej otrzymaniu pozbawiona była praw wyborczych (pełne prawa wyborcze kobiety uzyskały w Szwecji później niż w Polsce, bo w roku 1921). Pozycja społecznego wykluczenia, argumentuje Sara Stridsberg, dawała jej jednak również specjalny rodzaj wolności. Chodzi o swobodę cechującą „obcych i dysydentów w naszej kulturze”, o „wolność bycia ponad układami, poruszania się poza mapami znanego nam świata, w królestwach, których jeszcze nie ma”¹.

Zarówno w powieściach, jak i w dramatach pisarka posługuje się zbliżonymi technikami pisarskimi, mamy do czynienia z onirycznymi monologami i dialogami, wielogłosowymi fantazjami na temat autentycznych postaci. Trudno tu jednak mówić o postmodernistycznych powieściach metahistorycznych w znaczeniu, jakie nadała temu terminowi Linda Hutcheon, teksty Sary Stridsberg zmiarają bowiem nie w stronę faktów historycznych, ale w przestrzeń snów i gorączkowych majaków.

¹ Przemowa inauguracyjna opublikowana w „Dagens Nyheter”; inne cytowane wypowiedzi Stridsberg pochodzą z wywiadów dla „Dagens Nyheter”, „Svenska Dagbladet”, „Nöjesguiden”.

Pisarka wykazuje przy tym predykcję do apokaliptycznego, postindustrialnego pejzażu, najczęściej umieszczonego w umownej, jak u Larsa von Triera, Ameryce. W jej tekstach nieustannie powracają obskurne pokoje hotelowe, szpitalne sale, zapomniane motele ulokowane na skraju pustyni, zaniedbane domostwa nowojorskiej bohemy.

3.

Fakultet marzeń zainspirowany jest życiem i twórczością zmarłej w 1988 roku Amerykanki, Valerie Solanas. Sławę zyskała przede wszystkim jako niedoszła morderczyni Andy Warhola, była autorką sztuki teatralnej i radykalnego manifestu *SCUM (Society for Cutting Up Men)*. O życiu Solanas wiadomo mało; urodzona w 1936 w New Jersey, studiowała psychologię na uniwersytecie w Maryland, następnie przeniosła się do Nowego Jorku. Zgodnie z jej własnymi słowami była wykorzystywana seksualnie przez ojca, przez wiele lat trudniła się prostytutką, którą uważała za działalność subwersywną wobec patriarchalnego porządku. Zmarła w przytułku dla bezdomnych w Tenderoin, jednej z najpodlejszych wtedy dzielnic San Francisco.

Kwestie związane z zamachem na Warhola do dziś budzą liczne wątpliwości. Czy niechęć Solanas do Warhola miała związek z tym, że zgubił jedyny egzemplarz jej sztuki *Up your ass*, z którą wiązała nadzieje na karierę pisarską? Warhol, który do końca życia borykał się ze skutkami postrzału, odmówił świadczenia przeciw Solanas; a manuskrypt odnaleziono przypadkiem wśród pozostawionego w Fabryce sprzętu fotograficznego w latach pięćdziesiątych. Czy chodziło o nieporozumienie, a ofiarą miał być właściciel

oficyny Olympia Press Maurice Giroudias specjalizującej się w wydawaniu literatury cenzurowanej gdzie indziej ze względów obyczajowych? Ubezpieśnawolnili Solanas – tak przynajmniej sama uważała – kupując prawa do *SCUM* (i do wszystkich nienapisanych jeszcze tekstów) za sześćset dolarów...

Również Sara Stridsberg nie daje w swej powieści jednoznacznych odpowiedzi. „Niniejsza książka nie dochowuje wierności nawet tym nielicznym faktom, które znamy z życia Solanas. Wszystkie postaci występujące w powieści powinny być zatem traktowane jako fikcyjne, na czele z samą Valerie”² – pisze w autotematycznym komentarzu rozpoczynającym powieść; w jednym z wywiadów zaś dodaje: „Moim celem nie było sportretowanie [Solanas]. Powieść traktuje o czymś zupełnie innym; o tym, czym jest kłamstwo i czym jest sztuka narracji”. Opowiadaczka *Fakultetu snów* nie relacjonuje więc przypadków życiowych autorki *SCUM*, zamiast tego prowadzi halucynacyjne dialogi z główną bohaterką, jej matką, kochanką o pseudonimie Cosmo Girl, Andy Warholem i wyimaginowanymi postaciami w rodzaju Jedwabnego Chłopca (część z nich jest dobrze znana polskiemu widzowi z *Factory* Krystiana Lupy). Sfera snu i delirium nieustannie wkracza przy tym w świat Ameryki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

4.

Ostatnia powieść Sary Stridsberg, *Beckomberga*, jest oparta na historii rodzinnej autorki. Jej ojciec był przez wiele lat pacjentem największego szpitala psychiatrycznego w Szwecji, tam

² Sara Stridsberg *Fakultet marzeń. Przyczynek do teorii seksualnej*, przełożyła Beata Walczak-Larsson, W.A.B., Warszawa 2009, s. 5.

też odwiedzała go jako nastolatka. Pisarka nie ukrywa, że było to dla niej doświadczenie traumatyczne i formacyjne; pracując nad powieścią i dramatem, przez powrót do dziecięcych lęków usiłowała je ośwoić.

Jackie, powieściowa córka, jest nastolatką obsesyjnie powracającą do miejsca izolacji jej ojca, charyzmatycznego, autodestrukcyjnego alkoholika Jimmiego Darlinga; szpital zamienia w swój dom. I tu, i w sztuce teatralnej, pisarka powraca do motywów znanych ze swojej wcześniejszej twórczości, historyczna realność kliniki przechodzi w sferę snu, pojawia się też znany już z *Darling river* motyw erotycznej fascynacji nieletnią nimfetką.

„Każdą powieść – mówiła w przemówieniu inauguracyjnym w Akademii pisarka – ujawnia jakąś tajemnicę, a zarazem zaciera ślady tej tajemnicy. [...] Do tego trzeba dodać, że punktem wyjścia działalności pisarskiej jest umiejętność słyszenia głosów; taka też jest definicja psychozy.” W jednym z wywiadów zaś dodawała: „Myślę zwykle, że pisanie powieści przypomina niekontrolowany upadek, bez fatalnych skutków jednak. Teraz powieść stała się częścią mojego doświadczenia Beckombergi; by ją napisać, musiałam oddać w zastaw moje własne życie. W czasie pisania chciałam unikać opisywania procesu chorobowego z zewnątrz, z perspektywy racjonalnej, zamiast tego wpadłam w swego rodzaju obłądny rytym. Robię tak zresztą zawsze, kiedy piszę, tym razem stało się to jednak szczególnie ważne. Właśnie dlatego, że chorzy zawsze obserwowani są przez zdrowych, jest w tym coś wyniszczającego”.

Pisarka wspomina też, że jej pierwsze teksty pisane były w euforii, podczas gdy powstaniu *Beckombergi* towarzyszyło nieustające poczucie wstydu i obnażenia. Pisarstwo uważa za jeden ze

środków na pokonanie własnego lęku przed chorobą psychiczną i najskuteczniejszą autoterapię.

5.

Zabieg, który zastosowała Sara Stridsberg pisząc sztukę o tym samym tytule, trudno nazwać adaptacją teatralną. Wielu z marginalnych protagonistów powieściowych w tekście sztuki zyskało własną przestrzeń i własny głos. Gęste monologi, potoki słów gwałtownie wyrzucane przez sceniczne postaci przechodzą od onirycznej wizyjności do brutalizmu, krążą przy tym wokół tematów uzależnień, niespełnionych marzeń i katastrof życiowych; dykcja ta przypomina odrealnione, poetyckie wersje replik Sarah Kane, którą Sara Stridsberg tłumaczyła na szwedzki.

Wielka narracja o historii psychiatrii w Szwecji oparta została na kilku indywidualnych losach. W nocie programowej autorka pisze, że sztuka zaczyna się w roku 1995, kiedy w Szwecji wprowadzono w życie reformę psychiatrii i zaczęto zamykać wielkie ośrodki psychiatryczne. Matka i córka wciąż mentalnie przebywają w szpitalu, mimo że ojca wypisano z niego jedenaście lat wcześniej: „cofają się w czasie. Czas płynie wstecz, szpital znów wypełniony jest ludźmi i głosami z okresu, kiedy po raz pierwszy przyszły w odwiedziny do ojca. Szpitalny zegar w Beckomberdze zatrzymał się na wpół do czwartej. To godzina wilka, chwila tuż przed świtem. Czasem myślałam o tym, że czas szpitalny współistnieje z czasem państwa dobrobytu 1932-1995”.

Gdzieś w tle przepływają historyczne wydarzenia: blednąca idylla państwa dobrobytu, morderstwo Olofa Palmego, upadek muru berlińskiego. W trakcie pisania powieści i sztuki pisarka wie-



SZPITAL PSYCHIATRYCZNY W BECKOMBERDZE, ZACHODNI SZTOKHOLM

lokrrotnie powracała do opuszczonych, porośniętych winoroślą budynków; zimą – wspomina – przez wybite okna wpadały do nich tumany śniegu. Studiowała też historie choroby pacjentów Beckombergi z lat trzydziestych i czterdziestych. Głównym bohaterem powieści i dramatu, powiada, jest jednak sam szpital; interesowały ją przemiany światła w opuszczonych wnętrzach, kruchość architektonicznych konstrukcji powolnie zmieniających się w ruiny.

Ogromny, rdzawoczerwony zespół architektoniczny wraz z parkiem pełnym jarzębów i róż zaprojektowany został w duchu skandynawskiego funkcjonalizmu przez Carla E. Westmana. Powstanie wielkich kompleksów klinicznych było pochodną społecznego optymizmu, przekonania, że wszyscy są uleczalni i że po udanej kuracji będą

mogli przyczyniać się do kolektywnego dobra. Przypominały one małe miasteczka z basenem, biblioteką, kaplicą, salą balową i kinem. W ciągu dekad przewinęły się przez nie rzesze psychotyków, schizofreników, narkomanów, alkoholików, seryjnych morderców, ale także ludzi bez określonej diagnozy, żyjących w szarej strefie między zdrowiem a chorobą.

6.

Swoimi powieściami Sara Stridsberg wpisuje się w niesłychanie ważny w prozie szwedzkiej nurt paradoksalny. Jego korzeni szukać należy w radykalnych politycznie latach sześćdziesiątych. Wtedy pojawiają się na rynku liczne reportaże społeczno-polityczne opisujące z jednej strony warunki

ki pracy robotników w Skandynawii, z drugie życie w krajach nazywanych wtedy krajami Trzeciego Świata. Pisarze szwedzcy tacy jak Jan Myrdal, Sara Lidman czy Sven Nykvist opuszczają swój mały świat i publikują obszerne opisy podróży do Azji i Afryki. Większość z tych książek – radosnych relacji z rewolucji kulturalnej w Chinach, przetkanych cytatami z Mao Zedonga, peanów na temat polityki społecznej Pol Pot, czy kołchozowego życia w czasach Chruszczowa – trudno dziś czytać bez głębokiego zażenowania. Szybko trafiły one do panoptikum historii literatury, pociągnęły za sobą jednak również interesujące przemiany w sztuce powieściowej.

Najważniejszym przedstawicielem prozy (pseudo)dokumentalnej był i pozostał, znany również w Polsce, Per Olov Enquist. Już we wczesnej powieści *Piąta zima magnetyzera* Enquist z upodobaniem mieszał fikcję z faktami, wykorzystywał autentyczne postaci i dokumenty historyczne, by wokół nich osnuwać swe narracje. W roku 1968 wydał przełomową *Legionärerna. En roman om baltutlamningen* (Legioniści. Powieść o wydalaniu Bałtów). Tuż po wojnie szwedzki rząd koalicyjny podjął kontrowersyjną, dla wielu skandaliczną, decyzję o deportowaniu do Związku Sowieckiego stu sześćdziesięciu siedmiu walczących po stronie Niemiec legionistów z krajów bałtyckich. Wielu z nich było zresztą związanych z ruchem lewicowym, alians z Hitlerem uznawali jednak za jedyną szansę na uniknięcie okupacji sowieckiej. Decyzja wydalania ich ze Szwecji była jednym z wielkich tabu medialnych lat powojennych w Szwecji; trzeba dopiero było zapału, odwagi i czteroletniej pracy młodego wilczka dziennikarskiego, którym był wtedy Enquist, by opisać zakulisowe działania, które doprowadziły

do deportacji. Z dzisiejszego punktu widzenia i ta książka grzeszy pod wieloma względami charakterystyczną dla tej epoki naiwnością. W czasie pracy nad nią Enquist pojechał do ZSRR, skąd z dumą donosił, że dopuszczono go do wszystkich archiwów jasno dowodzących, że legionistom nic złego się nie stało. W kontekście gatunku powieści paradokumentalnej ważniejsze jest jednak wyeksponowanie przez Enquista roli narratora; zamiast suchego opisu faktów, opowiadacz *Legionistów* analizuje zmiany własnych poglądów i odczuć, następujące wraz z napływem nowych informacji, kwestionuje własną obiektywność i wzbogaca narrację o wątki osobiste.

Tego rodzaju chwyt szwedzki pisarz rozwijał w innych swoich powieściach, takich jak *Hess, Wymarsz muzykantów, Podróż Lewiego, Wizyta królewskiego konsyliarza czy Opowieść o Blanche i Marie*, jak również w – granych z powodzeniem także na polskich scenach – dramatach. Gatunek powieści paradokumentalnej uprawia dziś z powodzeniem spora grupa pisarzy skandynawskich, warto chociażby wymienić tłumaczonego na polski Stevego Sem-Sandberga, autora monumentalnej powieści o getcie łódzkim.

7.

Sem-Sandberg jest też autorem posłowania do *Medealand*. Pisał w nim: „Kiedy po raz pierwszy przeczytałem trzy teksty sztuk zamieszczonych w tym tomie, zacząłem szukać słowa, za pomocą którego można by scharakteryzować osoby w nich występujące. Wkrótce zrozumiałem, że nic z tego nie będzie. [...] Jeśli chcemy zdefiniować postaci Sary Stridsberg, można zrobić to tylko w sposób negatywny i pośredni. Zatrzymując się na tym, czym nie są.

Z czego usiłują się wyrwać albo od czego uciekają”³.

W rozmowie z Sem-Sandbergiem i Ann-Marie Ljungberg opublikowanej w czasopiśmie *Ord och Bild* Sara Stridsberg opowiadała o swoich doświadczeniach z uprawianym przez nią gatunkiem *faction*:

Dla mnie każda powieść – inaczej rzecz wygląda ze sztukami – związana jest czasem; w zasadzie wszystko toczy się wokół tego, żeby wytrzymać z niepewnością, wytrzymać z tym, że nie wiem, dokąd zmierzam; jest tylko motor tekstu obracający się wolno w stronę nicości; chodzi o to, by dać szansę pomysłom, złemu, niskiemu tekstowi, pustce strony, ślepym zaułkom, głupstwom, powtórzeniom. Kiedy piszę, jestem bardzo akceptująca, nie uznaję cenzury, myślę zawsze „i tak to potem skreślę, więc nie ma to znaczenia”⁴.

Powieści Sary Stridsberg pisane są w formie dialogicznej, jako rozmowy z nieobecną osobą, ich struktura jest świadomie achronologiczna: „O krzyżowaniu się czasów mam do powiedzenia tylko tyle, że powieść toczy się poza czasem. Chronologia to jedno z praw, któremu powieść się przeciwstawia. Nie ma czasu, nie ma geografii, tylko wieczne «coś»”. Tym też sztuka powieściowa różni się od sztuki dramatycznej: „W moich powieściach zawsze pojawia się jakiś kierunek, jakaś utrata, zakochanie, próba zatrzymania czegoś; sztuki zaś pisze raczej staromodny, wszechwiedzący zgred”.

Punktem wyjścia dla pisarki jest zwykły obraz, pojawiający się w rzeczywistości, najczęściej w formie reprodukcji

lub dzieła wiszącego w muzeum, lub we śnie. W przypadku *Darling River* była to instalacja Louis Bourgeois, w *Happy Sally* płótna szwedzkiej malarki Anniki von Hauswolff. O *Beckomberdze* mówiła, że po latach rozmów z ojcem i prowadzenia notatek o szpitalu pojawił się wreszcie „w mojej głowie pewien obraz; zobaczyłam przed sobą mężczyznę, słońce oświetlało go od tyłu, trzymał dłonie na rozgrzanej fasadzie. Potem zrozumiałam, że musiał to być pacjent szpitala; przeczytałam gdzieś, że wielu z byłych pacjentów powracało do zamkniętych szpitali psychiatrycznych jak do własnych domów. Wkrótce zrozumiałam, że powstaje opowieść o Beckomberdze”.

8.

Zarówno w wersji powieściowej, jak i scenicznej *Beckomberga* podejmuje wątek historii psychiatrii w Szwecji. Pisarka komentowała rzecz w wywiadach. Współczesna psychiatria wkroczyła na tory wcześniej nieznane, powszechnie stosuje środki farmakologiczne, pozwalające wielu pacjentom na samodzielne życie. Druga zasadnicza zmiana polega na tym, że rozróżnia się obecnie między różnymi diagnozami chorobowymi; jeszcze kilkadziesiąt lat temu do tej samej sali szpitalnej trafiali ludzie chorzy na Alzheimera, jak i ci, którym przydarzył się incydent psychotyczny; schizofrenicy i osoby strauumatyzowane doświadczeniami wojennymi.

Temat choroby, w szczególności choroby psychicznej jako zjawiska kulturowego, i przemiany, jakim podlegały koncepcje na temat psychiatrii w wieku dwudziestym, podjęty został w kilku książkach przez szwedzką historyczkę idei Karin Johannisson. W jednej z nich – *Melankoliska rum Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och*

³ Steve Sem-Sandberg *Posłowie* w: Sara Stridsberg *Medealand och andra pjäser*, Sztokholm 2012, s. 207.

⁴ Wszystkie wypowiedzi Stridsberg w tym fragmencie pochodzą z rozmowy *Törnrosas axel och guldlocksåren*, „Ord och Bild” 3/2011, s. 4-24.

nutid (2009, Przestrzenie melancholii. O lęku, znudzeniu i nadwrażliwości w czasach minionych i dziś) – ukazując ona metamorfozy, jakim podlegały tradycyjne wyobrażenia o melancholii od końca wieku dziewiętnastego do dziś. Autorka dowodzi, że diagnozy psychiatryczne okresu „około 1900” były głęboko zakorzenione w wywodzącym się z antyku dyskursie melancholicznym; pojawiające się wtedy jednostki chorobowe, takie jak anomia, neurastenia, spleen czy ennui wykazują wiele zbieżności z klasycznymi opisami melancholii. Jednocześnie dostrzega ona zasadnicze podobieństwa owej wymarłej już dziś nomenklatury ze współczesnymi koncepcjami zaburzeń psychicznych, określanymi terminami takimi jak depresja (wyrażenie to w kontekście medycznym pojawia się w Szwecji dopiero około połowy dwudziestego wieku), dwubiegunowość, stres czy syndrom wypalenia. Na bogaty materiał faktograficzny badaczka nakłada siatkę genderową; sto lat temu choroby psychiczne będące pochodnymi melancholii miały charakter elitarny, pojawiały się przede wszystkim u zaможnych, wykształconych mężczyzn – dla kobiet zarezerwowana była histeria – dzisiaj depresja diagnozowana jest przede wszystkim u aktywnych zawodowo kobiet (w ostatnich latach w Szwecji leki antydepresyjne przepisywane są dwa razy częściej kobietom niż mężczyznom).

Kulturowo-historyczna narracja o chorobach psychicznych wyglądała w Szwecji podobnie jak w wielu krajach Europy Zachodniej: krzywa biegnie od słabo zdefiniowanych i płynnych diagnoz początku dwudziestego wieku, przez próby operacyjnych i quasi-operacyjnych ingerencji w rodzaju lobotomii czy kuracji elektrowstrząsami, zwrot humanistyczny

i rozmaite warianty „antypsychiatrii” w latach sześćdziesiątych, aż po farmakologiczne leczenie nawet mniej poważnych dolegliwości psychicznych w ostatnich dekadach.

Również instytucjonalizacja pacjentów podążała według podobnego schematu. W pierwszej połowie dwudziestego wieku izolacja pacjentów w szpitalach była normą; zasadniczy przełom nastąpił w latach sześćdziesiątych, kiedy to wielu psychiatrów uznało zamykanie chorych w szpitalnych salach za narzędzie społecznej represji, likwiduje się wtedy masowo oddziały psychiatryczne a chorych wypuszcza „na wolność” – kulminacją tej tendencji była wspomniana już reforma szpitali psychiatrycznych przeprowadzona w ostatniej dekadzie dwudziestego wieku.

W nawiasie dodajmy jeszcze, że u progu tej, radykalnej politycznie i ukierunkowanej antyinstytucjonalnie dekady w Szwecji właśnie, dokładniej zaś w archiwach biblioteki uniwersyteckiej Carolina Rediviva w Uppsali, powstaje jedno z przełomowych (choć wśród historyków nauki wysoce kontrowersyjnych; wielu z nich uważa tę książkę za pełne błędów warsztatowych poezjowanie na temat historii medycyny) dzieł humanistyki współczesnej traktujących o korzeniach psychiatrii, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu* (1961) Michela Foucaulta.

9.

W roku 1999 małe sztokholmskie wydawnictwo Bilda wydało album fotograficzny Andersa K. Johanssona zatytułowany *Beckombergalandet* (Kraina Beckomberga). Johansson, którego matka była salową w klinice psychiatrycznej, wychował się w mieszkaniu

służbowym na terenie szpitala, potem pracował w nim jako recepcjonista i fotograf. Jego książka zawiera krótkie impresje z przeszłości i reprodukcje przedstawiające opuszczone łąnie z odpadającymi flizami, fragmenty parku, zakręconego i rdzewiejącego kranu, ale również zbliżenia na twarze pacjentów, vintage'owe pokoje pracownicze i pożółkłe zdjęcia z rodzinnego albumu.

W ostatnich latach częstym gościem opuszczonego szpitala była też Karin Johannisson, Przyjeżdżała do Beckombergi w poszukiwaniu materiałów do swej ostatniej książki *Den sårade divan* (2015, Zraniona diwa) poświęconej trzem słynnym pacjentkom szpitala: modernistycznej, skandalizującej pisarce Agnes von Krusenstjerna, malarce Sigrid Hjertén i poetce Nelly Sachs. Wszystkie trzy w różnych okresach były pacjentkami kliniki, wszystkie też wypracowały w niej własne, często ekscentryczne, strategie przeżycia. Agnes von Krusenstjerna i Nelly Sachs przyjeżdżały do szpitala chętnie, widząc w nim azyl chroniący je od nieprzychylnego środowiska; szpitalne izolatki zamieniły w pokoje pracy pisarskiej. Wywodząca się z kręgów bogatej arystokracji skandalistka von Krusenstjerna (diagnoza: histeria) sama poprosiła o zamknięcie w klinice, by móc spokojnie tworzyć. W szpitalu narzuciła sobie mannowskie rytuały pisarskie, codziennie o tej samej godzinie zasiadała przy biurku i odpracowywała swoje pensum.

Nelly Sachs do sztokholmskiej filharmonii, gdzie w grudniu 1966 odbierać miała literacką Nagrodę Nobla, pojechała w towarzystwie swojego psychia-

try (cierpiała na głęboką manię prześladowczą i omamy; diagnoza: paranoja). Klinika psychiatryczna Beckomberga, będąca areną szeroko zakrojonych eksperymentów socjalnych, przemian medycyny i reform psychiatrycznych, była dla niej przede wszystkim przestrzenią intymną. „Ten boski szpital Beckomberga”, pisała w listach. Jednocześnie jednak kontestowała rutyny kliniczne, odmawiała przyjmowania lekarstw, bojąc się, że utraci moc twórczą. Zupełnie inny los spotkał Sigrid Hjertén (diagnoza: schizofrenia). Znana malarka, żona surrealisty Isaaka Grünewalda, w czasie swego pobytu w szpitalu przestała tworzyć; zachowywała się przy tym uciążliwie, wyzywająco i agresywnie. W 1948 poddano ją lobotomii, zmarła w wyniku komplikacji pooperacyjnych.

Sara Stridsberg i Annika Silkeberg były oczywiście świadome owego przewrotnego statusu kliniki jako monumentu kulturowego. W tle wystawianego w Dramaten przedstawienia *Beckombergi* słyhać arie operowe w wykonaniu legendarnego tenora Jussie Björlinga, wieloletniego pensjonariusza szpitala; a w jednej ze scen Matka przypomina sobie spotkania z krążącą po korytarzu Nelly Sachs. Tekst dramatu Sary Stridsberg jest też głęboko zakorzeniony w skandynawskiej tradycji teatralnej. Środowisko i postaci społecznie nieprzystosowanych życiowych looserów pojawiały się wcześniej w dramatach Larsa Noréna; przede wszystkim jednak *Beckomberga* to ponowoczesny wariant *Gry snów*: Córnica jest współczesną repliką Strindbergowskiej Agnes wędrującej przez świat cierpienia i bólu.

Mamałyga

• TADEUSZ NYCZEK •

Niby wiedzieliśmy, że jedyne, co w peerelu ma jakiś sens i wartość, to kultura. A przecież bez przerwy się na nią narzekało. A to powieść nie umiała być *Lalką* czy *Przedwiośnią* (prawda), a to poezja zajmowała się zajaczkami (niekoniecznie prawda). Jak już coś się udało ze śpiewaniem w Opolu, zawsze był na podorędziu jakiś kretyński festiwal piosenki żołnierskiej w Kołobrzegu (są zakusy, żeby wrócił. A niech to). Najgorzej było z dramatem. Niemrawy, wystraszony, bez wiary w siebie. Kiedy teatry chciały naprawdę zabrać głos, sięgały po Mickiewicza, Wyspiańskiego, oczywiście Shakespeare'a, bo dobry na wszystko. Już słyszę: a Mrozek z Różewiczem to pies? Kwestia statystyki, zawsze ktoś taki się znajdzie. To samo można było powiedzieć o Iwaszkiewiczu, Lemie, Konwickim, Strykowski. Nazwiska jak byk, ale przecież wiadomo, że mamy marną prozę. Pytanie dotyczyło codzienności dramatu. Gdzie te rzetelne, mocne sztuki współczesne, najlepiej o życiu po obu stronach okna? Mrozek z Różewiczem wszystkiego nie załatwią.

Potem zawalił się ustrój, padła cenzura, przyszli nowi ludzie, pojawiły się nowe konkursy z ministerialnym włącznie i sypnęło dramata. W ostatnim dwudziestolecu powstało ich bodaj więcej niż przez cały PRL. Włączyły się teatry z warsztatami dramaturgicznymi, wybuchło nieznane dotąd zjawisko publicznych „prób czytanych”. Na półce mam już z osiem antologii nowego dramatu. Setki tekstów leżą w konkursowych archiwach teatrów i instytucji kulturalnych, nie mówiąc o „Dialogu”. Przez parę lat, jako kierownik literacki Ateneum, niemal codziennie dostaję świeże teksty. Ludzie piszą jak zwariowani. Długo się wydawało, że jesteśmy wreszcie w dramaturgicznym raj. Teraz, kiedy dosyć się uspokoiło i nikt już nie cmoka nad nowym dramatem, bo się znacznie oswoił, mam wrażenie, że z wielkiej chmury spadł mały deszcz.

Nie idzie przecież o to, żeby pisać, tylko żeby potem to grać. Owszem, premier jest sporo, zwłaszcza tekstów pisanych w porozumieniu z konkretnym teatrem. Ale powszechnie wiadomo, że na premierach zazwyczaj się kończy. Tak jakby raz utracone dziewictwo kwalifikowało eks pannę do klasztoru siostr upadłych, gdzie mężczyznom wstęp wzbroniony. Kilka tylko panienek zdążyło więcej niż raz pohulać. Maśłowska, Demirski, Modzelewski... Rekord chyba pobił Michał Walczak, debiutancką *Piaskownicę* wystawiono mu swego czasu, o ile pamiętam, w kilkunastu teatrach. Gdzież się to ma do niedysiejszych tryumfalnych pochodów przez sceny *Niemców*, *Tanga*, *Emigrantów*, *Ślubu*, *Kartoteki*, *Białego małżeństwa*, *Żegnaj*, *Judaszu*, *Antygony* w Nowym Jorku, żeby trzymać się tylko powojnia.

Część problemu tkwi zapewne w organicznej amorficzności formy, spadku po siwiutkiej już idei „dzieła otwartego”. Autorów zdaje się też paraliżować niewiara w samowystarczalność własnych wizji scenicznych. Z góry skazują swoje utwory na los ubitej kury, którą – po wzięciu do teatralnej kuchni – trzeba dopiero sprawić: wyjąć wnętrzności, odciąć łapy i głowę, posolić, doprawić, obłożyć czymś przydającym smaku. Autor zakłada, że próżne jego starania o dobrą, mocną formę, precyzyjne dialogi, wyrazistych bohaterów, nośną fabułę, przestrzenną koncepcję. Przecież i tak przyjdzie reżyser, który na wejściu zrobi z tego mamałygę. Nie uwierzy w wystarczającą skuteczność tekstu, bo musiałby zwątpić w miłość własną. Reżyser, jak wiadomo, nie jest od słuchania autora, tylko odwrotnie.

Procesy ucieczki w literaturę szczególnie dobrze widać po didaskaliach. „Ona siedzi na dworcu, na walizce. Może być piosenka. Może wsiąść do pociągu bylejakiego? Może nie być piosenki. Może przyjechać Robuś i się z niej śmiać.” To Paweł Demirski, który zresztą dosyć szybko porzucił pisanie didaskaliów w ogóle. Albo: „Karolina wyrывa się jakoś cudem czy może sprytnym fortem cielesnym. W każdym razie się wyrывa i ucieka przez drzwi i biegnie i dyszy. I parska i sapie. I pot z niej kapie i na pewno też ma już wcześniej zesikane majtki i w sumie nie dziwota. Wiadomo oczywiście, że posikać to okropne się. Ale zdarza się i nie śmieje się dziadku z czyjegós upadku”. To Mateusz Pakuła, autor z wielką wyobraźnią literacką, użyteczną w teatrze, ale najlepszą w czytaniu.

Odwrotnością didaskaliów poetyckich są nie tyle zwyczajne didaskalia informacyjne (tych, przynajmniej, jest nadal najwięcej) – ile po prostu ich brak. Po co kombinować, jak utwór powinien wyglądać na scenie, jeśli wiadomo, że na pewno będzie wyglądał inaczej, bo reżyserowi nie przyjdzie do głowy, że autor może cokolwiek wiedzieć o teatrze. Skoro reżyserzy najzupełniej bezceremonialnie poczynają sobie z uznanymi arcydziełami, nie ma co liczyć, że oszczędzą utwór, który z pewnością do arcydzieł nie należy. Co rozsądniejszy dramaturg pisze więc sztuki nie dla teatru, ale

Felieton

dla siebie; niech przynajmniej jeden odbiorca będzie zadowolony z tego, co stworzył. W efekcie powstają nie tyle dramaty na scenę, ile dzieła literackie tworzone z myślą o słowach, zdaniach, efektownych sformułowaniach, błyskotliwych konstrukcjach. Wiele z tego i tak później diabli wezmą na scenie, ale przynajmniej zawsze będzie można powiedzieć, że się napisało coś pięknego. Mało tu używam przykładów, żeby nie zabrnąć w kłopotliwe wyliczanki i wartościowania, ale przynajmniej jeden symboliczny się należy: twórczość Zyty Rudzkiej. Jej teksty, tyleż literacko wyrafinowane, ile stawiające scenie maksymalne wymagania, nagradzane na konkursach dramaturgicznych, swoją niezależnością od mód i schematów dosyć skutecznie utrudniają sobie drogę do teatrów. To nie zarzut, to stwierdzenie.

Pisanie dla pisania ma u nas tradycję idącą od romantyzmu. Dramaty literackie tworzyli poeci – wieszczowie nasi wielcy – nie krępując się ich wystawnością, bo wtedy była czystą abstrakcją. Najlepszy dowód *Nie-Boska komedia*, dzieło inscenizacyjnie szalone, z filmowymi w istocie miejscami akcji. Szańców teatru bronił jeden Fredro. Potem to się zaczęło wyrównywać, Wyspiański już działał na pograniczu obu światów. Raz bujał w obłokach, raz pisał *Wesele*, ale miał obok Zapolską, która wiedziała, co znaczą dla aktora wygodne buty. W Dwudziestoleciu gremialnie zaczęli wygrywać „teatraliści”, choćby dlatego, że namnożyło się teatrów, cenzor niespecjalnie się wtrącał, a dramat poetycki, z natury ciężący ku literaturze, był w znacznym odwrocie. No i objawił się Witkacy, osobna planeta z nieznanego kosmosu.

Po wojnie różnie bywało, raz w tę stronę, raz w tę. Jak Zawieyski z Brandsteatterem zaczęli polatywać ku niebiosom, zjawiał się jakiś Iredyński z Głowackim i ściągali wszystko na ziemię.

Teraz niby też podobnie wygląda. Z tą różnicą, że dekonstrukcja struktur dramatycznych od tekstu po inscenizację weszła tak już głęboko w materię teatru, że zdaje się na dzisiaj dominować. Dobrze to czy źle, trudno powiedzieć, bo wchodzimy w rozgrywkę między tradycją a postępem, a to teren stale zaminowany. Mamy też niepisaną wojnę między starym dziedzictwem obiektywnej opowieści a współczesną narracją mocno filtrowaną przez autorskie obsesje.

No tak, chciałem tu napisać coś o Zapolskiej, do czego te myśli o dramacie miały być tylko introdukcją. No to o Zapolskiej za miesiąc.

Nawozy sztuczne



JAN CZAPLIŃSKI ZAPOLSKA SUPERSTAR (CZYLI JAK PRZEGRYWAĆ, ŻEBY WYGRAĆ), TEATR DRAMATYCZNY, WAŁBRZYCH 2015, REŻ. ANETA GROSZYŃSKA, FOT. NATALIA KABANOW

„Sprawa Moniki”, czyli własny pokój

• KRYSTYNA DUNIEC •

Moro- zowicz- -Szczep- kowska

• KRYSTYNA DUNIEC •
• AGATA ŁUKSZA •

„Własny pokój” to najpopularniejsza feministyczna metafora kobiecej autonomii. Samo pojęcie ma długą i niełatwą historię. Virginia Woolf, zwracając się w 1929 roku w tej sprawie do kobiet, nie miała wątpliwości, że kobieta musi mieć własny pokój i własny dochód, by wyzwolić się spod męskiej opresji: „każę Wam zarabiać pieniądze i zdobyć własny pokój, w istocie proszę Was o to, byście żyły świadome rzeczywistości, a więc wiodły żywot fascynujący, niezależnie od tego, czy uda Wam się przekazać innym jego treść”¹. Być może dlatego feministki były zawsze postrzegane przez strażników patriarchy jako odpowiedzialne za nietrwałość rodziny, bezdzietność,

zapaść demograficzną kraju, kryzys męskości, upadek tradycji i autorytetów, rozwiązłość seksualną, depresje etc. System patriarchalny, zarówno w wydaniu ortodoksyjnym, jak liberal-

Autorka jest profesorką w Instytucie Sztuki PAN, zajmuje się historią teatru dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku. Kieruje Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych na Uniwersytecie SWPS. Ostatnio wydała *Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna* (2012), i *Soc, sex i historię* (2014) Należy do zespołu feministycznego projektu badawczego *HyPaTia. Historia Polskiego Teatru*.

Tekst jest fragmentem rozdziału książki *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, przygotowywanej do druku w wydawnictwie Instytutu Teatralnego w ramach cyklu *Teatr Publiczny. Przedstawienia 1765-2015*.

¹ Virginia Woolf *Własny pokój. Trzy gwiney*, przełożyła Ewa Krasieńska, Sic, Warszawa 2002.

nym, bronił się zawsze ośmieszaniem feminizmu i przypisywaniem mu win za wszelkie społeczne nieszczęścia. W międzywojennej Polsce głosy ko-

biet, ich zaangażowanie i twórczość podlegały napastliwym ocenom, protekcyjnym komentarzom i złośliwym kpinkom nawet ze strony tych, których uważa się – nie bez powodu – za światłych i postępowych.

1. ZMIERZCH MĘSKIEJ CYWILIZACJI?

O filiacjach między polskim a światowym feminizmem świadczy to, że bardzo wiele polskich działaczek i organizacji kobiecych było silnie zaangażowanych w międzynarodowe ruchy. Polskie feministki brały równoprawnie udział w międzynarodowych kongresach i działały w centrum, a nie na peryferiach. W powstałym po pierwszej wojnie światowej z inicjatywy redakcji „Kobiety Współczesnej” Klubie Kobiet przy Żurawiej 22, w siedzibie ofiarowanej na ten cel przez doktor Bronisławę Dłuską, siostrę Marii Curie-Skłodowskiej, odbywały się naukowe dyskusje i prezentowane były debiuty literackie. Sprzyjało im Stowarzyszenie Kobiet z Wyższym Wykształceniem, współpracujące z Międzynarodową Federacją Kobiet z Wyższym Wykształceniem, którego przewodniczącą była Polka – Stanisława Adamowiczowa, i z Międzynarodowym Stowarzyszeniem Kobiet Pracujących, którym zarządzała także Polka – Anna Szelągowska.

O pracę dla kobiet wcale nie było tak łatwo. Mimo że autorką felietonów i nowel w „Kobiecie Współczesnej” była pierwsza polska pilotka, Kazimiera Muszałówna. Mimo że w kinie pojawiła się tańcząca Pani Minister², to stanowiąca i w urzędach, i w rządzie należały głównie do mężczyzn.

Irena Krzywicka zapowiadała jednak *Zmierzch cywilizacji męskiej*:

cywilizacja męska – przechodziła różne przeobrażenia, tworzyła wsie i miasta, egzaltowała się i masakrowała dla spraw religijnych, zносиła jedne formy ucisku, wprowadzała inne, rozkładała się i wzrastała w siłę, przy jednym tylko trwała niezmiennie: połowę ludzkości – kobiety – pozostawiała trwale w stanie niewolnictwa. Odsuwano je od działania, ogłupiano świadomie, opętano fizycznie i moralnie warunkami życia, ideologią dziewictwa, cnoty, wierności, posłuszeństwa mężczyźnie. Fałszywy idealizm tych, którzy kochają kobiety za ich czystość, aż ta czystość stanie się pastwą pierwszego draba, który po nią sięgnie³.

Kobiety postanowiły się zaktywizować na przykład w ogólnoeuropejskim projekcie świadomego macierzyństwa (tylko w Polsce funkcjonował pod tą nazwą, gdzie indziej mówiono raczej o planowaniu rodziny). Ważną kwestię stanowiła regulacja prawa małżeńskiego. Szło o niearanżowanie małżeństw, podział obowiązków, kobiecą samodzielność, aktywność zawodową matek.

Halina Krahelska, związana z grupą literacką „Przedmieście” i zajmująca się życiem proletariuszy, bezrobotnych i wykluczonych, toczyła walkę także jako zastępczyni Głównego Inspektora Pracy czy specjalistka do spraw pracy przy Międzynarodowym Biurze Pracy w Genewie. Jej głos w „Życiu Świadomym”, dodatku do „Wiadomości Literackich”, poświęcony patriarchalnym i kulturowym stereotypom, miał rewolucyjny charakter:

Mężczyzna stworzył kulturę współczesną i oparł ją na prawie własności. Przyznam otwarcie, że myśląc o przyszłych formach rozwoju rodziny i ludzkości, nie widzę konieczności w imię dobra matki, a i społeczeństwa ścigania i łapania za fraki [...]

³ Irena Krzywicka *Zmierzch cywilizacji męskiej*, „Wiadomości Literackie” nr 54/1932.

² Zob. film *Pani Minister tańczy*, reż. Juliusz Gardan, 1937.

rozmaitych sprawców – rozmnażania się ludzkości. [...] Mężczyzna kocha siebie ponad wszystko. Wszystko robi dla swojej wygody. Świat i kobietę uformował dla swojej potrzeby. Cywilizację wyłobił na swoją modłę, twardą, drapieżną. Cywilizacja współczesna bankrutuje, czeka na nową siłę, a tą może być kobieta, dotąd niezapraszana do pracy współtwórczej. Nie widzę w koncepcji rodziny złożonej z matki i dziecka ani żadnej ujemy dla mężczyzny, którego ustrój fizjologiczny (powiedzmy to otwarcie) nie usposabia do długiego pasania przy tej samej kobiecie, ani żadnej istotnej szkody dla kobiety. Korzyść natomiast dla kobiety widzę ogromną: naprawdę.⁴

Walkę o przebudowę świata w imię własnej podmiotowości, równości praw obywatelskich, demokracji obyczajowej, empatii i własnych wyborów egzystencjalnych czy społecznych toczyły kobiety silne, ale wywodzące się w przeważającej większości z rodzin poszlacheckiej inteligencji. Jak choćby Zofia Nałkowska, Helena Boguszevska, Irena Krzywicka, Elżbieta Szemplińska, Maria Kuncewiczowa, Helena Gruszecka, Pola Gojawiczyńska, Wanda Melcer, Magdalena Samozwaniec, Herminia Naglerowa, które wniosły odrębne a poparte reporterską wręcz obserwacją obyczajową doświadczenie kobiecie do literatury i życia publicznego. Kobieta wypisywała się więc z modernistycznego paradygmatu natury, choć ciągle jeszcze poddawała się normom obyczajowym, rytuałom i kanonom towarzyskim patriarchatu. A ten stale drwił z ich niezależności. Te drwiny z kolei obśmiewała literatura kobieca.

W założycielskim *Własnym pokoju* obśmiewany jest Profesor von X, autor dzieła *Umysłowa, moralna i fizyczna niższość płci żeńskiej*. Tymczasem Ma-

ria Morozowicz-Szczepkowska kazała bohaterowi *Twarzy w lustrze* perorować w takim oto duchu:

Osiemdziesiąt procent dziewczyn kończących uniwersytety, traci czas na próżno i zabiera miejsce innym. Lepiej by zrobiły, ucząc się szyć i gotować, odciążyłyby swoje domy rodzinne od dużego wysiłku, ekonomicznie przysłużyłyby się państwu, bo studiując w próżnię, grzeszą straconym czasem i pieniędzmi.⁵

Takie poglądy nie były bynajmniej wymysłem pisarki. W liberalnych „Wiadomościach Literackich” Ludwik Hieronim Morstin dowodził, że „mózg kobiecy działa inaczej niż męski”⁶, że są nadmiernie gadatliwe i że powinny ustąpić z drogi mężczyznom i zająć się miłością. Mizogin Antoni Słonimski naigrywał się z „solidarności babskiej”, kojarząc ją z przysłowiową solidarnością żydowską.

Wyemancypowane „nowe kobiety”, pozostając w opresji nie tylko męskiej arogancji i protekcyjności, same tkwiły jeszcze jedną nogą w starym porządku kulturowym. Były „kobietami na moście”, jakby powiedziała Rosa Braidotti. Urodziły się jeszcze w epoce obowiązkowych kapeluszy, wysokich i długich gorsetów dających sztuczne wygięcie figurze.⁷ Ścięły jednak włosy, mocno skróciły suknie, wykształciły się, podjęły pracę i rozpoczęły nierówną walkę o własną podmiotowość.

2. PIEKŁO KOBIEC

Zaczęły od obrony własnego ciała i seksualności, świadome ich uwikłania

⁵ Maria Morozowicz-Szczepkowska *Twarz w lustrze*, Hoesick, Warszawa 1935, s. 223.

⁶ Hieronim Morstin *Zalew kobiecości*, „Wiadomości Literackie” nr 21/1933.

⁷ Por. Irena Krzywicka *Wyznania gorszytelki*, Czytelnik, Warszawa 2013.

⁴ Halina Krahelska *Humanizacja życia przez kobietę*, „Życie Świadome” nr 41/1932.

w męskocentryczny, patriarchalno-kle-
rykalny porządek życia społecznego.
Zofia Nałkowska w artykule *Organiza-
cja erotyzmu* zwracała uwagę, że

erotyzm nie jest prywatną sprawą człowieka
[...] nie da się go ani w imię wsgardliwego
lekceważenia ani moralności, ani dyskre-
cji, ani nawet w imię hierarchii tematów,
godnych intelektualisty, od życia społecz-
nego odciąć. [...] Jego ideologia daje nie-
kiedy piętno dziejom epokom, znacząc
je przerzutami od fanatycznego ascetyzmu
do kultu zmysłowości. Jego jakość zmienia
się w zależności od rodzaju otamowań, od
typu kultury, od ustroju gospodarczego, od
klasy społecznej.⁸

Na Nałkowską, uznaną pisarkę, ale
i lwicę salonową, nie posypały się,
o dziwo!, za ten radykalizm gromy. Za
to Irena Krzywicka tylko za przekład
Pana do towarzystwa, komedii Walte-
ra Hasenclevera, popularnej w teatrze
niemieckim i dziś, została okrzyknięta
literacką sutenerką, z niezrozumiałych
powodów będącą jeszcze na wolności.
Tego rodzaju „błuznierstwa” przeplata-
jące się dygresjami pornograficznymi⁹
były na cenzurowanym.

Premierę tej satyry małżeńskiej wy-
reżyserował Leon Schiller w Teatrze
Ateneum w 1933 roku, jako scenogra-
fa debiutowała tu Teresa Roszkowska.
Sztuka opowiadała o bulwersującym
acz szczęśliwym związku bogatej córki
bankiera i właściciela jednoosobowej
agencji towarzyskiej dla kobiet oraz
męskiej prostytutki prowadzącej biu-
ro „donżuanerii listowej”. Widownię
zapełniać miały, zdaniem krytyków,
lesbijki, nimfomanki, masochistki, jed-

nym słowem cała gromada zбочeń-
ców, która postawiła, ich zdaniem, pod
wielkim znakiem zapytania „wiek wy-
zwolonej kobiety”. Trudno było kryty-
kom zgodzić się na sztukę chwytającą,
jak pisał Boy, nastrój chaosu; bankruc-
two przedwojennych norm nie tylko
gospodarczych, ale i życiowych; czas,
kiedy „nie warto było niczego przewi-
dywać ani brać zbyt serio”¹⁰.

Pod znakiem zapytania „wiek wy-
zwolenia kobiet” postawiły same pi-
sarki, podejmując problemy „kobiece”,
czyli w tym wypadku nieprzyzwoite.
W *Dziewczętach z Nowolipiek* Goja-
wiczynskiej Franka najpierw tłumila
uczucia do pani z biblioteki, a potem
kierowała je w stronę córki swego chle-
bodawcy. W *Przymierzu z dzieckiem*
Maria Kuncewiczowa pisała o rezygna-
cji z macierzyństwa, Aniela Gruszecka
w *Przygodzie w nieznanym kraju* zajęła
się miłością lesbijską, Maria Pawlikow-
ska w *Egipskiej pszenicy* dopuściła speł-
nioną miłość macochy z pasierbem,
a Maria Morozowicz-Szczepkowska
w *Typie A* afirmowała kobiecy seks dla
przyjemności. To tylko kilka przykła-
dów prób obalania tabu, nawet jeśli
nierzaz skazanych na niepowodzenie.

„Tabu i samiczka w todze prawniczej,
samiczka w kitlu doktorskim, samicz-
ka w kasku lotniczym, grupa samiczek
w biurach, szkołach, w magazynach,
krzyczą jednym głosem tabu, tabu
i kryją się ze swoim cierpieniem przed
wzrokiem otaczających je samców”¹¹ –
pisała Krzywicka w *Sekrecie kobiet*. Po-
dając do publicznej wiadomości fakt, że
przez kilka dni w miesiącu równowaga
wewnętrzna kobiet ulega zwichnięciu
tak, że bliższe są pacjentom Tworek niż

8 Zofia Nałkowska *Organizacja życia erotycznego*, „Wiado-
mości Literackie” nr 25/1932.

9 Tak napisał w *Przewodniku po beletrystyce* (1935)
Czesław Lechicki o Pani El. Cyklu nowoczesnym Jehanne
Wielopolskiej.

10 Tadeusz Boy-Zeleński „Pan do towarzystwa” Waltera Ha-
senclevera, w: *Pisma*, t. 25, oprac. Jan Kott, Państwowy
Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 235.

11 Irena Krzywicka *Sekret kobiety*, „Wiado-
mości Literackie” nr 39/1932.

ludziom normalnym, Krzywicka doma-
gała się dla kobiet w okresie menstruacji
nie wykluczenia, ale społecznej ochrony.

„Nowe kobiety” broniły więc nieustę-
pliwie prawa do „własnego pokoju”,
walcząc konsekwentnie o rozluźnienie
gorsetu obyczajowego. Najtrudniej
było rozluźnić więzy małżeńskie. Ire-
na Krzywicka dowodząc, że „małżeń-
stwo nie jest instytucją statyczną, ale
zjawiskiem żywym i przemieniającym
się bezustannie”, lansowała koncepcję
„małżeństwa na próbę” czy „małżeń-
stwa koleżeńkiego”. Autorka *Pierwszej
krwi* przekonywała, że więź emocjonal-
na jest o wiele ważniejsza od fizycznej
i że to przyjaźń gwarantuje trwałość
związku. Sekundowała jej Wanda Mel-
cer, kpiąc z konserwatyzmu matrymo-
nialnych ogłoszeń w polskiej prasie,
w których „każde słowo wiąże, każda
panna jest dziewicą, a każdy mężczyzna
gotów do przysięgi przed ołtarzem”¹²
i zwracając uwagę, że w tym samym
czasie francuskie gazety lansują zna-
jomości bez zobowiązań, a w niemiec-
kich ogłaszają się panny z dziećmi.

Walczące kobiety miały męskiego
rzecznika w Boyu, antropocentrycznym
i geocentrycznym etyku i sceptyku, jak
nazywał go Roman Zimand. *Dziewice
Konsystorskie* i *Piekło kobiet* to niezwy-
kła, precyzyjna, odważna i drastyczna
w wymowie i szczegółach dokumen-
tacja opresyjnej społecznej, obyczajowej,
prawnej, mentalnej sytuacji kobiet
w dwudziestoleciu międzywojennym.

Nie ma wątpliwości, że choć zaszły
wtedy już pewne obyczajowe zmiany
i w latach trzydziestych bohaterowie
Dziejów grzechu Żeromskiego, napięt-
nowani na początku wieku, mogli już
siedzieć przytuleni do siebie w Adrii,
a Niepołomski nie musiałby jechać po

rozwód do Rzymu, zostawiając zroz-
paczoną Ewę w małym miasteczku bez
grosza, to modernizacja obyczajowo-
ści postępowała wolno. Liga Reformy
Obyczajów walczyła z trudem o obronę
kobiet przed niepożądanym macierzyń-
stwem, o ochronę od chorób wenerycz-
nych, o antykoncepcję i przede wszyst-
kim o zmianę ortodoksyjnego stosunku
do macierzyństwa w społeczeństwie.

W czasie, kiedy dwa oficjalnie uznane
kongresy lekarsko-społeczne w latach
trzydziestych, w Nowym Jorku i w Lon-
dynie, legitymizowały konieczność re-
gulacji urodzeń jako jeden z obowią-
zków świata lekarskiego, doktor Justyna
Budzińska-Tylicka – założycielka Klu-
bu Politycznego Kobiet Postępowych,
współpracującego ze Związkiem Mię-
dzynarodowym Praw Wyborczych Ko-
biet¹³ – z trudem przebiła się do po-
wszechnej świadomości z przekazem,
że „rodzić dzieci tylko tyle, ile kobieta
chce – to nie żadna teoria, żadne hasła,
żadne modne nowości, to wyzwolenie
kobiety z przymusowego niepożąda-
nego macierzyństwa, to ostateczne wy-
zwolenie współczesnej kobiety z niewo-
li ciała i ducha”¹⁴.

A gdzie są kobiety? – pytał Boy, ata-
kując pisma kobiece za niepodjęmowa-
nie kwestii oświaty seksualnej na rzecz
publikowania przepisów na smażenie
konfitur czy robót szydełkowych. Je-
dynym pismem, które najwcześniej

13 W 1920 roku KPKP wysłał na Międzynarodowy Kongres
Kobiety memoriał: *O stanie sprawy kobiecej w Polsce*.
W łonie Klubu Politycznego Kobiet Postępowych
powstała w 1921 roku z jej inicjatywy Polska Liga Kobiet
Pokoju i Wolności jako filia działającej od 1915 roku Mię-
dzynarodowej Ligi Kobiet Pokoju i Wolności. Już w 1921
roku Justyna Budzińska-Tylicka na kongresie w Wiedniu
zgłosiła memoriał w sprawie litewskiej i ukraińskiej.
W 1923 roku na kongresie w Rzymie była inicjatorką
założenia Małej Ententy Kobiet, której w 1927, z siedzibą
w Warszawie, została przewodniczącą.

14 Por. Justyna Tylicka-Budzińska *Świadome macierzyń-
stwo*, „Rój”, Warszawa 1935.

i śmiało odezwało się w sprawie świadomego macierzyństwa, był żydowski tygodnik „Ewa”.

Rzeczywistą oświatę miała nieść Poradnia Świadomego Macierzyństwa. 27 października 1931 w Związku Metalowców przy ulicy Leszno 53 przecięto wstęgę z napisem: „Tu się ciąży nie przerywa, tylko zapobiega. Tu udziela się porad i wskazówek, jak zapobiegać przymusowej ciąży”.

O tym, że są kobiety, które po prostu nie chcą mieć dziecka w żadnych okolicznościach, ale nie śmiały się do tego pod presją kulturową przyznać, albo usprawiedliwiać dzieckiem związek z niekochanym czy przemocowym mężczyzną, pisała już na początku wieku Kazimiera Bujwidowa, że apologia kondycji matki spowodowała nieumiejętność rozpoznawania własnych uczuć, a dziesiątki tysięcy mordowanych dzieci nieślubnych kłam zadaje apoteozie macierzyństwa¹⁵. W Polsce działało podziemie aborcyjne, w miejscach nazywanych „fabrykami aniołków” dokonywano zabiegów, w wyniku których kobiety nieraz umierały, podobnie jak umierały pozbawione opieki dzieci urodzone pokątnie i porzucane. Podziemie aborcyjne, do którego trafiały kobiety „upadłe”, niemające środków na wychowanie dziecka, zostało drastycznie opisane przez Gabriellę Zapolską już w końcu dziewiętnastego wieku w *Kaśce Kariatydy*:

na koniec śmierć – to nie kał, nie brud, lecz prawda tak wielka, że jak płomień przedziera się przez tajemniczą zasłonę, jaką by poczwiercy osłonić ją chcieli, [...] sponiewierana, rzucona na bezdroża, bezustannie pracująca jak wół w jarzmie, upada wreszcie [...] upadek takiej kobiety ciągnie za sobą

15 Por. Kazimiera Bujwidowa *U źródeł kwestii kobiecej, w: Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870-1939*, op.cit.

cały szereg nędz, a często zbrodni. Wszak największy procent dzieciobójczyni dają służące. Trup dziecka, zgładzony przez własną matkę łaski nie znajdzie¹⁶.

3. OD „CJANKALI” DO „DOMU KOBIET”

Do boju o prawo do legalnej i bezpiecznej aborcji dołączył Leon Schiller. Afisze teatralne reżyserowanej przez niego sztuki *Cjankali* Friedricha Wolffa anonowały walkę teatru „z hipokryzją moralną, przeżytkami kodeksu, zabobonami religijnymi”. 14 stycznia 1930 publiczność Teatru Miejskiego w Łodzi zobaczyła dramat „poruszający – jak pisał Schiller – sprawę legalizacji poronień i regulacji urodzeń w świetle dzisiejszych stosunków społecznych, niepokojący sumienia nawet najbardziej zatabaczonych prawników i lekarzy”¹⁷.

Zamiast poruszyć sumienia, teatr wywołał furję. *Cjankali* gromadziło na każdym spektaklu, jak zapamiętał Schiller, „tłumy inteligentów i robotników mimo łzawiących i dusznych gazów rozsiewanych na oczach biernych władz bezpieczeństwa przez młodych czarnosecińców”. Friedrich Wolff w liście do Schillera dawał wyraz satysfakcji jako autor sztuki: „Szanowny Panie, czytałem właśnie o atakach gazowych podczas przedstawienia. To dowód dla mnie, że ją Pan konsekwentnie wystawił”.

Recenzent łódzkiej „Republiki” – dziennika politycznego, społecznego, literackiego i handlowego – choć podkreślał, że jest zwolennikiem reformy ochrony zdrowia w sprawach „umyśl-

16 Gabriela Zapolska *Kaśka Kariatyda*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 4-5.

17 Leon Schiller *Teatr społeczny w Łodzi*, w: *Droga przez teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 59-60. Kolejne cytaty: tamże.

nych poronień”, zaatakował spektakl za propagandowy i publicystyczny charakter i utyskiwał, że reżyser pastwił się nad widzom, każąc mu „słuchać krzyku dziewczyny na brudnym tapczanie wyrwywającej ze siebie brudnymi rękami pulsujące już życie”, a potem jeszcze „nie darował wizyty u ohydnej akuszerki”¹⁸. W spektaklu wszystko było dla krytyka czarne i brzydkie: przywódca robotników kradli i zabijali, sąsiadki Hety – głównej bohaterki sztuki, która umarła w wyniku złe przeprowadzonej aborcji – „skakały do kanału z dziećmi albo z trzeciego piętra na bruk”. Nie do przyjęcia dla recenzenta była w teatrze publicystyka, wyśmiał „dane statystyczne”, które padły ze sceny z ust umierającej Hety: „co roku w Niemczech umiera w podobnych okolicznościach dziesięć tysięcy kobiet”.

„Studia położnicze” klóciły się więc z estetyką teatru, powodzeniem za to „cieszyły się stosy romansów bezcelowych, tworzonych w niezdrowej woni źle umeblowanych buduarów, które jako główny cel mają do wykonania, że kobiety owijają się w jedwabie i niezmiernie długie rżęsy, a mężczyźni w wyniosłe ciała”¹⁹. Męskie farsy Stefana Kiedrzyńskiego, które Boy uznał za „biuletyn informujący, jak i w jakie kształty układa się nowe życie, zwłaszcza w dziedzinie spraw romansowych, małżeńskich”, czy komedie Krzywoszewskiego, Bruno Winawera i Zygmunta Kaweckiego, rozgrywały się pod hasłem *Wino kobiety dancing*²⁰. Te sztuki o kobietach pisane przez mężczyzn wprost odmawiały kobiecie „własnego pokoju”, układając się raczej w *Dzieje salonu*²¹

z kobietą w roli salonowej lwicy, albo żony znudzonej mężem, więc szukającej kochanka.

Kobiety musiały się bronić. Radykalną przeciwwagę męskiego tonu stanowiły kobiece utwory dramatyczne, które rejestrując komplikacje małżeńskie, macierzyńskie, seksualne, z prywatności uczyniły narzędzie zmiany społecznej²². Utwory te, choć jeszcze niekiedy modernistycznie mitologizujące problemy płci, jak Nałkowskiej czy Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, prowadziły już w stronę „własnego pokoju”. Należały do nich między innymi *Miłość panińska* Kuncewiczowej (premiera w Teatrze Małym w Warszawie, 1931), w której bohaterka dochodzi do wniosku, że „skoro on nie pragnie tak jak ja dziecka, skoro ono nie mogłoby w jednym stopniu być naszym dzieckiem, w takim razie nie może przyjść na świat” i dokonuje aborcji, tyle że w luksusowej klinice.

Sprawiedliwość Marceliny Grabowskiej rozgrywa się już w ponurych okolicznościach (1934). To historia kobiety odsiadującej wyrok za dzieciobójstwo, a w więzieniu zmuszonej do aborcji po zająsci w ciąży z synem naczelnika.

Dziecko zabiłam. [...] A co miałam zrobić? Bo niektórzy ma pieniądze, to zabije płód, a ja nie miałam i łatwiej mi było zabić dziecko. [...] A podrzucić? Na mękę i poniewierkę? [...] A on co? Zrobić – to potrafił, ale żeby się zatroszczył!²³

– pisała Grabowska.

Tymczasem Irzykowski premierę w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie

22 O dramatach kobiecych lat trzydziestych, sytuujące je w przestrzeni politycznego Zeittheater, pisze Jagoda Hernik-Spalińska w: *Rodzaju żeńskiego*, „Dialog” nr 3/1996.

23 Marcelina Grabowska *Kobieta nr 14 (Sprawiedliwość)*, maszynopis, Archiwum Artystyczne i Biblioteka Teatru im. Słowackiego w Krakowie, sygn. 453, s. 5.

18 Zastępca *Cjankali*, „Republika” nr 15/1930.

19 Zapolska *Kaśka Kariatyda*, op.cit.

20 Tytuł komedii Stefana Kiedrzyńskiego.

21 Tytuł komedii Kazimierza Wroczyńskiego.



MARIA KUNCEWICZOWA *MIŁOŚĆ PANIEŃSKA*, TEATR MAŁY, WARSZAWA 1932,
REŻ. ALEKSANDER WĘGIERKO, FOT. STANISŁAW BRZOWSKI/NARODOWE
ARCHIWUM CYFROWE

wie w 1937 roku skwitował uwagę: „Zawsze mnie bezbożny wewnętrzny śmiech nachodzi, gdy widzę, jak ta lub owa autorka «porusza zagadnienie społeczne». Zaraz wyobrażam sobie to poruszanie plastycznie, coś jak wyrwanie kołków w płócie”²⁴. Krytyk uznał jednak sztukę za niezłą, bo „mówi się tam wprawdzie o szczegółach dotyczących sztucznego poronienia: o skrobance, o naruszeniu ścian macicznych”, ale ten „obrót rzeczy, że coś zasadniczo złego wychodzi w praktyce na dobre (owa skrobanka pogarsza stan zdrowia uwięzionej, ale dzięki temu skraca się jej czas kary), jest dość wyrafinowany” i budzi uznanie dla debiutantki. Tyle że, zdaniem krytyka, problem sprawiedliwości w sztuce jest źle postawiony: „jakże tu dochodzić zbrodni, jeżeli jest tak uparta, że nie chce ani rusz wyjawić, kto ją skrzywdził, i każe się ludziom naokoło domyślać [...] jakże ma naczelnik więzienia zgadnąć, że tym krzywdzicielem był jego własny syn? Za dużo wymaga ta kobieta [...] czy on musi gwarantować cnotę każdej penitencjarki? Przecież amor, gdy dopuści to i z kija wypuści”²⁵.

Po premierze *Panny Maliczewskiej* Zapolskiej w Ateneum w reżyserii Stanisławy Perzanowskiej (1932) liberał Słonimski napisał równie seksistowski – z dzisiejszego punktu widzenia – tekst:

dramat dziś nie miałby w sobie takiej beznadziejności zasmucającej, bo dla takich kobiet powiększyła się ilość szans życiowych, mało jest mężczyzn, którzy wstydiliby się pokazać z taką girl w Adrii [...], dziś gdy kobiety mogą same chodzić do restauracji i kawiarni różnica między kotką a damą z towarzystwa się zatarła.

Kiedyś praczki, szwaczki nawet nauczycielki nie mogły mieć kontaktu z dygnitarzami, co może osiągnąć dziś każda ładna biuralistka²⁶.

Zadziwiać może agresja, niezrozumienie, okrucieństwo, ksenofobia, poczucie siły i słuszności oświeconych męskich inteligentów, uchodzących za przenikliwych społecznych diagnostów. Literaturę kobietą traktowano z protekcjonalną arogancją, traktując autorki jako literatki, które albo uprawiają pornografię, albo roztrząsają zagadnienia sprawiedliwości czy niesprawiedliwości społecznej bez większego powodzenia. Obsesyjna nieledwie niechęć do kobiecej narracji kazała Słonimskiemu uznać *Dom kobiet* Nałkowskiej w reżyserii Marii Przybyłko-Potockiej (Teatr Polski, 1930) za „ponury dom lalek seksualnych, wycofanych z obiegu, wyrzuconych na strych [...] miałyby się ochotę rozpędzić tę gromadę kobiet, upiornie zapatrzonych we fragmenty ciał mężczyzn”²⁷ i przeżywających każdy kontakt z mężczyzną erotycznie, nieprzyzwoicie i mistycznie.

Może dlatego bierne mieszkanki *Domu kobiet* wzbudziły żywiołowy sprzeciw również u aktorki teatrów warszawskich, krakowskich, wileńskich i poznańskich, filmowej scenarzystki, a nade wszystko dramatopisarki, Marii Morozowicz-Szczepkowskiej. W jej rodzinie bowiem, choć wszystko kręciło się wokół ojca, jednego z najbardziej popularnych aktorów międzywojennych, przede wszystkim operetkowych, a także tłumacza i autora librett, kierownika wytwórni dekoracji teatralnych, Rufina Morozowicza, to matka – marząc o tym, żeby pracować i mieć własne pieniądze – dopięła swego

²⁴ Karol Irzykowski „Sprawiedliwość” *Marceliny Grabowskiej*, w: *Recenzje teatralne. Wybór*, PIW, Warszawa 1965, s. 103.

²⁵ Tamże, s. 104.

²⁶ Antoni Słonimski „Panna Maliczewska” w *Ateneum*, „Wiadomości Literackie” nr 9/1932.

²⁷ Tamże.

i wzięła życie własne i rodziny w swoje ręce. „Nie przesadzę – wspomina pisarka – gdy powiem, że matka moja bez szumnych haseł i nawet nieświadomie była jedną z prekursorów ruchu wyzwolenia kobiet [...], rozumiejąc, że tylko niezależność materialna daje człowiekowi niezależność duchową”²⁸. Nic dziwnego więc, że Morozowicz-Szczepkowska uznała świat *Domu kobiet* wprawdzie bez mężczyzn, ale zarazem całkowicie nimi wypełniony za galerię nieautonomicznych „kwę-kających bab” rozmawiających ze sobą tylko o mężczyznach i nieszczęściach, jakich są sprawcami.

Autorka trzydziestu siedmiu sztuk dramatycznych²⁹, w których zawsze zajmowała się zniewalaną i upokarzaną przez mężczyzn kobiecością, zaripostowała *Sprawę Moniki*. Rozwinęła w niej motyw obecny w wielu swoich dramatach, choćby w *Kabotynach* z 1913 roku, wedle którego kobietę z załamania fatalną miłością ratują najbliższe przyjaciółki.

4. PRZEDSTAWIENIE

Sprawa Moniki to opowieść o relacji dwóch przyjaciółek, architektki i ginekolożki. To historia solidarności, a może rodzącej się miłości między kobietą wyzwoloną a dopiero wyzwalającą się kobietą „na moście”.

Miał rację Boy, zauważając, że na los bohaterki *Sprawy Moniki* wpływa, podobnie jak w *Domu kobiet*, wirtualny mężczyzna: „jedną – Annę – kochał i zawiódł ją, zostawiając w jej sercu nie zabliźnioną ranę; druga – owa Monika – myśli, że go posiada na własność, [...]

i oto w chwili gdy chce jeszcze udoskonalic, uzupełnić swoje szczęście, cały gmach rozsypuje się w gruz, przez tę trzecią, najpospolitszą dziewczynę, która stała się dla jej męża zabawką chwilową, ale dość poważną, aby odsłonić kłamstwo”³⁰. Nie miał jednak racji, kiedy uznał *Sprawę Moniki* za nową wersję *Domu kobiet*, w którym mimo że „męczyzna jedynie za sceną, to wszystkie kobiety obracają się w jego kręgu”, nie mogąc się z niego wyzwolić i dźwigając brzemie, które nałożyła na nie natura. Nie miał racji, bo w sztuce Morozowicz-Szczepkowskiej kobietom z tego kręgu udaje się wydostać.

Anna ma już „własny pokój”, jest wolna i autonomiczna. Wszak „głównym problemem sztuki jest wyzwolenie z seksualizmu poprzez pracę”³¹. W swojej pracowni opiekuje się Moniką, która poddaje się operacji umożliwiającej jej zajście w upragnioną ciążę. Monika z kolei zajmuje się Antosią, służącą, która chce dokonać aborcji – odwozi ją od tego, proponując, że adoptuje dziecko. Tyle że ojcem dziecka okazuje się mąż Moniki, który kiedyś z kolei był miłością Anny. Antosia dowiadując się o tym, decyduje się na aborcję. A kiedy jej dokona, to „wyucy się i obelegancy”, bo „ma w sobie taką ciekawość, że na koniec świata pójdzie”.

Dla Anny małżeństwo jest „bankructwem uczucia” i opresyjną instytucją społeczną, a kochanek ma być „radością a nie obowiązkiem”, bo dla miłości „nie wolno samej siebie zdradzać i zaprzeczając”, i nie warto się „babrać w domowym korycie”. Motywuje więc Monikę do działania: „sprzeniewierzasz kapitał włożony w ciebie, kapitał nauki, pieniędzy, nadziei, jesteś dezterem z pola walki!... [...] *Sprawę ważną*

²⁸ Maria Morozowicz-Szczepkowska *Z lotu ptaka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 71.

²⁹ Omawia je Agata Janus *Dramaturgia Marii Morozowicz-Szczepkowskiej – próba przedstawienia i systematyzacji*, „Ogrody nauk i sztuk” nr 4/2014.

³⁰ Tadeusz Żeleński-Boy *Sprawa Moniki*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” nr 66/1932.

³¹ Morozowicz-Szczepkowska *Z lotu ptaka*, op.cit., s. 279.



GABRIELA ZAPOLSKA PANNA MALICZEWSKA, TEATR ATENEUM, WARSZAWA 1932, REŻ. STANISŁAWA PERZANOWSKA, FOT. STANISŁAW BRZOWSKI/INSTYTUT TEATRALNY

i wielką sprzedajesz za uścisk miłosny, mała, licha samiczko!”³².

Świadoma nieślubnych dzieci, opuszczonych matek, podrzuconych noworodków, Anna pracuje nad projektem domu dziecka. Monika, z początku całkowicie uzależniona od mężczyzny – lubi się „ubrać, unegliżować, podobać się”, w wyniku zdrady męża, ale i pod wpływem Anny, zmieni się radykalnie, choć nie bez wewnętrznej walki. Zgodzi się z poglądem Anny, że „pionem moralnym jest poczucie własnej wartości” i że „gubi się i depce kobieta, tracając w mężczyźnie”. Nie miał więc racji Boy, uznając, że sztuka przedstawia nową kobietę, pracującą, twórczą, rywalizującą z mężczyzną, ale „której serce nie przeuczyło się jeszcze, nie przefasonowało, zostało po dawnemu kobiece... Wielki architekt, znakomity lekarz, w których tłucze się jeszcze rozpaczliwie niepokieszona kochanka, niewyżyta matka.... tak, to jest prawda życia”³³. Monika jest wprawdzie „panną epoki przejściowej”, łączy frazeologię nowej kobiety z frazeologią kobiety „niezrozumianej”, ale nie mamy wątpliwości, że będzie miała „własny pokój”. Nawet feministka Boy czuje chyba ambijonalny dyskomfort za sprawą siły kobiet w tej sztuce i słabości mężczyzny, „kłamliwej i wątłej istotki”, ptaka niebieskiego.

Sprawa Moniki budzi niedosyt literacki, ale dzięki temu, że jest tekstem wpisanym w myślenie o teatrze jako medium społecznej diagnozy, podważa w jakimś sensie akademickie literaturoznawcze kryteria oceny. Premiera sztuki w reżyserii Zofii Modrzewskiej 27 lutego 1932, odbyła się w miejscu szczególnym, bo w Instytucie Reduty –

w męskim sanktuarium, co potwierdza wspomnienie Boya:

Wybierałem się tam z pewnym współczuciem. Podziemia, katakumby, pewnie wilgotne, ciemne. Biedni męczennicy sztuki! Tymczasem do tych katakumb, kryjących się w piwnicach wielkiego banku, schodzi się po szerokich marmurowych schodach, a przedstawiają się one jako szereg ślicznych sal; pomieszczenie, którego mógłby pozazdrościć teatr. Więc duża owalna scena dla pokazów, z płytką wnęką służącą za scenę; dalej mała salka muzeum, w której brat Juliusz beatyfikował się po trosze, lokując za gablotkami swoje relikwie: papierosnicę, którą miał jako Przełęcki w *Przepióreczce*, coś z *Fircyka* etc. bardzo ładne rzeczy.

Spektakl nie miał żadnej kurtyny ani podium, sceną była po prostu część sali, bez dekoracji, z niezbędnymi rekwizytami, żeby zaakcentować pracownię architekta. Nie było drukowanych plakatów ani biletów, zastąpionych rozsyłanymi przez teatr zaproszeniami. Przedstawienia *Sprawy Moniki* w podziemiach przy ulicy Kopernika ze względów podatkowych i z racji innych oszczędności nie wpisano w działalność teatralną, ale potraktowano jako pokazy Instytutu. Widzowie przy wejściu kładli na tacę datek w wysokości „co łaska”.

Tymczasem przez rok prób spektaklu odbywających się w mieszkaniu reżyserki zbudowało się prawdziwe siostrzeństwo. Nic więc dziwnego, że Zofia Małynicz (Anna), Irena Grywińska (Monika) i Zofia Mysłakowska (Antosia) – nie grały – jak wspomina Morozowicz-Szczepkowska – ale „naprawdę były”. Małynicz z przyszytych włosami, wysmukłona gorsetem, mądra, spokojna, głęboka, reprezentowała typ kobiety nowoczesnej; Antosia – sam instynkt, sam zdrowy rozsądek i siła biologiczna – była w interpretacji

Mysłakowskiej żywa, naturalna, nieprzejaskrawiona; Grywińska zagrała Monikę zagubioną w swojej kobiecości, wyrastającą przez ból na pełnego człowieka³⁴.

Sprawa Moniki cieszyła się wielkim powodzeniem. Czy to za sprawą elegancznego skandalizowania, niewywlekania brudów na scenę, na której nikt nie krzyczał, ani nie jęczał czy to za sprawą atrakcyjności ról kobiecych czy też zacności siedziby Reduty – na spektakl waliły tłumy. Krytyka była męska jak zwykle, i jak zwykle niezbyt przychylna temu, że Monika, podobnie jak Janina, bohaterka powieści *Twarz w lustrze* Morozowicz-Szczepkowskiej (1935) wyrosła już z naiwnej „kobiecości, jak motyl z kokonu”³⁵. Monika wprawdzie nie podzielała jeszcze świadomości Janiny, że już wolno być sobą „brzydką”, taką jaką się jest, i która bez podpowiedzi Simone de Beauvoir nie doszłaby do wniosku, że nie płęć jest dla niej najważniejszą rozgrywką, dorosła już jednak do myśli, że zbliżają się czasy przebudowy świata, w którym decydującą rolę odegra wielka, choć milcząca siła.

5. MARIA MOROZOWICZ-SZCZEPKOWSKA

Milcząca siła objawiła się w sztuce Marii Morozowicz-Szczepkowskiej pod tym właśnie tytułem w Instytucie Reduty w Warszawie w 1933, znowu w reżyserii Zofii Modrzewskiej (po spektaklu *Sprawy Moniki* porzuciła aktorstwo). Bohaterka sztuki, redaktorka feministycznego pisma, przywódczyni ruchu kobiet, kierująca potężnym trudem lnianym, odrzuca oświadczyń

ojca dziecka, reprezentującego koncern bawelaniany. Nic dziwnego, że *Milcząca siła*, która „miała uzmysłwić, że w kobietach tkwi olbrzymi potencjał”, została zabita przez mordercze recenzje, jak wspomina sama autorka.³⁶ „Ten dramat tak samo jak poprzedni ma typowe wady i typowe zalety literatury feministycznej (o ile ją piszą kobiety): żarliwość i energia w propagandzie, płytkość w ujęciu” – napisał Irzykowski³⁷.

Wywrotowość emancypacyjna sztuki mogłaby może lokować się w odrzuceniu mężczyzny, który za wszelką cenę chce się wkraść w łaski matki swego odchowanego już przez nią syna, ale przekreśliły to słowa tego ostatniego: „Mamo, między tobą a mną nie ma miejsca dla nikogo trzeciego”, uznane za „wtłoczenie nowych pojęć matriarchatu w stare formy melodramatu, w których dziwnie im nie do twarzy”³⁸. Myśl, że ojciec po prostu może wydać się dziecku w rodzinie zbędny, i że nieporadność literacka nie przekreśla wartości emancypacyjnej sztuki, nie była i nie jest nadal łatwa do akceptacji.

Jeszcze gorzej było z następną sztuką, z *Typem A* (Teatr Ateneum w Warszawie, 1934, reż. Zofia Modrzewska, scen. Teresa Roszkowska), gdzie bezrobotny inteligent, którego „wygnał z uczelni kryzys, korepetycje stracił, jest poetą, próbował zamiatać ulice, próbował wszystkiego nadaremnie”³⁹, dostaje się w ręce spółki trzech kobiet: uczoney, badającej możliwości rozwoju ludzkości bez udziału mężczyzn, malarki

³² Maria Morozowicz-Szczepkowska *Sprawa Moniki*, F. Hoesick, Warszawa 1933, s. 61.

³³ Żeleński-Boy *Sprawa Moniki*, op.cit.; kolejny cytat: tamże.

³⁴ Zob. Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka*, op.cit., s. 280.

³⁵ Zob. Diana Poskuta-Włodek *Zmowa kobiet? Inscenizacje feministyczne w polskim teatrze dwudziestolecia międzywojennego*, „Przestrzenie Teorii” nr 23/2015.

³⁶ Por. Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka*, op.cit., s. 288.

³⁷ Karol Irzykowski, „*Milcząca siła*” Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, w: *Pisma teatralne*, t. 3, op.cit., s. 685.

³⁸ Tadeusz Żeleński-Boy *Milcząca siła* Morozowicz-Szczepkowskiej, w: *Reflektorem w serce*, Warszawa 1934, s. 231.

³⁹ Tadeusz Żeleński-Boy „*Typ A*” Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, w: *Pisma*, t. 25, pod redakcją Henryka Markiewicza, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 513.

eksperymentującej erotycznie, oraz zakochanej w nim prostytutki, którą lekceważy. Bohater przepisuje uczonej na maszynie rękopis o „racjonalnej hodowli ludzkości”; jednak uczona aplikuje sobie gen z takim skutkiem, że zachodzi w ciążę. Na wiadomość o tym mężczyzna „ani na chwilę się nie rozczuła, brutalizuje ją i puszcza w trąbę”⁴⁰. Malarce pozuje nago, z prostytutką uprawia seks. Kiedy lekceważąca go zrazu malarka, dorobiwszy się kroci na obrazach, proponuje mu wspólną podróż za granicę, okazuje honor i odmawia. „Taka pochwała mężczyzny udramatyzowana przez autorkę-feministkę zasługuje na uznanie” – cieszył się Irzykowski. Ironii i satyrycznego ostrza wymierzonego w obyczajowy konserwatyzm nie dostrzegając, potwierdzał porządek patriarchalny, serio wyrażał uznanie dla porzucenia przez autorkę „nieznośnego dydaktyzmu feministycznego” i „naiwnych pretensji do przerabiania świata”.

Szok wywołany obecnością na scenie nagiego mężczyzny i swobodą erotyczną sprawił, że na spektaklu nie zostawiono suchej nitki, nie szczędząc złośliwości, że Szczepkowska jako feministka, dążąc do równouprawnienia, pokazuje kobietom nagość męską. Nawet Boy się dołączył, twierdząc, że „jeżeli to rewanż, to jest w tym pewna przesada. [...] Jest w tej sztuce jakieś podniecenie, upojenie wolnością płciową – nie tyle przez kobietę wywalczoną, ile wygraną na loterii; jest tu tak niewybredny stosunek do tematu i tak dziecięce ubóstwo ducha, że komedia robi wrażenie, jakby była napisana przez wyuzdaną pensjonarkę”⁴¹.

Słonimski jak zwykle drwił ze spektaklu bez pardonu, wyprowadzony z równowagi faktem, że to bezpruderyjna kobieta miała przewagę nad „zawstydzonym” mężczyzną:

Strona filozoficzna utworu [...] przysłonięta jest tajemniczą i nieprzeniknioną mgłą. Być może, trzeba być kobietą, aby zrozumieć, po co ta sztuka została napisana [...] Przywykliśmy w teatrze do oglądania kobiecych nóżek i dessous, ale tu, oczywiście, wszystko jest odwrotnie, więc rozkoszujemy się widokiem fruujących po scenie męskich portek [...] Kobiety także powinny mieć w teatrze zdrową porcję strawy erotycznej. Dosadność wyrażenia w tej sztuce przypomina dowcipy z przedwojennego „Bociana”. Gdy młody człowiek ma się rozebrać, aby pozować do obrazu, wytworna malarka uspokaja go, że „tam” się nie będzie patrzyła, bo już dosyć się tego w życiu napatrzyła. Zresztą obiecuje mu kupić liść figowy z aksamitu, żeby go nie drapało.⁴²

Męskie ego wzięło górę nawet nad feministycznym światopoglądem Boya:

Autorka chciałaby [...] dać sztuce jakiś sens serio, zmacać jakąś ramę społeczną, ale [...] jeśli się domacała, to absolutnie czego innego [...] nie chce pamiętać, że pewne, bodaj najskromniejsze zasady estetyki muszą być na scenie zachowane [...] aż dziw, że autorka, tak wżyta osobiście w środowisko artystów, nie wychodzi w jego charakterystyce poza banalności. Co się tyczy prostytutki i jej zwierzeń zawodowych, są one w tej komedii równie przykre, jak niepotrzebne – jak i cała rola – niewybredne.⁴³

40 Karol Irzykowski „Typ A” Marii Morozowicz-Szczepkowskiej”, w: *Recenzje teatralne, Wybór*, op. cit., s. 55; kolejny cytát: tamże.

41 Żeleński-Boy, „Typ A” Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, op. cit.

42 Antoni Słonimski „Teatr Ateneum: Typ A, w: *Gwałt na Melpomenie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 283-284.

43 Tadeusz Żeleński-Boy *Typ A*, „Kurier Poranny” nr 325/1934.

Idea kobiecej, nie męskiej, seksualnej przyjemności była nie do przyjęcia.

Literatura kobieca w latach trzydziestych miała więc krzelić poglądy, które kobietom na użytek nie wyjdą, a jedynie sprawią, że zatrąca szacunek dla samych siebie. Słonimski swoim mizoginizmem znowu nie zaskoczył: „wszystko jest rodzaju żeńskiego, podnosi się ta kurtyna i na tej scenie rozpoczyna się ta akcja, tej komedii brakuje tylko sensu, bo sens jest rodzaju męskiego, brakuje dowcipu, bo to też rodzaj męski, jest natomiast nuda rodzaju żeńskiego”⁴⁴.

Boy nieco protekcjonalnie dostrzegając „w wyzwoleniu się kobiety spod przytłaczającego ją kompleksu spraw męskich, w tym jej uczłowiczeniu się, które stało się faktem dopiero w naszej dobie powojennej i jako jeden z wyników przemian społecznych, wywołanych przez wojnę, w tym dojściu kobiety do dojrzałości własnej kobiecej” przyczynę dającego się zauważyć „najązdu kobiet na literaturę”⁴⁵.

O ile *Typ A* i inne wspomniane tu sztuki, nie miały szczęścia w teatrze, to *Sprawa Moniki* nie tylko „odbiła się żywym echem w całym społeczeństwie, a zwłaszcza wśród kobiet mojego pokolenia – wspominała Morozowicz-Szczepkowska – czego dowodem były liczne dyskusje publiczne organizowane przez stowarzyszenia i związki kobiece”⁴⁶, ale miała też inne sceniczne realizacje. Spektakl wystawiano w objeździe od Kielc aż po Wolne Miasto Gdańsk. Jeszcze w 1932 roku premiera *Sprawy Moniki* odbyła się w Toruniu, także w reżyserii Modrzewskiej, a w następ-

nym w Częstochowie i w czerwcu 1935 znowu w Toruniu, tym razem w reżyserii Hanny Małkowskiej i ze scenografią Feliksa Krassowskiego.⁴⁷

Popularność sztuki przekroczyła granice kraju. We Włoszech zabronił ją wystawiać Mussolini, za to 6 listopada 1933, pod tytułem *Doktor Monika*, trafiła w reżyserii Dmitriego Ostrova aż do Playhouse na Broadwayu. Nie odniosła jednak sukcesu (być może za sprawą odtwórczyni głównej roli – gwiazdy kina niemego, Ałły Nazimowej, która w teatrze się nie odnalazła). Mimo słabego powodzenia w nowojorskim teatrze, zainteresowała się nią hollywoodzka wytwórnia Warner Brothers. W swobodnej adaptacji Charlesa Kenyona, film *Doctor Monica* w reżyserii Williama Keighleya wszedł na ekran w 1934 roku.

Akcja filmu toczy się wśród elit Wschodniego Wybrzeża. Monica Braden, ginekolożka-położniczka, nie może mieć dzieci. Jej mąż, John, romansuje z Mary, przyjaciółką Moniki, którą ta się w ciąży opiekuje. Monica, która dopiero tuż przed porodem dowiaduje się, że ojcem dziecka jest jej mąż (który nic o tym zresztą nie wie), chce dla dobra dziecka od niego odejść. Mary jednak oddaje dziecko Monice, także przedkładając jego szczęście nad swoje własne. Popelnia samobójstwo – jako pilotka rozbija się w samolocie. Film wyraźnie adresowany do kobiecej widowni, różni się zasadniczo w wymowie od *Sprawy Moniki* Morozowicz-Szczepkowskiej, w której nie macierzyństwo i rodzina były głównym tematem. Łączy jednak te dwa przekazy pewna idea siostrzeństwa, tyle że w amerykańskim filmie ukryta

44 Słonimski „Teatr Ateneum: Typ A”, op. cit.

45 Kazimierz Czachowski O „Egipskiej pszenicy”. Przed premierą teatralną. Z odczytu o Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, wygłoszonego 8-go b.m. w Kolegium Wykładów Naukowych, „Czas” nr 230/1932.

46 Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka*, op. cit., s. 277.

47 Po wojnie Modrzewska dwukrotnie jeszcze reżyserowała *Sprawę Moniki*: 16 stycznia 1946 roku w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, 10 października 1959 w Teatrze im. Osterwy w Lublinie.

w melodramatycznym patriarchalnym schemacie.

Bez porównania wyrazistszy jest ten siostrzeński przekaz w kinematografii polskiej tego okresu, przede wszystkim w filmach Michała Waszyńskiego (*Dybuk*, *Znachor*, *Profesor Wilczur*, *Włóczęgi*, *Rena*, *Kobiety nad przepaścią*), który dobrze rozumiał relacje budowane na Girardowskim trójkącie. Najbliżej *Sprawy Moniki*, wręcz odwzorowując jej schemat narracyjny, sytuje się *Serce matki* Waszyńskiego według scenariusza Leona Trystana. Silne podteksty homoerotyczne, maskowane zazwyczaj w kinie Waszyńskiego figurą męskiej przyjaźni, w *Sercu matki* ujawniają się w związku dwóch kobiet. Dwie przyjaciółki – z których znowu jedna jest ginekolożką i nie może mieć dzieci, a druga zachodzi w ciążę z mężem pierwszej – łączą się w końcu mimo dramatycznych okoliczności więzami solidarności, tak jak w *Sprawie Moniki* i najpewniej stworzą związek partnerski wychowujący razem dziecko. Nie tylko komediowy, ale i emancypacyjny charakter ma scena, w której trzy przyjaciółki wspierające w „nieszczęściu” główną bohaterkę, chcąc kupić wózek dla niemowlęcia, określają się w sklepie jako trzy matki, wprawiając w osłupienie sprzedawcę. Wydaje się, że można by związki tych kobiet objąć kategorią „egzystencji lesbijskiej” albo „lesbijskiego kontinuum”⁴⁸, ta pierwsza oznaczałaby proces nadawania sensu własnej egzystencji, „kontinuum” zaś odwoływałoby się do wspólnych doświadczeń kobiet w ogóle, nie tylko zdeklarowanych lesbijek, potwierdzając pogląd Judith Butler, że seksualność nie jest skończoną narracją.

⁴⁸ Adrienne Rich *Przymusowa heteroseksualność a egzystencja lesbijska*, przełożyła Agnieszka Grzybek, „Furia Pierwsza” nr 4-5, 1999-2000.

W *Wyroku życia* (1933) Juliusza Gardana według scenariusza Morozowicz-Szczepkowskiej⁴⁹, adwokatka broni w sądzie apelacyjnym dzieciobójczyni sądzonej za nieumyślne spowodowanie śmierci dziecka. Po uniewinnieniu klientki, które uzyskuje, wygłaszając w sądzie sugestywną mowę, nadal się nią opiekuje. Nie odrzuci jej nawet wtedy, kiedy okaże się, że sprawcą ciąży był jej własny mąż. Dziewczyna jednak odchodzi, nie chcąc rujnować szczęścia opiekunki.

Warto zauważyć, że w omawianych tu filmach, reżyserowanych przez mężczyzn, ale według kobiecego scenariusza, stały lejtmotyw scenariuszowy – zdrada męża z przyjaciółką – nie służy oskarżeniu kobiety, stanowiąc raczej pokretną strategię narracji o bliskich kobiecych relacjach. Dlatego akcent kładzie się tu na lojalność i empatię wobec kobiecego doświadczenia, a nie na tradycyjne wartości rodzinne. *Wyrok życia* spotkał się z prawniczymi atakami. Stefania Heymanowa stanęła wtedy w obronie filmu: „To jeszcze jedno oskarżenie rzucone mężczyźnie, za które odpowiedzialny jest tylko ON, ale nikt nie myśli o tym, żeby mu tę odpowiedzialność uświadomić, ażeby go do tej odpowiedzialności pociągnąć”⁵⁰.

W lutym 1938 roku w Teatrze Żydowskim w Gdańsku Diana Blumenfeld⁵¹ wystawiła w swoim tłumaczeniu i ze sobą w roli tytułowej *Sprawę Moniki*, pod tytułem *My, kobiety*. W PRLu po wystawienie *Sprawy Moniki* sięgnęły głównie (choć nie tylko) kobiety, aktorki-reżyserki. Niewiele o tych przedsta-

⁴⁹ Maria Morozowicz-Szczepkowska napisała trzy scenariusze filmowe dla wytwórni Slinks: *Melodie Duszy* (1918), *Sezonowa miłość* (1918), *Krysta* (1919).

⁵⁰ Stefania Heymanowa *Wyrok życia*, „Bluszcz” nr 52/1933.

⁵¹ Piosenkarka i aktorka teatralna i filmowa, należała do trupy objazdowej swojego męża, Jonasa Turkowa, tłumaczka sztuk teatralnych na jidysz.

wieniach i często wręcz o ich autorkach wiadomo. Znanie szerzej są Wanda Lothe czy Maria Kaniewska, co do pozostałych może warto chociaż przywołać tu ich nazwiska, z nadzieją, że kiedyś ktoś poświęci im większą uwagę: Maria Szczęsna, Zofia Ślaska, Eugenia Śnieżko-Szafnaglowa, Marta Tymonek, Janina Martnowska, Maria D'Alphonse.

Przed drugą wojną światową prorokował Boy: „Kto wie, może dopiero przyjdzie do teatru czas kobiet. Może właśnie im przeznaczone jest wnieść w twórczość sceniczną jakieś odrębne właściwości, jakieś inne wizje świata, wstrzyknąć nową krew w stary zniszczony cokolwiek organizm teatru”, który jest „tak bardzo kobiecym terenem?”⁵².

Współczesny teatr przeżywa renesans kobiecej twórczości, reżyserskiej i dramatopisarskiej. Trzeba i tym dawnym, zapomnianym pisarkom i artystkom przywracać stale głos, z pamięcią, wspomaganą przez współczesne badania, że niemałe zasługi w rewindykacji „własnego pokoju” i w udokumentowaniu kobiecego doświadczenia ma polska przedwojenna myśl femini-

styczna: liberalna – zwalczająca dyskryminację obywatelską i publiczną kobiet; radykalna – obalająca hegemonię płci i głosząca samowystarczalność; umiarkowana – zakładająca możliwość współpracy z mężczyznami w obronie własnej odrębności, autonomii i wolności seksualnej.

W felietonie *Pani a historia* Boy namawiał kobiety do tworzenia własnej historii, bo „historia, jak wszystko prawie, co żyje jest dwupłciowa; męska i żeńska. Mężczyźni, którzy w ogóle gospodarują na kuli ziemskiej, jak w podbitym kraju, zagarnęli nauczanie, kobiety zaś dały je sobie narzucić w historii, jak w innych gałęziach wiedzy”⁵³. Choć używał argumentów patriarchalnych – że kobiety uczą się, kto skroplił tlen, zamiast się dowiedzieć, kto pierwszy użył go do złocenia włosów, że uczą się o wojnach, których nigdy nie będą prowadzić, i o traktatach, z których nic nie rozumieją, zamiast dowiedzieć się czegoś więcej o polityce pani de Maintenon w stosunku do Ludwika XIV – to miał rację, że gdyby „kobieta miała odwagę być sobą”, to zamiast Kopernika stałby na Krakowskim Przedmieściu jej pomnik.

⁵² Tadeusz Żeleński-Boy *Kobiety piszą*, w: *Pisma*, t. 24, pod redakcją Henryka Markiewicza, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, s. 559.

⁵³ Tadeusz Boy-Żeleński *Pani a historia*, w: *Pisma*, t. 16, pod redakcją Henryka Markiewicza, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 402.

WARSZAWSKI TEATR OBJAZDOWY

TYLKO

____ dni

W sali _____

w _____ dnia _____

O godz. _____

wystawia głośną sztukę M. Morozowicz-Szczepkowskiej p. t.

SPRAWA MONIKI

Sztuka w 3 aktach

W rolach głównych: **H**ALINA **B**EŁKOWSKA
ELEONORA **Ś**CIBOROWA
IRENA **S**OBOLTÓWNA

Kierownictwo artystyczne: **Halina STARSKA** ● Kierownictwo administr.: **Ryszard MIKODA**

Ceny biletów od _____ do _____ Przedsprzedaż w: _____

MARIA MOROZOWICZ-SZCZEPKOWSKA *SPRAWA MONIKI*, WARSZAWSKI TEATR OBJAZDOWY,
WARSZAWA [1946], POLONA/BIBLIOTEKA NARODOWA

SPRAWA MONIKI - tylko dla dorosłych!

SPRAWA MONIKI

TO SPRAWA
WSZYSTKICH KO

SPRAWA MONIKI

TO PROBLEM
SPOŁECZNO-OBYCZAJ

NA **SPRAWA
MONIKI**

jesteśmy świadkami
kruszenia się cementu
tablic moralności seksu

Dla przypomnienia. Maria z Morozowiczów

• AGATA ŁUKSZA •

DO WSZYSTKICH DYREKCJI TEATRÓW

2 czerwca 1963 roku w Milanówku,
przy ulicy Spacerowej 20, Maria Mo-

Autorka jest kulturoznawczynią,
historyczką teatru. Pracuje
w Instytucie Kultury Polskiej UW.
Zajmuje się problematyką płci,
ciała i seksualności, historią kobiet
w teatrze, kulturą popularną
oraz kulturą uczestnictwa. Wydała
książkę *Glamour, kobiecość,
widowisko* (2016). Należy do zespołu
feministycznego projektu badawczego
HyPaTia. Historia Polskiego Teatru.

rozowicz-Szczepkowska napisała list
zaadresowany „Do wszystkich Dy-
rekcji Teatrów w Polsce”. W liście tym
siedemdziesięcioośmioletnia wówczas
dramatopisarka przypominała o swojej
twórczości:

W związku z odbywającym się obecnie
Kongresem Teatralnym w Warszawie i uty-
skiwaniem (niesłusznym), że się pisze mało
sztuk teatralnych, że się nie wystawia pol-
skich (słusznym), zwracam uwagę, choć
to nie jest przyjemne upominać się o sie-
bie, że Zaiks ma w swojej dyspozycji szereg
moich sztuk, które ze względu na tematykę
(Warszawa, Słowacki, Chopin) powinny
być grywane w teatrach polskich. Zwracam
uwagę, że jestem autorką [...], notuję to ot
tak po prostu dla przypomnienia, że żyję
i pisuję dalej¹.

Trudno powiedzieć, czy Morozowicz-
-Szczepkowska list wysłała, czy prze-
lawszy rozgoryczenie na papier, wrzuci-
ła go do szuflady i tak przetrwał ponad
pół wieku wśród innych dokumentów
przechowywanych w jej rodzinnym ar-
chiwum w Milanówku.

¹ List znajduje się w archiwum rodzinnym Marii
Morozowicz-Szczepkowskiej w Milanówku. Z archiwum
korzystam dzięki uprzejmości pani Ewy Mickiewicz.



MARIA MOROZOWICZ-SZCZEPKOWSKA, FOT. BENEDYKT DORYS/NARODOWE
ARCHIWUM CYFROWE

Dziś w bibliotece ZAiKSu znajduje się dziesięć dramatów Morozowicz-Szczepkowskiej, w tym teksty wskazane przez nią w liście: *Warszawa 1939*, sztuka powstała w czasach okupacji i nagrodzona w konkursie dramatycznym ogłoszonym przez Polskę Podziemną (jej egzemplarz autorka ukrywała przed Niemcami między innymi w piecu i dziupli drzewa), *Genewa*, *Paquis nr 10* poświęcona uwielbianemu przez autorkę Juliuszowi Słowackiemu, wystawiona zaledwie raz w 1947 roku w Teatrze Wybrzeże w reżyserii Haliny Gallowej, oraz dramaty „chopinowskie” *Warszawa Chopina* i jednoaktówka *Ballada. Obrazek z życia Chopina*. O większości dostępnych w ZAiKSie tekstów – poza grywaną sporadycznie, lecz głównie w minionym wieku i w teatrach prowincjonalnych, *Sprawę Moniki* – nikt współcześnie nie słyszał, większość, jak *Warszawa 1939*, nigdy nie trafiła na powojenne sceny. A to i tak zaledwie skromna część dorobku autorki, który liczy około czterdziestu dramatów, przeważnie o tematyce obyczajowej.

Nazwisko Marii Morozowicz-Szczepkowskiej przetrwało gdzieś na marginesach pamięci zbiorowej, przede wszystkim jako autorki *Sprawy Moniki*, której premiera 27 lutego 1932 roku w reżyserii Zofii Modrzewskiej wzbudziła znaczne zainteresowanie nie tylko w kraju. Modrzewska wystawiła sztukę w Reducie, a Reduta grała ją w Warszawie i na prowincji blisko rok. Dostawszy się w orbitę Osterwy i jego zespołu, Morozowicz-Szczepkowska zapewniła sobie trwałe miejsce w narracji o teatrze polskim, w której zwykle występuje właśnie w tym kontekście.² Można nawet znaleźć o niej trochę in-

formacji w internecie: pojawia się na stronie Encyklopedii Teatru Polskiego (co prawda przede wszystkim jako aktorka, choć aktorstwo właściwie zarzucała przed pierwszą wojną światową, po zamążpójściu), zamieszczającej przedruk ze *Słownika biograficznego teatru polskiego 1900-1980*, w Internetowym Polskim Słowniku Biograficznym jako „aktorka, literatka”, i wreszcie w Wielkopolskim Słowniku Pisarek.³ W 2011 roku ukazał się obszerny artykuł na jej temat w „Wysokich Obcasach” oparty na wspomnieniach artystki zatytułowanych *Z lotu ptaka* i na pionierskim tekście Jagody Hernik-Spalińskiej *Rodzaju żeńskiego*, traktującym o kobiecej dramaturgii w Polsce międzywojennej, w szczególności o twórczości Marceliny Grabowskiej i właśnie Morozowicz-Szczepkowskiej⁴, które omawia również Diana Poskuta-Włodek w artykule późniejszym o dwadzieścia lat⁵. W 2013 roku Agata Janus obroniła na Uniwersytecie Wrocławskim monograficzną rozprawę magisterską o jej dramatach, a następnie zwięźle przedstawiła wyniki swoich badań w artykule opublikowanym przez czasopismo „Ogrody Nauk i Sztuk”⁶. W 2014 krótki pokonferencyjny tekst o autorce pojawił się na łamach „Performera”⁷. Nie oszukujmy się jednak, to naprawdę niewiele.

mach „Performera”⁷. Nie oszukujmy się jednak, to naprawdę niewiele.

Co znaczące, Morozowicz-Szczepkowska nie ma swojego hasła w Wikipedii, a w hasło Jana Szczepkowskiego, uznanego rzeźbiarza, męża artystki, czytamy jedynie: „Szczepkowski ożenił się 18 maja 1913 roku z Marią z Morozowiczów”⁸. Notabene, Wikipedia nie wspomina również o ojcu autorki, Rufinie Morozowiczu, wybitnym talencie komediowym i operetkowym, który jak wiele innych gwiazd lekkiego repertuaru – dość wymienić Alojzego Gonzagę Żółkowskiego – popadł w zapomnienie. Zresztą ta swoista niepamięć o twórcach teatru popularnego to tylko składowa nieobecność w narracji o teatrze polskim, ba, o kulturze polskiej, jej rozrywkowego wymiaru. Tak zwany podły repertuar rzadko kiedy przykuwał uwagę badaczy teatru zaabsorbowanych historią narodowych i światowych arcydzieł, co prowadziło nie tylko do zanikania poszczególnych nazwisk, ale wręcz do wymazywania całych dekad praktyki teatralnej. Dopiero w 2015 roku doczekaliśmy się pierwszego systematycznego omówienia dziejów teatru warszawskiego w okresie międzypowstaniowym, kiedy to na scenie warszawskiej – z przyczyn tak politycznych, jak społecznych – dominowały komedie, komedioopery, dramy i wodewile.

W książce *Trudne lata. Teatr warszawski 1815-1868* Halina Waszkiel uprawia historię teatru z perspektywy nie literaturoznawczej, lecz teatroznawczej, która uprzywilejowuje nie jakość

tekstu dramatycznego, lecz działania sceniczne: to, co wydarza się na scenie w interakcji między tekstem, aktorem, władzą i publicznością.⁹ Dzięki temu może się upomnieć i o aktorów, takich jak Żółkowski-syn czy Leontyna Halpertowa, i o cały tłum dramatopisarzy i tłumaczy odpowiadających za ówczesny repertuar, o których słyszeli dotąd wyłącznie pasjonaci. Podobnie jak o twórczości dramatycznej „Marii z Morozowiczów”, twórczości znajdującej się kompletnie poza współczesnym obiegiem teatralnym. W stan scenicznej niełaski, jak można wyzytać ze wspomnień autorki, jej dramaty popadły już w czasach stalinowskich. W późniejszych czasach „Dialog” odmówił publikacji co najmniej dwóch jej tekstów, *Warszawy Chopina* i *Policzka*. Mimo wszystko „żyła i pisywała dalej”, choć nie tak wiele jak w okresie międzywojennym, nie zważając na koniunkturę polityczną i licząc, że historia ją doceni.

SPÓŁECZNE WARUNKI (NIE)PAMIĘCI

We wspomnieniach *Z lotu ptaka* Morozowicz-Szczepkowska komentuje warunki zaistnienia młodego autora dramatycznego w teatrze polskim przed drugą wojną światową, krytykując wagę koneksji towarzyskich, preferencję dla sztuk obcych oraz wygórowane oczekiwania wobec debiutanta.¹⁰ Rekonstruuje własną krętą drogę do sukcesu – od premiery jej pierwszej sztuki *Kabotyni* w 1913 roku do rozgłosu, który przyniosła jej *Sprawa Moniki* w 1932 roku, minęło przecież niemal dwadzieścia lat – nie pisze wprost, na ile jej płeć stanowiła dodatkową przeszkodę. Na-

² Zob. Stanisław Marczał-Oborski *Teatr w Polsce 1918–1939. Wielkie ośrodki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 187-188.

³ Zob. <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/788/maria-morozowicz-szczepkowska>, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/maria-morozowicz-szczepkowska>, http://pisarki.wikia.com/wiki/Maria_Morozowicz-Szczepkowska (dostęp 4 sierpnia 2016).

⁴ Agnieszka Jelonek-Lisowska *Feministyczna znacząca pornograficzna*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Wysokie Obcasy” nr 229, z dnia 1 października 2011; Maria Morozowicz-Szczepkowska *Z lotu ptaka. Wspomnienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968; Jagoda Hernik-Spalińska *Rodzaju żeńskiego*, „Dialog” nr 3/1996.

⁵ Diana Poskuta-Włodek *Zmowa kobiet? Inscenizacje feministyczne w polskim teatrze dwudziestolecia międzywojennego*, „Przestrzenie teorii” nr 23, 2015, nr 23.

⁶ Agata Janus *Dramaturgia Marii Morozowicz-Szczepkowskiej – próba przedstawienia i systematyzacji*, „Ogrody Nauk i Sztuk” nr 4/2014.

⁷ Katarzyna Jewtuch „A kto wie, może jeszcze przyjdzie w teatrze czas kobiet?” – kobiecość w *Sprawie Moniki* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, „Performer” 2014, nr 9, <http://www.grotowski.net/performer/performer-9/kto-wie-moze-jeszcze-przyjdzie-w-teatrze-czas-kobiet> (dostęp 4 sierpnia 2016).

⁸ https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Szczepkowski (dostęp 4 sierpnia 2016).

⁹ Zob. Halina Waszkiel *Trudne lata. Teatr warszawski 1815–1868*, Teatr Narodowy, Warszawa 2015.

¹⁰ Morozowicz-Szczepkowska, *Z lotu ptaka*, op.cit., s. 157.

tomiaś nazwisko ojca otwierało przed nią niejedne drzwi, nie tylko w stolicy. Autorka wierzyła w swój talent, była przekonana, że prawdziwa sztuka się obroni, przetrwa niesprzyjające czasy i powróci w bardziej przyjaznym momencie historycznym. Własne niepowodzenia w Polsce Ludowej – nieskuteczne zabiegi o wprowadzenie swoich tekstów na scenę – komentowała następująco: „jakoś nic z tego nie wychodziło, nie umiem bowiem antyszambrować i narzucać się”. A w innym miejscu, w odpowiedzi na krytyczne słowa niektórych recenzentów, zwierzała się: „czas wykaże, kto był co wart i czy w ogóle był wart. Jest to oczywiście mała pociecha dla żyjącego, ale otucha moralna tkwi w pewności, iż rzecz wartościowa kiedyś kogoś pocieszy lub pomoże mu. Innej nagrody twórca nie widzę”¹¹. Kulturowe studia nad pamięcią zakwestionowały jednak potoczne przekonanie, które podzielała Morozowicz-Szczepkowska, że każdy „prawdziwy” talent wcześniej czy później zajmie należne mu miejsce w historii, choćby dekady po śmierci artysty. Na szczęście dla samej pisarki i wielu innych zapomnianych twórców, tak zwana socjologia reputacji¹² w punkcie wyjścia polemizuje z obiegową opinią, że zapomnienie artysty dowodzi, iż widocznie nie był wystarczająco dobry, by przetrwać w pamięci zbiorowej.

Cenne rozpoznania znajdziemy w artykule Gladys E. Lang i Kurta Langa. Badacze wyliczają tam czynniki sprzyjające przetrwaniu sławy i renomy artysty¹³. Interesuje ich nie to, jak zostaje

się sławnym za życia i jakim fluktuacjom może ten status podlegać, lecz jakie warunki determinują kształtowanie się, funkcjonowanie i – co najistotniejsze – trwanie pamięci o nieżyjącym twórcy. Autorzy badają tę kwestię na przykładzie akwaforzystów przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, a zatem przyglądają się artystom sztuki, która de facto wyszła z mody przed drugą wojną światową i sama została właściwie zapomniana (w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku miał miejsce renesans akwaforty). Choć badania Langów dotyczą artystów wizualnych, a pamięć o nich rządzi się nieco innymi prawami niż pamięć o dramatopisarzach, to wciąż wydaje się – i autorzy również ryzykują taką tezę – że znakomitą część ich obserwacji można z powodzeniem odnieść do artystów w ogóle.

Według Langów podstawowym czynnikiem przetrwania pamięci o artyście jest dostępność (czyli przetrwanie) jego dzieł – pamięć symboliczna musi mieć umocowanie materialne. Wiąże się z tym pozostałe determinanty: czy artysta za życia zadbał o inwentaryzację swojej twórczości? Czy po jego śmierci krewni, miłośnicy, przyjaciele aktywnie zatroszczyli się o pamięć o nim? Jakie zajmował miejsce w polu artystycznym, w jakich kręgach się obracał (często mamy do czynienia z „efektem satelity”, jak w przypadku *Sprawy Moniki* i Reduty)? Czy miał kontakty z przedstawicielami szeroko rozumianej władzy, dzięki którym mógł zagwarantować obecność swojej twórczości w archiwach, muzeach, bibliotekach? Mówiąc krótko, im łatwiej znaleźć informacje o artyście i jego dziełach, tym większa szansa, że pamięć o nim nie zginie. Ale istotne znaczenie odgrywają również symboliczne asocjacje, dzięki którym artysta może zafascy-

nować potomność¹⁴. To właśnie symboliczne asocjacje dają nadzieję, że Morozowicz-Szczepkowska przestanie być nazwiskiem znanym garście historyków, a raczej historyczek teatru.

Mamy bowiem do czynienia z kobietą, która wzbudziła w Polsce międzywojennej niejedną skandal: chodzi nie tylko o burzliwą recepcję *Sprawy Moniki*, sztuki poruszającej zagadnienia pokątnej aborcji i nieoczywistości macierzyństwa w życiu kobiety, ale także o kontrowersje, które towarzyszyły premierze *Typa A* w 1934 roku w Ateneum (reżyserowała, podobnie jak *Sprawę Moniki*, Zofia Modrzewska), gdy po raz pierwszy polska widownia zobaczyła na scenie „nagiego” mężczyznę. Mężczyzna ów – młody i przystojny Władysław Surzyński – oczywiście wcale nie był nagi. Rozbierał się za parawanem i ukazywał publiczności w draperii „nieporównanie sutszej i estetyczniejszej od normalnego kostiumu atlety cyrkowego, lub od powszechnie przyjętych trykotów kąpielowych”¹⁵, ale i tak ściągnął na autorkę



MARIA MOROZOWICZ-SZCZEPKOWSKA *TYP A*, TEATR ATENEUM, WARSZAWA 1934, REŻ. ZOFIA MODRZEWSKA, FOT. M. BIL/NARODOWE ARCHIWUM CYFROWE

lawinę (męskiej) krytyki¹⁶, która na co dzień przymykała oko na rewiowe tańce „nagistyczne” wykonywane przez dziewczęta obnażone do pasa. Inna asocjacja, nie mniej ważna dla pamięci o Morozowicz-Szczepkowskiej i zyskująca w ostatnich latach na znaczeniu, to feministyczna świadomość autorki, do czego jeszcze wrócę.

Jeśli przyjrzeć się losom Morozowicz-Szczepkowskiej pod kątem wyróżnionych przez Langów czynników decydujących o miejscu artysty w pamięci zbiorowej, to okazuje się, że jest

¹¹ Tamże, s. 379 i s. 309.

¹² Dziękuję Marcinowi Napiórkowskiemu z Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego za inspirujące rozmowy i lektury.

¹³ Gladys E. Lang, Kurt Lang *Recognition and Renown: the Survival of Artistic Reputation*, „American Journal of Sociology”, vol. 94, no. 1, Jul. 1988, s. 79-109.

¹⁴ Tamże, s. 86.

¹⁵ Stefania Podhorska-Okółów, rubryka *Z teatrów*, „Typ A” *Marii Morozowicz-Szczepkowskiej w Ateneum*, „Bluszcz” nr 49/1934.

¹⁶ Zob. Hernik-Spalińska, op.cit., s. 153-154.

to przypadek trudny, lecz nie bez nadziei. Większość jej utworów zachowała się (przepadło między innymi libretto do opartej na warszawskiej legendzie opery komicznej *Syrena*, które spłonęło w powstaniu warszawskim, oraz prawdopodobnie kilka tytułów, których nie udało się na razie zlokalizować), wiele z nich w formie czytelnych, przepisanych w latach sześćdziesiątych egzemplarzy. Zarazem tylko niewielka część dramatów jest względnie łatwo dostępna – w bibliotece ZAiKSu czy w warszawskiej Akademii Teatralnej. Zasoby Biblioteki Narodowej są bardzo skromne – zaledwie dwa dramaty, w tym *Sprawa Moniki*, jedna powieść i wspomnienia *Z lotu ptaka*, które bez wątpienia pozytywnie wpłynęły na przetrwanie pamięci o artystce. Poza Warszawą sytuacja z pewnością nie wygląda lepiej w odniesieniu do autorki związanej przez większą część życia ze stolicą. Ponieważ od lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku Morozowicz-Szczepkowskiej właściwie nie wystawiano, niewiele materiałów znajdziemy również w teatrach.

Langowie omawiają kasus brytyjskich akwaforcistek z początku dwudziestego wieku, które w pewnym momencie życia – jak Morozowicz-Szczepkowska u szczytu swojej kariery artystycznej w dwudziestoleciu międzywojennym – cieszyły się znacznym uznaniem i rozpoznawalnością, lecz później zostały niemal całkowicie zapomniane. Badacze przekonują, że ta nieproporcjonalna do odniesionych za życia sukcesów niepamięć kolejnych pokoleń wyniknęła z długowieczności artystek – śmierć wielu z nich nie została nawet odnotowana w prasowych nekrologach.¹⁷

Morozowicz-Szczepkowska urodziła się w 1885 roku, jeszcze w Polsce pod

zaborami. Debiutowała i zbierała laury jako aktorka na prowincji przed wybuchem pierwszej wojny światowej: w Łodzi u Mariana Gawalewicza, w teatrze polskim w Wilnie kierowanym przez Nunę Młodziejowską-Szczurkiewicz, w krakowskim Teatrze Miejskim za dyrekcji Ludwika Solskiego, wreszcie w Poznaniu, gdzie ponownie pracowała z Młodziejowską-Szczurkiewicz i jej mężem, Bolesławem. Pisała, publikowała i działała społecznie w Polsce międzywojennej.

Gdy w 1945 roku kształtował się powojenny ład i świat, który znała (i który ją znał), przypadek bezpowrotne, autorka miała już sześćdziesiąt lat. Pomimo prób kontynuowania pracy w teatrze (w latach 1946-1947 prowadziła wyłącznie kobiecy Warszawski Teatr Objazdowy „Problemy”, który grywał w całej Polsce *Sprawę Moniki* oraz nową sztukę Morozowicz-Szczepkowskiej *Powroty* w reżyserii Modrzewskiej) szybko znalazła się na obrzeżach życia artystycznego nowej Polski, również z powodów ideologicznych. Nie dość, że odmawiała pisania w duchu socrealizmu, to jeszcze rodzinę miała podejrzaną – w 1950 roku aresztowano i uwięziono na trzy lata jej zięcia, Adama Mickiewicza, który razem z córką artystki, Hanną, walczył w powstaniu warszawskim. Odeszła w 1968 roku, niemal zapomniana jako autorka, relik minionej epoki, nie doczekawszy publikacji swoich wspomnień, zresztą w ogromnym stopniu poświęconych ojcu i mężowi. Długowieczność jako czynnik niepamięci. A płęć?

WYMAZYWANIE DRAMATURGII KOBIECEJ

Dramat długo uchodził za formę „męską”: mężczyźni pisali, reżyserowali i krytykowali, kobiety – grały. W latach

1924-1939 Teatr Narodowy wystawił jedynie jedenaście tekstów napisanych przez dramatopisarki, co stanowiło pięć procent repertuaru, a obfity dorobek Morozowicz-Szczepkowskiej zadaje kłam tezie, jakoby kobiety dramatów nie pisały. A w tym okresie dla sceny pisały między innymi Maria Pawlikowska-Jasnorzevska (jedyna, której dramaty cieszyły się prawdziwym wzięciem), Maria Gerson-Dąbrowska, Marcelina Grabowska, Aniela Kallas, Zofia Nałkowska (to w odpowiedzi na jej *Dom kobiet* Morozowicz-Szczepkowska napisała *Sprawę Moniki*), Stanisława Przybyszewska, Magdalena Samozwaniec, Antonina Sokolich, Ewa Szelburg-Zarembina, Maria Jehanne Wielopolska, Anna Zahorska... Wstępne badania nad udziałem kobiet w polskim życiu teatralnym w dwudziestym wieku, prowadzone w ramach projektu HyPaTia kierowanego przez Joannę Krakowską¹⁸, pokazują, że choć liczba wystawianych dramatów autorstwa kobiet zmieniała się, to zasadniczo pozostaje rażąco niska. Przykładowo w okresie transformacji ustrojowej – od połowy lat osiemdziesiątych do połowy lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku – liczba premier tekstów kobiecych we wszystkich typach teatrów nie przekraczała pięćdziesięciu, a w przypadku teatrów dramatycznych stanowiły one nie więcej niż dziesięć procent całego repertuaru, podobnie jak premiery wyreżyserowane przez kobiety. Marginalizację kobiet w polu dramatopisarstwa potwierdzają nie tylko badania ilościowe. Do podobnych wniosków prowadzi rzut oka na sposób, w jaki formułowano zarzuty i pochwały pod adresem Morozowicz-Szczepkowskiej w dwudziestoleciu międzywojennym.

Kiedy Antoni Słonimski pastwił się nad *Typem A*, sięgnął po argumenty beczelnie mizoginiczne, utyskując, że „Wszystko jest rodzaju żeńskiego. [...] Brakuje tylko sensu, bo sens jest rodzaju męskiego, brakuje dowcipu, bo to też rodzaj męski, jest natomiast nuda rodzaju żeńskiego”¹⁹. A Tadeusz Boy-Żeleński, bądź co bądź entuzjasta równouprawnienia mocno zaangażowany w działalność na rzecz poprawy sytuacji kobiet w Polsce międzywojennej, chwalał *Walący się dom*, który miał premierę w Teatrze Małym w 1937 roku, pisał: „Sztuka, jak rzekłem, napisana jest z talentem i pasją; sprawia przy tym niespodziankę męskością w ujęciu tematu”²⁰. Trudno jednoznacznie ocenić, w jakim stopniu płęć Morozowicz-Szczepkowskiej mogła stanowić najpierw barierę w przebicciu się w środowisku teatralnym w roli autorki, nie aktorki, a następnie przyczynić się do jej wymazania z polskiej narracji o teatrze, która uprzywilejowuje figury męskiej awangardy i kontrkultury kosztem innych typów twórczości. Sama autorka wierzyła, że prędzej na scenę trafią jej dramaty „rocznicowe” (Warszawa, Słowacki, Chopin) niż teksty obyczajowe poświęcone doświadczeniu kobiecemu.

Zapomnienie, jak utrzymuje Paul Connerton, autor znanej rozprawy *Jak społeczeństwa pamiętają*²¹, wbrew ugruntowanym w naszej kulturze przekonaniom, nie musi być bezwarunkowo zjawiskiem negatywnym. Bywa bowiem niezbędne dla ukształtowa-

¹⁹ Antoni Słonimski *Typ A*, w: tegoż *Gwałt na Melpomenie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 283-284.

²⁰ Tadeusz Boy-Żeleński *Kiedys się zawali?*, w: tegoż *Murzyn zrobił... Wrażeń teatralnych seria siedemnasta*, red. Henryk Markiewicz, *Pisma*, t. 27, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 223.

²¹ Paul Connerton *Jak społeczeństwa pamiętają*, przekład i wstęp Marcin Napiórkowski, WUW, Warszawa 2012.

¹⁷ Lang, Lang, op.cit., s. 94.

¹⁸ www.hypatia.pl (dostęp 19 sierpnia 2016).

nia się bądź przetrwania wspólnoty czy dla rekonfiguracji jednostkowej tożsamości, które przecież – słusznie bądź nie – rozumiane są jako zjawiska pozytywne.²² W centrum rozważań Connertona znajduje się (nie)pamięć o wydarzeniach, a nie o pojedynczych ludziach, i żaden z wyróżnionych przez niego siedmiu typów zapomniania nie odnosi się bezpośrednio do znanych jednostek. Zidentyfikowane przez Connertona mechanizmy bez trudu można jednak transponować na indywidualne historie, które przecież składają się na wydarzenia społeczne, a refleksję nad zapomnianym dramatem kobiecym należałoby zapewne umieścić w obrębie typu zapomniania, który Connerton nazywa „represyjnym wymazaniem”.

Agentami „represyjnego wymazywania”, które często posługuje się jawną przemocą (wyburzanie pomników, zniesienie tytułów szlacheckich), są ośrodki władzy, w szczególności władzy politycznej. Connerton uzupełnia jednak, i tu robi się naprawdę interesująco, że represyjne wymazywanie może przybierać formy bardzo subtelne i zakamuflowane.²³ Podaje przykład ekspozycji stałej w nowojorskim Metropolitan Museum, która celebrowała sztukę zachodnią wprowadzaną od sztuki antycznej i renesansowej, marginalizując zarazem inne tradycje artystyczne. Rozmieszczenie eksponatów służy podtrzymaniu obowiązującej hierarchii sztuk i hegemonii określonej tradycji, co ma niebagatelne konsekwencje polityczne. To, co widoczne, zostanie zapamiętane, to, co niewidoczne, zostanie zapomniane. Walka o władzę jest walką o pamięć. To, co uznane za mniej ważne na podstawie arbitralnych kryteriów estetycznych (ustalonych przez ośrodki władzy)

i umieszczone w mniej wyeksponowanej przestrzeni, wtórnie „potwierdzi” swoją nieważność i pośledniość, znikając po jakimś czasie z pamięci zbiorowej. W metaforycznym przepastnym muzeum teatru polskiego trzeba się bardzo postarać i bardzo chcieć, aby wśród tysięcy wystawionych eksponatów znaleźć teksty kobiece (nie wyróżniono ich na mapce wskazującej drogę do dziesięciu dzieł, które trzeba koniecznie zobaczyć, zapewne leżą zakurzone w magazynach), czy też dotrzeć do sali poświęconej dramatopisarkom, którą aranżuje się jedynie okazjonalnie w ramach ciekawostkowej wystawy czasowej.

Można założyć, że płeć kobieca przy najmniej częściowo odpowiada za nieobecność Morozowicz-Szczepkowskiej oraz wielu innych dramatopisarek i reżyserów w polskiej pamięci, jednak dziś, paradoksalnie, może okazać się czynnikiem sprzyjającym ich zaistnieniu. Od ponad dekady perspektywa genderowa i feministyczna zyskuje na znaczeniu zarówno w badaniach teatrologicznych, jak i w praktyce teatralnej, uruchamiając proces odzyskiwania zapomnianych przez historię artystek teatru. Płeć kobieca, zwłaszcza w przypadku kobiet wyemancypowanych, skandalistek, zdeklarowanych feministek, staje się podstawowym filtrem podczas refleksji nad historią teatru polskiego, umożliwiającą rewizję tej historii, ale także – co szczególnie ważne w ujęciu Gładys E. Lang i Kurta Langa – uformowanie własnej tożsamości badaczki czy artystki.

Takie pragnienie odnalezienia patronki, „matki”, kobiecego punktu odniesienia, stało u początków pracy Weroniki Szczawińskiej nad przedstawieniem zrealizowanym w ramach cyklu *Re//mix*, *Lidia Zamkow: 2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem*. I chociaż, jak wskazuje tytuł, pragnienie pozostało niezako-

spokojone ze względu na niemożność jednoznacznej rekonstrukcji postaci i twórczości Lidii Zamkow, to samo przedstawienie, towarzyszące mu dyskusje i publikacje, przywróciły w jakimś stopniu nazwisko reżyserki polskiej narracji o teatrze²⁴. W marcu 2016 roku „Dialog” w cyklu artykułów o polskich reżyserkach wydobyl z kolei z niepamięci Izabellę Cywińską, Ryszardę Hanin i Krystynę Skuszanek²⁵. Rośnie zainteresowanie może nie tyle bezpośrednio twórczością dramatopisarek, ile ich niedopowiedzianymi biografiami i zastygłymi narracjami, które wzbudzają nieufność, przemilczeniami i pauzami, które rodzą przemożną ciekawość i detektywistyczną pasję, które każą czytać historię teatru i historię Polski od nowa.

W ostatnim czasie powstały dramaty Jana Czaplińskiego o Gabrieli Zapolskiej (*Zapolska Superstar*), Julii Holewińskiej o Irenie Krzywickiej (*Krzywicka/krew*)²⁶, Radosława Paczochy o Stanisławie Przybyszewskiej (*Ćma*), które – jak pisze Monika Żółkoś – wydobywają „burzycielski potencjał kobiecej biografii”, eksponują doświadczenie ciała i płci, wreszcie dowartościowują prywatny wymiar egzystencji²⁷. Wydaje się zatem, że Maria

Morozowicz-Szczepkowska ze swoim bogatym dorobkiem, ciekawym życiorysem, skandalicznymi epizodami i feministyczną wrażliwością może stać się dziś ważną postacią w odtwarzanej – bo przecież utraconej – genealogii kobiecej w teatrze i dramacie polskim, a także w odzyskiwanej – bo przecież okaleczonej – historii polskiego ruchu feministycznego.

KABOTYNI, CZYLI „JESTEM LIRYCZNA, ALE JAK SIĘ WAM PUSZCZĘ”

Przygodę z dramatopisarstwem Morozowicz-Szczepkowska rozpoczęła sztuką *Kabotyni*, która za rekomendacją Rufina Morozowicza trafiła do aktora i reżysera warszawskich Rozmaitości, Ludwika Wostrowskiego. Niedany był jednak artystce jakiegokolwiek debiut w tym teatrze. Debiut aktorski w Rozmaitościach w 1906 roku, kiedy miała zagrać Małgorzatę w *Safandulach* Sardou (bogatsza już o doświadczenia zawodowe zdobyte u Gawalewicza), uniemożliwiła choroba – zapalenie wyrostka robaczkowego, a gdy po kilku latach przyszła szansa na debiut autorski – entuzjasta *Kabotynów*, Wostrowski, zmarł. Wówczas Morozowicz-Szczepkowska nie po raz pierwszy w życiu spakowała walizki i wyjechała z Warszawy, tym razem do Poznania. Przynajmniej tak przedstawia sprawę autorka, daty jednak nie potwierdzają jej wersji wydarzeń. Morozowicz-Szczepkowska zaczęła bowiem występy w teatrze poznańskim w sezonie 1912/1913, a Wostrowski zmarł na gruźlicę 5 grudnia 1914 roku, czyli ponad półtora roku po poznańskiej prapremierze *Kabotynów* 8 kwietnia 1913 roku na benefis aktorki. Morozowicz-Szczepkowska nie tylko napisała tę sztukę, ale także ją wyreżyserowała i zagrała główną rolę naiwnej Hanki.

²² Paul Connerton *Seven Types of Forgetting*, „Memory Studies”, vol. 1, no. 1, 2008, s. 59.

²³ Tamże, s. 60–61.

²⁴ Zob. blok tekstów w „Didaskaliach”, nr 133, 2013, oraz *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata i Dorota Sajewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Komuna//Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

²⁵ Ewa Hevelke *Dzikuska*, Magdalena Raszeńska *Ryszarda Hanin, czyli męki twórcze*, Jolanta Kowalska, *Wyspa*, „Dialog” nr 3/2016.

²⁶ Druk. w „Dialogu” odpowiednio: nr 7-8/2016, 6/2013.

²⁷ Monika Żółkoś *Dramaty kobiecych historii*, „Dialog” nr 7-8/2016, s. 49. Autorka włącza również w obręb swoich rozważań dramat Artura Pałygi *W promieniach* o Marii Curie-Skłodowskiej. Krzywicka, choć nie jest to fakt powszechnie znany, pisała nie tylko prozę, ale także tłumaczyła dramaty i popieściła co najmniej dwa autorskie teksty dramatyczne, w tym wstrząsający, a nigdy niewystawiony utwór *Życie mimo wszystko*, którego akcja toczy się na gruzach powojennej Warszawy.

Autorka trzeźwo zauważyła, że prasa poznańska dostrzegła ją „dopiero w roli skąpo ubranej Dalili” w komedii Langego *Samson i Dalila*, z rezerwą oczekiwała też recenzji po swoim benefisie, spodziewając się „pobłażliwej nonszalancji”: „Aktoreczka napisała sztuczkę, uprzejma dyrekcja przystała na jej wystawienie, bo to benefis, więc...”.

Krytyka okazała przychylną, ale ponieważ sztuki nigdy więcej nie zagrano, pytanie, na ile owa przychylna wynikała z sympatii dla aktorki obchodzącej benefis, a na ile z faktycznej oceny przedstawienia i tekstu dramatycznego, pozostaje otwarte. „Dziennik Poznański” tymczasem donosił:

P. Morozowiczówna, jedna z najzdolniejszych i najsympatyczniejszych artystek naszej sceny, wystąpiła wczoraj przed publicznością tutejszą z pierwocinami swej produkcji na polu literatury dramatycznej [...]. Niezwykły ten eksperyment, który z natury rzeczy budził nie małe zainteresowanie, był na ogół dość szczęśliwy, o tyle przynajmniej, że dowiódł, iż uzdolniona artystka posiada także niewątpliwy talent i temperament dramatyczny. Co prawda talent dopiero w zarodku²⁸.

Dalej recenzent chwalił rysunek i psychologię postaci oraz grę głównych aktorów, w tym Morozowiczówny. W podobnym tonie wypowiadał się krytyk „Orędownika”, pisząc: „Pannie Morozowiczównie wczorajszego wieczoru szczerze można powinszować zarówno jako artystce-benefisante, jak jako autorce. Sztuka jej *Kabotyni* świadczy o rzetelnym talencie literackim autorki”²⁹.

28 [b.a.], *Benefis p. Morozowiczówny*, „Dziennik Poznański” nr 82, wydanie z 10 kwietnia 1913, s. 2.

29 Niedatowany wycinek prasowy dostępny w archiwum autorki, podpisany „Orędownik”.

Przechowywany w Milanówku egzemplarz *Kabotynów*, w przeciwieństwie do wielu innych zgromadzonych w archiwum tekstów, nie jest datowany. Być może to właśnie na tym egzemplarzu – pokreślonym maszynopisie, pełnym odręcznych dopisków – pracowała Morozowicz-Szczepkowska w Poznaniu w 1913 roku? Akcja *Kabotynów* rozgrywa się w doskonale znanym autorce z autopsji środowisku teatralnym, ale wbrew tytułowi nie jest to sztuka o aktorach, jeśli już – to o aktorkach. Właściwą materię sztuki stanowią osobiste dramaty artystek sceny: rozczarowania miłosne, nadużycia seksualne, niechciane ciąży, problemy finansowe, wreszcie wyzwania – emocjonalne, fizyczne, ekonomiczne, rodzinne – którym muszą sprostać, chcąc pracować w teatrze.

Pod względem obyczajowym był to tekst niewątpliwie odważny, momentami nawet drapieżny i nieprzyzwoity, bowiem Morozowicz-Szczepkowska nie owijała niczego w bawełnę w scenach dotyczących życia erotycznego aktorek. Tego jednak recenzenci nie skomentowali. Podczas przyjęcia wydanego przez bogatego stryja niejakiego Jurka, młodego aktora i ukochanego głównej bohaterki, Hanki, gdzie spotyka się świat artystyczny z zamożną burżuazją, aktorki są bezceremonialnie traktowane przez mieszczan jako potencjalne utrzymanki. Cytuję scenę rozmowy między wspomnianym stryjem, a „panem we fraku”, który podrywa i upija nieszczęśliwą w miłości Hankę:

PAN WE FRAKU Śliczna dziewczyna
ta aktoreczka –
STRYJ Aha! Ładna
PAN WE FRAKU Ma jednak wadę
STRYJ No, cóż pan odkrył?
PAN WE FRAKU Jest cnotliwa...
STRYJ To przemija...

Zresztą Hanka faktycznie traci cnotę, tyle że nie z panem we fraku, lecz z Jurkiem, który ją następnie porzuca, aby wyjechać ze stryjem za granicę, oczywiście w imię sztuki. W toku dramatu wychodzą na jaw trudne doświadczenia starszych koleżanek Hanki z teatru: Wandy (którą grała Stefcia Górską) i Zosieńki. Wanda – pozbawiona złudzeń realistka o wielkim sercu i miłości do teatru – wyznaje, że gdy miała kilkanaście lat, „puszczała się z głodu”, bo zarabiała zaledwie piętnaście rubli, co nie wystarczało na jedzenie, a Zosieńka, pocieszając porzuconą Hankę, mówi jej: „I ja przeszłam to samo. Tylko, że ja zostałam z dzieckiem... [...] Tak, w nędzy i z dzieckiem. Umarło”. W gruncie rzeczy w sportretowanym przez Morozowicz-Szczepkowską aktorskim świecie, zależnym od fochów krytyków i pieniędzy mieszczaństwa, tytułowi kabotyni, jeśli uwzględnić pejoratywny wymiar tego słowa jako synonimu pozerów i efekciarzy (źródłowo oznacza ono po prostu „komediantów, aktorów wędrownych”), to właściwie wyłącznie mężczyźni, kryjący egoistyczne pragnienia i nędzne intencje pod płaszczykiem wielkich słów i gestów.

Kabotyni zasługują w moim przekonaniu na szczególne miejsce w dorobku Morozowicz-Szczepkowskiej, nie tylko jako jej debiut autorski, ale choćby z tego powodu, że nawet po upływie stu lat widać w tej sztuce pazur i zadziorność, którymi charakteryzuje się jej dramaturgia. Oczywiście trudno się spodziewać, aby dziś *Kabotyni* kogokolwiek zbulwersowali, dla nas pozostają przede wszystkim barwnym obrazkiem minionej epoki, nostalgiczną resztką świata sprzed pierwszej wojny światowej. Dowodzą jednak, że Morozowicz-Szczepkowska od początku nie bała się niewygodnych tematów,

od początku pozostawała czuła na kwestię kobiecą i seksualny aspekt relacji międzyludzkich.

Ponadto perypetie i poglądy bohaterki *Kabotynów* w ciekawy sposób korespondują z osobistymi doświadczeniami autorki. W pewnym sensie Maria Morozowiczówna rozdwa się w *Kabotynach* na dwie postacie: naiwną Hankę, dopiero rozpoczynającą swoją przygodę z teatrem i przeżywającą pierwszy zawód miłosny, oraz trzeźwo myślącą, lecz oddaną sztuce aktorskiej Wandę, która chyba nie przypadkiem ma dwadzieścia osiem lat, dokładnie tyle, co autorka. Wanda wyłania się w sztuce jako boleśnie szczerą rzeczniczką aktualnych poglądów dramatopisarki, podczas gdy Hanka – grana przez celującą w rolach naiwnych – samą Morozowiczównę – może być jej własną reminiscencją z okresu pracy w Wilnie. Przesłanki ku takiej interpretacji są bardzo subtelne, ale sugestywne: wiadomo, że Hanka pochodzi z innego miasta, wiadomo, że pozostawiła w nim rodzinę, która byłaby zdruzgotana wieściami o jej nieudanym romansie. Wiemy też od autorki, że zaznajomiony z życiem aktorskim Rufin Morozowicz drżał o cnotę córki za każdym razem, gdy opuszczała rodzinny dom. Najwyraźniej skojarzenie między młodą Morozowiczówną a Hanką postanowiono wzmocnić w toku prac nad sztuką – na maszynopisie dopisano bowiem uwagę, że Hanka zadebiutowała świetnie przyjętą rolą Danusi w adaptacji *Krzyżaków*. Od roli Danusi młodziutka Morozowiczówna zaczęła swój angaż w teatrze wileńskim. Wielka szkoda, że *Kabotyni* gościli zaledwie raz na deskach teatralnych, ale i tak dramat ten spotkał lepszy los niż co najmniej dwadzieścia innych utworów Morozowicz-Szczepkowskiej, które nie zostały jak dotąd w ogóle wystawione.

WALĄCY SIĘ DOM, CZYLI „WEJDŹCIE... OBYWATELE...”

Jednym z nielicznych wielokrotnie inscenizowanych tekstów autorki jest sztuka *Walący się dom*, w której Morozowicz-Szczepkowska włączyła się w publiczną dyskusję o sytuacji klasowej polskiego społeczeństwa w okresie międzywojennym. Tytuł odnosi się całkiem bezpośrednio do miejsca akcji dramatycznej, zniszczonego folwarku rodziny Rakuskich, ale jest też oczywistą metaforą ruiny finansowej i degrenolady moralnej polskiego ziemiaństwa w pierwszych dekadach dwudziestego wieku. To nie dom się wali, lecz dwór o „pobielanych ścianach”, a wraz z nim cały szlachecki kosmos, jako że ów dwór stanowił jego zmitologizowane centrum.³⁰ W sztuce tej Morozowicz-Szczepkowska bezceremonialnie zaatakowała marazm, anachroniczną moralność i klasowy egoizm szlachty, a przez postać profesora Barskiego, szwagra patriarchy Rakuskiego, zadeklarowała otwarte poparcie dla przekazania ziemi chłopom. Autorka skończyła pisać sztukę 15 września 1936 roku i najwyraźniej liczyła, że wystawi ją Teatr Narodowy, ponieważ w jej kalendarzu znajdują się liczne wzmianki o kontaktach z Ludwikiem Solskim w tej sprawie³¹. Wreszcie po miesiącach bezowocnego oczekiwania, pod datą 19 stycznia 1937 roku zapisała: „Sztukę

wysyłam Szyfmanowi”, a Szyfman postanowił grać.

Premiera w reżyserii Zbigniewa Ziemińskiego, który wcielił się w postać dziedzica Janka Rakuskiego, odbyła się 8 listopada 1937 roku w Teatrze Małym, spotykając się z ciepłym przyjęciem Tadeusza Boya-Żeleńskiego i – jak łatwo się domyślić – krytyką Karola Irzykowskiego, któremu w szczególności nie podobał się finał przedstawienia. „Rzecz rozłązi się w scenkach”³², stwierdzał kategorycznie. O dziwo, Morozowicz-Szczepkowska skłonna była przyznać rację Irzykowskiemu, pierwotnie planowała bowiem inne zakończenie sztuki: „Na życzenie dyrektora Szyfmana przerobiłam finał sztuki, czym zyskała może na realizmie, ale straciła na dynamice dramatycznej, co mi zresztą wytyka, tym razem chyba słusznie, Irzykowski, wbrew Boyowi, który sztukę chwali”³³. Perypetie finału *Walącego się domu* kapitalnie odsłaniają zależność dramaturgii od bieżących mód artystycznych, obowiązującej hierarchii gatunkowej, klimatu politycznego, mówiąc krótko, pozwalają przyjrzeć się uwikłaniu twórczości dramatycznej w sieć władzy-wiedzy. Ale zacznijmy od początku.

Walący się dom przedstawia losy podupadłej i niemiłosiernie skłóconej rodziny ziemiańskiej Rakuskich, którą odwiedza mieszkający w Paryżu wuj Barski. Jego obecność stwarza każdemu

członkowi rodziny okazję do przedstawienia własnej historii ostatnich lat. Wyjaśniając fatalną sytuację finansową rodziny oraz wzajemne animozje dzielące bliskich, opowieści z przeszłości dopełniają właściwą akcję dramatyczną zogniskowaną wokół postaci schorowanego starego Rakuskiego, którego rozkocharuje w sobie opiekująca się nim pielęgniarka łasa na jego pozycję i majątek. Kiedy Rakuski wraca do dworu z potajemnej wyprawy do miasta, gdzie poślubił pielęgniarkę, i obwieszcza tę informację swoim dzieciom, jego syn Janek, jak na dziedzica przystało w gorącej wodzie kąpany, łapie za strzelbę.

W archiwum w Milanówku znalazłam aż trzy wersje zakończenia, w tym pierwotny finał, zarzucony przez autorkę pod wpływem nacisków kierownictwa teatralnego, finał, w którym Janek zabijał pielęgniarkę celnym strzałem z dubeltówki. Było to zakończenie melodramatyczne, sensacyjne, nieco brukowe, a nawet efekciarskie, zarazem jednak szalenie niewygodne ideologicznie i wręcz uderzająco niekonwencjonalne. Strzał Janka oznaczał bowiem całkowity upadek rodziny Rakuskich, brak szans na jakiegokolwiek odkupienie, na nowy początek. Zrywał akcję, pozostawiając bez rozwiązania wszystkie

nabrzmiące konflikty rodzinne – nierozstrzygniętą kwestię podziału majątku i niejasną przyszłość obu siostr Janaka – a przy tym usuwał w cień kwestię sprzedaży ziemi chłopom, podkreślając straceńczą głupotę i nieuchronną zagładę ziemiaństwa. Z punktu widzenia konstrukcji dramatu taki finał szokował, rozsadzał misternie skomponowany obrazek obyczajowy.

Poproszona o przeróbkę, Morozowicz-Szczepkowska „wyrwała” Janekowi strzelbę, rozładowała wszystkie napięcia, wyjaśniła wszelkie niedopowiedzenia, dając Rakuskim szansę na



MARIA MOROZOWICZ-SZCZEPKOWSKA WALĄCY SIĘ DOM, TEATR MAŁY, WARSZAWA 1937, REŻ. ZBIGNIEW ZIEMIŃSKI, FOT. STANISŁAW BRZÓZOWSKI/NARODOWE ARCHIWUM CYFROWE

30 Zob. Andrzej Mencwel *Stanisław Brzozowski. Postawa krytyczna. Wiek XX*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 134-141.

31 W Milanówku znajdują się kalendarze autorki, w których informacje o jej pracy artystycznej (25 września 1934 „Zaczęłam pisać sztukę”) przeplatają się z zapiskami finansowymi, uwagami o pogodzie (25 czerwca 1935 „42 stopni ciepła”), chorobach, wyjazdach i – oczywiście – pracy męża (16-18 maja 1935 „Janek robi maskę i trumnę Marszałka, nie śpi 4 doby”). O kulisach inscenizacji *Walącego się domu* Morozowicz-Szczepkowska pisze też we wspomnieniach *Z lotu ptaka*, op.cit., s. 331.

32 Karol Irzykowski *M. Morozowicz-Szczepkowska: „Walący się dom”*, w: tegoż *Recenzje teatralne. Wybór*, wybór i wstęp Janusz Szpotański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, s. 567.

33 Morozowicz-Szczepkowska *Z lotu ptaka*, op.cit., s. 308-309. W tym miejscu autorkę być może zawiodła pamięć. Kalendarz z 1936 roku, w którym notowała postępy w pracy nad sztuką, pozwala spekulować, że zmieniła finał, zanim jeszcze sztuka trafiła na biurko Szyfmana. 26 października zapisała bowiem: „Zawiozłam TKKT [Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej] przerobiony finał”.

adaptację własnej tożsamości do nowej rzeczywistości społecznej. Sztuka kończy się sceną między Jankiem a Wawrzyńcem, jednym z chłopów pracujących na ziemi Rakuskich. Dziedzic pańskim gestem darowuje Wawrzyńcowi rodzinny dom i morgę ziemi, podczas gdy sam zamierza się wyprowadzić ze swoją bogatą narzeczoną (córką przemysłowca) do miasta. Co ważne, Wawrzyniec nie jest partnerem Janka w tej rozmowie. Chłop nie otrzymuje ziemi, ponieważ na niej pracuje, nie ma również prawa jej kupić – ziemia zostaje mu darowana, jako że dla Janka nie przedstawia żadnej wartości, a jedynie obciążenie. Morozowicz-Szczepkowska nie była chyba przekonana do tego zakończenia, bo zostawiła wyraźną adnotację, że zmieniła finał nie z własnej inicjatywy, oddzielając go ponadto od innych naniesionych w tym czasie przeróbek, w których podrasowała koloryt relacji klasowych na wsi. A jednak nigdy do pierwotnego zakończenia nie wróciła. Najprawdopodobniej tę właśnie wersję grano też w innych miastach przed wojną, w tym w Krakowie, gdzie Teatr Miejski wystawił *Walący się dom* tylko kilka dni później niż Teatr Mały, 14 listopada 1937 roku, w reżyserii Wacława Nowakowskiego.

Nie udało mi się natomiast jak dotąd ustalić, kiedy powstał trzeci finał, zamykający sztukę w egzemplarzu z lat sześćdziesiątych. Na razie trudno zatem stwierdzić, po którą wersję sięgały teatry tuż po drugiej wojnie, gdy *Walący się dom* ostatni raz gościł na polskich scenach – między innymi w Bydgoszczy, Krakowie, Lublinie, Szczecinie – świetnie wpisując się w nowy klimat polityczny. Ostatnia wersja sztuki nosi znamiona powojennej retoryki, a nawet wydaje się skrojona na miarę tych czasów, pomimo zastrzeżeń autorki, że nie poddaje się koniunkturze politycznej

(i trzeba uczciwie przyznać, że większa część sztuki i jej główna idea powstały na długo przed Polską Ludową). Inaczej Morozowicz-Szczepkowska rozpięła scenę między Jankiem a Wawrzyńcem. Tym razem Wawrzyniec wypytuje dziedzica o łączkę Barskiego, rozniósł się bowiem wieści, że Barski planuje ją sprzedać chłopom. Nie dochodzi do łaskawego darowania Wawrzyńcowi zrujnowanego majątku. W ostatniej scenie Barski zaprasza zgromadzonych na dziedzińcu chłopów do domu słowami „Wejdźcie... obywatele...”. Dzięki zmianom w zakończeniu, sztuka nabrała wydźwięku publicystycznego, a akcent przesunął się na sprawę chłopską.

Już to doprawdy pobieżne omówienie dwóch dramatów Morozowicz-Szczepkowskiej pokazuje, że przechowywując jej twórczość (oraz teksty innych dramatopisarek) w otchłannych magazynach naszego teatru, zadowalały się uboższą wizją historii, zgadzamy się na okrojenie własnej wiedzy, wrażliwości i poczucia estetyki. Nie chodzi bynajmniej o to, by nagle uznać utwory Morozowicz-Szczepkowskiej za nowe arcydzieła, lecz by dramaturgia kobieca zyskała równoprawny status w badaniach teatrologicznych jako dokumenty życia teatralnego i społecznego. Tym bardziej, że pozwalając pisarce osunąć się w zapomnienie (przez czynienie jej niewidoczną), akceptujemy milczenie na temat doświadczenia kobiecego, dramatopisarki bowiem, a Morozowicz-Szczepkowska zwłaszcza, znacznie częściej poruszały sprawy żywo nurtujące przede wszystkim kobiety, stawiając pytania o macierzyństwo, małżeństwo, życie seksualne, zależność ekonomiczną, nierówność płci.³⁴

Twórczość Morozowicz-Szczepkowskiej wydaje się szczególnie godna

³⁴ Hernik-Spalińska, op.cit.

uwagi z dwóch powodów. Po pierwsze, ze względu na długowieczność autorki. Chociaż na poziomie strukturalnym zapewne przyczyniła się ona do niepamięci o Morozowicz-Szczepkowskiej, to jednak stworzyła sytuację wyjątkową. Dysponujemy dziś korpusem tekstów jednej autorki, która przeżyła dwie wojny światowe, znała realia fin de siècle'u, międzywojnia, okupacji, czasów stalinowskich i odwilży, a przy tym od dziecka obracała się w kręgach artystycznych i spędziła lata na scenie w różnych miastach Polski. Aż strach pomyśleć, czego moglibyśmy się dowiedzieć, analizując całokształt dorobku Morozowicz-Szczepkowskiej, ale już

nawet epizodyczne badania zapowiadają się obiecująco. Przykładowo, studia nad praktyką Warszawskiego Teatru Objazdowego „Problemy” pomogłyby zrozumieć mechanizmy odradzania się teatru w powojennej Polsce oraz dowartościować rolę kobiet w tym procesie. Po drugie, Morozowicz-Szczepkowska uważnie obserwowała i aktywnie angażowała się w kwestie społeczne, a zwłaszcza w kwestię kobiecą. Connerton ma rację, przekonując, że zapomnienie bywa konieczne zarówno dla tożsamości wspólnoty, jak i jednostki. Nie zawsze jednak jest to jedyna i najlepsza droga. Może nadszedł czas, by sobie wreszcie przypomnieć.

Rzeczywistość boli

WSTYD I TRAUMA JAKO „REALITY SHOW(S)”

• PIOTR DOBROWOLSKI •

Lewica i ofiara

• PIOTR DOBROWOLSKI •
• PRZEMYSŁAW PILARSKI •
• TOMASZ PLATA •

Niezależnie od realnych problemów wielu mieszkańców kraju, w Polsce Ludowej przez dziesięciolecia zaklinano rzeczywistość milczeniem, skutecznie wpływając na jej obraz. Niemal nie wspomniano o bezrobociu, biedzie i problemach mieszkaniowych, a bezdomność eliminowana była paragrafami prawa karnego. Do końca lat osiemdziesiątych pojęcia te, jeśli w ogóle pojawiały się w środkach masowego przekazu, najczęściej odnoszone były do wrogich państw zachodnich. Jak ironicznie wspomniano jeszcze przez kilka późniejszych lat, w czasie stanu wojennego Jerzy Urban deklarował zorganizowanie zbiórki koców i śpiworów, które miały być przesłane dla bezdomnych w Stanach Zjednoczonych. Kiedy nastąpił wreszcie piękny, czerwcowy dzień, w którym „skończył się w Polsce komunizm”, zaczęliśmy zdawać sobie sprawę, że nawet najbardziej idealizowana projekcja rzeczywistości nie jest

w stanie ukryć codziennych problemów wielu mieszkańców kraju. Polityczne wstrząsy końca lat osiemdziesiątych wywołały falę zmian ustrojowych, spo-

Autor jest adiunktem w Zakładzie Estetyki Literackiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wydał książkę *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym* (2011).

łącznych i ekonomicznych, które wpływały na każdą sferę życia. Radość z odzyskanej wolności łączyła się z szokiem dezorientacji nową rzeczywistością, w której nagle, niemal bez przygotowania, znaleźliśmy się wszyscy. Wymagała ona szczególnych – nigdy wcześniej niewykorzystywanych – zdolności adaptacyjnych.

Oczekiwana od lat zmiana ustroju rykoszetem odbiła się na gospodarce, ob-

nażając ułudę centralnego planowania. Upadek wielkich zakładów przemysłowych i państwowych gospodarstw rolnych najdotkliwiej odczuwany był przez zatrudnionych tam nisko wykwalifikowanych pracowników, którzy mieli ograniczone możliwości dostosowywania się do nowych warunków. Na tym tle, ale także wybijając się ponad przeciętność radzącego sobie jakoś z rzeczywistością „ogółu społecznego”, zaczęła wyróżniać się grupa osób obrotowych – z pomysłami i perspektywą sukcesu. Tworzyli nową warstwę społeczną – debiutujących prywatnych przedsiębiorców. Na własny użytek urzeczywistniali powszechny sen o kapitalizmie, w pocie czoła handlując na straganach i stoiskach typu „szczęki”. W tym samym czasie, nie skupiając na sobie niczyjej uwagi, rosła grupa zagubionych. Pozostawieni sami sobie, odsuwani na margines życia społecznego, często zwyczajnie niezauważani przez innych, ludzie ci osuwali się stopniowo poniżej egzystencjalnego minimum. Polacy, zafascynowani powodzeniem stosunkowo nielicznej, ale – przez kolorowe, kreszowe dresy i głośne manifestowanie własnych sukcesów – rzucającej się w oczy grupy, zbyt często zapominali o ofiarach transformacji. I być może żyliby w błogiej nieświadomości, gdyby minister pracy i polityki socjalnej w rządzie Tadeusza Mazowieckiego nie zaczął otwarcie mówić o ich losie i błędach systemu. Jacek Kuroń podjął się ochrony najbardziej potrzebujących, starając się zmniejszyć ponoszone przez nich koszty przemian. I nawet jeśli nie wszystko mu się udało, dzięki niemu i ludziom takim jak on, po raz pierwszy mogliśmy uświadomić sobie skalę negatywnych konsekwencji i liczbę ofiar fascynacji liberalną polityką ekonomiczną.

Znakiem początku lat dziewięćdziesiątych nie była tylko czekolada w słoiach Hazella, gumy Turbo, chemia

z Niemiec, bazarowe wersje produktów znanych marek, lizaki Hit z twardego toffi (pozbawiające pierwszych plomb całe roczniki uczniów podstawówek) i inne, cudowne objawienia, nieco różniące się od siebie w wersjach regionalnych. I choć pokolenie dzisiejszych trzydziestoparolatków dobrze wspomina ten czas i pierwsze zawroty głowy wywoływane powiewami kolorowego Zachodu (czego wyraz dała przed dwoma laty Paulina Wilk w książce *Znaki szczególnie*¹), był to także okres pierwszych rozczarowań mitycznym i idealizowanym wcześniej kapitalizmem. Okres przemian, zachwyty wolnością (która, przynajmniej jako hasło, miała jeszcze wówczas znaczenie), miesięcznika „Sukces” i sukcesu „Gazety Wyborczej” był też czasem rynkowej bezwzględności i galopującej inflacji. Wobec szybkości chaotycznie następujących zmian, ale także konieczności odnalezienia się w nowych warunkach, polscy artyści zmuszeni byli do mierzenia się z nieznanymi im wcześniej problemami. Dlatego przedstawiciele wielu obszarów twórczości odpowiadali na wyzwania chwili z pewnym opóźnieniem.

Krytycy i teoretycy poszczególnych dziedzin zgodnie domagali się od artystów prób uchwycenia „ducha czasów”. Oczekiwano od nich, że wypełnią będą pozostawione bez obsady funkcje sumień narodu, duchowych drogowskazów i kronikarzy epoki. Znowu aktualne stały się tezy sformułowane kilkanaście lat wcześniej przez Adama Zagajewskiego i Juliana Kornhausera w książce *Świat nie przedstawiony*². Literatura, jak twierdzili jej autorzy, powinna być zwierciadłem odbijają-

¹ Paulina Wilk *Znaki szczególnie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.

² Julian Kornhauser, Adam Zagajewski *Świat nie przedstawiony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

cym rzeczywistość, specyficznym przekątnikiem prawdy pozaartystycznej i – pośrednio – narzędziem dydaktyki społecznej. Przełom początku lat dziewięćdziesiątych przypominał o tej tęsknocie. Kiedy – mniej więcej dekadę później – nastąpił czas pierwszych podsumowań, okazało się, że (przynajmniej w obszarze polskiego dramatu i teatru, ale nie tylko) realność zbyt często zastępowana była medialnością. Jako pierwszy otwarcie diagnozował to Przemysław Czapliński w tekście polemicznym wobec zachłyśnięcia się nowym brutalizmem, opublikowanym w roku 2003 pod tytułem *Socjoza*³.

Przemysław Pilarski, autor publikowanego w tym numerze „Dialogu” dramatu *Reality show(s)* (ale także zaprezentowanego latem tego roku w Teatrze Studio tekstu *Tata wiesza się w lesie*) korzysta z wielu doświadczeń minionego ćwierćwiecza, by w jego perspektywie – zarówno w wymiarze społecznym, jak i artystycznym – opisać świat. Używa mocnych metafor, by ukazać bohaterkę dotkniętą biedą, która nie potrafi skutecznie dostosować się do zmian otaczającej ją rzeczywistości. Wprowadza także medialną ramę telewizyjnego show w stylu znanym z polskiego teatru poprzedniej dekady. W niej umieszcza fragmenty tekstu przypominające patchwork, gatunek literacki o otwartej formie. Taki styl tworzenia tekstu kojarzyć się może z *Kartoteką rozrzuconą* – dramatem, który jawi się dzisiaj jako tekst symptomatyczny dla pierwszych lat polskiej rzeczywistości rynkowej. Nawiązań do twórczości Tadeusza Różewicza, ale także do innych klasyków literatury polskiej i światowej jest w *Reality show(s)* więcej. Jakby tej różnorodności było mało, główny wątek fabularnej prezentacji

wielokrotnie przełamany jest przez postać nazwaną Kabaret Żydzi, która – nieco prowokacyjnie wtrącając dowcipy przypominające humor szmoncesowego kabaretu, ale ujawniając też poważne traumy – wprowadza wyraźne nawiązania do traumatycznej historii i współczesności relacji polsko-żydowskich.

Nawoływanie do ubóstwa to jedno z najważniejszych, a w związku z tym często powracających ewangelicznych wezwań, o którym w ostatnich latach, ustami papieża Franciszka, przypomina Kościół katolicki. Przez katolików samo ubóstwo uważane jest za jedną z cnót moralnych, których przestrzeganie prowadzić ma nie tylko do realizacji celów wyższych, osiągniętych w zaświatach, ale też do szczęścia w życiu doczesnym. Tu jednak rzeczywistość różni się od utopii wprowadzanej przez pryzmat religii czy wiary. Dlatego Bożena, centralna, choć równocześnie ukryta (przez większą część tekstu niewidoczna) postać dramatu Przemysława Pilarskiego, decyduje się „dać odpór biedzie”. Ironiczne określenie jej zachowania sugeruje jasno, że nie czuła się już zdolna do formułowania jakichkolwiek odpowiedzi na żadne z – atakujących ją z różnych stron – wezwań do zapłaty. Pod jej drzwiami, przypuszczając nieustanne ataki, od których rozboleła ją głowa, kłębili się „komornik, gazownik, prąd, podatki, kolęda, czynsz”. Potrzeba odparcia problemów natury ekonomicznej nie popchnęła jej jednak do podjęcia zdecydowanych działań i „wzięcia spraw w swoje ręce”. Zamiast dumnie wypiąć pierś, stawiając czoło przeciwnikom, niestara jeszcze, a już niewierząca w przyszłość kobieta zdecydowała się schować przed światem; uciec, by uniknąć kłopotów. Zamyka się więc w szafie, której drzwi – gdyby nie podglądanie telewizyjnego serialu *Pastwisko* (zanim komornik zabierze

³ Przemysław Czapliński *Socjoza*, „Gazeta Wyborcza – Świąteczna” z 15-16 lutego 2003.

odbiornik TV) i opowieści męża – stają się odtąd granicą całego jej świata.

Jeśli ucieczka od rzeczywistości może być uznana za sposób na zainicjowanie jakiejś bitwy – jest nią długotrwała, przeciągająca się latami, wojna z sobą samym. Dzięki temu skojarzeniu tekst Pilarskiego wpisał się w założenia programowe tegorocznej edycji konkursu dramaturgicznego Metafory Rzeczywistości organizowanego przez Teatr Polski w Poznaniu – „Wojna. Be war/or not to be” – na którym otrzymał nagrodę główną i nagrodę jury dziennikarskiego. Jak sugeruje umieszczone w motcie sztuki nawiązanie do *Sonetu IV* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego (*O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem*), wojnę toczyć możemy też z szatanem i światem, jawiącym się w tym kontekście jako reprezentacja opresyjnego, warunkowanego ekonomicznie, systemu. Jednak, znajdując się w ukryciu, walczyć musimy także z ciałem, które w tej sytuacji, nawet wytrwale trenowane, jednak nadal ma własne potrzeby i może stać się naszym największym wrogiem.

Przewycięzenie cielesnych pokus, które – choć czasami okupione jest pewnym wysiłkiem – udaje się Bożenie znakomicie, przybliżając ją do świętości. W ten sposób, zgodnie z chrześcijańską wizją świata, ukryta w szafie mieszkanka kamienicy na Grochowie zaczyna jawić się jako wcielenie „polskiej męczennicy”. Przez ćwierćwiecze trwając w rzeczywistości przestrzeni marginalnej, „daje bierny odpór biedzie”. Dlatego określana jest też – przynoszącym dzisiaj chlubę większą niż kiedykolwiek wcześniej – mianem „niezłomnej”. I tak ubóstwo, a dokładnie – reakcja na nie – odzyskuje funkcje uświęcające osobę, której jest udziałem. Nagrodą dla współczesnej wielkomiejskiej pustelniczki jest dar tłumaczenia

snów i przewidywania przyszłości, którą odkryła – rozmyślając – znudzona długotrwałą samotnością.

Metafora wykorzystująca obraz kobiety ukrytej w szafie dosadnie przypomina, że w liberalnym systemie społeczno-ekonomicznym biedni zwykle nie budzą niczyjej sympatii i nie mogą liczyć na jakiejkolwiek oznaki szacunku. Ludzie doświadczający ubóstwa wpadają w spiralę problemów, które często nie pozostawiają im żadnej nadziei na odnalezienie drogi wyjścia z pogarszającej się sytuacji. Marginalizowani, ignorowani – zamykają się w sobie i stopniowo zaczynają funkcjonować jako wykluczeni poza społeczeństwo. Wstyd każe im usuwać się z pola widzenia innych. I tak, w czasie, kiedy grupy reprezentujące różne środowiska – doświadczane wspólną traumą i doświadczeń mniejszości, ludzie różniący się od reszty określonymi preferencjami i wyznawanymi poglądami – nawołują się wzajemnie do „wychodzenia z szafy”, bieda prowokuje reakcję odwrotną. Popycha do zejścia do piwnic i kanałów, zamurowania się pod podłogą, zdekowania na stryszku. Nie daje szans na skrzyknięcie przyjaciół na facebooku i zorganizowanie atrakcyjnej medialnie pikiet. Nie prezentuje się ładnie ani pod parasolkami, ani w tęczy barwach. Nie pali opon w marszu na Warszawę i nie będzie przyciągać wzroku przechodniów, stojąc na rogach ulic w trakcie zbierania podpisów w swojej obronie. Najczęściej więc – niezależnie od tego, czy jest już podstarzała, dojrzała czy dopiero poczęta – chowa się w szafie. I w niej pozostaje.

Wprowadzenie w *Reality show(s)* postaci kobiety zamkniętej w meblościance przywołuje kolejne analogie, które w tekście swojej sztuki skwapliwie wykorzystuje Pilarski. Kapitalizm, przez stosowaną w jego ramach prakty-

kę wykluczenia i piętnowania inności, zestawiony zostaje przez niego, choć nie dosłownie, z faszyzmem. Nie jest to może zależność całkowicie oryginalna, w Polsce nadal ma ona jednak spory potencjał oddziaływania na zbiorową świadomość. To dodatkowy argument, by postać ukrywającej się Bożeny

uznać za symboliczne nawiązanie i reprezentację tragicznej historii polskich Żydów. Pierwszym – dość wyraźnym i raczej wystarczającym – nawiązaniem do Zagłady jest samo wspomnienie szafy, traktowanej jako bezpieczny azyl.

Czy nieobecność dawnych mieszkańców kamienic Muranowa, Grochowa



PRZEMYSŁAW PILARSKI *REALITY SHOW(S)*, 9. METAFORY RZECZYWISTOŚCI, TEATR POLSKI W POZNANIU, 2016, REŻ. MAŁGORZATA WARSICKA, FOT. MAREK ZAKRZEWSKI/TEATR POLSKI W POZNANIU (ZDJĘCIA Z CZYTANIA SZTUKI)



i Pragi wystarczy, żeby wymazać ślady ich dawnego istnienia? Choć Jacques Derrida twierdził, że „ślad nie do wymazania nie stanowi śladu”, właśnie w jego tekstach odnaleźć można argumenty świadczące o niemożliwości uniknięcia powrotów zamazanych, niewyraźnych i znikających świadectw dawnego istnienia. Przemysław Pilariski, opisując świat w *Reality show(s)*, wybiera tę właśnie ścieżkę, najwyraźniej dając temu wyraz we fragmencie sztuki znacząco zatytułowanym *Powidoki (na starą melodię)*. Wprowadza w nim wizję „zapisu” śladu obecności, pojawiającego się w miejscach, w których niegdyś przebywali ludzie. „Każde miejsce, każda przestrzeń jest nośnikiem pamięci” – stwierdza Kabaret Żydzi. Pamięć, o której mowa, zostaje wryta w konkretne przestrzenie i pomieszczenia tym głębiej, im bardziej emocjonalne, traumatyczne wydarzenia miały w nich miejsce. Nie trzeba przy tym uruchamiać Lacanowskiej psychoanalizy i pojawiającej się w niej figury będącej reprezentacją braku, by zrozumieć, jak można odpowiedzieć na pytania, które w *Reality show(s)* formułuje szmoncesowy kabaret: „Z czym kojarzą ci się piwnice? Z czym kojarzą ci się strychy? Z czym kojarzą ci się małe ciemne schowki?”. Zwłaszcza jeśli zadawane są one we wnętrzach warszawskich (łódzkich, krakowskich, białostockich...) kamienic.

W czasie drugiej wojny światowej ukrywający się i ukrywani znaleźli się w przestrzeniach, które ograniczone były zarówno pod względem fizycznym, jak i społecznym czy symbolicznym. Do dzisiaj miejsca te, z czego nie zawsze chcemy zdawać sobie sprawę, przesycane są różnymi, boleśnie konkretnymi znaczeniami. W książce *Bezludna wyspa, nora, grób. Wojenne kryjówki Żydów w okupowanej*

*Polsce*⁴ opisuje je Marta Cobel-Tokarska. Kolejne rozdziały jej monografii wprowadzają typologię miejsc ukrywania się Żydów i opisują ich kryjówki w kategoriach społecznego i indywidualnego doświadczenia. Po wskazaniu sensów, znaczeń i metafor, którymi można określić taki azyl, rozważane jest jego symboliczne funkcjonowanie jako domu, ale także – jako specyficznie rozumianej bezdomności. W ten sposób, na co w jednej z recenzji wspomnianej książki wskazał Przemysław Pazik (mając zapewne na myśli wzbogacenie semantyki istniejących słów), Cobel-Tokarska doprowadza – jakby mimochodem – do odkrycia „nowego” języka. Fragmenty dramatu Pilarskiego potwierdzają, że istnieje słownik uniwersalnej, dogłębnie przesyczonej traumą, toponimii. Na marginesie można dodać, że w Marcu 1968 krążył podobno po Warszawie dowcip, w którym jeden z ocalałych z Zagłady dzwoni do ukrywającego go podczas okupacji człowieka i pyta, czy pamięta dom, w którym wówczas byli. A stojąc tam szafę, w której spędzał wówczas większość czasu? Uzyskawszy odpowiedź twierdzącą, zagaja bez owijania w bawełnę, zdradzając cel swoich wcześniejszych pytań: no więc właśnie – czy masz jeszcze tę szafę?

W *Reality show(s)* nawiązania do tragicznej historii Żydów polskich pozbawione są patosu, ale nie znaczeń. Kabaret Żydzi raz po raz pojawia się na chwilę, by rzucić jakiś dowcip. Rzadko bawić one będą współczesnego czytelnika. Dla osób nieznających przedwojennego szmoncesu niektóre z nich wydawać się nawet będą niewłaściwe, chociaż w tekście sztuki nie ma sygnałów charakterystycznego słow-

4 Marta Cobel-Tokarska *Bezludna wyspa, nora, grób. Wojenne kryjówki Żydów w okupowanej Polsce*, IPN, Warszawa 2012.

nictwa, przekręcania słów czy naśladowania stereotypowego obrazu Żyda, co w dwudziestolecie było charakterystyczne dla wielu scenek popularnych. Ich poziom odbiegał jednak znacznie od programów *Qui Pro Quo* czy *lokalu*, w których pojawiał się Józef Urstein (jako Pikuś) czy Kazimierz Krukowski (odtwórca postaci Lopka)⁵. Przyczyny powojennego niezrozumienia, a nawet niesmaku wywoływanego przez szmonces, diagnozowali uczestnicy dyskusji, która opublikowana została w roku 1972 na łamach „Dialogu” – Antoni Słonimski, Kazimierz Rudzki i Kazimierz Worcelli. Rudzki stwierdzał: „Dzisiaj, kiedy te rzeczy przeszły do tragicznej historii, nie należy mówić żartobliwie o świecie umarłych i trudno wymagać od generacji, która nie znała prototypów, żeby rozróżniała humor wyblakłych odbitek sprzed lat”. Wtórował mu Worcelli: „Wymarli ludzie znający ten język, rozumiejący ten typ dowcipu związany z żonglowaniem na granicy polszczyzny, żargonu i na rozmaitych słownych, a także i myślowych zabawach, które z tego wynikają. Z chwilą, kiedy nie ma środowiska, które jest w stanie to odebrać jako sprawę z życia, sprawę przejętą z ulicy, z normalnych kontaktów, z tą chwilą taki dowcip umiera”⁶.

Pilariski prowokacyjnie wskrzesza atmosferę warszawskich scen szmoncesowych lat dwudziestych, przy okazji uruchamiając kolejny poziom dyskursu: filosemicką przemoc symboliczną.

Bożena nie zdecydowała się na ucieczkę ze świata wobec zagrożenia

ludobójstwem, ale przez doświadczenie ubóstwa. Dzięki prezentacji jej losu Przemysław Pilariski opisać może ćwierćwiecze po transformacji ustrojowej z perspektywy ekonomicznie wykluczonych. Tkanka *Reality show(s)* immanentnie przesyciona jest refleksją na temat ostatniego ćwierćwiecza polskiej historii, ale i praktyk dramaturgicznych. Sztuka wprowadza dyskurs na temat figury ofiary. Ukazuje współczesną wersję ludycznej i zabobonnej religijności. Nawiązuje do medialnej fasadowości prezentacji i postrzegania zdarzeń, ale także podkreśla rolę środków masowego przekazu w tworzeniu ich obowiązującej wizji.

Bierność Bożeny kojarzy się z zachowaniem Bohatera *Kartoteki*. Nawiązań do twórczości Tadeusza Różewicza jest u Pilarskiego znacznie więcej: od oczywistych, jak trawestacja fragmentu wiersza *Bez* („Życie w meblościance jest możliwe [...] Życie w meblościance jest niemożliwe!”), przez kolażową formę, ulepioną z wypowiedzi o różnych stylistykach, po subtelne związki z filozofią recyklingu. Dzielona z autorem *Pułapki* wydaje się także fascynacja wizją świata stworzoną przez Samuela Becketta. „Włosy i paznokcie – nasze pierwsze odpadki. Pierwsze fragmenty ciała, które umierają” – mówi Sąsiad w dramacie Pilarskiego, sugerując, że to już końcówka życia, zbliżający się fin de partie. A jednak, chociaż wracając z pogrzebu niby boi się, że wszystko niebawem się skończy, wie także – podobnie jak Hamm i Clov – że „nic nie może się skończyć! Bo nic się nie dzieje!”. Ubóstwo to wieczne trwanie, stan umysłu trzymający doświadczących go ludzi pomiędzy światami.

5 Agnieszka Uścińska *Szmonces – polska specjałność*, „Teatr” nr 12/2008.

6 *Wspomnienia o kabarecie*, „Dialog” nr 10/1972.

PRZEMYSŁAW PILARSKI

Reality show(s)

KABARET O RZECZACH STRASZNYCH

Fantazmat jest scenariuszem. Albo dramatem, opowieścią rozgrywającą się w pewnej sekwencji i w pewnej topografii.

Andrzej Leder

*Cóż będę czynił w tak strasliwym boju,
Wątpli, niebaczny, rozdwojony w sobie?*

Mikołaj Sęp Szarzyński

OSOBY:

- BOŻENA
- SĄSIAD
- SĄSIADKA
- KAMIENICA
- PROWADZĄCY
- KABARET ŻYDZI (ŻYD I, ŻYD II)
- PUBLICZNOŚĆ

Akcja rozgrywa się współcześnie.

1. Karma

Wchodzi Sąsiad. Niesie talerz z kanapkami, kubek z herbatą. Stawia obok meblościanki. Drzwiczki otwierają się, wychyla się ręka, zabiera naczynia, zamyka drzwiczki od środka.

2. Przyszło ubóstwo

SĄSIAD

Moja żona Bożena ukrywa się w meblościance przed ubóstwem.
To był jej wybór.
Trzeba szanować, jak się kocha.
Niekiedy pyta, co słychać na zewnątrz.
Odpowiadam, że stara bieda.
Ubóstwo przyszło do nas jakieś... dwadzieścia pięć lat temu.
Wkradło się niespodziewanie.
Najpierw przyjęło postać kaszanki na śniadanie. Potem tanich bułek z trocin. I tej gorszej kawy, rozpuszczalnej, co po niej od razu jest sraczka.
Ale Bożena swój honor ma, ona jest twarda zawodniczka.
Są rzeczy, na które nigdy nie dawała przyzwolenia.

BOŻENA

Nigdy!

SĄSIAD

Może i nie walczy, ale się nie poddaje.
Trwa na posterunku, na tej swojej reducie.
Bożena – polska męczennica.
Niezlomna.
Daje odpór biedzie.
Ten tramwaj
nie wykoleił się.
Lecz
dalej nie pojedzie.

BOŻENA

Przyszło ubóstwo.
Zaczęłam kombinować.
I... tak sobie wymyśliłam:
że się schowam.

SĄSIAD

Tak sobie wymyśliła!

BOŻENA

Najpierw mi się wydawało
(jak to się zaczęło),
że
wszystko leci w dół,
wszystko leci w dół,
wszystko leci w dół,
tak myślałam.
Głowa mnie bolała.
Ręce opadały.
Komornik!
Gazownik!
Prąd!

Podatki!
Kolęda!
Czynsz!

SĄSIAD
Z każdej strony atak!

BOŻENA
Nie wiedziałam, dokąd uciec.
Lecz znalazłam swoje miejsce w życiu.
Jak?
Ze strachu tu wlałam.
Właśnie tak.
I sobie siedzę.
I wychodzić nie będę.
Bo jestem zamknięta w sobie.
Nie znajdzie mnie tu żadne zło.
Przyszło do nas ubóstwo.
Lecz trafił swój na swego.
Unikam go.

SĄSIAD
To partyzantka!

BOŻENA
Walka jest wyrównana.
Choć...
Jak idzie o te sprawy...
Nie słuchaj!
Kiedy męża przypili... tłumaczę mu, że wolę być sama...
Ale gdy leżę z rana,
przyciskam do uda udo.
Jest trudno.

SĄSIAD
Bieda jest mistrzem z Niemiec!
Nasz zakład był całkiem spory, produkowaliśmy części do fiata.
Robiłem tam trochę lat.
No i sprzedali nas.
Zabudowania i sprzęt; z ludźmi. Budynki z zawartością.
Dokładnie tak samo, jak teraz sprzedaje się kamienice, mieszkania.
Sprzedali nas. Przyjechał kupiec, pan Schmitt.
Wszystkich zwolnił.
I zamknął.
I to teraz stoi i niszczyje.
Bieda jest mistrzem z Niemiec.
Pan Schmitt przejął konkurencję.
Czyściciel biznesu.
Master of blitzkrieg.
Chińczycy
jemu tam w Chinach
składają taniej łożyska.

My mamy biedę.
I wkurw.
I ekspresowe pożyczki.
BOŻENA
A mnie tu jest dobrze. Naprawdę.
Brawa.

3. Studio telewizyjne. Program na żywo

PROWADZĄCY
Czego nie można pokazać, trzeba schować!
Brawa dla bohaterów dzisiejszego wieczoru!
Wiedzą, co to lęk, wiedzą, co to ból. Wiedzą, co to tęsknota.
Ale nie wiedzą jeszcze, co ich spotka.
Pewien człowiek umówił się kiedyś na randkę przez internet.
Idą, rozmawiają.
Myśli: fajna ta dziewczyna i tak dalej
(zwłaszcza to „tak dalej” bardzo go interesowało).
Mijają McDonalda. Ona: „Wiesz co, skoczę na chwilę do toalety”.
Wchodzi. On czeka na zewnątrz.
Wreszcie dostaje esemesa. Od niej.
„Sorry, to jednak nie to.”
Brawa. Śmiech.
Z kibla mu napisała!
Brawa. Rehot.
Nie ma lekko, moi mili! Dlatego teraz...
Cofniemy się na chwilę do przeszłości.

4. (Dawno, dawno temu.) Plaża nad Wisłą albo nad Bałtykiem,
albo wczasy w Bułgarii

BOŻENA Skąd pan się tu wziął?
SĄSIAD A tak jakoś... pojawiłem się w życiu. Kocyk się pani podwinął.
BOŻENA Słucham?
SĄSIAD Kocyk. Podwinął się. Piasku najdzie, gdzie nie trzeba.
BOŻENA A, no tak. Dziękuję.
SĄSIAD Może ja poprawię?
BOŻENA Poradzę sobie. Przecież to tylko kocyk.
SĄSIAD Ja umiem tak poprawić, że więcej się za Chiny nie podwinie.
BOŻENA Pan, jak rozumiem, z branży hotelarskiej.
SĄSIAD Dlaczego?
BOŻENA A, nieważne.
SĄSIAD No i nie poprawiła pani.
BOŻENA A nie lepiej patrzeć w słońce, w niebo, w wodę?
SĄSIAD Wolę patrzeć na panią.
BOŻENA No i co pan wypatrzył? Kocyk.
SĄSIAD Ale na kocyku... morze radości dla oczu.

BOŻENA Poeta z pana.

SĄSIAD

Woda morska

Woda słodka

Nigdy nie wiesz, co cię spotka!

Śmiech.

BOŻENA Hahaha! Poeta z pana jak nic!

SĄSIAD A nie wyglądam, prawda?

BOŻENA Co pan taki krytyczny?

SĄSIAD Mówię jak jest. Pójdziemy razem na gofry?

BOŻENA Jeszcze bym trochę poleżała. Ale może pan poleżeć ze mną.

SĄSIAD Zgoda!

BOŻENA Niech mi pan coś powie o sobie.

Brawa.

5. Studio telewizyjne. Program na żywo

PROWADZĄCY Wszystko ładnie, wszystko pięknie. Ale pokażmy, jak było naprawdę.

6. (Dawno, dawno temu.) Saksy na Zachodzie, bo przecież nie na Wschodzie

SĄSIAD W zeszłym roku, jak wracałem do Polski, to mi wszystkie marki w pociągu ukradli.

BOŻENA Co pan mówi?

SĄSIAD W zeszłym roku, jak wracałem do Polski, to mi wszystkie marki w pociągu ukradli!

BOŻENA Słyszę. Tylko jestem zdziwiona.

SĄSIAD Pani nigdy nic nie ukradli?

BOŻENA Pilnuję się.

SĄSIAD Ale sama tu pani jest, na tych szparagach?

BOŻENA Sama na szparagach, sama na borówkach, sama z konserwami jeżdżę tutaj i z pieniędzmi w majtkach w tamtą stronę. Pan pewnie wiózł te swoje marki w bardziej dostępnym miejscu.

SĄSIAD Może moje majtki są bardziej dostępne?

Śmiech.

SĄSIAD Żarcik. *(pauza)* Wie pani, ja to wolę z warzywami pracować niż z ludźmi.

BOŻENA A dlaczego?

SĄSIAD Znajoma mi opowiadała, że kiedyś przez dwadzieścia godzin bussem jechała do Niemiec. W upale. A jak już tam dojechała, to co się okazało? Że ta staruszka, co ona miała się nią opiekować, właśnie umarła. Baba kaput! No i chuj wyszedł z roboty za przeproszeniem. Rozumie pani? A szparagi nie umierają.

BOŻENA Ale same się nie zbiorą. Będzie pan tak stał i gadał, to dniówka panu przepadnie.

SĄSIAD Ja nie potrzebuję dużo.

BOŻENA No to niech pan chociaż nie przeszkadza.

SĄSIAD Pani musi mieć opiekę. Męską rękę. Pani jest zupełnie sama.

BOŻENA To nie mnie okradli.

SĄSIAD Do czasu... Ja nie dam pani się zmarnować. *(pauza)* Śmieje się pani. Mam nadzieję, że nie ze mnie. *(pauza)* A zna pani ten dowcip: Polak, Ruski i Niemiec...

BOŻENA Znam.

SĄSIAD Przypomniała mi się taka scena z lekcji geografii. Stoję przed mapą, mały kajtek. I płaczę. A wie pani, dlaczego? Na górze woda, na dole góry. Z prawej Rosja, z lewej Niemcy. Nie ma dokąd uciec! *Śmiech.*

BOŻENA No – ale uciekł pan...!

SĄSIAD Znowu się pani śmieje. *(pauza)* Ja chcę wrócić.

BOŻENA A... ja jeszcze nie wiem.

SĄSIAD Dobrze tu pani?

BOŻENA E tam. Mnie to nigdzie nie jest dobrze.

SĄSIAD Mam tak samo. Myślę, że musimy się zapoznać.

BOŻENA No to niech mi pan coś powie o sobie.

Brawa.

7. Reklama

Smaki dzieciństwa: chleb z cukrem.

Do nabycia w wybranych szpitalach.

8. Studio telewizyjne. Program na żywo

PROWADZĄCY

Pewien człowiek wszedł kiedyś do kawiarni.

Siedziała tam dziewczyna z książką.

Sama.

Wpadła mu w oko.

No to zagadał do niej:

„Powiedz mi, co czytasz. A powiem ci, kim jesteś.”

„My z Jedwabnego”.

Brawa. Śmiechy.

PROWADZĄCY

Oderwijmy się na chwilę od rzeczywistości.

Przed państwem kabaret Żydzi!

Brawa.

9. Kabaret Żydzi. Program na żywo

ŻYD I Byłem ostatnio w Polsce. Poszedłem do żydowskiej restauracji.

Zgadnij, co tam zobaczyłem.

ŻYD II Hm?

ŻYD I Szwedzki stół!

Padumc!

Brawa. Śmiechy.

ŻYD II Lubię piwnice. Kojarzą mi się z dzieciństwem.

To znaczy, żeby nie było. Ja nie pochodzę z patologicznej rodziny.

W patologicznych rodzinach relacje oparte są na przemocy.

A my wszyscy kochaliśmy tatusia.

Padumc!

Brawa. Śmiechy.

ŻYD I Lubię piwnice. Kojarzą mi się z bezpieczeństwem.

To znaczy, żeby nie było. Teraz już nie trzeba się ukrywać.

Brawa.

ŻYD II Teraz nie musimy się ukrywać, bo nas nie ma.

Padumc!

ŻYD I Ale pamięć o nas żyje.

ŻYD II Bu!

ŻYD I Bu!

ŻYD II Bu!

Straszą publiczność. Straszą siebie nawzajem. Okrzyki przerażenia.

Gwizdy. Ktoś bije brawo – ale przez pomyłkę.

ŻYD I A ty? Czego ty się boisz?

10. Błąd montażowy

GŁOS Z PUBLICZNOŚCI Boję się, że wrócą.

PROWADZĄCY (off) Sorry!

KABARET ŻYDZI (off) Padumc!

11. What power art thou

SĄSIAD

To była kiedyś ładna kamienica.

Na całą okolicę.

Są zdjęcia w internecie, można obejrzeć.

Wiedeń!

Ale po wojnie skuli wszystkie stiuki.

Młoteczki lubelskie.

Słoiki z Lubelszczyzny.

Skuły nam wszystkie stiuki.

Stłukły nam dekorum.

To była kiedyś ładna kamienica.

Teraz wygląda jak blok.

Ale duszę... Duszę ma prawdziwą!

Jak się popuka w ściany, to słycać.

I choć młoteczki lubelskie skuły nam dekorum.

Czujemy się tu jak u siebie.

Kiedyś były inne czasy.

A teraz są inne.

KAMIENICA

Ja byłam kiedyś ładną kamienicą.

Ale po wojnie skuli wszystkie stiuki.

Młoteczki lubelskie.

Słoiki z Lubelszczyzny.

Skuły mi wszystkie stiuki.

Obiły makijaż.

Kiedyś była inna moda.

Później inna.

Ciągle ktoś przychodzi i coś zmienia.

Nic nie miałam do gadania.

Oni też.

Pod jedynką mieszkali Brzozowscy.

On był dozorcą. A ona sprzątała po ludziach.

Pod dwójką Pająk z żoną. Brzozowska pomagała im w szabat.

Ich córka przeżyła wojnę.

Tylko ja wiem, w jaki sposób.

Mam swoje tajemnice, skryte miejsca...

Pod trójką gnieździł się Matkowscy. Najmłodszy walczył w powstaniu.

A później został ubekiem. Wyprowadzili się wtedy.

Pod czwórką Anna Dropek, stara panna. Leżała trzy tygodnie, zanim

ją znaleźli. Nie śmierdziała.

Piątka. Koseccy, dobrzy ludzie. Ojciec miał jedną nogę krótszą, był szewcem.

Szóstka. Stary Goldberg, właściciel.

Pamiętam, jak go granatowi stąd wyprowadzali.

Plakał...?

Pod siódemką...

Ale dość już tego.

Gadam jak nawiedzona.

Nie ma o czym!

Kiedyś były inne czasy!

A teraz są inne.

Teraz są nowi lokatorzy!

A ja już jestem stara.

I chociaż ciągle stoję

– co nie jest takie oczywiste –

swoje w życiu przeszłam.

Jestem miejscem uświęconym krwią.

Takich miejsc jest pełno w tym mieście.

W tym mieście jest w czym przebierać!

W czym się nurzać.

Strach się nie bać.

Rondo Ofiar Zbrodni Katyńskiej.

Skwer Więźniów Politycznych Stalinizmu.

Ulica Bohaterów Warszawy.

Ulica Bohaterów Getta.
 Aleja Bohaterów Września.
 Aleja Armii Krajowej.
 Aleja Armii Ludowej.
 Aleja Polski Walczącej.
 Ulica Polskich Skrzydeł.
 Rondo Polskich Kryptologów Enigmy.
 Ulica Batalionów Chłopskich.
 Skwer Wołyński.
 Skwer Zgrupowania AK „Chroby II”.
 Ulica Zgrupowania AK „Kampinos”.
 Ulica Pułku AK „Baszta”.
 Ulica Pułku AK „Broda”.
 Ulica Pułku AK „Waligóra”.
 Ulica 21 Pułku Piechoty Dzieci Warszawy.
 Ulica Batalionu AK „Bałtyk”.
 Aleja Zgrupowania AK „Kryśka”.
 Skwer Batalionu AK „Czata 49”.
 Ulica Batalionu AK „Parasol”.
 Ulica Batalionu AK „Zośka”.
 Rondo Zgrupowania AK „Radosław”.
 Skwer Zgrupowania AK „Róg”.
 Skwer Batalionu Harcerskiego AK „Wigry”.
 Ulica Zgrupowania AK „Żmija”.
 Ulica Zgrupowania AK „Żubr”.
 Ulica Zgrupowania AK „Żyrafa”.
 Aleja Wyzwolenia.

Prawda, że jest w czym przebierać?
 Najważniejsze, żeby trafić pod właściwy adres.
 Ja się stąd nie ruszam.
 Ja tu muszę tkwić.
 Ale jeśli chcecie, proszę bardzo!
 No idźcie, idźcie!
 Ja tylko stoję.
 Ja tylko patrzę.
 Ja tylko milczę.
 I może już dosyć. Bo
 gadam jak nawiedzona.
 A jestem tylko głupim domem.

12. Znajdź Żyda

Publiczność zostaje zaproszona do zabawy. Zabawa polega na tym, że publiczności przedstawiane są rysunki, na których ukryty jest Żyd. Trzeba go odnaleźć, żeby wygrać. Każdy powinien mieć szansę, ale z powodu

ograniczeń czasowych w zabawie mogą wziąć udział tylko ochotnicy. Kto pierwszy, ten lepszy.

13. Studio telewizyjne

Brawa.

PROWADZĄCY Pewien człowiek jako jedyny w swojej wsi wyglądał na Żyda. Przez to co roku musiał grać w żywej szopce na Boże Narodzenie. Najpierw dzieciątko. A jak już podrośł, to różnie. Józefa, któregoś z pasterzy. Lub Maryję.

Przez to nabawił się problemów z kręgosłupem.

Bo oni wszyscy w tej szopce stoją tacy pochyleni.

KABARET ŻYDZI Padumc!

Brawa. Śmiechy.

GŁOS Z PUBLICZNOŚCI (off) Boję się, że wrócę.

PROWADZĄCY Sorry!

A po przerwie... Zaraz! Już jest po przerwie!

Wróćmy do naszych bohaterów.

Przecież mogło być zupełnie inaczej.

14. (Dawno, dawno temu.) Kamienica na Grochowie

SĄSIAD Cześć, Bożenka.

BOŻENA Cześć.

SĄSIAD Z pracy wracasz?

BOŻENA Nie. Z wakacji.

Śmiech.

SĄSIAD Żarty się ciebie trzymają. To dobrze.

BOŻENA A dlaczego dobrze?

SĄSIAD Zawsze taka smutna byłaś.

BOŻENA A skąd ty możesz wiedzieć?

SĄSIAD Od małego cię znam. No to widzę. Ślepy przecież nie jestem.

BOŻENA Zamiast się tak patrzeć, mógłbyś mnie rozerwać czasem.

SĄSIAD I co bym z tego miał?

BOŻENA A co byś chciał?

SĄSIAD Praktyczny ze mnie facet. Kombinuję tak: ściana w ścianę mieszkamy. Ty sama, ja sam. Jakby przebić te ściany, połączyć dwa mieszkania, wyszedłby z tego całkiem niezły metraż.

BOŻENA Na metraż nikt mnie jeszcze nie podrywał.

SĄSIAD Ludzie nie wiedzą, co się liczy. A ja mam widną kuchnię.

Pauza.

SĄSIAD Zatrzybiło?

BOŻENA A co z tamtą tą, co cię ostatnio z nią widziałam?

SĄSIAD E, to już historia... A ja z biologii zawsze byłem lepszy!

BOŻENA Oj, oj, oj!

Brawa. Rechat.

15. Studio telewizyjne. Program na żywo

PROWADZĄCY

Drodzy państwo! Obejrzelście trzy wersje tej samej historii. To wy musicie zdecydować, która z nich jest prawdziwa.

Głosujemy!

Kto jest za tym, że bohaterowie poznali się na wakacjach?

Dziękuję.

Kto wybiera opcję, że to było na saksach?

Dziękuję.

A kto uwierzył w wersję, że wychowali się razem na tym samym podwórku i nigdy nie opuścili swojej kamienicy?

Dziękuję.

Publiczność dokonuje wyboru, chociaż i tak nie ma to większego znaczenia. Prowadzący ogłasza zwycięską wersję wydarzeń według własnego upodobania. Bożena i Sąsiad poznają swoją przeszłość.

16. (Dawno, dawno temu.) Po weselu Sąsiad wnosi Bożenę przez próg

SĄSIAD Teraz już mi się nie wymkniesz.

BOŻENA Zamkniesz mnie na klucz?

SĄSIAD A później go wyrzucę. Daleko.

BOŻENA To jak się tu dostaniesz?

SĄSIAD Masz rację. Muszę to jeszcze przemyśleć. *(włącza płytę z „Córka rybaka” albo innym przebojem)*
Tańczą.

17. (Tu i teraz.)

BOŻENA

I tak sobie żyliśmy szczęśliwie.

Odcięci od prawdziwego życia.

Krótko, przez jakiś czas.

Bo później już żyć się nie dało.

Później wiadomo, co się stało.

Zamroziły się aktywa, jak to mówią.

Bieg wydarzeń się odmienił:

przyszła wolność. A z nią bieda.

Weszłam do zupełnie innej rzeki.

I taki stan trwa do dziś.

18. (Wtedy.)

SĄSIAD

Bożenka...?

Bożenka, gdzie jesteś?

Chowasz się? A ty flirciaro, ty...!

Zobacz, papierówek nakupiłem na bazarku.

Szarlotkę upieczesz. Albo murzynka z jabłkami. Kawy się napijemy. Jak pany.

Pauza.

SĄSIAD

Bożenka...?

No co ty?

Pauza.

SĄSIAD

Szukam cię!

A kuku!

Pauza.

SĄSIAD

Nie ma ciebie nigdzie...

Pauza.

SĄSIAD

To jest jakaś gra?

W powietrzu przecież się nie rozplynęłaś!

Rany boskie....

Pauza.

SĄSIAD

Na policję iść?

Żony zaginięcie zgłosić?

A jak coś wygrzebią przy okazji?

Bożenka...?!

No, kurwa mać!!!

BOŻENA

Tu jestem.

SĄSIAD

Zwariowałaś?

BOŻENA

Można tak to nazwać.

Przepraszam.

SĄSIAD

Za co mnie przepraszasz?

Wyjdź!

BOŻENA

Nie ma mowy.

SĄSIAD

Dlaczego?

BOŻENA

Komornik!

Gazownik!

Prąd!

Podatki!

Kolęda!

Czynsz!

Z każdej strony atak!

SĄSIAD

Daj spokój. Razem damy radę!

BOŻENA

Wszystko leci w dół,
wszystko leci w dół,
tak myślałam.
Nie wiedziałam, dokąd uciec.
Lecz znalazłam swoje miejsce w życiu.

SĄSIAD

Jak...?

BOŻENA

Ze strachu tu wlałam!
Właśnie tak!
I sobie siedzę!
I wychodzić nie będę!
Bo jestem zamknięta w sobie!
Nie znajdzie mnie tu żadne zło!
Przyszło do nas ubóstwo.
Lecz trafił swój na swego.
Unikam go.

SĄSIAD

To koniec!

BOŻENA

Razem damy radę.
Nie przywiązujemy się tylko do schematów.
Tutaj Sąsiad coś robi, żeby zmanifestować swoją rozpacz z powodu de facto utraty Bożenki.

19. (Tu i teraz.) Mauritius

BOŻENA

I taki stan trwa do dziś.
Ja tutaj. On tam.
On tam i siam.
Ja zawsze tu.
On nie wiadomo co.
A ja wiadomo. Zawsze.
Dwa serca. Jeden ból.

Czasem, kiedy jest mi smutno, myślę o tych wszystkich miejscach,
w których nie byłam nigdy; i nie będę.
Powtarzam sobie nazwy.
Najpiękniejsza z nich to – Mauritius.
Raj.
W Polsce nie ma takich nazw.
Grudziądz. Radom. Wałbrzych. To dobre na imiona dla psów.
Wałbrzych, Wałbrzych! Do nogi!

Mauritius. Tam życie musi być lekkie jak mgła.
Tam nie przychodzą wezwania do zapłaty.

Tam się po prostu jest. I się oddycha.
Tak jak jest motyl czy kwiat.
Tam się nie boi człowiek.

Mauritius:

M jak miłość
A jak azył
U jak ulga
R jak Rossmann
I jak inny świat
T jak Tesco
I jak... już tu siedzę, to:
U jak ucieczka
S jak schronienie

Bezpieczeństwo.
Brawa.

20. Powidoki (na starą melodię)

KAMIENICA / SĄSIADKA

Wchodzisz do windy, stroisz miny w lustrze, poprawiasz włosy, dłu-
biesz w nosie, dojeżdżasz na swoje piętro, wysiadasz. Ciebie już tam nie
ma. Ale to nie znaczy, że się nie wydarzyło. Został zapis.
Wyobraź sobie, że kamery rejestrują wszędzie, wszystko, cały czas.
Cały świat cię rejestruje.
Ściany mają uszy, ściany mają oczy. Chłoną.
To nigdy się nie kasuje.
Każde miejsce, każda przestrzeń jest nośnikiem pamięci.
Ktoś inny może kiedyś wejść na twoją minę.
Ty możesz wejść na czyjaś.
Albo nagle przeżyć swoją jeszcze raz.
Pokój, w którym umierała matka, zawsze będzie tym pokojem właśnie.
Gdy przekroczysz jego próg, znowu stanie ci przed oczami ten obraz.
Ona tam ciągle jest.
Z czym kojarzą ci się piwnice?
Z czym kojarzą się strychy?
Z czym kojarzą się małe ciemne schowki?
Dlaczego masz obawy, by tam wejść?
O czym myślisz, kiedy słyszysz stukot kół pociągu w lesie?

KABARET ŻYDZI

Stuk Stuk Stuk
Stuk Stuk Stuk
Stuk Stuk Stuk

KAMIENICA / SĄSIADKA:

Ludzie przychodzą i odchodzą.
Ludzi mogłoby w ogóle nie być.
Świat składa się z miejsc.

Bez miejsc nie byłoby świata.
 A miejsca mają pamięć.
 Są jak bity pies, który ma wryty w ciele każdy dotyk.
 Spróbuj go pogłaskać. Skuli się!
 Nie bądź bezpieczny.
 Miejsce pamięta.
 Gdziekolwiek jesteś: zachowuj się.

21. Rytm miejsc (melodia z dzieciństwa)

KABARET ŻYDZI:

Jestem dyskoteką w remizie, która stoi na miejscu cmentarza.
 Jestem sklepem spożywczym na działce po dawnej bożnicy.
 Jestem boiskiem do nogi tam, gdzie był budynek szpitala.
 I jestem placem zabaw tam, gdzie kiedyś był plac straceń.
 A teraz bawię się i tańczę!
Brawa.

GŁOS Z PUBLICZNOŚCI Wychowałem się na wsi. Dom stał na podmurówce. Podłoga była zawieszona na belkach. Pod nią pusto, bo nie mieliśmy piwnicy. Któregoś lata zagnieździły się tam osy. W ciągu dnia trzeba było uważać, latały po podwórku. W nocy siedziały pod domem. Wydawały z siebie dźwięk podobny do chrapania. Wszystkie w jednym tempie. Zsynchronizowały się. To brzmiało, jakby pod nami spał wielkolud; potwór; człowiek. Od tamtej pory lato na wsi kojarzy mi się z upałami, długimi nocami i strachem.

KABARET ŻYDZI

Jestem ścianą, pod którą kulila się kiedyś kobieta.
 Jestem podłogą, na której leżał przerażony chłopiec.
 Jestem sufitem, z którego nigdy nie przyszedł ratunek.
 I jestem oknem, które niestety było za wysoko.
 To wszystko składa się w całość.
 Ale nie jestem pokojem!
 Szczeniaczek bawi się z kotkiem,
 bo jeszcze jest nieświadomy.
 Ja na to patrzę i się boję.
 Padumc!

22. Reklama

Przeżyj ponownie niezapomniane chwile z dzieciństwa!
 Śmierć babci.
 No, nie daj się dwa razy prosić!

23. Rytm miejsc (melodia z dzieciństwa)

KABARET ŻYDZI

Byłem tak brzydkim dzieckiem, że nikt nie chciał mnie molestować.
Śmiech.

Przez wiele lat miałem wadę zgryzu.
 Dolna szczeka wysuwała się do przodu jak zjebana szuflada.
Śmiech.

KABARET ŻYDZI

Dzieci prześladowały mnie w szkole. Mówiły na mnie Koń.
 Nauczyciele sadzali mnie w pierwszej ławce, żeby móc w każdej chwili namoczyć gąbkę.
Śmiech.

KABARET ŻYDZI

Kolegów za bardzo nie miałem.
 Bawiłem się w doktora z kurami.
Śmiech.

KABARET ŻYDZI

Próbowałem jakoś się zintegrować.
 Podpowiadałem na wuefie.
 Pozwalałem się bić po szkole.
 Robiłem łoda w szatni.
Śmiech. Gwizdy.

KABARET ŻYDZI

Ale czemuś mnie nie lubili.
Śmiech.

KABARET ŻYDZI

Całe dzieciństwo spędziłem praktycznie we własnym towarzystwie.
 Mam wrażenie, że przynajmniej rodzice mnie kochali.
 Każdej zimy ocieplali moją budę słomą.
Śmiech. Buczenie.

KABARET ŻYDZI

Kiedy wyjechałem na studia, powstało powiedzenie „nie ma chuja we wsi”.
Recht.

KABARET ŻYDZI

A teraz tańczę i...

PROWADZĄCY Tańczymy o lepszą przyszłość!

Brawa.

24. Silent disco

Tańczymy o lepszą przyszłość.
Koniec.
Brawa.

PROWADZĄCY A co słysząc u naszych bohaterów? Nie, nie, nie! Nie zapomnieliśmy o nich!

25. Dar

SĄSIADKA Przyniosłam ci dary, o wieszczko. Proszę o dobre widzenie.
 BOŻENA Jaki konkretnie jest problem?
 SĄSIADKA Miałam sen. Przyśnił mi się misjonarz, który pojechał do Chin.
 BOŻENA Jaki misjonarz?

SĄSIADKA Nasz. Katolicki. Biały. Chodził, chodził. Patrzył, patrzył na tych komunistów. Na koniec powiedział „Pryyyyk!”

BOŻENA I to wszystko?

SĄSIADKA Tak. Bo mnie pęcherz obudził. Co to może znaczyć, wieszczko nasza? Mam się bać?

BOŻENA Bój się Boga.

SĄSIADKA Tylko tyle?

BOŻENA Nie. To dopiero początek. Czekaj. Zamykam oczy. Czuję wiry. *(pauza)* Więc Chiny to daleki świat. I tania siła robocza. Ale też przecież komunizm. Więc jednak jakaś utopia.

SĄSIADKA A ten misjonarz?

BOŻENA A ten misjonarz to ty.

SĄSIADKA Dlaczego powiedział „Pryyyyk!”?

Pauza.

BOŻENA Coś ci się popruje w życiu. Jak majtki made in China. Dziesięć procent elastan. Dziewięćdziesiąt procent bawełna. *(pauza)* Koniec wizji.

26. Jak Bożena odkryła swój dar (fragment reportażu)

BOŻENA Siedziałam tu dłużej czas i trochę mi zaczęło się nudzić, nie powiem. Najpierw oglądałam telewizję przez uchylone drzwiczki, ale potem, jak nam odcięli kablówkę, oglądać mogłam tylko telewizor. Przez jakiś pół roku, nie dłużej, później i tak wyniósł go stąd komornik.

Zabrakło mi rozrywek.

Nie zwątpiłam jednak w swoją siłę.

Ktoś inny może by powiedział, że zgłupiałam. Ale to jego sprawa. Bo ja z tych nudów zaczęłam sobie wyobrażać! Różne rzeczy przychodziły mi do głowy. Nie opowiadałam najpierw nic, z natury małowówna jestem i wstydliva, ale z czasem zauważyłam, że to wszystko wydarzało się naprawdę. Potem.

Mąż przychodził, opowiadał o tym, co ja już wiedziałam, bo ja to już dawno zobaczyłam przecież. Przewidziałam.

Kiedyś zamknęłam oczy i mi się wyświetlił Rogucki spod dwójki. Jak karmi dwa cielaki, a żaden z nich o sobie nie wie. Po jakimś czasie mąż powiedział, że Rogucki ma nieślubne dziecko.

Albo Dąbczakowa. Śniło mi się, że goli jak zawzięta głowę, bo kwiaty jej zaczęły rosnąć między włosami. No i chłop się Dąbczakowej powiesił. A ona z tego wszystkiego zwariowała.

Innym razem z nudów zaczęłam sobie rysować długopisem po gazecie; co popadnie. Wyszły z tego czereśnie. Ogonki miały krótkie, a owoce wielkie. Cały czas zachodzę w głowę, co to może znaczyć. Ale cierpliwie czekam. Bo objawi się.

Tak. Wiem, kiedy wybuchnie wojna.

Ale wam nie powiem.

Niech to będzie niespodzianka. *(pauza)*

No nic.

Wyjaśniłam mężowi, jaka jest sytuacja. A on rozgadał sąsiadom.

Zaczęłam cieszyć się lokalną sławą.

Ludzie przynoszą czasem jakieś dary w zamian za wizję; a to jedzenie, a to pieniądze w kopercie. Opłaciło się.

27. Studio telewizyjne. Program na żywo

PROWADZĄCY Pewien człowiek poszedł kiedyś do wróżki... A ona nie знаła przyszłości!

Brawa. Rechot.

Ja to lubię czasem tak zaskoczyć. A teraz... zrobmy nastrój. Audycja dla dorosłych!

Robi się nastrój.

28. Wyczyść całą historię. Piosenka sąsiada

SĄSIAD

Nie rzucaj mnie, kiedy cię pragnę

Nie odbieraj mi ostatnich złudzeń

Tak brakuje mi tych ciężkich dni

Kiedy karetką byłaś mi

Za krótki był nasz wspólny czas

Co ty na to, żeby kontynuować?

Mam ochotę ciebie słuchać

Mam ochotę cię dotykać

Mam ochotę ci się poddać

Nigdy nie poszliśmy w ogień

Nasz rachunek ciągle jest na plus

Jeszcze jesteś obok

Wiem

Lecz powątpiewam w życia sen

Wysyłam w świat sygnał SOS

Brawa.

29. Intymność

SĄSIAD

Najgorsze zawsze są święta.

Choinkę stawiam tutaj. Żeby Bożenka mogła patrzeć na światelka.

Bo lubi.

A prezent dla niej zostawiam o tam.

Dla siebie kupuję ferrero rocher w Tesco.

Wiążę kokardkę.

I kładę pod choinką.

Czekam na pierwszą gwiazdkę.

A potem otwieram i jem.

Bożena zaczyna nucić kolędę.

SĄSIAD

Bożenki głos ładnie roznosi się w szafce.

Dołączam do niej.

I sobie tak śpiewamy razem.

Ale tylko te smutnawe.

„Lulajże Jezuniu” na przykład.

„Przybieżeli do Betlejem” – nigdy.

BOŻENA (*już nie nuci kolędy*)

Ferrero. Czemuż ty jesteś Ferrero!

SĄSIAD

Zobaczyłem kiedyś w telewizji reklamę.

Pomyślałem: to tak ładnie się nazywa, więc chyba musi być dobre.

To nazywa się prawie jak ferrari.

I kupiłem.

I faktycznie było dobre.

I kupuję teraz zawsze.

Ale święta mimo to są najsmutniejsze.

Jeden chuj.

BOŻENA

Wyobrażam sobie czasem, jak on mnie dotyka.

Co to znaczy, przeczesywać moje włosy.

Całować.

Gładzić po skórze.

Jaki ja mam zapach?

SĄSIAD

Śniła mi się raz kobieta, której śmierdziało z uszu.

BOŻENA

Mój zapach mi się nie przyśni.

Tego sobie nie wywróżę.

Nie wiem tego i już!

SĄSIAD

Niestety.

BOŻENA

Ale to takie coś za coś.

Przynajmniej mam tutaj spokój.

SĄSIAD

E tam.

Skazanie na śmierć.

Umrzemy. Obiecuję wam.

BOŻENA

A wracając do tematu:

mam zespół niespokojnych nóg.

Trochę mi to tu przeszkadza. Nie powiem.

SĄSIAD

Poza tym nie ma nic.

BOŻENA

Poza tym duszno i kurz.

SĄSIAD

Szorstkie prześcieradło.

BOŻENA

Wyprzedaż.

Słyszałam o nich. Ale nie wiem, co to jest.

SĄSIAD

Jedna szczoteczka w łazience.

BOŻENA

Nie mam futra. No bo nie wychodzę z domu.

SĄSIAD

Czy już osiwiła?

A może jeszcze nie?

BOŻENA

Ten zapach stęchlizny, który tutaj czuję.

To chyba ja tak pachnę.

SĄSIAD

Włosy i paznokcie – nasze pierwsze odpadki.

Pierwsze fragmenty ciała, które umierają.

BOŻENA

To jest takie zwierzęce.

SĄSIAD

To jest takie ludzkie.

Jeszcze chwila takiego życia, a umrę!

BOŻENA

Już chowam się tyle lat.

SĄSIAD

Od zawsze przejebane.

BOŻENA

Jak byłam małym dzieckiem, lubiłam bawić się pod stołem.

SĄSIAD

Najmniej bolało wtedy, kiedy bił mnie pasem.

BOŻENA

Jak byłam małym dzieckiem, chciałam zostać małpą.

Chciałam mieć ogon chwytny i dłonie zamiast stóp.

Ale włożyłam pod stół.

SĄSIAD

Mój ojciec był jak orzeł.

Patrzył na wszystko z góry. Dostrzegał każdą myszkę.

I... haps!

BOŻENA

Byłam taka ładna. Ale gapowata.

Bywało, że chowałam się niechcący.

Potem udawałam, że to taka gra.

SĄSIAD

Kiedy się schowała, to nie mogłam spać.

Dali mi tabletki na bezsenność.

Całe dnie po nich przesypiałem.
Gównu!

BOŻENA
Słońce. Sztuczne światło niby tutaj mam. Ale tęsknię, tęsknię czasem do słońca.
Pewnie jestem blada.

SĄSIAD
Później dali mi tabletki na szczęście.
Po jednych wpadłem w otępienie.
Po innych się trząsłem.

BOŻENA
Nie ma obowiązku, żeby sobie radzić.

SĄSIAD
Jakoś sobie radzę i bez tego.

BOŻENA
Sól uspokaja. Owies łagodzi depresję. Sałata dodaje energii.

SĄSIAD
Ludzie mówią: „Czego tu się bać?”. Bieda to chleb powszedni.

BOŻENA
Wiesz co?
Może i tak.
Ale ja urodziłam się ze strachem.

SĄSIAD
Ja też!

BOŻENA
Chciałam być małpą i uciec.

SĄSIAD
Najmniej bolało, kiedy bił mnie pasem.
Ale i tak
za młodych lat
każdy miesiąc był dobry.
A teraz...?
Starzeję się.

BOŻENA
Co ty mówisz?
Przecież gdybyś się zmienił, tobym cię nie poznała.

SĄSIAD
Wszystko mi wiotczeje.
Więdnę.

BOŻENA
A ja?
Ile chorób mogę mieć...?
E, nieważne.
Mnie tu jest dobrze. Naprawdę.

SĄSIAD
Najgorsze, że niczego jeszcze nie przeżyłem!
To jakbym poszedł na przystanek, a

wszystkie autobusy, które miały tam przyjechać,
odjechały
już.

BOŻENA
Zdaje się, że życie dopiero się zaczęło.

SĄSIAD
A niedługo trzeba będzie kończyć.

BOŻENA
Czasem myślę, że pojechałabym gdzieś. Tylko na chwilę.
Tyle lat na bożym świecie, a
nie doświadczyłam jeszcze
dogodnego systemu przesiadek.

SĄSIAD
Nie mam żadnych wspomnień.

BOŻENA
Podróże kształcą.
Ale siedzenie w domu jest tańsze.

SĄSIAD
No, może tylko trochę.

BOŻENA
Ja czuję się tutaj dobrze. Naprawdę.
Nie wymagam za wiele od życia.

SĄSIAD
Życie jest okropne.
Bo trzeba zrezygnować z siebie.

BOŻENA
Tam na zewnątrz wcale nie jest lepiej!

SĄSIAD
Ja to nie ja. Więc ja to kto? W takim razie...

BOŻENA
Nic. Nic, co ludzkie.

SĄSIAD
Wszystko jest mi obce.

BOŻENA
Człowiek planuje, a kto krzyżuje?

SĄSIAD
Rzymianie.

BOŻENA
Nie garb się!

SĄSIAD
Ona mnie przynajmniej widzi. Ja jej nie.

BOŻENA
Podejdź tu bliżej.
No chodź.
Mauritius...

SĄSIAD
Ferrero...
Ferrero Rocher...

BOŻENA
 Mauritius!
 SĄSIAD
 Ferrero Rocher!
 BOŻENA
 Mauritius!!
 SĄSIAD
 Ferrero Rocher!!
 BOŻENA
 Mauritius!!!
 SĄSIAD
 Ferrero Rocher!!!
 BOŻENA
 Mauritius...!
 SĄSIAD
 Ferrero...! Rocher...!
Nastrój pryska.
Brawa.

30. Zespół niespokojnych nóg. Piosenka Bożeny

BOŻENA
 Dokąd bym poszła, gdybym mogła?
 Gdzie bym uciekła?
 Jak ja nie znam świata.
 Wpakowałabym się jak ta głupia, nie ma co.
 Z deszczu pod rynnę – to nie moja bajka.

Zaszłabym dokądś w życiu, gdybym chciała?
 Ta piosenka jest jakaś nieskładna.
 To życie jakieś niespecjalne.
 Ale mnie tu jest dobrze, naprawdę!

Mam dwie niespokojne nogi.
 I jedno miejsce na Ziemi.
 Tutaj nimi przebiegam!

Okłamuję się
 i śpiewam:

Prawa
 Lewa
 Prawa
 Lewa
 Prawa
 Lewa

Nie zna życia, kto nie siedział w meblościance.
 Nie zna miłości, kto...

Prawa
 Lewa
 Prawa
 Lewa
 Prawa
 Lewa
 SĄSIADKA Stop!!!

31. Koszula Konrada

SĄSIADKA
 Wyjmuję z szafy koszulę po zmarłym.
 Koszula jest niebieska, w kwiaty.
 Rozmiar M.
 Liczę w niej guziki. Siedem. W tym jeden pod szyją.
 (Ten, co się nie dopinał.)
 I jeszcze dwa na samym dole.
 I przy mankietach po trzy.
 Ile to razem będzie?
 Pogubiłam się.

No to jeszcze raz.

Albo nie.
 Przecież to już nieważne.

Popruło mi się wszystko w życiu.
 Najpierw sen.
 Potem przepowiednia Bożeny.
 I dwa dni później przyjechali z workiem.
 I włożyli w wór już nie człowieka, lecz ciało.
 Worek był na suwak, cały czarny.
 Człowiek, który nie był już człowiekiem, wydawał się taki mały.
 Jakby coś z niego odeszło.

Dusza jest taka wielka?

Ja nie rozumiem, po co są te worki. Chciałam patrzeć.

Wyjmuję z szafy koszulę po zmarłym.
 Człowieka zabrał Bóg i pochłonęła go ziemia.

Bóg zstąpił do nas z nieba pod postacią raka.
 Dwa dni po przepowiedni zabrali mi ciało.

Pochowałam je w całości. Nie spaliłam. To nie patyk.

Bóg przyszedł, a potem wycofał się rakiem.
Zaatakował zniecka.
Jak tchórz!

Chemię miał agresywną.
Kazali mu podpisać,
że może od niej umrzeć.

I spełniło się.

Stało się tak, jak
było
napisane.

Staram się o tym nie myśleć.
Ale
nie mam nic lepszego do roboty.

Jak sobie z tym poradzić?
Jak poradzić sobie z tym, że się żyje?

Wyjmuję z szafy koszulę po zmarłym.
Nie przytulam się do niej. Nie potrafię.
Nie włożę jej. Czemuś bym się bała.

Wyjmuję i oglądam.
Czytam metki.

Sto procent cotton.
Turn inside out before washing.
Wash with similiar colours.
Print and application is temperature sensitive.
At the first stage of wearing the color of garment may transfer...

Nic nie rozumiem z tej koszuli.

Drę ją na strzępy.

Nieprawda!
Nie mam tyle siły.

Biorę nożyczki.

Zamykam się w szafie.

32. Każdy ma swojego trupa w szafie

Publiczność znów zostaje zaproszona do zabawy. Zabawa polega na tym, że publiczności przedstawione są trzy szafy. W jednej z nich ukryty jest trup. Trzeba wskazać właściwą. Kto znajduje trupa, ten wygrywa. Kto znajduje trupa, temu będzie lżej.

33. Pogrzeb. Program na żywo

KABARET ŻYDZI Rzekł Kain do Abła, brata swego: „Chodźmy na pole”.
A gdy byli na polu, Kain rzucił się na swego brata Abła i zabił go. Wtedy Bóg zapytał Kaina: „Gdzie jest brat twój, Abel?”. On odpowiedział: „Nie wiem. Czyż jestem stróżem brata mego?”. Rzekł Bóg: „Cóż uczynił? Krew brata twego głośno woła ku mnie z ziemi! Bądź więc teraz przeklęty na tej roli, która rozwarła swą paszczę, aby wchłonąć krew brata twego, przelaną przez ciebie. Gdy rolę tę będziesz uprawiał, nie da ci już ona więcej plonu. Tułaczem i zbiegiem będziesz na ziemi!”
PROWADZĄCY Przekażcie sobie znak pokoju.

34. Życie po śmierci

SĄSIAD Pryyyyyk!
BOŻENA Już wróciłeś??
SĄSIAD Jak widać.
BOŻENA I jak było?
SĄSIAD Wesolutko. Jak to na pogrzebie.
BOŻENA Nie cyrkuj. Odpowiadaj po ludzku.
SĄSIAD E!
BOŻENA Co się tak tłuczysz? (pauza) Zrób jaskółkę! (pauza) Ale tu! Na oczach mi zrób! (pauza) Piłeś.
SĄSIAD Jak to na pogrzebie... (śpiewa)
Za krótki był nasz wspólny czas.
Co ty na to, żeby kontynuować?
Mam ochotę ciebie słuchać!
Mam ochotę cię dotykać!
Mam ochotę ci się poddać!
BOŻENA Przestań się wydzierać.
SĄSIAD
Nigdy nie poszliśmy w ogień. (przestaje śpiewać)
Nasz rachunek ciągle jest na plus?
BOŻENA Pogadamy, kiedy wytrzeźwiejesz.
SĄSIAD Czemu jesteś taka zła? Napilem się. Co mi szkodzi? Nie zasługuję na żadną przyjemność? Słomiany wdowiec. Mebłociankowy. Od tylu lat.
BOŻENA Nie chcę tego słuchać.
SĄSIAD Nie? To nie. (pauza) Po co mi takie życie? Nie wiesz? (pauza)
Takie, że się tylko żyje...? Ja bym chciał coś przeżywać!
BOŻENA Uspokój się.

SĄSIAD Nie umiem! *(pauza)* Bożena! Dlaczego my to sobie robimy?
Pauza.
 BOŻENA Płaczesz?
 SĄSIAD Powiem ci coś... Cały czas się boję...
 BOŻENA Czego?
 SĄSIAD Że to wszystko się skończy!
 BOŻENA Co?
 SĄSIAD No właśnie! Nic! Bo nic się nie dzieje! Nic nie może się skończyć!
 A i tak się boję. Rozumiesz, jakie to głupie?
 BOŻENA Nie rozumiem...
 SĄSIAD Bo ty nic nie rozumiesz, Bożena! Ty byś tylko siedziała w tej szafce! Bo ty też się boisz!
 BOŻENA Ja? A skąd!
 SĄSIAD No to wyjdź stamtąd! Przytul mnie...
 BOŻENA Zwariowałeś.
 SĄSIAD Wyjdź, mówię! *(szarpie meblościankę)*
 BOŻENA Uspokój się, bo zawołam policję!
 SĄSIAD Niby jak?
 BOŻENA Ratunku! Policja!
 SĄSIAD Cicho bądź...
 BOŻENA To odejdź na trzy kroki. Raz... Dwa... Trzy. Uważaj, krzesło!
 I trzymaj się ode mnie na dystans.
 SĄSIAD A to akurat nietrudne.
 BOŻENA Gadaliśmy o tym sto razy. Po co wracać...
 SĄSIAD A po co tam siedzieć? Przecież wróżysz. Ludzie przynoszą ci dary.
 Nie mamy długów. Nie boimy się już poleconych. Nie jest tak źle!
 BOŻENA Dziś tak, a jutro siak! Wszystko może wrócić! Komornik!
 Gazownik...!
 SĄSIAD Daj spokój!
 BOŻENA Dokąd idziesz? Stój!
Pauza.
 SĄSIAD Ty się tam nie dusisz? Bo ja tutaj tak! Duszę się. I... boję się...
 BOŻENA Śmierci?
 SĄSIAD A ty się boisz życia! *(wychodzi)*
 BOŻENA Wracaj! Proszę... Mauritius! Ferrero! Rocher!
Pauza.
 PROWADZĄCY Wróć! Wróć! Wróć! Jeszcze raz!
 SĄSIAD *(wraca)* Ale dlaczego?
 PROWADZĄCY Muszą być inne emocje.
 BOŻENA Co było nie tak?
 PROWADZĄCY Spróbuj się tak jakby bardziej otworzyć.
 SĄSIAD A to dobre.
 PROWADZĄCY Ludzie potrzebują mieć nadzieję.
 SĄSIAD Całość mamy zapierdalać od początku?
 PROWADZĄCY Może nie całość. Kawalek. Od piosenki.
 SĄSIAD Głupia ta piosenka jak nie wiem.

PROWADZĄCY Jedziemy z tym. Nie ma czasu. Improvizujcie, kochani.
 Inne emocje, inne emocje!

35. Inne emocje

SĄSIAD
 Za krótki był nasz wspólny czas.
 Co ty na to, żeby kontynuować?
 Mam ochotę ciebie słuchać!
 Mam ochotę cię dotykać!
 Mam ochotę ci się poddać!
 BOŻENA Przestań się wydzierać.
 SĄSIAD
 Nigdy nie poszliśmy w ogień. *(przestaje śpiewać)*
 Nasz rachunek ciągle jest na plus?
 BOŻENA Pogadamy, kiedy wytrzeźwiejesz.
 SĄSIAD Czemu jesteś taka zła?
 BOŻENA Bo... śniła mi się wojna przed chwilą.
 PROWADZĄCY *(off)* Dżizas...
 BOŻENA To prawda! Wokół zabijali ludzi. A ja – biegałam naga. I... nie miałam czym się zakryć.
 SĄSIAD Śniła mi się wojna dwa dni temu. Wokół rozstrzeliliwali ludzi.
 A ja biegałam z gołą dupą. Jak to wytłumaczyć?
 BOŻENA Tu jest najlepsze miejsce do życia. Choć nie jest może za wygodne.
 SĄSIAD Na wszystko masz gotową odpowiedź.
 BOŻENA Znowu zaczynasz? Miały być inne emocje.
 SĄSIAD Pierdolę inne emocje! Cały czas jestem przecież pijany. Nie powiedział, że to też zmieniamy.
 BOŻENA Ty to jesteś. Wiecznie w poprzek.
 SĄSIAD Ja za tobą jestem wiecznie! Nigdy nie doceniasz.
 BOŻENA Przestań się wydzierać.
 SĄSIAD To przestań tam w końcu siedzieć! Przecież to nie ma sensu.
 BOŻENA Co byś chciał? Jak to sobie wyobrażasz w ogóle? Wyjdę – i będziemy udawać, że nic się nie stało?
 SĄSIAD Wyjdziesz – i zaczniemy od początku.
 BOŻENA Od jakiego początku? Sam mówisz, że zaraz koniec.
 SĄSIAD Ja tego nie wiem! Boję się, że tak będzie. Ale skąd mam wiedzieć, czy już zaraz, czy za dziesięć lat... Tak czy owak: szkoda czasu.
 BOŻENA Nie wyjdę. Gadaliśmy o tym sto razy. Po co wracać...
 SĄSIAD A po co tam siedzieć? Przecież wróżysz. Ludzie przynoszą ci dary. Nie mamy długów. Nie boimy się już poleconych. Nie jest tak źle!
 BOŻENA Dziś tak, a jutro siak! Wszystko może wrócić! Komornik!
 Gazownik...!
 SĄSIAD Daj spokój! *(pauza)* Może ty przede mną się chowasz?

BOŻENA Przed ubóstwem!
 SĄSIAD Może ty m n i e masz za nieudacznika?
 BOŻENA Dokąd idziesz? Stój!
 SĄSIAD Ty się tam nie dusisz? Bo ja tutaj tak! Duszę się. I... boję się...
 BOŻENA Śmierci.
 SĄSIAD A ty się boisz życia! (*wychodzi*)
 BOŻENA Wracaj! Proszę... Mauritius! Ferrero! Rocher!
 PROWADZĄCY (*off*) Dobra. Zostawmy, jak jest. Jedziemy dalej.

36. Śmierć za życia

SĄSIAD
 Łatwo jest uciec.
 Ale zrozumiałem w końcu, że to, co Bożena zrobiła,
 to nie jest bohaterstwo.
 Kto bardziej się naraża? Ten, który się chowa? Czy ten, co nadstawia
 karku?
 Szczur? Czy może jednak żołnierz?
 W życiu chodzi o to, żeby o coś walczyć.
 Ja walczyłem cały czas!
 Urodziłem się w kraju małych możliwości.
 Nigdy nie było dobrze. A jeszcze przyszedł Niemiec.
 I tak już jest. I tak będzie. Wieczny strach.
 Trzeba sobie radzić.
 Żyć!

Bożena się schowała.
 A ja się nie poddałem.
 Mam ten heroizm w sobie.
 Wolę walki.
 Ma się ją we krwi.
 Ma to każdy Polak.

Dozorca.
 Sprzątacze sezonowy.
 Robotnik dorywczy.
 Ochroniarz.
 Święty Mikołaj w Święta.
 Pakowacz.
 Ogrodnik.
 Rencista.
 Tyle fachów w jednej garści.
 Tyle fachów, żeby przeżyć.
 Żeby było na ten chleb.

Ja ją kochałem! Kurwa.
 Ja to robiłem dla nas! Kurwa.

Dla niej!
 Dla siebie nic!
 Głupi byłem,
 że tak się dałem zrobić.
 Oczy w dupie.
 Przez całe życie tylko: Bożenka i Bożenka.
 Jak papuga.

Co ja zapamiętam z życia?
 Raz na trzy dni nowy garnek gównopaszy:
 makaron, pomidory i mięso. Mielone.
 Tylko odgrzać i gotowe.

Ale na cholerę mi takie przetrwanie?
 I co mnie teraz czeka?
 To są pytania graniczne.

Wszystko już wiotczeje.
 Zaraz piach.

Chodzę po tym świecie, nic mi się nie przytrafia.
 Ziemia to miejsce nie do życia.

Kiedyś wszystko było inaczej.
 Może gorzej, ale jednak inaczej.
 Może gorzej, ale jednak lepiej.

Z tym że trudno powiedzieć, dlaczego.

Sprzedam to mieszkanie i wyjadę w chuj, rzucę wszystko!
 Zaraz dam ogłoszenie: czterdzieści siedem metrów z nieuciążliwą
 lokatorką.

Albo nie.

37. Studio telewizyjne. Program na żywo (widzenie)

PROWADZĄCY Pewien człowiek... A zresztą. Jak myślicie: wrócą do siebie?
 Kto jest za? A kto przeciw? Nie można wstrzymać się od głosu!

Ludzie głosują.

PROWADZĄCY Więc taka jest wasza decyzja. Szanuję.

SĄSIAD Ja bym chciał do niej wrócić.

PROWADZĄCY Wytrzeźwiałeś?

SĄSIAD Trochę tak.

PROWADZĄCY To wytrzeźwiej bardziej.

SĄSIAD Ale ja wiem, czego chcę!

PROWADZĄCY No to jesteś wyjątkiem.

Śmiechy.

SĄSIAD Tylko jak to zrobić...?

PROWADZĄCY Sposobem.

SĄSIAD To znaczy? (*cisza*) Halo? (*cisza*) Halo? (*cisza*) No i takie z nim gadanie.

38. Ołtarz biedy

BOŻENA

O wielkie U-Bóstwo.

Do ciebie się modlę.

Żebyś nie wróciło.

Żebyś nie zstąpiło na Ziemię.

My jeszcze niegotowi.

My obawiamy się ciebie.

My dopiero co spłaciliśmy Ikeę.

O wielkie U-Bóstwo.

Zostań, zostań tam, gdzie jesteś.

Składam ci ofiarę.

Składam ci ofiarę

w postaci dolara.

39. Polska męczennica

BOŻENA

Najpiękniejsze pieniądze to dolary.

Brawa.

BOŻENA

Kiedyś poprosiłam męża,

żeby dał mi jednego w prezencie.

I wtedy w nim się zakochałam.

Taki smukły i dostojny.

Nie jak te inne, kolorowe, nowoczesne.

Mój mąż może mówić, co chce. On nie wie, że los się odmienia.

Może mówić, że jest dobrze, kiedy ma się wszystko.

Ale bieda to przecież stan umysłu.

Nie ucieknę się przed tym, przed czym uciec się nie da.

I nawet jak mi się udało,

to dla innych tutaj znoszę wyrzeczenia.

Tyle osób na świecie

ociera się

codziennie

o niepłacenie rachunków.

Cierpię dla ich ratunku.

Brawa.

40. Przepowiednia

SĄSIAD Przyniosłem ci dary, o wieszczko. Proszę o dobre widzenie.

BOŻENA To ty?

SĄSIAD To ja. Miałem sen.

BOŻENA Nie robisz sobie jaj?

SĄSIAD Nie!

BOŻENA No to mów.

SĄSIAD

Dwa karły szły w tym moim śnie przez pustynię.

Nagle zobaczyły studnię.

Jeden chciał z niej pić.

A drugi... zaczął się do niej załatwiać!

Ten pierwszy pyta: co robisz?

Tamten odpowiada: inside joke.

BOŻENA Musisz mi to przetłumaczyć.

SĄSIAD Taki dowcip wewnętrzny.

BOŻENA Skąd ty znasz angielski?

SĄSIAD Zapytałem chłopaków na podwórku. Co znaczy ten sen, Bożenko?

BOŻENA Czekaj, czekaj. Czuję wiry. Więc studnia to źródło życia. A te kar-

ły, to... to jesteś ty.

SĄSIAD Oba naraz?

BOŻENA Tak. I tylko jedna część ciebie chce żyć.

SĄSIAD Boże... Jak to się skończy?

BOŻENA Czekaj! Wreszcie coś ważnego się wydarzy.

SĄSIAD W końcu?!

BOŻENA Dzisiaj.

SĄSIAD Zobaczę cię...?

BOŻENA Więcej nie mogę nic powiedzieć.

SĄSIAD Ale...

BOŻENA Koniec wizji!

41. Tomorrow belongs to me

SĄSIAD

kiedy?

kiedy?

kiedy?

kiedy?

kiedy?

kiedy?

kiedy?
kiedy?
kiedy?

teraz?
teraz?
zaraz?

już?
już?
już?

to są pytania graniczne

czekam!!!

czekam
czekam

42. Studio telewizyjne. Tu i teraz

PROWADZĄCY Nasz czas powoli się kończy. Ale zanim się rozstaniemy, jeszcze jedna przypowieść. Pewien człowiek...

SĄSIAD Ale ja nie chcę kończyć!

Odgłosy zaskoczenia, przerażenia i uznania. Buczenie.

SĄSIAD Coś ma się wydarzyć, nie słyszałeś? Czekałem na to całe życie!

PROWADZĄCY Na co?

SĄSIAD Nie wiem.

Śmiechy.

SĄSIAD Ale to będzie dziś! Bożena mi przepowiedziała. Nie kończymy!

PROWADZĄCY Ty nie masz nic do gadania.

SĄSIAD Nikt mnie nie pytał, czy chcę występować.

PROWADZĄCY To prawda. Nikt tu nie zadaje takich pytań. Na tym polega ta zabawa.

SĄSIAD Ale to nie jest zabawne! Występuję i nic z tego nie mam. A moja żona od dwudziestu pięciu lat siedzi w meblościance!

Prowadzący zaczyna się śmiać. Publiczność się dołącza.

PROWADZĄCY *(ucisza wszystkich)* Jesteś pewien?

SĄSIAD Niby czego?

PROWADZĄCY Że ona tam jest?

SĄSIAD A niby kto? Przecież słyszałem.

PROWADZĄCY Ale nie widziałeś. Błogosławieni, którzy...

SĄSIAD Właśnie. Chciałbym ją w końcu zobaczyć.

PROWADZĄCY Na pewno?

SĄSIAD Tak.

PROWADZĄCY Chcesz zobaczyć, kto jest w meblościance?

SĄSIAD Tak!

PROWADZĄCY Na pewno chcesz?

SĄSIAD No kurwa, tak!

PROWADZĄCY Naprawdę chcesz zobaczyć, kto tam jest?

SĄSIAD Tam jest moja żona.

PROWADZĄCY Czy naprawdę tego chcesz?

SĄSIAD Tak!!!

PROWADZĄCY W takim razie... Do zobaczenia po przerwie.

Brawa.

43. Reklama

Deus ex machina przedstawia:

Prochryst. Środek antyseptyczny.

Nie zastanawiaj się!

Kup!

44. Imaginarium

PROWADZĄCY Pewien człowiek podjął przed chwilą decyzję. Przekonajmy się, czy to był słuszny wybór.

SĄSIAD *(dobija się do meblościanki)* Bożena! Bożena!

Bożena nie odpowiada.

SĄSIAD Bożena, wyjdź! Zaczniemy wszystko od nowa! Jeszcze będzie przepięknie, jeszcze będzie normalnie! Uda się nam! Bożena...! No...!

PROWADZĄCY Śmiało.

Sąsiad otwiera drzwi meblościanki. W środku jest pusto.

SĄSIAD Bożena...? Bożena...! *(wchodzi do środka)*

Podbiegają Żydzi, którzy zatrzymują za nim drzwi.

KABARET ŻYDZI Padumc!

PROWADZĄCY Moi drodzy. Kończymy dziś nasz program „W bólu i rozterce”. Za tydzień ruszamy z nowym cyklem: „Jak przekuć sukces w porażkę”. Mam nadzieję, że będziecie z nami! Do zobaczenia!

Brawa. Muzyka. Prowadzący schodzi ze sceny.

Światła.

45. Karma

KABARET ŻYDZI Wpisujcie miasta.

K O N I E C

W tekście wykorzystałem fragmenty Księgi Rodzaju.

ROZMOWA Z
PRZEMYSŁAWEM PILARSKIM

Lęki w meblościance

KIEDY CIĘ POZNAŁAM LATA TEMU, PRACOWAŁEŚ W WYDAWNICTWIE.

Tak, w Wydawnictwie Sic!, które wtedy jeszcze nie było takie prawicowe. Na wizytówce miałem napisane „kierownik działu promocji”, jednoosobowego co prawda, ale kierownik zawsze lepiej brzmi. Głównym moim zadaniem było dzwonienie do ludzi i załatwianie patronatów medialnych, chociaż robiłem w zasadzie wszystko. To była moja jedyna jak dotąd normalna praca. Ale spotkaliśmy się przecież wcześniej, w Krakowie, na festiwalu literackim Ha!artu.

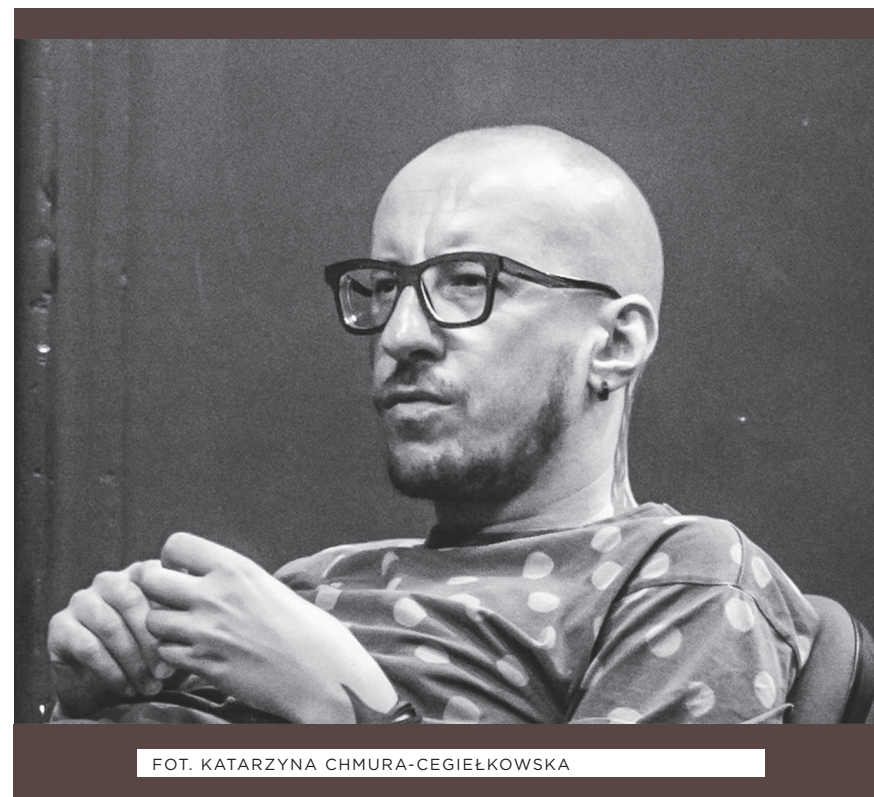
TERAZ PAMIĘTAM. TYLKO ŻE WTEDY NIE RZUCAŁEŚ SIĘ W OCZY, A DZIŚ SIEDZI PRZED MNĄ WYRAZISTY, PEWNY SIEBIE FACET.

To taka oferta skierowana do świata: skoro jestem nieśmiały, bo nadal jestem, to przynajmniej spróbuję ustalać „wizerunkowo” reguły gry. Nie zawsze to działa, ale i tak wolę tę wersję mnie. Zoperowałem zgryz (najwyraźniej całe zło tkwiło w zębach), wziąłem się za siebie i do pewnego stopnia sam musiałem się zbudować. A tatuaż, któremu się przyglądasz, to ktoś – z tej okazji, że jestem chłopakiem ze wsi.

TROCHĘ TO MĘSKIE BUDOWANIE SIEBIE PRZENIKNĘŁO DO TWOJEJ PIERWSZEJ SZTUKI,

„TATA WIESZA SIĘ W LESIE”. TEŻ, JAK JEJ BOHATER, CZYTAŁEŚ PORADNIKI PSYCHOLOGICZNE, OD SANTORSKIEGO PO OSHO?

Owszem, był taki czas, chociaż przy okazji niedawnej przeprowadzki sporo ich wyrzuciłem. To jednak niesamowicie, jak można robić filozofię z czegoś, co nie jest filozofią, nie jest psychologią, nie jest nawet rzetelnym poradnictwem. „Powiedz «tak» swojemu ja” – to przecież bzdura, nic za tym nie idzie. Co ciekawe, pisząc sztukę nie znałem jeszcze Żelaznego Jana, słynnego poradnika dla mężczyzn Roberta Bly, w którym jest mowa o męskości jako metaforycznej podróży w głąb lasu. Las na potrzeby dramatu sam wymyśliłem, ale na to akurat nie było trudno wpaść... Po premierze *Taty* w Teatrze Studio podbiegła do mnie roztrzęsiona widzka – skądinąd dziennikarka jednego z pism kobiecych – z zarzutem, że piszę o bardzo osobistych sprawach, które należałoby poruszać na terapii a nie w teatrze. Z tym że po pierwsze, moim zdaniem poruszać można wszędzie wszystko, a po drugie, to miała być nie tyle sztuka o trudnym dzieciństwie, o problemach z męskością, seksualnością i tak dalej, ile właśnie satyra na nieskuteczność terapii: na to,



FOT. KATARZYNA CHMURA-CEGIEŁKOWSKA

Przemysław Pilarski (ur. 1979) jest scenarzystą, dramaturgiem, ale pracował wcześniej także jako dziennikarz, redaktor, krytyk literacki czy komik sceny stand-up. Absolwent polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim, kursu scenariuszowego w Warszawskiej Szkole Filmowej oraz Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych (Nowy Teatr/SWPS), był także uczestnikiem Pracowni Podejrzanych Praktyk Teatralnych przy Teatrze Powszechnym w Warszawie. Wraz z Andrzejem Gryżewskim wydał niedawno książkę *Jak facet z facetem. Rozmowy o seksualności i związkach gejowskich* (2016). Za swój pierwszy tekst dramatyczny, *Tata wiesza się w lesie*, zdobył główną nagrodę w konkursie Słowo/Aktor/Spotkanie 2016 (w Teatrze Studio monodram wystawiła Monika Rejtner). Jego druga sztuka, *Reality show(s)*, wygrała tegoroczne Metafory Rzeczywistości w Poznaniu; otrzymała tam również nagrodę jury dziennikarskiego. W roku 2012 Przemysław Pilarski zagrał główną rolę w swoim autorskim filmie *Jak mi nie wyszło*.

jak rozmaici przewodnicy duchowi robią nam wodę z mózgu.

I CHYBA STUDIUM DEPRESJI?

Właśnie! Chciałem pokazać bohatera, który zamknięty w pokoju patrzy w sufit, czyta te nieszczęsne poradniki,

siedzi przed komputerem i nie włącza biegu, koła mu się buksują. Tak naprawdę głównym tematem jest jego niemożność wyjścia z impasu, bo dramatyczną historię z dzieciństwa można równie dobrze zastąpić jakąś inną historijką.

Nawiasem mówiąc, to mi się właśnie podoba w pisaniu dla teatru: że tekst otwiera się na różne sposoby, że na etapie realizacji można kombinować, interpretować i przestawiać akcenty. Gdyby jakiś reżyser osadził moją sztukę w delfinarium, też bym się nie pogniewał. Ta przekora w myśleniu o scenie zachwycała mnie w Pracowni Podejrzanych Praktyk Teatralnych, gdzie mieliśmy zajęcia z Gosią Miszczuk i Arturem Pałygą, którzy nas zachęcali do uwolnienia wyobraźni. Kiedy pisałem dla telewizji, nie miałem takiej swobody.

PRACOWAŁEŚ PRZY SERIALACH?

Przy serialach oraz serialach paradokmentalnych. Stoję na przykład za ogólnopolską pomyłką pod tytułem *Miłość na bogato*. Pomyłka polegała na tym, że pisałem to jako kabaret z życia warszawskiej bananowej młodzieży, z kwestiami typu „zaproprowowali mi, że bym została twarzą rajstop”. A widzowie naiwnie to odbierali jako teksty na poważnie, tylko nieudane. Przy czym najmocniej bulwersowała się Warszawa, bo na tak zwanej prowincji serial się podobał i oglądalność rosła. To właśnie widownia spoza dużych ośrodków decyduje w badaniach fokusowych o tym, co będziemy oglądać, dlatego zamiast polskiego *The Wire* mamy *Ojca Mateusza*...

NIEZALEŻNIE OD PRZYGODY Z TELEWIZJĄ ZROBIŁEŚ TEŻ STAND-UP. CHYBA DOSYĆ ORYGINALNY?

Występowałem jako gej ze wsi, który nie wymawia „r”. Faktycznie, nie miałem tu nadmiernej konkurencji. (*śmiech*) Potrzebowałem wtedy odskoczni od pracy i zrobiłem jeden program, którym pokazałem tu i tam, najpierw w klubie na Chłodnej, później w HBO, ale nie chciałem tego już potem ciągnąć. Musiałbym organizować sobie występy i dołączyć do polskiej sceny kabaretowej, o której nie mam najlepszego zdania, a wołałem niczego nie robić na siłę ani wbrew sobie.

TA FORMA BARDZO ODSŁANIA, WYMAGA ODWAGI. SPOTKAŁY CIĘ JAKIEŚ NIEPRZYJEMNOŚCI?

Nie, publiczność się śmiała. Zaczynałem od bezpieczniejszych żartów z mojej dykcji i pochodzenia, a kiedy dochodziłem do orientacji seksualnej, widzowie byli już odpowiednio rozgrzani. Raz tylko usłyszałem z sali, że jestem obleśny, ale to było akurat przy żarcie o papieżu, na dodatek w Krakowie. Ogólnie nic złego mnie nie spotkało, doczekałem się nawet nietypowego dowodu uznania: jechałem kiedyś nocnym autobusem, gdy podszedł do mnie dresiarz. „Przemek Pilarski?”, zapytał. Przełknąłem ślinę i odpowiedziałem, że tak. „Szacun za stand-up!”. I wysiadł.

MOŻE TEŻ BYŁ GEJEM?

Bardzo możliwe. I mogło mu za imponować, że głośno mówię o tych sprawach.

MÓWISZ TEŻ GŁOŚNO O POLSKIEJ BIEDZIE, I TU PRZECHODZIMY DO DRUKOWANEJ PRZEZ NAS SZTUKI. RZECZ DZIEJE SIĘ W STUDIUM TELEWIZYJNYM, W KAMIENICY NA WARSZAWSKIM GROCHOWIE, A JEDNOCZEŚNIE... CHYBA WSZĘDZIE?

Tak, dlatego ostatnie słowa sztuki brzmią „Wpisujcie miasta”. To hasło z forów internetowych. Ktoś na przykład zaczyna: „Warszawa’44. Pamiętam. Wpisujcie miasta”, a potem już leci: „Grudziądz”, „Olkusz” i tak dalej. Osadziłem akcję na Grochowie, bo to taka trochę prowincja w środku stolicy, dzielnicą niezbyt bogata i pamiętająca przedwojenne czasy. Ale również dobrze mogłoby się to dziać gdziekolwiek w Polsce.

WSZĘDZIE MOGLĄBY STANĄĆ MEBŁOŚCIANKA, DO KTÓREJ Z OSZCZĘDNOŚCI I LĘKU WCHODZI TWOJA BOHATERKA?

To bardzo polski mebel. Jakiś czas temu tu i tam wróciła na niego moda, ale mnie nie chodziło oczywiście o modne wnętrza, tylko o takie sprzed kilku dekad. Bo przecież ludzie nie

zmieniają wystroju mieszkania, kiedy ich na to nie stać. Kiedy przychodzi bieda, człowiek nie pójdzie do Ikea, tylko zamknie się. Wycofa się z życia. Tak jak w lesie: masz największą szansę na przetrwanie, kiedy w razie spotkania z dzikiem przestaniesz się ruszać.

WYSTARCZY PRZEJŚCIOWY PROBLEM Z PIENIĘDZMI, BY DOŚWIEDCZYĆ ZASKORUPIENIA.

Sam go teraz częściowo doświadczam. Nie pracuję już dla telewizji, więc nie zarabiam. Na szczęście nie mam dzieci ani kredytów, nie potrzebuję nowych ciuchów, dzięki uprzejmości przyjaciół mieszkam za pół darmo, mało wychodzę, ograniczam wydatki i życie towarzyskie. Przy okazji wspomnę, że odkąd postanowiłem pisać dla teatru, muszę być też swoim własnym działem promocji, a to wymaga czasu i poświęcenia – nie ukrywam, że jest też frustrujące, bo choć moja sztuka wygrała duży konkurs, telefon jakoś nie dzwoni... No, ale liczę na pomyślne wiatry. Z tym że dla wielu ludzi taki stan przeczekiwania trwa całe życie i bywa efektem nie zawsze świadomego wyboru. Mówią na przykład, że nie warto nigdzie wyjeżdżać, bo wszędzie jest tak samo. Albo nie warto niczego nowego kupować, bo i tak się zniszczy. To polskie „lepiej nie” idzie w parze z nadmierną ostrożnością. Ja wcale nie uważam, że naszą cechą narodową jest jedynie postawa „hop do przodu”. Wiele osób sądzi przecież, że lepiej się nie wychylać. Dlaczego? To właśnie mnie interesuje. Przeprowadzono kiedyś taki eksperyment na myszach, że traktowano je prądem, rozpylając aromat wiśni. Potem ich potomstwo zabrane do innych klatek reagowało strachem, gdy tylko poczuło ten zapach. Podobnie, mam wrażenie, dziedziczne są polskie lęki.

CZEGO WŁAŚCIWIE LUDZIE SIĘ BOJĄ?

Ludzie nawet nie wiedzą, że się boją. Są jak kury w kurniku, nie spodziewają się

niczego więcej niż mają, bo żadnej innej opcji nigdy nie doświadczyli. Ta rezygnacja to oczywiście decyzja poszczególnych jednostek, ale zarazem powszechny stan utajony. Mocno też wierzę w pamięć miejsc: czytałem *Małą Zagładę* Anny Janko o potomkach Dzieci Zamojszczyzny, które urodziły się po wojnie, ale dalej ją przeżywały. Moje wiejskie dzieciństwo też było pełne lęków wojennych, bo na wsi żyje się trochę poza historią, niewiele się wydarza, więc starsi opowiadają głównie o wojnie i o wojsku, a to mocno działa na wyobraźnię. Ojciec często wspominał samoloty lecące na Czechosłowację. Miał wtedy czternaście lat i myślał, że znowu się zaczęło. Teraz też mnie często pyta przez telefon, czy uważam, że będzie wojna.

A TWOJA BOHATERKA BOI SIĘ WSZYSTKIEGO.

Tak, wchodzi do meblościanki na początku lat dziewięćdziesiątych i nawet nie wie, ile się zmieniło. Ale tak jest jej dobrze. Bo rezygnacja to styl życia. Przekonanie, że lepiej się przyciąć, przeczekać... Brak przebojowości wpisany w genotyp. Sam złapałem się na tym, że nie potrafię przyjmować od życia prezentów, odmawiam sobie różnych przyjemności albo je odraczam, jakbym musiał na nie najpierw zasłużyć. Tu chyba znowu wychodzi chłopska mentalność, której się nie wstydzę, raczej próbuję się z nią świadomie zmierzyć. Moja znajoma pochodząca z rodziny żydowskiej zdziwiła się kiedyś, że planuję swoje wakacje już w marcu, podczas gdy ona jeszcze w lipcu nie ma pojęcia, dokąd wyjedzie. Wytłumaczyliśmy to sobie tak, że w jej rodzinie, zwłaszcza w czasach wojny, jutro było niepewne, więc planowanie i tak nie miało sensu. A w mojej trzeba było odłożyć zapasy żyta na przednówek.

Rozmawiała Justyna Jaworska

Ofiarowanie wykluczonego (2)

• TOMASZ PLATA •

POSTMODERNISTYCZNY OPÓR, METAFIZYCZNY ABIEKT

Polityczność sztuki krytycznej objaśnić można na przynajmniej dwa sposoby, bodaj najwygodniej przy użyciu dwóch głośnych koncepcji amerykańskiego krytyka Hala Fostera. Koncepcja pierwsza to teoria postmodernizmu oporu. Foster wypracowuje ją w serii esejów z początku lat osiemdziesiątych. Najpierw we wstępie do zbioru *The Anti-Aesthetics*¹, później w książce *Recodings*² kojarzy pojęcie postmodernizmu z dwoma różnymi, przeciwstawnymi zjawiskami. Z jednej strony – pisze – mamy postmodernizm reakcyjny, dzieło przede wszystkim architektów w rodzaju Roberta Venturiego, Franka

Gehry'ego czy Michaela Gravesa, którzy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wspierani przez teoretyka Charlesa Jencksa sprzeciwiają się dominacji tradycji modernistycznej, odchodzą od czystości Stylu Między-

Autor jest dziekanem wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie. Kurator projektów performatywnych RE//MIX, My, mieszczanie i Mikroteatr przygotowanych wspólnie z zespołem Komuny//Warszawa. W latach 2011-2015 współtwórca galerii BWA Warszawa. Opublikował książki: *Andy Warhol w drodze do teatru* (2001) oraz *Być i nie być* (2009). Ostatnio przygotował do druku autobiografię Wojciecha Krukowskiego *Tyle lat, co Polska Ludowa albo 45 lat od wtorku* (2015).

narodowego i dążą do rehabilitacji takich architektonicznych wartości, jak ornament czy zainteresowanie hi-

storycznym kontekstem. Ich zdaniem architektura nie może i nie powinna być tylko rozwiązywaniem problemów funkcjonalnych, nie powinna też aspirować do konstruowania społecznych utopii, w pierwszej kolejności winna bowiem dawać przyjemność – przez kontakt z estetycznie rozbuchanym spektaklem form. Z takimi motywacjami postmodernizm reakcji wraca do tradycji: zaczyna cytować motywy architektoniczne z odległej przeszłości, w konsekwencji – zapewniają jego twórcy – przybliża architekturę użytkownikowi, czyniąc ją bardziej zrozumiałą. Śladem architektów idą inni. Podobne ambicje towarzyszą w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych malarzom z kręgu tak zwanej nowej ekspresji czy postmodernistycznym reżyserom filmowym.

Dla Fostera to problem polityczny. W jego optyce najważniejszą motywacją postmodernistycznych neokonserwatystów jest niechęć do projektu modernistycznego. Skąd się ona bierze? Z konserwatywnego przekonania, że modernizm doprowadził do zerwania ciągu tradycji, a tym samym zagroził podstawom kultury. Kultura, by istnieć, musi dialogować z własną tradycją – dowodzą konserwatyści wszystkich następujących po sobie pokoleń, „od Davida poprzez Maneta do Franka Stelli i Jeremy'ego Gilbert-Rolf'a, a w krytyce artystycznej od T.S. Eliota do Harolda Blooma”³. Dlatego – ich zdaniem – konieczny jest zwrot ku historii, porzucenie modernistycznej retoryki nieustannie ponawianego eksperymentu. Tyle że – wykazuje Foster – neokonserwatyści nie odzyskują dla nas historii, zaledwie nieśmiało sugerują jej istnienie, odsyłają do niej

w seriach cytatów i pastiszowych gier. Co gorsza, odrzucają projekt nowoczesności także w wymiarze społecznym, nie doceniają jego emancypacyjnej energii, wręcz przeciwnie – traktują ją jako zagrożenie. Obwiniają modernizm za negatywne zjawiska współczesności (rozpad więzi, alienację). I znów jako lekarstwo proponują zwrot ku tradycji, zwłaszcza religijnej. Przy okazji jako uprzywilejowany wzór stosunków społecznych wskazują model kapitalistyczny (wolny rynek jako przeciwieństwo modernistycznej inżynierii społecznej). Zdaniem Fostera w kompletnie nieuzasadniony sposób lekceważą fakt, że kapitalizm nie zapobiega alienacji, lecz ją wytwarza.

Jeżeli postmodernizm neokonserwatystów jest nie do zaakceptowania, jaka strategia działania we współczesnej kulturze wydaje się Fosterowi bardziej warta uwagi, bardziej obiecująca? Na pewno nie prosty powrót do wczesnej nowoczesności, sentymentalne wspomnienie wsparte przekonaniem, że w ideach modernizmu wciąż możemy odnaleźć coś świeżego, jakąś ożywczą energię. Foster idzie po śladach wielu wcześniejszych krytyków formacji nowoczesnej i za jej największy kłopot uznaje proklamowaną niegdyś przez Kanta zasadę autonomii sfery estetycznej. Z *Recodings* przebija przeświadczenie, że po postmodernistycznym ataku kategoria autonomii dzieła jest zwyczajnie nieaktualna, a wysiłki służące jej zachowaniu to zaklanie rzeczywistości: „Sztuka postmodernistyczna przekopuje autonomiczne środki artystycznego działania z ich niepodważalną referencjonalnością i ich trwałym statusem ontologicznym. Generalnie rzecz ujmując, postmodernistyczną sztukę niewiele obchodzi formalna czystość tradycyjnych środków artystycznych, zajmuje się «tekstualną»

¹ Kolejna część przygotowywanej książki *Pośmiertne życie romantyzmu*. W numerze 6/2016 drukowaliśmy rozdział pierwszy *Romantyczna melancholia Marii Janion*, a w numerze 11/2016 pierwszą część rozdziału *Ofiarowanie wykluczonego*.

² *The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*, red. Hal Foster, Bay Press, Port Townsend, Washington 1983.

³ Hal Foster *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Port Townsend, Washington 1985.

³ Hal Foster *(Post)modernistyczne polemiki*, przełożyła Ewa Franus, „Magazyn Sztuki”, nr 1/1995, s. 142.

nieczystością związków między władzą a wiedzą w społecznej reprezentacji”⁴.

Powstaje z tego mutacja postmodernizmu znacznie ciekawsza od postmodernizmu reakcji: postmodernizm oporu. Jego najbardziej stanowcza definicja brzmi tak: „Postmodernizm oporu określa siebie jako praktykę przeciwną nie tylko oficjalnej kulturze modernizmu, lecz również «fałszywej normatywności» reakcyjnego postmodernizmu. [...] Postmodernizm oporu rozumiany jest jako krytyczna dekonstrukcja tradycji, krytyka jej źródeł, nie zaś jako instrumentalnie traktowany pastisz popularnych i pseudohistorycznych form”⁵. Inspiracją są dla Fostera bez wątpienia Francuzi. Pojęcie dekonstrukcji jako strategii przepracowywania tradycji odsyła tutaj bezpośrednio do Jacques’a Derridy. Zdanie o sztuce „zajmującej się «tekstualną» nieczystością związków między władzą a wiedzą w społecznej reprezentacji” brzmi z kolei niczym cytat z Foucaulta. Również od Francuzów pochodzi Fosterowska wizja polityczności.

W *Recodings* Foster starannie rekonstruuje stan politycznej świadomości lewicy na początku lat osiemdziesiątych. Przede wszystkim pisze o rosnącym wówczas przekonaniu, że podmiotem emancypacji nie musi czy wręcz nie może już być klasa robotnicza. Rzeczywistość społeczna zmieniła się drastycznie od końca dziewiętnastego wieku, w gospodarce postindustrialnej proletariąt utracił dominującą pozycję, jego tożsamość uległa rozmyciu. Dlatego dużą część tradycyjnych Marxowskich diagnoz trzeba poddać rewizji. Jednocześnie – upiera się Foster – nie jest tak, byśmy musieli z Marxa całkowicie zrezygnować. Aktualność za-

chowuje stwierdzenie dla marksizmu elementarne: o opresyjności kultury, w której żyjemy, alienacyjnych konsekwencjach obcowania z nią. Tyle że w drugiej połowie dwudziestego wieku proces alienacji przebiega już inaczej, dotyka kogoś innego – już nie robotników, ale raczej reprezentantów różnych mniejszości: kobiety, czarnoskórych, homoseksualistów. „Pojęcie klasy, jeśli ma się utrzymać, musi być artykułowane w odniesieniu do tych grup i pojęć – dowodzi Foster. – Punkt ciężkości przesuwa się [...] z pojęcia klasy jako podmiotu historii w stronę kulturowego konstruowania podmiotowości, od tożsamości ekonomicznej ku różnicy społecznej.”⁶

Co zrozumiałe, nowa rewolucyjna klasa proponuje nowe strategie działania. Już nie wierzy w możliwość ustanowienia enklawy, w której reguły kapitału ulegną zanegowaniu, przestaną obowiązywać. Porzuca myślenie w kategoriach przekroczenia, ucieczki z zastanego układu. To bezpośrednia konsekwencja rozpoznania dotyczącego upadku autonomii sfery kultury. Wszystkie grupy poszkodowanych wymienione przez Fostera manifestują swą odrębność właśnie w przestrzeni kultury. Ich tożsamości są tożsamościami kulturowymi, walka o ich uznanie odbywa się w ramach kultury. Tymczasem – jak powiedzieliśmy – epoka postmodernistyczna narusza autonomię kultury, nawet ją znosi. Dla niektórych to sytuacja niebezpieczna, ich zdaniem kultura przeobraża się w takim przypadku w przemysł kulturalny, dostawcę towarów, współtworzy kapitalistyczny rynek, a ostatecznie traci swój potencjał krytyczny. Ale Foster widzi to inaczej. Dowodzi, że podważenie autonomii kultury to nadzieja na

odzyskanie przez nią skuteczności. Bo przecież kultura, którą niewiele już różni od ekonomii, nie tyle się w ekonomii rozpuszcza, ile zdobywa na nią wpływ. Gest wykonany w przestrzeni kultury przestaje być izolowanym działaniem estetycznym, okazuje się aktywnym elementem szerszej struktury.

Jak to działa, pokazuje Foster, przywołując praktykę kilku artystów, między innymi. Barbary Kruger, Marthy Rosler, Sherrie Levine, Jenny Holzer czy Krzysztofa Wodiczki. Wszyscy w swoich pracach konsekwentnie nawiązują do kodów dominującego języka wizualnego, zwłaszcza z kręgów kultury popularnej. Kruger wykorzystuje strategie reklamowe, jej realizacje to często wielkoformatowe plakaty, z wyrazistą grafiką i prowokacyjnymi hasłami. By wymienić tylko najsłynniejsze: na jednym widzimy wizerunek kilkuletniego chłopca prężącego mięśnie przed rówieśniczką i podpis „Nie potrzebujemy kolejnego bohatera” (1986), na innym – uproszczoną figurę kobiety przytwierdzoną do podłoża kilkunastoma szpilkami i hasło „Nakazano nam, byśmy się nie ruszały” (1982), na następnym – twarz kobiety (połowa w pozytywie, połowa w negatywie) i ostrzeżenie „Twoje ciało to pole bitwy” (1989). Wyczuwamy krytyczny podtekst, komunikaty Kruger są ironiczne i subwersywne wobec społecznej normy, jednak nie tyle podważają rynkowe strategie, ile na nich pasywnie. W zbliżony sposób między potwierdzeniem status quo a jego naruszeniem porusza się Krzysztof Wodiczko. Jego projekcje wideo biorące za tło słynne budynki i pomniki (na przykład Kolumnę Nelsona w Londynie lub pomnik Lenina w Berlinie) można określić jako wizualną propagandę: są bardzo zdecydowane, wręcz przemocowe w swoim wyrazie. Jednocześnie

z przemocą (polityczną czy finansową) chcą walczyć, przypominają o tradycji sztuki zaangażowanej, związanej z ruchem obywatelskiego protestu. Podobne sprzeczności widać w takich realizacjach Wodiczki, jak *Pojazd dla bezdomnych* (1988-1989), *Laska tułacza* (1992) czy *Rzecznik obcego* (1994-1997). Te prototypowe konstrukcje po części pochodzą ze świata lewicowej utopii, w której artyści pomagają bezdomnym czy imigrantom, ale po części – ze świata dyscypliny, w którym specjalistyczna aparatura służy stabilizowaniu społecznej hierarchii.

Postmodernizm oporu propaguje zatem pracę na znakach opresyjnego systemu, w celu ich naruszenia czy reinterpretowania, ale bez wiary w możliwość opuszczenia definiowanego przez nie układu. Jak podsumowuje Foster, postmoderniści oporu „biorą przestrzeń publiczną, społeczne sposoby reprezentacji oraz języki artystyczne [...] zarówno za swój cel, jak i swoją broń. Ta zmiana praktyki powoduje zmianę pozycji: odtąd artysta raczej manipuluje znakami, niż produkuje obiekty, a widz to raczej aktywny czytelnik komunikatów niż pasywny odbiorca kontemplujący jakości estetyczne lub konsumujący spektakl”⁷. Rzecz jasna mieliśmy już wcześniej do czynienia ze zbliżonymi propozycjami (kolażowe zestawienia obrazów u dadaistów, zawłaszczania gotowych przedstawień u popartowców), jednak postmoderniści wnoszą coś nowego: zaczynają traktować dzieło sztuki jako zakotwiczony w obiegu społecznym znak, połączony trwałymi więzami z innymi znakami i z nimi współtworzący sferę wartości oraz władzy. W ten sposób odbierają artyście pozycję pozasystemowego

⁴ Tamże.

⁵ Hal Foster *Postmodernism: A Preface*, w: *The Anti-Aesthetics...*, op.cit., s. XII.

⁶ Hal Foster *O idei sztuki politycznej*, przełożyła Ewa Mikina, „Magazyn Sztuki”, nr 3-4/1994, s. 125.

⁷ Hal Foster *Subversive Signs*, w: tegoż, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, op.cit., s. 100.

wyrzutka, buntownika, Innego, widzą w nim współtwórcę status quo. Mimo to twierdzą, że działanie w kulturze może mieć walor krytyczny.

Formuła postmodernizmu oporu szybko znajduje swoich zwolenników również u nas. Najistotniejsi spośród twórców zaprezentowanych w *Recodings* przyjeżdżają do Polski ze swoimi pracami niemal natychmiast po ustrojowym przełomie, głównie do warszawskiego Centrum Sztuki Współczesnej (Jenny Holzer, Barbara Kruger, Krzysztof Wodiczko; ten ostatni przed pokazem w Warszawie ma jeszcze wystawę w Muzeum Sztuki w Łodzi). Ich projekty przyciągają uwagę, w konsekwencji tworzą mocny kontekst dla wystąpień młodych polskich artystów o podobnych zainteresowaniach, zwłaszcza dla części środowiska sztuki krytycznej: Zbigniewa Libery, Artura Żmijewskiego, Anny Baumgart, Joanny Rajkowskiej.

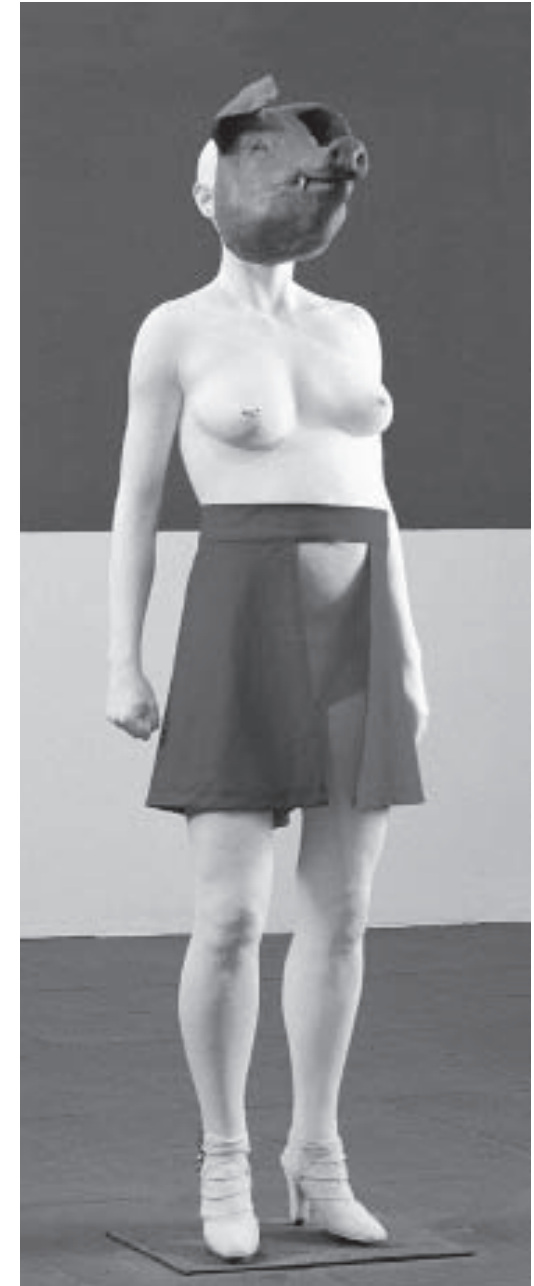
Zwłaszcza historia Libery wydaje się w tym przypadku warta przywołania. W połowie lat dziewięćdziesiątych artysta podejmuje pracę nad projektem *Lego*. Na prośbę CSW duńska firma dostarcza klocki, otrzymując je członkowie duetu Kijewski & Kocur i Libera. Kijewski & Kocur budują rzeźbę *Królowa Midas szuka Bugsa*, Libera konstruuje *Lego. Obóz koncentracyjny*. Rzec jest pomyślana prowokacyjnie: z oryginalnych klocków powstają zestawy, z których można zbudować mini-replikę nazistowskiego obozu koncentracyjnego (role więźniów grają uśmiechnięte kościotrupy z zestawu *Piraci*, obozowych strażników – nieznacznie zmodyfikowane figurki z zestawu *Posterunek policji*). Praca pojawia się w 1996 roku na wystawie *Urządzenia korekcyjne* w CSW, początkowo nie wzbudza sensacji. Dopiero reakcja szefów Lego (po pokazach w Danii koncern próbuje wytoczyć artyście proces) i zamieszanie

wokół Biennale weneckiego (kurator Jan Stanisław Wojciechowski zaprasza Libere do polskiego pawilonu, a następnie zaproszenie wycofuje) uruchamiają emocje. *Lego. Obóz koncentracyjny* staje się jedną z najszerzej dyskutowanych realizacji w najnowszej historii polskiej sztuki – po części dlatego, że wymyka się prostym interpretacjom, wręcz konsternuje. Szalenie trudno określić intencje autora. Libera kpi z rytuałów pamięci holokaustowej, czy próbuje je ożywić? Krytykuje kulturę masową, czy z satysfakcją używa jej kodów? Stawia znak równości między eksterminacyjną przemocą obozu koncentracyjnego a wychowawczą przemocą popularnych zabawek, czy raczej wydobywa różnice między nimi? Libera idealnie realizuje postulaty Fostera: *Lego* to dzieło, które korzysta z gotowych znaków, eksploatuje zastane słowniki wizualne, podszywa się pod ich twory (do złudzenia przypomina prawdziwą zabawkę), a zarazem ujawnia ich ideowe uwikłania, związki z domeną władzy. Odsłania strukturę dominującego systemu symbolicznego wbrew temu (a raczej właśnie dzięki temu), że nie opuszcza jego granic.

Podobnie funkcjonują inne przygotowane przez Libere *Urządzenia korekcyjne*: *Ciotka Kena* (lalka przypominająca Barbie, ale z ciałem starzejącej się kobiety), *You Can Shave the Baby* (lalka-bobas z zarośniętymi łydkami, pachami i obszarami erogennymi) czy *Body Master* (odpowiednio przeskalowany sprzęt do siłowego treningu dla kilkuletnich dzieci). A także znane prace Artura Żmijewskiego (*80064*, 2004, film rejestrujący moment odtworzenia – z inicjatywy artysty – numeru obozowego na przedramieniu byłego więźnia Auschwitz), Anny Baumgart (*Bombowniczka*, 2005, realistyczna rzeźba przedstawiająca nagą kobietę w ciąży, z łonem

zasłoniętym czerwoną spódniczką i twarzą skrytą za maską świni)⁸ czy Joanny Rajkowskiej (*Satysfakcja gwarantowana*, 2000, seria kosmetyków i napojów wyprodukowanych z pochodnych ciała autorki). W każdym z tych przypadków wraca do nas problem z odczytaniem zamiarów twórcy. Czy Żmijewski piętnuje swego bohatera za konformizm, czy samego siebie – za okrucieństwo? Czy Baumgart zakładając maskę świni na twarz portretowanej przez siebie dziewczyny, upadla ją, czy czyni z niej symbol buntu? Powtarza opresyjny gest męskiej kultury, czy przejmując wrogi znak, by zmienić jego sens? Czy Rajkowska protestuje przeciw rynkowemu zasądom komercjalizującym każdy aspekt naszej egzystencji, także naszą cielesność, czy raczej rozszerza zakres ich obowiązywania? O proste odpowiedzi trudno, artysta wchodzi tu w rolę podwójnych agentów. Po części naruszają status quo, a po części je stabilizują, biorąc je za oczywiste i nieusuwalne tło własnych działań.

W tym miejscu widać dokładnie, że teoria postmodernizmu oporu dobrze objaśnia doświadczenia polskiej sztuki krytycznej. A przy okazji projektuje bardzo ciekawą nową formułę lewicowej polityki. Problem w tym, że polska lewica po 1989 roku nie traktuje tej propozycji poważnie, odrzuca ją wręcz manifestacyjnie. To odrzucenie znamienne, analogiczne wobec opisanej już przez nas lewicowej reakcji na teksty Zygmunta Baumana. Z czego wynika ta niechęć, jak ją rozumieć? By odpowiedzieć, zajrzyjmy do tytułowego tekstu z następnej po *Recodings* książki Hala Fostera, *Powrotu Realnego* z 1996 roku. Znajdziemy tam wykład na temat abject art. Sztukę krytyczną często określa się jako sztukę abiektalną. Co to właściwie znaczy?



ANNA BAUMGART *BOMBOWNICZKA*, 2004,
FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI

⁸ Por. Ewa Toniał Bombiarki, *bombonierki, bombowniczki...* „Dialog” nr 9/2009.



JOANNA RAJKOWSKA SATYSFAKCJA GWARANTOWANA, 2000, FOT. MAREK SZCZEPAŃSKI (NA GÓRZE); SATYSFAKCJA GWARANTOWANA, 2004, BUSAN BIENALE, KOREA, FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII ŻAK | BRANICKA, BERLIN I L'ÉTRANGÈRE, LONDYN (NA DOLE)



Powrót Realnego opowiada o szczególnej formacji artystów, którzy zyskują duże znaczenie na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Foster wymienia między innymi Mike'a Kelleya, Johna Millera, Kiki Smith, Paula McCarthy'ego. Wszyscy eksplorują to, co wyparte z dominujących systemów symbolicznych, nieakceptowane, niecenzuralne. Kelley wywiesza w galeriach transparenty z prowokacyjnymi hasłami w rodzaju „Sram w gacie i jestem z tego dumny”, Miller wystawia rzeźby ze sztucznego kału, Smith pokazuje naruszone, zdekomponowane ciała kobiece. Foster w opisie ich twórczości nawiązuje do wprowadzonego przez Julię Kristewą pojęcia abiektu.

Czym jest abiekt? Tym, co musimy porzucić jako nieczyste, byśmy na wczesnym etapie naszego rozwoju mogli ustanowić się jako podmioty. Kristeva – po części za Jacques'em Lacanem, po części za Mary Douglas – wskazuje, że w procesie powstawania podmiotowości konieczne jest wyodrębnienie czystego i spójnego ciała. Podmiotami stajemy się dopiero po rozpoznaniu własnego ciała jako struktury o stabilnych granicach. Nic dziwnego, że za zagrożenie dla naszej podmiotowości uznajemy kontakt ze wszystkim, co te granice narusza. Stąd uczucie wstrętu, obrzydzenia (abjection), które odczuwamy (czy raczej: które podpowiada nam kulturowa norma), gdy stykamy się z ekskrementami, płynami ciała, ciałem w rozkładzie. Przy czym bynajmniej nie jest tak, że możemy zupełnie uchronić się przed kontaktem z abiektem. Wspomnienie, że w odległej przeszłości sami byliśmy abiektami, nie do końca wykształconymi cielesnymi twórcami, tkwi w głębokich warstwach naszej pamięci. I niekiedy do nas wraca. Wtedy właśnie mamy do czynienia z powrotem Realnego.

Owo Realne to pojęcie wzięte wprost od Lacana. Lacan – jak wiadomo – buduje swe koncepcje wokół trzech terminów: Realnego, Wyobrażonego i Symbolicznego. Tego, co Realne, dotykamy w fazie pre-edypalnej, jeszcze zanim zdołamy się upodmiotowić. Nie jesteśmy wówczas nikim konkretnym, co więcej – nie posługujemy się nawet językiem o jakichkolwiek czytelniejszych regułach gramatycznych. Dopiero przechodząc tak zwaną fazę lustra, odkrywamy spoistość własnego ciała, a zarazem wchodzimy w porządek Symboliczny, w domenę języka jako systemu klarownie zdefiniowanych różnic. Wejście w podmiotowość ma więc podwójny sens: po pierwsze to opanowanie własnego ciała, po drugie – opanowanie języka. Dlatego powrót Realnego może być dla nas tak niebezpieczny. System symboliczny, w którym egzystujemy, który podtrzymuje nasz podmiotowy status, ujawnia wtedy swe ograniczenia, okazuje się niewydolny, rozpada się. Zmuszeni jesteśmy do konfrontacji z chaosem, z tym, co nieracjonalne, pozajęzykowe, nierzadko traumatyczne.

W podobnych wyobrażeniach tkwi oczywiście pewien potencjał polityczny. Jeżeli – jak twierdzi Lacan – porządek symboliczny jest manifestacją kulturowego status quo, to każdy gest, który ów porządek narusza, trzeba wziąć za wyraz politycznego sprzeciwu, transgresyjnego przekroczenia obowiązującej normy. Foster uznaje marzenie o transgresji za jeden z najważniejszych motywów sztuki abiektalnej: „Abiektalność to stan, w którym podmiotowość staje pod znakiem zapytania; stan, «kiedy znaczenie się załamuje». Tu rodzi się atrakcyjność abiektu dla awangardowych artystów, którzy chcą naruszać porządek podmiotowości i zarazem

całego społeczeństwa⁹. Przy czym polityczna lektura sztuki abiektalnej wymusza podjęcie kilku kłopotliwych kwestii. Czy granie z abiektem może być atrakcyjną strategią politycznego sprzeciwu w polu sztuki, skoro abiekt jest czymś nieprzedstawialnym, kontestuje wszelkie próby włączenia go w porządek symboliczny? Czy artysta może ujawnić abiekt (lub samemu stać się abiektem), a mimo to zachować status podmiotu uczestniczącego w kulturowej wymianie i możliwość wygłaszania politycznych opinii? Te pytania prowadzą do problemu, który Foster rozważał już w *Recordings*: czy możemy wyobrazić sobie jakąś pozakulturową enklawę, z której da się przeprowadzić radykalną krytykę kultury? Czy odwrotnie: musimy uznać, że to, co wobec status quo wrogie, obce, abiektalne, nie jest w obrębie kultury żadnym argumentem – bo pozostaje niewidoczne, zatem nieskuteczne?

W *Powrocie Realnego* nie znajdujemy zdecydowanej odpowiedzi. Z jednej strony Foster traktuje abject art jako propozycję autentycznie wywrotową. Widzi w nim świadectwo istotnego przesunięcia w zainteresowaniach twórców. Oto po generacji postmodernistycznej, ujmującej rzeczywistość w kategoriach tekstowych, nawet zjawisko śmierci podmiotu definiującej jako rozpad tożsamości w ciągach znakowych odniesień, przychodzi generacja kolejna, również zainteresowana podmiotowością w stanie rozkładu, ale ujmująca ów rozkład inaczej – jako konsekwencję radykalnego traumatycznego kryzysu. U Kelleya, McCarthy'ego, Smith, u obficie przywoływanej przez Fostera Cindy Sherman widzimy ciała ranne, chore, zanikające, ciała, które

tracą substancjalność. Ta sztuka próbuje doświadczyć Realnego – by poradzić sobie z kłopotami pozostawionymi przez postmodernistów, a także zareagować na własne społeczne otoczenie: kryzys AIDS, rozprzestrzeniające się choroby i śmierć, biedę i przestępczość, upadek państwa obywatelskiego¹⁰. Z drugiej strony Foster wydobywa z dzieł abject art intuicję odwrotną: sugestię, że dotknięcie tego, co abiektalne, pre-edypalne czy Realne, nie tyle prowadzi poza kulturę, nie tyle wymusza zagładę podmiotu, ile ujawnia tego podmiotu zaskakującą dynamikę, dialektyczne rozpięcie. To właśnie dzięki przetestowaniu scenariusza własnego rozkładu podmiot trwa. Wycieczka w rejony graniczne, traumatyczne ożywia go, dodaje mu wigoru. Foster pisze: „W kulturze popularnej traktuje się traumę jako wydarzenie konstytutywne dla podmiotu i w ramach tego psychologizycznego myślenia powraca on nawet jako niepełny świadek; może zeznawać, bo przetrwał. Nie może być wątpliwości, że to podmiot traumatyczny, obdarzony władzą absolutną, gdyż nie sposób zakwestionować traumy Innego. Można tylko w nią wierzyć, poddać się identyfikacji lub odmówić. W dyskursie prawdy podmiot jest zarazem zniesiony i uwznioślony. W ten magiczny sposób dyskurs traumy godzi dwa imperatywy naszej kultury: analizy dekonstrukcyjne i politykę tożsamości”.

By wytłumaczyć to lepiej, możemy odwołać się do argumentów, które Foster pomija, ale które doskonale wpisują się w jego logikę. Przypomnijmy o korektach wprowadzonych przez Kristevą w teorię Lacana. Jak wiemy, u autorki *Potęgi obrzydzenia* trójkąt Realne/Wyobrażone/Symboliczne zostaje zastąpiony przez opozycję se-

miotyczne/symboliczne. Sfera semiotyczna to w tym przypadku pozostałość po bezpośredniej relacji dziecka z ciałem matki: niemowlę komunikuje się z matką poza nakazami gramatyki, przez dotyk, intonację głosu, spojrzenie. „Semiotyczny wymiar języka ujawnia się tam, gdzie mamy do czynienia z nadwyżką rytmu nad referencją, muzyki nad rozumowaniem, tonu nad ideą.”¹¹ Semiotyczne Kristevej przypomina Realne Lacana, lecz warto pamiętać o różnicach. Realne zostaje wyparte, zepchnięte w trudno dostępne, wręcz zakazane rejony psychiki. Jeżeli do nas wraca, sygnalizuje kłopot, zagraża naszej tożsamości. Tymczasem semiotyczne działa inaczej, nawet po przejściu fazy lustra powinniśmy mieć do niego dostęp (warunkiem jest powodzenie skomplikowanego procesu z udziałem figury nazywanej przez Kristevą Ojcem miłującym). Ten dostęp jest dla nas zbawienny, bo tylko umiejętne balansowanie między tym, co symboliczne, a tym, co semiotyczne, daje nam nadzieję na zachowanie równowagi.

Innymi słowy, według Kristevej wyparcie tego, czego doświadczamy w fazie pre-edypalnej (czyli abiektu), jest warunkiem i racją naszej podmiotowości. Musimy to odrzucić, by osiągnąć stabilność. Zarazem musimy zachować część tamtego doświadczenia – by nie zwariować. Jeśli Kristeva ma rację, otrzymujemy tu frapujący schemat funkcjonowania aparatu psychicznego, w którym abiekt nie jest już idealnym Innym, niedotykalnym, niebezpiecznym i zakazanym, ale czymś dostępnym; może nie do końca oswojonym, bo wciąż kłopotliwym czy nie-

komfortowym, niekiedy niszczącym, ale już czymś z naszego, a nie obcego świata. Zbieżność z Fosterowską wizją podmiotu rozpiętego między tożsamościową stabilnością a abiektalnym załamaniem trudno przeoczyć. Warto wrócić z takim rozpoznaniem do refleksji Fostera o politycznym potencjale abiektu jako intruza wywracającego każdy system symboliczny. W układzie Kristevej to, co abiektalne, zachowuje opozycyjny wobec dominującej normy charakter, ale równocześnie pozostaje częścią systemu. Ma więc wymiar polityczny, choć to polityczność oferująca nie tyle transgresję poza zastane warunki, ile raczej nadzieję na skuteczną negocjację z nimi.

W Polsce tekst Fostera czytany jest na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku z dużym zainteresowaniem. Powody wydają się oczywiste: Fosterowska koncepcja dość ściśle przylega do dużej części ważnych zjawisk ówczesnej polskiej kultury. Jak powiedzieliśmy, praktyka artystów krytycznych służy tu za przykład wręcz doskonały. Właściwie każdy z nich ma w dorobku coś, co daje się opisać jako abject art.

Zbigniew Libera, jeszcze zanim zwraca na siebie uwagę jako autor *Lego*, kręci filmy *Obrzędy intymne* i *Persewera-cja mistyczna* (1984). W obu pokazuje swoją zniedołężniałą babcię. *Obrzędy* to bezceremonialny zapis codziennych czynności pielęgnacyjnych: mycia, karmienia, przewijania. W *Persewera-cji* widzimy dziewięćdziesięcioletnią kobietę, która z wielkim uporem obraca własnym nocnikiem, odmawiając jednocześnie różaniec. Obie prace są skandalizujące, konfrontacyjne, odsłaniają to, co zwykle zakryte, wyparte z pola widzialności. Podobnie działają późniejsze realizacje Katarzyny Kozyry, Grzegorza Klamana, Artura

9 Hal Foster *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przełożyli Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Universitas, Kraków, 2010, s. 183.

10 Por. tamże, s. 195-196; kolejny cytat s. 197.

11 Michał Paweł Markowski *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*, w: Julia Kristeva *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przełożyli Michał Paweł Markowski, Remigiusz Rzyński, Universitas, Kraków 2007, s. XXI.

Żmijewskiego, Anny Baumgart, Alicji Żebrowskiej. Kozyra w 1996 roku przygotowuje instalację (trzy fotografie i film) *Olimpia*. Odwołuje się do słynnej *Olimpii* Maneta, przy czym zamiast ciała młodego i pięknego przedstawia ciało stare i chore (na jednym ze zdjęć – anonimową modelkę w podeszłym wieku, na innym – samą siebie w trakcie chemioterapii). Kłaman od końca lat osiemdziesiątych jako materiał swojej sztuki systematycznie wykorzystuje mięso zwierzęce i fragmenty ciała ludzkiego. W *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* (1992) trzy krowie głowy umieszcza w konstrukcji z drabinek gimnastycznych. Później sięga po preparaty anatomiczne, części ludzkiego ciała zatopione w formalinie. W *Emblematach* (1993) używa między innymi preparatów jelit, mózgu i wątroby, ten ostatni eksponuje w pojemniku o kształcie zbliżonym do swastyki. W *Katabasie* (1993) do trzech pojemników wkłada preparaty ucha, oka i języka. Żmijewski bohaterami swoich prac regularnie czyni osoby niepełnosprawne, upośledzone: w filmie *Na spacer* (2001) to sparaliżowani, w *Karolinie* (2002) – dziewczyna cierpiąca na zaawansowaną postać osteoporozy, w dwóch częściach *Lekcji śpiewu* (2001, 2003) – głuchoniemi. Baumgart w 2004 roku realizuje film *Ekstazy, histeryczki i inne święte*, w którym porusza problem kobiecej autoagresji. Kilka kobiet na prośbę autorki powtarza przed kamerą zachowania autodestrukcyjne: cięcie ciała, wymioty, wyrwanie włosów. Żebrowska w instalacji *Grzech pierworodny – Domniemany Projekt Rzeczywistości Wirtualnej* (1993) zaciera granicę między sztuką a pornografią. Jedna z wersji pracy zawiera zapis masturbacji oraz stosunku seksualnego, inna – realistycznie sfilmowaną scenę porodu (z pokazanej na

zbliżeniu waginy wydobyta zostaje lalka Barbie).

Nic dziwnego, że odwołania do *Powrotu Realnego* szybko pojawiają się w analizach sztuki krytycznej. W 2000 roku ukazuje się książka Moniki Bakke *Ciało otwarte*, w 2002 – dwie książki Izabeli Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* oraz *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*. W każdej tekst Fostera pożytkowany jest jako główny teoretyczny punkt odniesienia. Problem w tym, że zarówno Bakke, jak i (zwłaszcza) Kowalczyk proponują specyficzną lekturę *Powrotu Realnego*. Nie w pełni dostrzegają czy doceniają skomplikowanie wywodów Amerykanina, szczególnie w ich politycznym wymiarze. Oczywiście obie piszą o polityczności polskiego abject art, przywołują nazwisko Foucaulta, zauważają, że w sztuce krytycznej idzie o polityczny sprzeciw wobec dominujących sposobów przedstawiania podmiotu, ciała, seksualności. Ów sprzeciw ujmują jednak w kategoriach – by tak rzec – esencjonalnych.

O ile – jak powiedzieliśmy – Foster szuka dla abiektu jakiegoś miejsca w strukturze kultury, o tyle Bakke i Kowalczyk widzą w nim fenomen jednoznacznie wywrotowy, transgresyjny, z porządkiem kultury nijak niepowiązany. W ich rozumieniu kulturę i abiekt dzieli nieusuwalny konflikt. Dlatego – przekonują – droga ku abiektowi jest z zasady drogą poza kulturę, ku temu, co pierwotne, źródłowe, autentyczne. „Abject art, poprzez odwołanie się do tego, co w nas pierwotne, prymarne, jest też próbą poszukiwania autentyczności w świecie, w którym wciąż ma miejsce multiplikowanie fikcji, symulacji”¹² – pisze Kowalczyk. A Bakke, wskazując to, co w sztuce abiektalnej

¹² Izabela Kowalczyk *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 14.

wyda się jej najbardziej wartościowe, dodaje: „Autentyczności szukać można już tylko w wymiarze prywatnym, w swojej cielesności, która jest przecież najlepszym świadkiem wszystkiego, co dzieje się z podmiotem, bowiem jest podmiotem”¹³.

Oczywiście można powiedzieć, że Bakke i Kowalczyk przeformułowały teorię abject art, idąc za podpowiedziami samych artystów. Na przykład w katalogach wystaw Grzegorza Klamana wielokrotnie wracają cytaty z tekstów Jolanty Brach-Czajny, zwłaszcza z eseju *Metafizyka mięsa*. Już tytuł mówi w tym przypadku wiele. U Brach-Czajny mięso to esencja bytu, kontakt z nim ma wymiar metafizyczny: „Mięśność to kategoria odnosząca się do takich cech istnienia, które dane nam są bezpośrednio i uchwytnie w samym akcie naszej tu obecności. Nie otwieramy się na mięśność dopiero dzięki pośrednictwu pojęć, które bywają zdolne do wstrząśnięcia naszą uwagą i skierowania jej ku dostrzeganiu stanów rzeczy. Mięsne w istnieniu jest to, czego nie można zeń odrzucić, pozbyć się, od czego nie można się uwolnić, co nie może być od istnienia odłączone”¹⁴. Trudno mieć do Kowalczyk i Bakke pretensje, że uwzględniają takie wątki w swoich tekstach. Kłopot w tym, że chyba nie dość wyraźnie zdają sobie sprawę, że sztuka abiektalna umieszczona w kontekście podobnych konstatacji okazuje się czymś radykalnie innym niż u Fostera: już nie sposobem na odślonięcie rozpadu tożsamości na przecięciu różnych systemów językowych, ale próbą odbudowania tożsamości przez kontakt z jej źródłowymi zasobami.

¹³ Monika Bakke *Ciało otwarte*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 2000, s. 32.

¹⁴ Jolanta Brach-Czajna *Szczeliny istnienia*, eFKA, Kraków 1999, s. 162-163.

MĘCZENNICZY I DUCH INNOŚCI

W tym miejscu dochodzimy do kwestii dla nas najistotniejszych i na moment wracamy do głównego wątku naszego wywodu. Podsumujmy dotychczasowe ustalenia: zaczęliśmy od zrekonstruowania kryzysowej sytuacji polskiej lewicy po przełomie 1989 roku. Następnie zasugerowaliśmy, że jeśli w jakiejś sferze lewicowy język emancypacyjny zaczął odbudowywać się w nowym kształcie, to stało się to przede wszystkim w przestrzeni kultury, szczególnie w polu sztuk wizualnych. Przedstawiliśmy dwie koncepcje Hala Fostera, które na dwa różne sposoby tłumaczyły polityczność sztuki krytycznej. Zauważyliśmy, że na lokalnym gruncie dobrze przyjęła się zwłaszcza jedna z nich, zbudowana wokół kategorii abiektu. Na koniec dopowiedzieliśmy, że lokalna reinterpretacja teorii abject art w zasadzie odwróciła jej sens. Owo odwrócenie polegało na – w największym skrócie – jej „umetafizycznieniu”. Sprawę trudno lekceważyć, bo doszło tu do osłabienia krytycznego potencjału idei Fostera, a przynajmniej do przeformułowania wpisanego weń projektu politycznego. Wypada więc zadać pytanie o (świadomie bądź ukryte) motywacje rodzimej krytyki: dlaczego pojęcie abject art uległo w jej tekstach tak głębokiej transformacji? Dlaczego przeobraziło się niemal we własne przeciwieństwo?

Hipoteza, którą zaraz przetestujemy, jest prosta: teoria abiektu zmienia w polskim obiegu swój oryginalny polityczny sens pod wpływem tradycji romantycznej. To romantyzm gra tu rolę dominującą: narzuca własne rozumienie polityczności nie tylko naszej prawicy, ale także lewicy. Ryzykowna intuicja? By ją uwiarygodnić, zajrzyjmy jeszcze raz do tekstów Marii Janion. To ponownie będzie dłuższa wycieczka

z kilkoma nieoczekiwanymi zakrętami. Ale chyba znów warto podjąć ryzyko.

Motywy wyrzutka, Innego, abiektu ma w polskiej kulturze mocne korzenie romantyczne. W znacznej mierze – dzięki wysiłkom Janion. Zwłaszcza dzięki głosnej serii *Transgresje* podsumowującej seminarium prowadzone przez Janion na Uniwersytecie Gdańskim. Część pierwsza, *Galernicy wrażliwości*, ukazuje się w 1981 roku, następne cztery w regularnych odstępach do 1988 roku. Wszystkie, zgodnie z tytułową zapowiedzią, tropią motyw transgresyjny, szukają tego, co przekroczeniowe, wywrotowe. I – co w przypadku Janion oczywiste – za uprzywilejowany kontekst dla tych poszukiwań uznają tradycję romantyczną.

Przywołajmy tylko kilka tematów, które Janion proponuje swoim studentom do namysłu. W pierwszej kolejności jej uwagę przyciągają graniczne sytuacje egzystencjalne. Zajmuje się przypadkami Kaspara Hausera, Marii Komornickiej, Stanisławy Przybyszewskiej. Do tego dochodzą narracje literackie, w których powraca obraz egzystencjalnego zaburzenia, fikcje organizowane wokół figury bohatera naruszającego tabu, wychodzącego poza granice dominujących norm i w ten sposób docierającego do granic podmiotowości (*Nie-pokoje wychowanka Törlessa* Musila, *Blaszany bębenek* Grassa, proza Emmy Santos). A także ważne teksty humanistyki dwudziestego wieku, które próbują tematyzować doświadczenie transgresji, umieszczać je w szerszym teoretycznym polu (Georges Bataille, Michel Foucault, środowisko tak zwanych antypsychiatrów). Konstrukcja całości jest patchworkowa: obok esejów Marii Janion czytelnik otrzymuje zapisy dyskusji seminaryjnych, wypowiedzi studentów, a także bogaty zestaw tekstów źródłowych, ułożonych tak, by odsłonić

ich wzajemne związki. Spójną autorską myśl wydobyć z tego trudno. *Transgresje* to raczej próba zapisu intelektualnego procesu, którego uczestnicy krążą wokół kilku wybranych kwestii, wypróbowują różne metodologiczne ujęcia, ale powstrzymują się przed ostatecznymi konstatacjami. Zarazem nie ma wątpliwości, że autorka panuje nad trasą tej wycieczki, określa jej program i doprowadza swych uczniów z grubsza tam, gdzie zamierzyła. W tym wymiarze *Transgresje* stają się podręcznikiem pewnego sposobu czy stylu myślenia o kulturze.

Jak rozumie pojęcie transgresji, najwyraźniej tłumaczy Maria Janion we fragmentach poświęconych Bataille'owi i po części Foucaultowi: „Temu pojęciu, zaczerpniętemu z etnologii, Bataille nadał zupełnie wyjątkowy wymiar, wymiar doświadczenia [...]”. W wykładni Foucaulta «transgresja» występuje jako nowa nie-dialektyczna forma myślenia, zmieniająca «tysiącletni język dialektyki». W niej to «pytanie o granice zajmuje miejsce poszukiwania całości, a gest transgresji zastępuje ruch przeciwieństw». Widać zatem, co ma się pojawić w miejsce dwóch podstawowych pojęć dialektyki: «całości» i «ruchu przeciwieństw». [...] Wszystko, co staje się w transgresji, ma być ujmowane (stąd trudności, jakie napotyka język, w którym wypowiada się transgresja) nie w kategoriach dyskursywnych pojęć, lecz w błysku oświecającym na chwilę noc doświadczenia. [...] Otóż właśnie: transgresja jest chwilą [...]. Proces transgresji jest antyracjonalny, transgresja nie podlega konceptualizacji, nie jest dyskursywna. Jest zawsze niedokonaniem, rozpoczynaniem od nowa¹⁵.

¹⁵ „Jego pełne niekoherencji poglądy...”, zapis dyskusji, w: *Transgresje 3. Osoby*, wybór, opracowanie i redakcja: Maria Janion i Stanisław Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, s. 399-401; kolejne cytaty s. 404-405.

W podobnym tonie wypowiada się Janion chwilę później, kojarząc Bataille'a z Bretonem: „Bataille podkreśla, że «ważny jest tylko punkt» [...]”. Powołuje się tu na słynne zdanie z *Drugiego manifestu surrealizmu* Bretona [...]. Idzie o punkt, w którym umysł przestaje postrzegać jako sprzeczne życie i śmierć, realne i wyobrażone, przeszłość i przyszłość, możliwe i niemożliwe do wyobrażenia, górę i dół; tak wedle Bretona, a Bataille jeszcze dorzuca: Dobro i Zło, cierpienie i radość. To jest ten punkt, ta chwila transgresji”.

A zatem transgresja jako doświadczenie przekroczenia dialektycznych opozycji, moment odczucia świata w jego pełni... Oczywiście – uzupełnia Janion – nie jest to łatwe i zwykle wiąże się ze sporymi kosztami. Kaspar Hauser, Maria Komornicka czy Stanisława Przybyszewska tkwią na głębokim marginesie społeczeństwa, jako postaci wyklęte, odrzucone, uznane za nieprzystosowane, wręcz niebezpieczne. Podobnie bohaterowie Musila, Grassa czy Santos – subwersywni, więc poddawani procesom dyscyplinującym. Transgresja jest ryzykowna, bo oznacza badanie tego, co wyparte, zakryte, niedostępne. To mogą być niestandardowe praktyki seksualne (Komornicka pragnąca, by traktować ją jak mężczyznę), naruszanie granicy między kulturą i naturą (Kaspar Hauser nazwany „dzikim dzieckiem”, przeobrażający się w bestie młodocieni protagoniści *Władcy much*), wybór niedojrzałości jako egzystencjalnej strategii (*Blaszany bębenek*). Innymi słowy, transgresja to powrót Realnego, dotknięcie abiektu. Z Lacana w *Transgresjach* pojawia się zaledwie krótki, jednostronicowy fragment, Kristevej nie ma w ogóle. Maria Janion nie wprowadza w swe wywody kategorii abiektalności, najpewniej jeszcze jej nie zna (co zrozumiałe – *Potęga obrzy-*

dzenia Kristevej, główny wykład teorii abiektu, w oryginale ukazuje się w 1980 roku, zbyt późno, by wpłynąć na prowadzone już z pełnym rozmachem w latach siedemdziesiątych gdańskie seminarium). Mimo to widać wyrażenie, że wyobrażenia Janion krąży wokół podobnych wątków. W *Transgresjach*, tak jak u Lacana czy Kristevej, z wielką uwagą śledzone są momenty załamania dominującego systemu symbolicznego, chwile, gdy nasz język i nasza kultura rozpadają się, odsłaniając coś wobec nich starszego, uprzedniego.

Chociaż obok podobieństw trzeba dojrzeć także różnice. Janion nie byłaby sobą, gdyby nie wracała nieustannie do romantyzmu. Myślenie o transgresji również osadza w kontekście romantycznym. Z łatwością odkrywa bohatera romantycznego w Kasparze Hauserze (szczególnie w wersji znanej z filmu Wernera Herzoga), klucz romantyczny stosuje też w lekturze Przybyszewskiej (zbieżności ze Słowackim z okresu mistycznego), Grassa (Oskar z *Blaszanego bębenka* jako nie-człowiek, podobny do Gustawa z IV części *Dziadów*), Musila (Musilowskie odrzucenie psychologii jako konsekwencja wcześniejszych wyborów romantycznych). W finalnym rozrachunku romantyzm staje się w *Transgresjach* podstawowym punktem odniesienia, teoretycznym przed-wybozem uzasadniającym wszystkie następne. Co z tego wynika? Otóż transgresja zobaczona przez pryzmat wyobraźni romantycznej okazuje się czymś innym niż transgresja w tekstach Lacana czy Kristevej. Różnicę możemy uchwycić, ponownie odwołując się do kategorii esencji. Maria Janion pod wpływem swych romantycznych fascynacji esencjonalizuje doświadczenie transgresyjne. Widzi w nim proste przekroczenie ograniczeń represyjnej kultury, dotknięcie źródła bytu. Kaspar

Hauser czy Oskar Matzerath to w ujęciu Janion po prostu buntownicy przeciw status quo – obcy, Inni, wykluczeni, radykalnie nieprzystający do normy i dlatego represjonowani. Niektórych ze swych bohaterów Janion nazywa nawet – w tradycyjnym romantycznym stylu – męczennikami (w rozdziale poświęconym mitowi Kaspára Hausera pisze tak o odtwórcy głównej roli w filmie Herzoga, Brunonie S., a nawet o samym reżyserze: „Oto męczeńska filozofia transgresji. Herzog znalazł się wśród jej «strasliwych pracowników»”¹⁶). Brakuje tu miejsca na to, co u Lacana i Kristewej wydaje się najciekawsze: na refleksję na temat wzajemnych powiązań łączących abiekt z podmiotem, element transgresyjny z elementem normotwórczym, systemowym.

Co istotne, odkrycia z czasów seminarium gdańskiego mocno wpływają na myślenie Janion w latach kolejnych, również po 1989 roku. W *Transgresjach* Janion zastanawia się nad podtytułem książki Emmy Santos: *Tekst skolonizowany*. „Cóż to oznacza? Kim są ci «skolonizowani»? – pyta. I odpowiada: „W związku z Majem 68 – przed nim i po nim – określano ich wielokrotnie. Przypomnijmy choćby książkę Alberta Memmiego *Człowiek zdominowany*. W podtytule wyliczone zostały jego odmiany: czarny – skolonizowany – proletariusz – Żyd – kobieta – służący. Dodać jeszcze by należało: dziecko”¹⁷. Do większości tych „skolonizowanych” Janion systematycznie wraca. Zwłaszcza do figur Żyda i kobiety. Wątkom żydowskim w kulturze polskiej poświęca zbiory *Do Europy – tak, ale razem z na-*

*szymi umarłymi*¹⁸ oraz *Bohater, spisek, śmierć*¹⁹. Kwestii kobiecej – tom *Kobiety i duch inności*. Szczególnie ten ostatni – bardzo ważny dla rodzącego się wówczas w Polsce środowiska feministycznego – zasługuje na analizę.

Kobiety i duch inności zostały skonstruowane w zaskakujący sposób. To kompilacja pochodzących z różnych okresów esejów Janion, w których pojawiają się ślady – mniej lub bardziej wyraźne – tematyki feministycznej. W centrum mamy poświęcony Marii Komornickiej szkic „*Gdzie jest Lemańska?!*”, opublikowany wcześniej w drugim tomie *Transgresji*. Można go potraktować jako najbardziej dobitne streszczenie teoretycznych założeń formułowanych przez Janion w ramach gdańskiego seminarium. Równocześnie większość pozostałych tekstów umieszczonych w książce wchodzi z „*Gdzie jest Lemańska?!*” w polemikę – nierzadko bardzo śmiałą. Otrzymujemy strukturę wewnętrznie skomplikowaną, nie zawsze czytelną. Janion dyskutuje sama ze sobą, prostuje część z własnych starszych stwierdzeń, inne uzupełnia. Jednak po wszystkim wraca do punktu wyjścia. Podważa niektóre tezy „*Gdzie jest Lemańska?!*”, lecz najważniejszym z nich (a przede wszystkim związanej z nimi wizji kultury) dochowuje wierności.

Obraz Komornickiej przedstawiony w „*Gdzie jest Lemańska?!*” wydaje się czytelny: oto jeszcze jedna „męczennica egzystencji”, „wysztygona, ośmieszona, spętana, uwięziona”²⁰. Zaczyna od ataku na filistrę, odrzuca społeczny

konwenans, domaga się kultury jako doświadczenia głębinowego, prowadzącego do „świadomości istnienia”. Jest jedną z najbardziej utalentowanych polskich poetek przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, dobrze wpisana w krajobraz ówczesnego rodzimego modernizmu. W 1903 roku przeżywa pierwszy kryzys, w 1907 – kolejny. Usiłuje zmienić tożsamość – z kobiecej na męską. Informuje otoczenie o swoim nowym nazwisku: Piotr Odmieniec Włast. Na kilka lat trafia do zamkniętych zakładów psychiatrycznych, następnie spędza przy rodzinie, wciąż uznawana za obłąkaną. Tworzy dalej, ale umiera w niemal kompletnym zapomnieniu w 1949 roku.

Pisząc o pobycie Komornickiej w szpitalach psychiatrycznych, Janion nie zostawia wątpliwości: nazywa to „medykalizacją konfliktu duchowego”: „Określa się w ten sposób profesjonalne postępowanie lekarskie, które każdy uznany za «nienormalny» przejaw życia duchowego chce zredukować do przypadłości podlegającej arbitralnej interwencji medycznej psychiatry”. Innymi słowy, Janion widzi przypadek Komornickiej zgodnie z wypowiedziami antypsychiatrów i Foucaulta: jako akt represji zastosowanej wobec jednostki niestandardowej, usiłującej kwestionować społeczne uwarunkowania.

Przy czym niezwykłą – dziś moglibyśmy nazwać ją transgenderową – grę z własną seksualnością podjętą przez Komornicką odczytuje badaczka w „*Gdzie jest Lemańska?!*” nie jako wielowymiarową próbę przeinterpretowania kanonu kultury i ujawnienia jego represyjnych wymogów, lecz jako chęć znalezienia się w samym jego środku. Przemówienie głosem mężczyzny to – w tym ujęciu – jedyny sposób, by mówić rzeczy ważne uniwersalnie. Trzeba mówić jak mężczyzna, by mówić jak

człowiek doświadczający pełni swej egzystencji – tłumaczy Maria Janion motywacje Komornickiej. „Literacki jej fantom – «Piotr Odmieniec Włast» – był w gruncie rzeczy istotą asekualną. Męskie odmiany gramatyczne sygnalizowały [...] ogólną człowieczość.”

W transgresji Komornickiej idzie więc o to, by stać się człowiekiem – bez jakichkolwiek dodatkowych przymiotników. O pełnię bycia. O przekroczenie kulturowych ograniczeń, przejście ku rejonom wyższym. Można o doświadczeniu Komornickiej pisać językiem Kristewej – jako o dotknięciu abiektu, wejściu w pole jego działania (Komornicka narusza granice własnej tożsamości, również seksualnej, igra z rozpadem, by dotrzeć do czegoś bardziej pierwotnego niż obowiązujący porządek symboliczny). Paradoks polega na tym, że w interpretacji Janion ów rozpad jest kosztem, rzecz jasna wysokim, lecz wartym poniesienia w obliczu potencjalnych zysków. W tym miejscu widzimy, że dla Janion transgresja jest rodzajem ofiary, którą warto, a nawet należy ponieść, by zasłużyć na odkupienie.

Oczywiście łatwo dostrzec romantyczne źródło podobnych wyobrażeń. Maria Janion pisze o tych związkach wprost, choćby we fragmencie, w którym omawia obecny w twórczości Komornickiej motyw szału (związany między innymi z fascynacją słynnym obrazem Podkowińskiego): „Nieposkromiona łączy i szal stały się tematem i ideą całej grupy utworów Komornickiej. Cóż to za idea? Jej proweniencja jest wyraźnie romantyczna. Szal ma być stanem przekroczenia potwornej, płaskiej, trywialnej codzienności, ma być stanem transgresyjnym. Ale nie tylko: całe życie właściwie winno zmierzać do pełni momentów transgresyjnych, ma być ich – mówiąc paradoksalnie – wybuchową ciągłością”.

16 Maria Janion *Larvatus prodeo...*, w: *Transgresje 1.*

Galernicy wrażliwości, wybór, opracowanie i redakcja: Maria Janion i Stanisław Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1981, s. 164.

17 *Ciało skolonizowanych*, zapis dyskusji, w: *Transgresje 1. Galernicy wrażliwości*, op.cit., s. 217.

18 Maria Janion *Do Europy – tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Śici!, Warszawa 2000.

19 Maria Janion *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, W.A.B., Warszawa 2009.

20 Maria Janion „*Gdzie jest Lemańska?!*”, w: tejże, *Kobiety i duch inności*, Śici!, Warszawa 2006, s. 199; kolejne cytaty s. 201, 198 i 213-214.

Taka wizja ma swoje konsekwencje polityczne. Podmiot wpadający w przekrociowy trans wydaje się u Janion zjawiskiem spoza porządku polityki. Albo inaczej: Maria Janion proponuje w *Transgresjach* pewien projekt politycznego oporu, który polega na utopijnej propozycji ucieczki z pola polityki. Jeśli przestrzeń polityki jest opresyjna, jeśli wymusza podległość wobec stosunków władzy, to po prostu porzućmy ją – czytamy między wierszami „Gdzie jest Lemańska?!”.²¹

W innych tekstach z *Kobiet i ducha inności* autorka usiłuje niuansować swoje stanowisko. Niestety nie do końca skutecznie. W pochodzącym z 1996 roku eseju *Maria Komornicka, in memoriam* wycofuje się z kilku wcześniejszych stwierdzeń. Przede wszystkim inaczej tłumaczy motywacje Komornickiej związane ze zmianą tożsamości płciowej. W podjętej przez poetkę próbie przeobrażenia się w męczyznę widzi już nie zamiar uniwersalizowania własnego doświadczenia, wyjścia poza ograniczenia podziału seksualnego, ale świadectwo głębokiego uwewnętrznienia charakterystycznych dla epoki tendencji mizoginicznych: „Komornicka uwewnętrzniała nietzscheańską i weiningerowską pogardę dla kobiet. Skupiła się w jej świadomości cała potworność kultury mizoginicznej. Wobec tego chciała kobietę w sobie nie wyzwolić, lecz zabić. Komornicka [...] w żadnym razie nie była emancypantką. Chciała emancypacji nie jako kobietą, lecz emancypacji od bycia kobietą. Nie chodziło jej o wyzwolenie kobiet; ona sama siebie pragnęła wyzwolić od kobiety, którą uważała za reprezentantkę niższego gatunku”²¹. Jeśli tak, przypadek Komornickiej trzeba by uznać za

świąteczny pretekst do nieco subtelniejszej analizy całego zjawiska transgresji – już niekoniecznie rozumianej jako wykroczenie poza relacje władzy, ale jako zdarzenie w owych relacjach współuczestniczące. Maria Janion zmierza jednak w innym kierunku.

W drugiej części swego eseju zestawia Komornicką z Oscarem Wildem. Kluczem do interpretacji staje się poświęcony Wilde'owi tekst Komornickiej z 1905 roku, *Apokryf idealny*. Co łączy tę parę? Maria Janion przedstawia rozbudowaną listę podobieństw: nienawiść do filistra, słabość do mitu odkupienia przez cierpienie, marzenie o „nowych narodzinach” i Wielkiej Duchowej Przemianie. Kategoria przemiany w jakimś stopniu wypiera tu pojęcie transgresji. Proponując takie przesunięcie, Janion przekonuje, by twórczość Komornickiej traktować nie tyle jako wyraz jednoznacznego, wywrotowego buntu wobec kulturowej normy, ile raczej jako projekt nieustannego, ewolucyjnego owej normy przeobrażania, przebudowywania. Komornicka z *In memoriam* marzy o ciągłej przemianie własnej duchowości, a co za tym idzie – o przemianie kultury ją otaczającej. Nie jest już antykulturową buntowniczką, lecz kimś, kogo współczesna jej kultura zwyczajnie nie rozumie. Jej poezja to nie mowa szaleńca, zostaje za taką uznana wyłącznie dlatego, że Komornicka przekracza obyczajowe tabu. „Chodzi o wysiłek znalezienia języka, w którym coś, co zostało uznane za objaw niezdrowia psychicznego, zostaje włączone w kulturę, w filozofię egzystencji” – podsumowuje swe cele Janion. Ale główne tezy *In memoriam* nie różnią się znacząco od wniosków z *Transgresji*. Do czego ostatecznie ma prowadzić postulowana przez Komornicką Wielka Przemiana? Do przeanienienia, do „narodzin Anioła”. Janion wy-

dobyla ten mistyczny wątek z poematu *Inkantacja*. W dodatku owe powtórne narodziny mają dokonać się „wśród męczarni, wśród strasznych prób. To inicjacja «przez śmierć». «Wyzwolony ogień czystej duszy» ma buchnąć z kamienia”. Czyli dokładnie tak jak w *Transgresjach*: ceną za przemianę ma być autodestrukcja, samoofirowanie. Od romantycznego wątku ofiary jako warunku duchowego rozwoju Janion nie potrafi się uwolnić. W *In memoriam* z zachwytem pisze o podobieństwie Oscara Wilde'a i Chrystusa („Wilde przeprowadza olśniewający wywód o połączeniu przez Chrystusa piękna z cierpieniem”). Podobny obraz znajduje w *Apokryfie idealnym*, gdzie Wilde staje się dla Komornickiej „męczennikiem, ale z całkowitym przyzwoleniem dla nieskończonego męczeństwa, które go czeka”.

Okazuje się, że Maria Janion ani na chwilę nie porzuca romantycznych fantazmatów. Jeszcze wyraźniej widać to w dwóch innych esejach z *Kobiet...: Fragmentach dyskursu miłosnego* oraz *Ifigenii w Polsce*. Pierwszy z nich dotyczy Nicole Müller i jej książki *Bo to jest w miłości najstraszniejsze*. Tom jest zestawem 498 krótkich fragmentów prozatorskich, wprost nawiązujących do słynnych *Fragmentów dyskursu miłosnego* Rolanda Barthesa. Tematem staje się utracona miłość, tym razem w wariancie lesbijskim, a przy okazji pytanie o możliwości wypowiedzenia niehomonormatywnego doświadczenia seksualnego. Nicole Müller – referuje Maria Janion – jest politycznie świadoma, zdaje sobie sprawę, że mowa seksualności jest „silnie nacechowana władzą; to dyskurs panowania i hierarchii. Mit Zachodu sprowadza się do mitu Logosu, zbudowanego na konceptualizacji rzeczywistości jako systemu zhierarchizowanych przeciwieństw; również

nieredukowalnych przeciwieństw między płciami, układającymi się zawsze na korzyść tego, co męskie. Binarność i hierarchia mają być podstawowymi cechami Logosu. Kobiety piszące krytykują ów system, lecz nie mogą poza niego wyjść”²². Te mocne konstatacje dają nadzieję, że Janion wykorzysta lekturę Müller, by wprowadzić korektę w swe wcześniejsze rozpoznania, przyznać, że jedną z uprawnionych strategii działania w warunkach represyjnej kultury jest strategia nieoczywistych operacji na zastanych znakach. Ale nic z tego.

W dalszej części eseju Janion powołuje się na psychoanalizę, a zwłaszcza na romantyków, z ich wizją miłości jako doświadczenia tragicznego. „Charakter uczucia przedstawionego w powieści może być określony jako miłość romantyczna – czytamy. – Zapewne dlatego tak się stało, że ten model miłości uchodzi za wyzwolony z więzów patriarchalnej władzy. Podobnie jak w wielu wypadkach homoseksualizm kobiecy [...]. Wiele przemawia za tym, że homoseksualna miłość romantyczna była dla autorki najlepszym sposobem oderwania się od istniejącego układu społecznego i stworzenia dyskursu poza przyjętymi konwencjami ciągłości.” Romantyczna miłość – dodaje Janion – ma moc wywrotową wobec społecznego status quo, bo nie liczy się z kosztami, jest sytuacją graniczną, przekrociową („Miłość romantyczna w sposób konieczny sąsiaduje ze śmiercią, jest miłością śmierci, bywa śmiercią”). Ustawiając tak swój wywód, badaczka w gruncie rzeczy wraca po romantycznych tropach do *Transgresji*: znów przekonuje, że tylko radykalne ryzyko samoofirowania jest

²¹ Maria Janion *Maria Komornicka, in memoriam*, w: tejże, *Kobiety i duch inności*, op.cit., s. 249; kolejne cytaty s. 319, 300, 278, 283.

²² Maria Janion *Fragmenty dyskursu miłosnego*, w: tejże, *Kobiety i duch inności*, op.cit., s. 137; kolejne cytaty s. 142, 146.

gestem dostatecznie mocnym, by wyrwać podmiot z niewoli przemocowej kultury.

Podobnie rzecz ma się w *Ifigenii w Polsce*. Tu bohaterką jest Izabela Filipiak i jej *Absolutna amnezja*. Pikanterii sprawie dodaje fakt, że Filipiak uczęszczała na seminarium Marii Janion na Uniwersytecie Gdańskim. Ślady tego znajdziemy w powieści, sama Janion pisze o tym wprost. „Dowiadujemy się z *Absolutnej amnezji*, że seminarium, na które zapisała się jedna z postaci, obdarzona na wydziale nazwą-przezwą «Prządka», zaczęło działać na nią przynębiająco. «Wśród wielu możliwości, jakie sugerować mógł proces artystycznej transgresji», omawiane podczas tych spotkań pisarki pozwalały się wrzucić do jednego worka: «Były to, krótko mówiąc, wariacki albo samobójczy, narkomanki, istoty o nieposkładanej, samowypalającej się jaźni [...]. Wyglądało na to, że [...] kobiecie wystarczy dobrze zwariować, by załapała się na historię».”²³ Zabieg zabawny, sugerujący dystans Izabeli Filipiak wobec teoretycznych propozycji Marii Janion, mimo to bez większego wpływu na interpretację *Absolutnej amnezji* przedstawioną w *Ifigenii w Polsce*. „Sądzę, że powieść Filipiak nie odbiega od wzoru: pisarka i szaleństwo” – stwierdza badaczka. Bezceremonialny zabieg, nawet jeżeli po chwili dowiadujemy się, że *Absolutna amnezja* w istotny sposób ów wzór przekształca.

Maria Janion znajduje u Izabeli Filipiak cały zestaw romantycznych motywów, przede wszystkim motyw dziecka wyposażonego w cudowne atrybuty: ponadprzeciętną wrażliwość, zdolność kontaktu ze światem duchów. Tak można opisać główną bohaterkę *Amnezji*, Mariannę, kilkunastoletnią dziewczyn-

kę, konfrontującą się z przemocą szkoły i tradycyjnej rodziny. Powieść opowiada o poszukiwaniu skutecznych sposobów buntu przeciw tym dwóm opresjom. Maria Janion – oczywiście – wyróżnia strategię romantyczną. Nie przejmując się faktem, że u Izabeli Filipiak powroty do romantyzmu raczej generują przemoc, niż przed nią chronią (wzorcowym opresorem okazuje się wyobrażony przez jedną z bohaterek poeta Gustaw Słowacki, reprezentujący romantyzm w wersji stężonej). „Mit romantyczny został tu odczytany inaczej – stwierdza Maria Janion. – Odnowienie znaczeń dokonało się w duchu feministycznym. We współczesnej literaturze polskiej mit romantyczny pojawiał się najczęściej w wersji tyrtejskiej. Tu zaś został niejako przełożony na feminizm.” To odnowienie znaczeń polega na prostym zabiegu: niektóre z bohaterek zostają przez Izabelę Filipiak obdarzone zdolnością do podmiotowego działania. Tyle wystarczy, by uznać je za feministyczną reinterpretację figury romantycznego herosa. Jak się dowiadujemy, w *Absolutnej amnezji* „to kobieta znajduje się po stronie kreacji, negacji, destrukcji”. A w efekcie „przejmując na siebie rolę zbuntowanego poety romantycznego”.

Maria Janion jakby nie widzi, że powieść w kilku zasadniczych punktach świadomie odrzuca tradycję romantyczną. Izabela Filipiak szczególnie ostro traktuje mit uświęcenia przez ofiarę. Egzystencjalną stawką, o którą gra Marianna, jest unicestwienie roli ofiary – nawet jeśli zyskiem za wejście w taką rolę byłoby przeanielenie. Tak kończy się książka: w wizyjnej scenie Marianna opuszcza dom, od własnej zmarłej babci słyszy propozycję, by do tychczasowe cierpienie zamienić na mistyczne wtajemniczenie w absolut. Ale odmawia. „Wolałabym znaleźć coś żywego – mówi. – Nie chcę żadnego ab-

solutu.”²⁴ Tymczasem dla Marii Janion doświadczenie ofiarowania jest czymś niekontrowersyjnym, czymś do zaakceptowania. Trzeba przez nie przejść, by móc się odrodzić, niczym Feniks – to finalny obraz *Ifigenii w Polsce*. Po raz kolejny wraca Maria Janion do obrazu ofiary chrystusowej: „Największe znaczenie mitu Feniksa odnosi się do idei Zmartwychwstania. Stos jego śmierci staje się stosem jego odrodzenia”²⁵.

Absolutną amnezję dałoby się chyba przeczytać zgodnie z kluczem zaproponowanym przez Julię Kristevą. Elementarny sens powieści to marzenie o zachowaniu indywidualnej pamięci, wbrew wymuszanej przez opresyjny system amnezji. „Niedobrze jest rozpamiętywać [...], lecz zapominanie jest najbardziej niezręczną z ucieczek. Odchodziła więc tylko, nie oglądając się”²⁶ – tak brzmi ostatnie zdania książki Filipiak. Marianna ma zatem zapamiętać swą przeszłość „dzikiego dziecka”, ale zmierza już gdzie indziej – ku podmiotowej dojrzałości. Można powiedzieć, że to doskonała ilustracja modelu zaproponowanego przez Kristevą: przejścia między tym, co semiotyczne, a tym, co symboliczne, z zachowaniem wiary, że nawet po przekroczeniu granicy semiotyczne wciąż jest dla nas dostępne.

Maria Janion wymienia w *Ifigenii w Polsce* nazwisko Kristevej, lecz skojarzenie traktuje zdawkowo. Najwyraźniej ten trop nie pasuje do jej układanki. Jeszcze raz widzimy, że po 1989 roku pozostaje wierna własnym wyborom sprzed lat. Romantyzm wciąż jest dla niej najważniejszym, nieprzekraczalnym układem odniesienia. Dlatego wszelkie sytuacje oporu wobec kulturo-

wej represji tłumaczy przez odniesienie do tradycji romantycznej. A przynajmniej – do tego, co sama za ową tradycję uważa. Bunt musi mieć u niej wymiar esencjonalny, wręcz metafizyczny. Buntownik ma być wzorcowym, idealnym Innym.

PRAWDA JEST DOBRA

Jesteśmy niemal u celu. Stąd już tylko krok do finalnych podsumowań w wywodzie o związkach tradycji lewicowej i romantycznej po 1989 roku. Wnioski z analizy tekstów Marii Janion trudno przecenić. Jej wpływ na język polskiej lewicy po ustrojowym przełomie jest niepodważalny. Potwierdzenie znajdziemy nie tylko w teoretycznych reakcjach na dokonania artystów krytycznych. Badaczka konstruuje wizję o dużej mocy rażenia: najpierw zastępuje figurę romantycznej ofiary figurą wykluczonego społecznie, następnie obdarza tego wykluczonego (kobietę, Żyda, homoseksualistę etc.) wszystkimi cechami romantycznego wyrzutka i wskazuje jako podmiot politycznego sprzeciwu. Lewica w decydującej części akceptuje taką wizję jako własną. Wykluczony jako kulturowy i polityczny abiekt staje się ulubionym bohaterem lewicy po 1989 roku.

Innymi słowy, lewica po 1989 roku wiernie trwa w swojej retoryce przy kategoriach esencjonalnych czy metafizycznych. Wątki postmodernistyczne bądź poststrukturalne są przez nią dostrzegane, odnotowywane, ale nie pozostawiają trwalszych śladów w jej języku oraz politycznej praktyce. Nawet więcej – postmodernizm staje się dla lewicy negatywnym punktem odniesienia, pojęciem kłopotliwym, przywoływanym co prawda często, lecz przeważnie z intencją krytyczną. Lewicę mało w tej kwestii różni od

²³ Maria Janion *Ifigenia w Polsce*, w: tejsze, *Kobiety i duch inności*, op.cit., s. 321; kolejne cytaty s. 323, 326, 325.

²⁴ Izabela Filipiak *Absolutna amnezja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995, s. 242.

²⁵ Maria Janion *Ifigenia w Polsce*, op.cit., s. 344.

²⁶ Izabela Filipiak *Absolutna amnezja*, op.cit., s. 243.

prawicy. Obie krytyki postmodernizmu – i lewicowa, i prawicowa – posługują się zbliżonymi argumentami. W obu przypadkach postmodernizm przedstawiany jest jako intelektualne zaplecze liberalnej postpolityki – uprawianej w latach dziewięćdziesiątych przez główne polityczne siły z przeświadczeniem, że Fukuyama w swojej diagnozie końca Historii jednak miał rację: demokracja wygrała z komunistyczną Utopią, zatem wszystko, co nam pozostało, to zarządzanie bieżącymi sprawami w świecie, z którego ostry ideologiczny konflikt został ostatecznie wyeliminowany.

Właśnie od krytyki skojarzonych ze sobą postmodernizmu i postpolityki zaczyna młode pokolenie polskiej lewicy, gdy w końcu formuje się w pierwszej dekadzie dwudziestego pierwszego wieku. Mocno brzmią zwłaszcza programowe wystąpienia liderów środowiska Krytyki Politycznej. Atak na prymat liberalnego sojuszu to niemal obowiązkowy element tych tekstów. „Za wieloletnią dominacją konsensualnego paradygmatu demokracji stało oczywiście wrażenie, że nie ma alternatywy dla porządku, jaki zatryumfował po upadku komunizmu. Poczucie to dotyczyło zarówno sfery polityki, jak i ekonomii i nie było wynikiem rozstrzygnięcia sporu między konkurującymi odpowiedziami na trapiące nas problemy. Rzecz w tym, że do żadnego realnego sporu nigdy nie doszło. Mechanizm, który zadziałał w tym przypadku, można by nazwać sakralizacją konsensusu, uświęceniem arbitralnych rozstrzygnięć: pewne odpowiedzi były niedopuszczalne, ba! nawet pewne pytania, gdyż uznano, że o pewnych świętościach w ogóle nie warto mówić”²⁷ – stwierdza lider Kry-

tyki Politycznej Sławomir Sierakowski. Wtórąją mu koledzy z redakcji. Paweł Mościcki w postłowie do *Świętego Pawła* Alaina Badiou, wyjaśniając powrót myśli lewicowej do kategorii uniwersalizmu, przekonuje: „Po okresie zmasowanego ataku na wszelkie pojęciowe uniwersalia, którego awangardę stanowił postmodernizm i pokrewne mu ruchy społeczne, przyszedł, jak się zdaje, czas na ponowne przemyślenie tego terminu. Już nie naiwne i tradycyjalistyczne, ale też podejrzliwe wobec ideologii końca wielkich narracji i pokojowego współistnienia wszystkich ze wszystkimi w ramach zadekretowanego «paradygmatu różnicy»”²⁸. Z kolei Maciej Kropiwnicki we wstępie do *Kukły i karła* Slavoj Żiżka z zachwytem pisze o odnalezionym w książce wezwaniu „do walki z szantażem zabraniającym formułowania wszelkich [...] projektów radykalnej zmiany społecznej”, z „dzisiejszym «postmodernistycznym» odwrotem od myślenia w kategoriach wielkich projektów emancypacyjnych”²⁹.

Z zapowiedzi redaktorów Krytyki Politycznej wynika, że powrót do „myślenia w kategoriach wielkich projektów emancypacyjnych” ma mieć trzy etapy. Pierwszy to rehabilitacja pojęcia konfliktu politycznego. Tu lewica znów idzie ręką w rękę z prawicą. Po lekturze Carla Schmitta i jego współczesnych komentatorów dochodzi do wniosku, że wyciszenie konfliktów oznacza krach idei polityczności: bez konfliktu poszczególne grupy spo-

²⁸ Paweł Mościcki *Poza zasadą partykularyzmu*. Alain Badiou: uniwersalność i myśl postsekalarna, w: Alain Badiou *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, przełożyli Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 119.

²⁹ Maciej Kropiwnicki *Przedmowa tłumacza*, w: Slavoj Žižek *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*, przełożył Maciej Kropiwnicki, Branta, Bydgoszcz, Warszawa, Wrocław 2006, s. 12.

²⁷ Sławomir Sierakowski *Anatomia klęski III RP*, „Krytyka Polityczna” nr 11/12, 2007, s. 29.

łeczne nie są w stanie wypowiedzieć swoich interesów, co nieodwołalnie powoduje dominację obowiązującego status quo, a w dalszej perspektywie grozi niekontrolowanym wybuchem społecznej frustracji w postaci populizmu. Twórcy Krytyki czytają Ernesto Laclau i Chantal Mouffe, wydają ich teksty wypełnione argumentami o latach politycznego agonu. Przy czym czytają ich w sposób szczególny: dość wybiórczo, jakby zapominając, że Laclau i Mouffe od połowy lat osiemdziesiątych konsekwentnie naruszają podstawy lewicowej tradycji, do skansenu odsyłają klasyczne pomysły rewolucyjne i esencjonalistycznie pojmowany podmiot działań emancypacyjnych („klasę uciskaną”), w zamian zaś akcentują wartość dynamiczną i niemożliwą do ujednolicenia gry między licznymi (oraz otwartymi na zmianę) uczestnikami politycznej rywalizacji. W interpretacjach autorów z kręgu Krytyki zostaje z tego niewiele. Echa poststrukturalne zostają u nich wyciszone. Nowa polska lewica bierze z teorii Laclaua i Mouffe tylko rzecz podstawową: wizję odrodzenia demokracji w przestrzeni radykalnego i wprost manifestowanego sporu. Równocześnie wprowadza w ową wizję ważną zmianę: podmioty uczestniczące w sporze projektuje jako mocno w sobie osadzone, stabilne, pewne swych racji.

Pewne swych racji, bo przekonane, że działają w imię prawdy. To drugi etap strategii Krytyki Politycznej: ponowne użycie – wydawałoby się, że po doświadczeniach postmodernizmu skompromitowanej – kategorii prawdy jako instrumentu politycznego. W tym przypadku inspiracją są poświęcone postaci świętego Pawła książki Żiżka, Badiou i Giorgio Agambena. We wszystkich stylizuje się Pawła na rewolucjonistę, który uznając za główny, a nawet je-

dyny przekaz chrześcijaństwa wieść o zmartwychwstaniu, destabilizuje całą zastaną sferę symboliczną. Zmartwychwstanie to w tym ujęciu archetypiczne Wydarzenie, które zmienia wszystko: całą naszą wiedzę i wszelkie stosunki władzy. Dlatego świetnie nadaje się na wzór działania rewolucyjnego. Idąc tym tropem, „Krytyka Polityczna” na okładce jednego z numerów obwieszcza: „Tylko prawda nas wyzwoli”. Wewnątrz Adam Ostolski pyta: „Czy lewica może jeszcze wierzyć w prawdę? Po tym, jak postmodernizm obalił naszą wiarę w ostateczne fundamenty? Po odkryciu, że [...] każde roszczenie do prawdziwości wikała się w stosunki panowania? Po odkryciu Szkoły Frankfurckiej, że ideologią jest nawet nauka i technika? Po krytyce zachodniej «racjonalności instrumentalnej» przez ruchy antykolonialne, feministyczne, ekologiczne? [...] Ze świadomością, że mówić o prawdzie to nieuchronnie narzucać coś innym, tworzyć władzę, kogoś wykluczać? Mielibyśmy teraz na nowo uwierzyć w prawdę?”³⁰. Pytania są oczywiście retoryczne i prowadzą do stwierdzenia: tak, my lewicowcy, musimy uwierzyć w prawdę, bo potrzebujemy twardego gruntu, na którym moglibyśmy stanąć i z którego moglibyśmy przeprowadzić skuteczną krytykę liberalnego konsensusu.

Problemem do rozwiązania pozostaje kwestia, jak wyobrazić sobie podmiot takiego buntu. Lewicowi intelektualiści chcą przekroczyć horyzont myślenia określony przez konstatacje poststrukturalistów, zarazem jednak wiedzą, że przynajmniej części z tych ustaleń lekceważyć nie mogą. Przede wszystkim – rozpoznać na temat skomplikowanych losów podmiotu w czasach nowocze-

³⁰ Adam Ostolski *Lewica po stronie prawdy*, „Krytyka Polityczna”, nr 14, 2007/2008, s. 238-239.

sności. To od poststrukturalistów w rodzaju Foucaulta czy Barthesa (referowanych następnie przez wielu innych, choćby Baumaną) wiemy, że proces upodmiotowienia, który oferuje nam nowoczesność, po części nas wyzwala, ale po części także dyscyplinuje, wprowadza w porządek społecznej represji. Uwzględniając takie rozpoznania (a lewica nie tylko je uwzględnia, lecz wręcz głęboko uwewnętrznia), trudno trwać w marzeniu, że powrót do koncepcji mocnej, stabilnej podmiotowości, zbudowanej wokół zrehabilitowanej kategorii prawdy, okaże się skutecznym zabiegiem emancypacyjnym.

Jak temu zaradzić? Jak w takiej sytuacji zachowuje się młoda polska lewica? Odwołuje się do Agambena, który z Foucaulta czyni jedną ze swych głównych inspiracji. Zabieg jest sprytny: książki Włocha – zwłaszcza z cyklu *Homo sacer* – można traktować jako rozbudowane przypisy do *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu czy Nadzorować i karać*. Agamben czyta Foucaulta uważnie i analizuje szczegółowo. Tyle że przy okazji nie do końca lojalnie. Można mieć wrażenie, że Agamben to Foucault uszczegółowiony czy uwspółcześniony. Tak naprawdę to Foucault subtelnie przeinaczony czy nawet przekłamany. Dokładnie tego potrzebuje środowisko Krytyki Politycznej oraz okolice. Tu dochodzimy do trzeciego etapu w procesie formowania nowego języka lewicy.

U Agambena represyjny charakter nowoczesności zostaje podkreślony, nawet wyolbrzymiony. Centralną instytucją nowoczesności nie jest tu już – jak u Foucaulta – szpital dla obłąkanych lub więzienie, ale wprost obóz koncentracyjny. Foucault widzi represję nowoczesności jako przemoc rozproszoną, wielokierunkową i wieloźródłową. Agamben – inaczej, jako działanie

zmasowane i w swojej brutalności jednolite. Najważniejszym produktem takiej represji okazuje się tak zwane nagie życie. Nagim życiem nazywa Agamben egzystencję kogoś, kogo można zgładzić zgodnie z prawem (choć zwykle bez wyroku); ów akt nie jest ani morderstwem wymagającym potępienia lub kary, ani gestem złożenia ofiary. To śmierć pozbawiona znaczenia; jeśli w jakikolwiek sposób uczestniczy w życiu społecznym czy pozostaje widoczna dla innych jego uczestników, to tylko jako potwierdzenie suwerennej władzy tego, kto o niej decyduje. Dokładnie tak Agamben definiuje jej funkcję: zabić nagie życie to zmanifestować swoją władzę. Układ rozrysowywany przez Agambena jest dwuelementowy i biegunowy: z jednej strony mamy podmiot nagiego życia, czyli homo sacra, świętego człowieka, z drugiej – władzę, suwerena, który może bez żadnych ograniczeń decydować o życiu poddanych. Przy czym pozycje homo sacra i suwerena są bardzo od siebie odległe, lecz zarazem ściśle ze sobą powiązane. Jak pisze Agamben: „Na dwóch biegunach porządku, suweren i homo sacer przedstawiają sobą dwie symetryczne, skorelowane figury o takiej samej strukturze w tym sensie, że suweren jest tym, w stosunku do którego wszyscy ludzie są potencjalnymi homines sacri, a homo sacer jest tym, w stosunku do którego wszyscy postępują niczym suwereni”³¹.

Agamben robi zatem sporo, by uniknąć sugestii, że homo sacra powinniśmy wziąć za pozasystemowego wyrzutka, wzorcowego Innego, pozbawionego związków z kulturowym otoczeniem. Zamyśl filozofa – przynajmniej na pozór – jest odmienny. Chodzi o to, by

31 Giorgio Agamben *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przełożył Mateusz Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 117; kolejny cytat s. 18.

w figurze homo sacra zobaczyć fundament nowoczesnego państwa; nie to, co zostało z niego wypreparowane i odrzucone, lecz samo jego centrum. Według Agambena homo sacer gra w nowoczesnej strukturze państwowej podwójną rolę: wyjątku, ale takiego wyjątku, który wspiera logikę całości. Agamben nazywa tę sytuację „włączającym wyłączeniem”. „W polityce zachodniej nagie życie posiada szczególny przywilej bycia tym, na którego wyłączeniu zbudowane jest państwo ludzi” – czytamy. Agambenowskiego homo sacra można więc porównać z Lacanowskim abiektem. W obu przypadkach mamy do czynienia z kimś lub czymś kwestionującym zastany system władzy i wiedzy, ale równocześnie na głębokim poziomie wspierającym go i uzasadniającym. Agambena zapewne nie oburzyłaby podpowiedź, by homo sacra traktować jako kogoś, kto w przestrzeni nowoczesnej polityki reprezentuje czy ujawnia Realne.

Tyle że takie skojarzenie odsłania w logice Włocha również coś niepokojącego. Już mówiliśmy, że niespecjalnie wiadomo, jak z abiektu uczynić skuteczny podmiot polityczny: jeżeli podważa cały system symboliczny, to przecież nie może w nim uczestniczyć, a w konsekwencji staje się niemy. Czy homo sacer nie doświadcza tego samego? Agamben usiłuje ominąć kłopot, wprowadzając do swoich wywodów pojęcie reszty. Skupia się na nim zwłaszcza w interpretacji *Listu do Rzymian* świętego Pawła. Czym jest reszta? Wspólnotą, która wykształca się przez wprowadzenie podziału w obrębie społeczności wcześniej usankcjonowanych i ustabilizowanych, podziału wyznaczanego niejako w poprzek obowiązujących dotąd granic. Idealny przykład to wspólnota wczesnych chrześcijan, w większości nawróconych Żydów, czyli Żydów i nie-Żydów

równocześnie, których określić można tylko przez podwójne przeczenie – jako nie-nie-Żydów. Ich tożsamościowa sytuacja jest skrajnie nieczytelna: mają swą tradycję, ale nie mogą się już do niej odwołać. Są resztą – twierdzi Agamben – ponieważ doświadczają niemożności „samo- i wzajemnego utożsamienia. W przełomowej chwili lud wybrany – każdy lud – ustanawia się z konieczności jako reszta, jako nie-całość”³².

Reszta ma potencjał polityczny, bo samo jej istnienie podważa status quo. Agamben sugeruje to, przywołując kolejne przykłady: „Mesjańskie pojęcie reszty wykazuje bez wątpienia wiele podobieństw do Marksowskiego pojęcia proletariatu, który jako klasa również nie może się ze sobą utożsamić [...]. Pozwala to nam lepiej zrozumieć, co miał na myśli Gilles Deleuze, pisząc o «ludzie mniejszym», z zasady znajdującym się w pozycji mniejszości [...]. W podobnym najprawdopodobniej duchu Michel Foucault w wywiadzie z roku 1977 [...] mówił o plebsie jako elemencie, któremu niepodobna wyznaczyć jakiegoś konkretnego miejsca i całkowicie niesprowadzalnym do relacji władzy”. Proletariuszy czy plebejuszy można zatem opisać jako homines sacri, ale również jako resztę. Wówczas okazują się już nie tyle produktem nowoczesnej represji, dowodem na skuteczność suwerennej władzy, ile elementem struktury społecznej, który umyka ścisłym definicjom, a przez to anarchizuje zastane środowisko. Przynależą do społeczeństwa, ale równocześnie je kontestują.

Czy takie postawienie sprawy rozwiązuje kłopoty, o których wspominaliśmy wyżej? Czy przynosi satysfakcjonującą

32 Giorgio Agamben *Czas, który zostaje*, przełożył Sławomir Królik, SiC!, Warszawa 2009, s. 71; kolejny cytat s. 73.

odpowiedź na pytanie, jak uprawiać lewicową politykę po doświadczeniu poststrukturalizmu? O jednoznaczny wyrok trudno, wątpliwości są jednak nie do przeoczenia. Niby emancypacyjne podmioty projektowane przez Agambena spełniają oczekiwania poststrukturalistów (są słabe, tożsamościowo zaburzone), równocześnie zaś gładko wpisują się w logikę nowej lewicy znaną z tekstów Žižka bądź Badiou (okazują się politycznie skuteczne, twardo bronią swych racji w klasowym konflikcie). Czy to udane połączenie wątków dotąd od siebie odległych, zdawałoby się – nieuzgadnialnych? Chyba nie do końca.

Jeżeli przyjrzyć się całej kwestii uważnie, trzeba uznać, że ani reszta, ani nagie życie czy homo sacer nie są koncepcjami spoza logiki esencjonalnej. Agamben przekonuje nas, że zrywa z mitologią odszczepieńca, radykalnego, „esencjonalnego” buntownika, który z jakiejś pozakulturowej enklawy kwestionuje społeczną normę. Ale czy powinniśmy w te zapewnienia wierzyć? Przecież swymi bohaterami czyni Agamben odszczepieńców wręcz wzorcowych: wyrzuconych poza nawias oficjalnego życia, skrajnie upodlonych. To nie tylko proletariusze czy plebejusze. W *Co zostaje z Auschwitz*, trzeciej części cyklu *Homo sacer*, filozof przywołuje figurę muzułmana, kogoś umiejscowionego najniżej w hierarchii obozu koncentracyjnego, więźnia pozbawionego woli przetrwania, funkcjonującego w mrocznej strefie między życiem a śmiercią. Duża część książki to ponawiane próby odpowiedzi na pytanie, jak świadectwo muzułmana może stać się częścią kultury, skoro pochodzi z przestrzeni, w której kultura i jej język tracą swą moc, przestają obowiązywać. „To, czemu niepodobna dać świadectwa, [...] w obozowym żar-

gonie zwie się der Muselmann, muzułmanem”³³ – pisze Agamben. Zarazem – dodaje – włączenie owego świadectwa w obieg kultury jest naszym etycznym obowiązkiem. Jeśli nie potrafimy mu sprostać, wpisujemy się w projekt nazistów: wymazujemy holokaust ze zbiorowej pamięci, zapominamy o nim, czynimy go czymś nieistotnym. Jak temu przeciwdziałać? Jak pozwolić muzułmanowi mówić, a przy tym go nie uprzedmiotowić? Agamben nie udziela prostej odpowiedzi, wydaje się, że jego intuicje krążą wokół znanej Wittgensteinowskiej formuły podpowiadającej, że o tym, o czym nie można mówić, należy znacząco milczeć: „Załóżmy [...], że Auschwitz jest tym, czemu nie sposób dać świadectwa, a równocześnie, że muzułman stanowi absolutną niemożność dania świadectwa. Jeśli świadek świadczy w imieniu muzułmana, jeśli udaje mu się użyczyć głosu niemożliwości mówienia, a tym samym jeśli muzułman staje się świadkiem całkowitym, to teza negacjonizmu zostaje podważona u samych podstaw. W osobie muzułmana niemożność dania świadectwa nie jest już w istocie prostym niedostatkiem, lecz staje się realna, istnieje jako taka. Jeśli ocalały świadczy nie o komorach gazowych czy Auschwitz, lecz w imieniu muzułmana, jeśli mówi jedynie w oparciu o niemożność mówienia, to dawane przezeń świadectwo nie może zostać zanegowane. Auschwitz, jak to, czemu niepodobna dać świadectwa, zostaje zatem ostatecznie i niezbicie udowodnione”.

Czy Agamben porzuca tu myślenie w kategoriach esencjonalnych? Wręcz przeciwnie. Muzułman milczy, jego doświadczenie jest nie do wypowiedzenia – przyznaje filozof. Jeśli coś z przeżycia

³³ Giorgio Agamben *Co zostaje z Auschwitz*, przełożył Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 41; kolejny cytat s. 165.

muzułmana do nas dociera, to w sposób paradoksalny, przez świadome zaniechanie mówienia. Kim w takim układzie jest sam muzułman? Agamben usiłuje uczynić z niego jeszcze jeden przykład tożsamości pękniętej, niestabilnej, zaburzonej – której obraz wielokrotnie do nas wraca w historii nowoczesności. Nie ulega jednak wątpliwości, że muzułman jest kimś, kto w kulturze się nie mieści, kto nienaruszony przez jej konwencje, ułożony poza jej granicami kwestionuje status quo. Innymi słowy, doświadczenie muzułmana pozostaje u Agambena doświadczeniem czystym, źródłowym, esencjonalnym.

Z naszej perspektywy najciekawsze są relacje między muzułmanem a bohaterem romantycznym. Przynajmniej na dwa aspekty warto zwrócić uwagę. Po pierwsze, muzułman wielokrotnie określany jest w *Co zostało z Auschwitz* jako żywy trup. Nie musimy chyba tracić czasu na bardziej rozbudowaną analizę związków figury żywego trupa z tradycją romantyzmu; pisaliśmy o nich wielokrotnie. Po drugie, w *Co zostało z Auschwitz* mocno wybrzmiewa romantyczny motyw uświe-

cenia przez ofiarę. Na pozór – również w innych swoich tekstach – Agamben dystansuje się od wiary w mitologię ofiary, jej polityczną skuteczność. Czym jednak tłumaczyć szczególną polityczną moc muzułmana, jeżeli nie tym, że doświadczył czegoś skrajnego, upodlającego, a w efekcie stał się resztą, elementem kontestującym spójność represyjnej całości. Jego siła jest przecież – dokładnie tak jak w klasycznych tekstach romantyzmu, zwłaszcza polskiego – konsekwencją skrajnego wykluczenia. W tym sensie bez trudu można by go umieścić wśród bohaterów *Transgresji* Marii Janion.

Wracamy zatem do naszego punktu wyjścia – i widzimy dokładnie, jak język nowej lewicy opanowują najbardziej tradycyjne fantazmaty romantyczne. Młoda polska lewica, zaczytana w Badiou, Žižku i Agambenie, wbrew własnym zapewnieniom bynajmniej nie potrafi się od tych fantazmatów uwolnić. Nawet więcej – funduje na nich swe myślenie. Wykluczony jako podmiot emancypacji – oto głęboko romantyczny obraz, który w retoryce nowej lewicy po 1989 roku przeżywa wielki renesans.

Varia

- NOWE SZTUKI •
 - Z AFISZA •
-

• Nowe sztuki •

STOJAN SRDIĆ **MOJE DETE (MOJE DZIECKO)**

Dziesięcioletnia Ranka właśnie dostała od wujka piękną białą sukienkę. Nie przywykła do takich prezentów, nie chodzi do szkoły, matka i ojciec wysyłają ją na ulicę, by tam żebrała. Z tego żyje większość Romów na całym świecie. Nic niezwykłego. Ale ona ma tylko dziesięć lat. Zachwycona, przebiera się w sukienkę, zaczyna przed wujkiem tańczyć, nieświadoma swego mimowolnego wdzięku. I wtedy coś w niego wstępuje, rzuca się na dziewczynkę, długo i brutalnie ją gwałci.

I w tej chwili otwiera się dramat napisany przez Stojana Srdicia (ur. 1950), serbskiego prozaika i dramatopisarza, obyczajowa sztuka o patologiach społecznych, tym razem wśród Romów. W 2015 autor dostał nagrodę im. Branislava Nušicia dla najlepszej sztuki w roku poprzednim.

Ta werystycznie wręcz poprowadzona opowieść o sytuacji Romów w miejskim otoczeniu, o przemocy w rodzinie, także seksualnej, o braku wykształcenia i utrwalającej się z pokolenia na pokolenie biedzie, co ma wpływ na rozkład

rodziny i ostateczny krach wartości moralnych, pokazuje błędne koło życia społeczności marginalizowanych i wykluczonych, z którego trudno się wyrwać. Czy Rance się uda?

Borkan, ojciec Ranki, znalazł stałą pracę, ale nie mogą go zatrudnić, bo nie ma dowodu, a nie ma dowodu, bo nie ma meldunku, a nie ma meldunku, bo nie ma dowodu, więc go nie zatrudnią. Co mu pozostaje? Wraca do swojego rozpadającego się domu, gdzie z Mirką, matką Ranki, i wujkiem Zule znów zaczną pić.

Ranki nie ma w domu już cały dzień. Zule, niby od niechcienia, rzuca podejrzenie, że dziewczynka w drogiej białej sukience szlaja się po mieście z jakimiś podejrzanymi typami. Wchodzi Ranka, opuchnięta, posiniaczona, w pogniecionej sukience, z plamami krwi z przodu i z tyłu. Zobaczywszy wujka, dziewczynka chce uciec.

Matka zauważyła plamy krwi na sukience Ranki. Prowadzi ją do lekarki, chce sprawdzić, czy córka nadal jest dziewicą, bo taką, niewinną, obiecała na synową Cygance Kasandrze, wzięwszy za to przy okazji sporo pieniędzy. Ranka pod nieobecność matki, która wyszła na papierosa (ciągle pali jak smok), znajduje lekarce prawdę. Lekarka daje im

potwierdzenie niewinności dziewczynki, receptę i oddaje pieniądze, które Mirka wcisnęła jej za wizytę.

Kiedy matka chce z córką wrócić do domu, ta zapiera się i chce uciec. W końcu wyznaje matce prawdę; ta wpada w prawdziwą furję i prowadzi dziewczynkę na policję. Zgłasza gwałt na nieletniej. Już ma podpisać papiery, gdy nagle policjantka zaczyna jej to odradzać, opowiadając, co czeka małą, gdy dojdzie do śledztwa i procesu. Jeszcze raz ta sama droga przez mękę, podług sugestii adwokata, że może Rankę zgwałcił ten a może tamten, a może sama wszystko wymyśliła, bo ma bujną wyobraźnię.

Mirka zrozumiała, zabiera córkę z posterunku i zaprowadza ją do sierocińca. Ale tam nie ma miejsca, sierociniec pęka w szwach, wypełniony jest w stu dziesięciu procentach, brakuje odzieży, naczyń, łyżek i widelców, dzieci śpią po dwoje w jednym łóżku. („U nas cała rodzina w jednym” – kąśliwie skomentuje to Mirka.) Pada na kolana przed dyrektorką, błaga o litość dla córki. Ranka chce wracać do domu. „Do domu? – pyta Mirka. – Ty nie masz domu. Tam, gdzie traktują cię jak bydło, gdzie może cię wziąć, kto chce, tam nie ma domu. Gdzie rodzona matka sprzedaje cię za diabelskie euro, tam nie ma domu. Ty nie masz domu, nie masz rodziców.” Dyrektorka poddaje się, przyjmuje Rankę do sierocińca na własną odpowiedzialność.

Mirka wraca do domu. Mówi, że Ranka uciekła. Ojciec dostaje szału; kto wie, czy naprawdę cierpi, czy tylko się boi, kto teraz zarabiać będzie pieniądze. Pewnie jedno i drugie. Kiedy gąbką pozbiera z podłogi rozlany winiak, pijany wychodzi na dwór. Wtedy Mirka wyznaje Zulowi prawdę, a właściwie pół prawdy. Wie, że jej córka została

zgwaltowana, policja ma odciski palców, będzie szukała winnego, bo „nie żyjemy przecież w džungli”, a dziewczynka zostanie oddana do rodziny zastępczej. Zule jest zdenerwowany, obiecuje, że będzie Mirce i Borkanowi oddawać połowę zarobków, żeby mogli spłacić Kasandrę i ocalić przed spalaniem swój, pożal się, Boże, dom.

Czas płynie. Ranka w ciągu dwóch lat skończyła w sierocińcu cztery klasy. Ma dobrego kompana Miśka. On błaga, by go nigdy nie zostawiła, bo jest dla niego wszystkim, co ma. Matka Ranki przynosi do sierocińca pieniądze dla córki. Dyrektorka daje Mirce fotografię Ranki, ona nie może spotkać się z córką, takie są przepisy.

Mamy Nowy Rok. Godzina prawdy między Mirką a Borkanem. Mirka mówi mu, co naprawdę spotkało ich córkę. Daje mu zdjęcie córki i kaszląc, umiera, przecież paliła jak smok. Po pogrzebie dochodzi do ostatecznej rozmowy między Borkanem a Zuletem. Ten się miga przed wyznaniem prawdy, a w końcu mówi:

ZULE Nie wiem, dlaczego to zrobiłem. Zdarzyło się.
BORKAN Uff, wszystkim coś się przydarza, a mnie od razu zdarzyło się wszystko.

Jednak przy odpowiednim wsparciu wypitych butelek piwa jakoś się godzą – ojciec i wujek. W końcu ten wujek cały czas spłacał ich długi, utrzymywał rodzinę. Nagle czują zapach dymu. To płonie ich dom. Kasandra nikomu nie puszcza płazem niedotrzymanych zobowiązań.

W sierocińcu siedzą Ranka i Miśko. Ona jest w widocznej już ciąży. Miśko ją wprawdzie kocha, ale jest za młody, ma obowiązki, a nie ma pieniędzy. To nic. Bo Ranka ma pieniądze. Matka jej dała.

A on niech tylko przyniesie jej lody i zostawi w spokoju, by mogła rozkoszować się słońcem i swoim dzieckiem.

Ta opowieść o Romach w Serbii jest opowieścią o samej Serbii. Świat Romów to w tym przypadku nie kostium: tak rzeczywiście Romowie żyją, wegetując na peryferiach wielkich miast, ich światem rządzą pierwotne prawa, nie mają domu i dachu nad głową, nie mają adresu i ochrony – ale jednocześnie przecież te problemy to problemy nas wszystkich.

I ten właśnie aspekt sztuki, uniwersalistyczny, podkreśliła Ana Djordjević, reżyserka przedstawienia *Moje dziecko* w Beogradsko Dramsko Pozorište, choć jednocześnie aktorzy zadbali o „cygańską” wersję języka serbskiego z charakterystycznym akcentem (ale to niekonieczne – napisał autor w didaskaliach). Spektakl jest minimalistyczny, powiedzielibyśmy, wręcz dokumentarny, jednak w wystylizowanej przestrzeni scenicznej: nad sceną wisi kilim, nad nim obłoczek, a na podłodze leżą rozrzucone cegły i lalki – znak zniszczonego dzieciństwa w świecie patriarchalnym.

Dorota Jovanka Ćirlić

FERDINAND SCHMALZ DER THERMALE WIDERSTAND (OPÓR WÓD TERMALNYCH)

Ferdinand Schmalz (ur. 1985) umieszcza akcję swojego najnowszego dramatu *Der thermale Widerstand* (Opór wód termalnych) w sanatorium. Bohaterowie spędzają czas, pływając w basenie, popijając prozdrowotne wody czy

poddając się masażom. Hannes, nowy ratownik na pływalni, ma poczucie misji. Chce budować poczucie bezpieczeństwa u kuracjuszy. Ci kochają go, bo „też kiedyś był jednym z nich”. Jednak w oczach współpracowników – Roswithy i Leona jest raczej podejrzaną personą.

Wydaje się, że w leniwej codzienności sanatorium jedynie drobne utarczki mogą być jakimś urozmaicheniem. Kuracjusze cenią przede wszystkim swój spokój i zwolnienie tempa, nie rozumieją tych, którzy w ciągu jednego dnia próbują wszystkich atrakcji uzdrowiska. Chyba jedyne, co im grozi, to „rajska depresja”. Okazuje się jednak, że sielanka nie trwa wiecznie. Wielki koncern specjalizujący się w produkcji napojów bezalkoholowych ma swój pomysł na to miejsce, w związku z czym „do wód” przyjeżdża Marie – młoda kobieta z firmy konsultingowej. Intrygują ją ograniczenia własnego ciała, ciągle próbuje pobić życiowy rekord przebywania w bezdechu. Niepokoi tym otoczenie. Z kolei inny przybysz, doktor Folz, bada wody i pobiera próbki geologiczne. Roswitha, kierowniczką sanatorium, przypomina mu, że wyniki badań mają być dobre, przecież propozycje od wielkich firm nie zdarzają się na co dzień. Wielkie plany nie podobają się wszystkim pracownikom. Skojarzenia z *Wrogiem ludu* Ibsena wydają się niezupełnie przypadkowe.

Uzdrowisko z dramatu Schmalza jest żywym organizmem – coś bulgocze, pomrukuje, szumi. Tematem i motywem sceny mogą być odgłosy gastryczne jednej z kuracjuszek, czy dźwięki budynku mieszające się z dźwiękami pochodzącymi z ludzkich trzewi. Ale choć wszystko tu się miesza, to cudowna woda ze źródła numer jedenaście uzdrowia najwyżej ciała – nie leczy

sanatoryjnego mikroświata. Ferdinand Schmalz pokazuje świat, w którego centrum znajduje się obsesja ciała. Całe sanatorium jest niczym innym, jak świątynią nowego bożka. Wellness, dobrostan, do którego dążą ludzie, jest w ujęciu dramaturga zbiorem nowych zasad bliskich zasadom religijnym. Dlatego chór kuracjuszy recytuje przetworzone regulaminy zachowania na pływalni czy w saunie. Efekt jest groteskowy, gdy zalecenia dotyczące zakładania czepka przemieniają się w wezwania do rewolucji.

Tekst przepełnia metaforami dotyczące ciała oraz wody. Ma to swoje odbicie i w języku, i w sytuacjach. Prąd, któremu nie można się poddawać, stawiać tytułowego oporu, to nie tylko ruch wody, ale też myśl, moda, ogólna tendencja. Człowiek, który tak jak woda umie dostosować się do otoczenia, wypełniając je, przetrwa wszelkie trudności. Sytuacje znane z uzdrowisk zyskują drugie znaczenie. Już w lekturze zadziwia scena, w której bohaterowie pływają zrelaksowani na materacach i akcesoriach do gimnastyki w wodzie w budynku zalanym tajemniczym potopem. Katastrofa nie robi na nich wrażenia mimo biblijno-mitologicznych konotacji. W końcu Hydra nie umiera, nawet jeśli odetnie się jej głowy.

Schmalz wyjaśnia źródła cieplicowej metafory w samym dramacie. Jego bohater, Hannes, tłumaczy „wscibskiej publiczności”, że jeśli teatr próbuje być miejscem ponownego zjednoczenia języka, to uzdrowisko próbuje być miejscem ponownego zjednoczenia ciała. Język dzięki teatrowi powinien zdaniem autora uwolnić się od służby produktowi oraz reklamie, a wrócić do tworzenia własnych światów. Ciało zaś nie powinno dążyć do realizacji jakiegoś idealnego obrazu, tylko być sobą,

dla siebie. To nie mniej niebezpieczna myśl. I tak, jak niektórzy moi chcą zamykać teatry i biblioteki, tak też powinni zamykać uzdrowiska...

Maria Janus

ÉRIC ASSOUS **NOS FEMMES (NASZE ŻONY)**

Przyjaźnią się od trzydziestu pięciu lat. Max, Paul, Simon. Co tydzień ten sam rytuał – wieczorna partyjka kart. Ale tym razem Simon się spóźnia. Prawie godzinę. Zapomniał uprzedzić, że nie będzie na czas? A może zapomniał w ogóle o spotkaniu? No, chyba że żona go zatrzymała... Wreszcie wchodzi Simon. Błady, niepewnym krokiem idzie nalać sobie czegoś mocniejszego. Wypija i oznajmia: „Zabiłem Estelle. Trzy kwadransy temu. Tymi rękoma”.

Sztuka Érica Assous (ur. 1956), autora związanego z teatrami prywatnymi i wielokrotnie nagradzanego (w tym dwie Nagrody Molière’a), oparta jest na sprawdzonym schemacie: po inaugurującym fabułę trzęsieniu ziemi przyjaciele będą starali się posprzątać i wytłumaczyć z brudów, które w wyniku trzęsienia ujrzą światło dzienne. I choć mimo wstrząsu wtórny grunt pod nogami w końcu się ustabilizuje, to krajobraz po kataklizmie nie będzie już taki sielankowy jak wcześniej. Assous pisze o relacjach damsko-męskich, dla których tłem jest tęsknota za byciem „żonatym kawalerem” – wolnym i niesamotnym jednocześnie. Jeśli żona Paula wiecznie śpi i niewiele z nim rozmawia, to pewno również dlatego, że

mu to odpowiada i pracował na to latami. Jeśli Max nie zdecydował się na zamieszkanie z Magali, to dlatego, że nie chce nadmiernej bliskości. Jeśli Simon zabił swoją żonę, Estelle... To dlatego, że nie umiał być jak Paul, a na bycie Maxem było już za późno.

Może właśnie dlatego tak bardzo Simon wierzy, że przyjaciele będą gotowi dla niego kłamać przed policją i zapewnią mu alibi. Byłby to – w jego mniemaniu – zwyczajny odruch przyjacielskiej solidarności. Do uduszenia żony pchnęła go zasłyszana rozmowa telefoniczna, a właściwie jej strzępy, z których wynikało bardzo niewiele. Niemniej stres, późniejsza kłótnia, wieloletnia frustracja... Wszystko to stało się katalizatorem niechęci. Max nie chce kłamać, i uważa, że lepiej byłoby zadbać o przyzwoitego adwokata, by zapewnić Simonowi łagodny wyrok. Nie żeby nadmiernie potępiał czyn przyjaciela – po prostu się boi, o czym przypomina mu Paul, gotów do składania fałszywych zeznań.

Ta różnica postaw zostaje oczywiście wykorzystana do tyrad na temat prawdziwej przyjaźni i do wyciągania z przeszłości przykładów ponoć bezinteresownej pomocy (Simon wsparł kiedyś finansowo Maxa, gdy ten był w tarapatkach). Ale gdy coraz bardziej podniosłym przemówieniom zaczyna grozić patos, Simon – po tym, jak natykał się xanaxu i popił go mocnymi trunkami – traci przytomność. Max z Paulem mogą porozmawiać szczerze.

Paul próbuje wpłynąć na przyjaciela, wypominając mu przy okazji, że przez całe życie obawiał się ryzyka. I skończyłoby się to pewno kłótnią, a może nawet – kto wie – kolejnym duszeniem, gdyby nie dzwonek w telefonie śpiącego Simona. Jest późno w nocy: do Simona

dzwoni Pascaline, córka Paula... Najpewniej mają romans – pomyśli ojciec i już nie będzie taki skory, by kłamać dla przyjaciela.

I chciałoby się napisać, że historia skończy się pogodnie, bo okaże się, że Estelle żyje (tylko straciła przytomność w szarpaninie), wobec czego mężowi grozi proces „jedynie” o użycie przemocy. Ale – jak w starym żarcie – złe wrażenie pozostało. Duszenie żony, nawet jeśli nieskuteczne, dalekie jest od zachowań nazywanych cywilizowanymi, a przyjacielskie relacje – po tej nocy z mocnymi wrażeniami popijany – takim samym alkoholem – pewno już nie wrócą do stanu sprzed trzęsienia. Simon wyprze się romansu z Pascaline (i chyba faktycznie go nie było). Paul nawet spróbuje naprawić rodzinne relacje, zaś Max postanowi wreszcie zamieszkać z Magali, ale... Ale finał i tak jest gorzki.

Sztuka Érica Assous nie jest utworem psychologicznym. To zręczna realizacja sprawdzonego schematu. A żartobliwy ton dialogom nadają pewno głównie aktorzy.

Utwór przełożyła Bogusława Frosztęga.

Piotr Olkusz

• Z afisza •

Październik 2016

Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy Jolanty Janiczak w reżyserii Wiktora Rubina miały prapremierę w bydgoskim Teatrze Polskim im. Konieczki. Sztuka powstała z inspiracji postacią Théroigne de Méricourt, która w czasie Rewolucji Francuskiej walczyła o prawa kobiet-obywatelek, ale nieczęsto jej nazwisko pojawia się w podręcznikach czy encyklopediach. Tekst, dramaturgia, kostiumy: Jolanta Janiczak, scenografia: Michał Korchowiec, muzyka: Krzysztof Kaliski, kostiumy, Wideo: Hanna Maciąg, reżyseria światła: Michał Głaszczka.

Zawsze interesowała mnie tematyka feministyczna. W naturalny sposób w swojej pracy postanowiłam zgłębić problem roli kobiet w rewolucji. Najlepszym kontekstem jest rewolucja francuska. Mimo oświeceniowych idei równości, kobiety przegrały rewolucję. Wszystkie ich postulaty zostały ostatecznie pominięte. Obywatelki Francji dołączyły do grona pełnoprawnych obywateli dopiero pod koniec II wojny światowej. Dużo później niż choćby Polki.

Jolanta Janiczak

„Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz” nr 253,
„Co Jest Grane”, 28 października 2016

Naukę chodzenia według fragmentów dramatów i wierszy Tadeusza Różewicza zrealizował Paweł Miśkiewicz (scenariusz i reżyseria) we Wrocławskim Teatrze Współczesnym im. Wiercińskiego. Konsultacja literacka: Maria Dębicz, scenografia: Barbara Hanicka, kostiumy: Hanna Podraza, projekcje, światło: Marek Kozakiewicz, ruch: Maćko Prusak, muzyka: Adam Skrzypek, przygotowanie wokalne: Magdalena Śniadecka. W rolach głównych Krzesiśława Dubielówna i Jerzy Senator.

Tekst Kazimierza Brauna *Powrót Norwida* miał premierę w Teatrze Nie Teraz we wspólnej reżyserii autora sztuki i szefatarnowskiej sceny alternatywnej Tomasa A. Żaka.

Totus Tuus według scenariusza i w reżyserii Pawła Woldana – spektakl o życiu Karola Wojtyły/Jana Pawła II – miał premierę w Teatrze Telewizji. Zdjęcia: Jarosław Żamojda, scenografia: Dorota Łacek-Gorczyca, kostiumy: Beata Dąbska, muzyka: Andrzej Krauze.

Patron Marii Spiss to sztuka napisana z okazji jubileuszu sześćdziesięciolecia

teatru gnieźnieńskiego, który nosi imię Aleksandra Fredry. Autorka korzysta w tekście z fragmentów Fredrowskich dzieł oraz dokumentów z epoki. Scenariusz i dramaturgia: Maria Spiss, reżyser: Łukasz Gajdzis, scenografia: Justyna Łagowska, Katarzyna Jeznach, muzyka: Łukasz Maciej Szymborski, ruch sceniczny: Aneta Jankowska, Urszula Parol. W roli Fredry gościnnie Marian Jaskólski

Prapremiera *The Monstrum Band* – tekstu Mateusza Pakuły zrealizowana w koprodukcji Grupy Coincidentia z Białogostoku i Teatru Lalki i Aktora „Kubuś” z Kielc w reżyserii Roberta Drobniucha odbyła się w Kielcach. Scenografia: Jan Polivka, kostiumy: Karolina Maksimowicz, muzyka i koncepcja instrumentów: Jerzy Bielski, ruch sceniczny: Karolina Garbacz, współpraca dramaturgiczna: Tomasz Damulewicz.

Relacje ojciec-syn, Bóg-człowiek, reżyser-aktor. Filozoficzne dryfowanie po różnych oceanach. Ta sztuka to w istocie manifest idei i poglądów o współczesnej kondycji ludzkości. Szaleństwo i show w połączeniu z treścią.

Robert Drobniuch
www.e-teatr.pl,
27 października 2016

Mianujom mie Hanka to monodram oparty na *Opowieściach górnośląskich* Alojzego Lyski, tekście nagrodzonym w V Ogólnopolskim Konkursie Dziennikarskim im. Krystyny Bochenek. To pisanie po śląsku wspomnienie życia Hanki, pochodzącej spod Pszczyny Ślązaczki, która straciła pierwszego męża w pierwszej wojnie światowej, a drugiego w drugiej wojnie. Bohaterka opowiadająca o swojej rodzinie, opowiada zarazem o losach i postawach Ślązaków – o ich

stosunkach z Polakami i Niemcami przed wojną. Premiera w Teatrze Korez w Katowicach. Reżyseria: Mirosław Neinert. Występuje: Grażyna Bułka.

Ten tekst wydał mi się tak ciekawy i tak szlachetny, bardzo prosty. On przede wszystkim opowiada historię Śląska w dwudziestym wieku, ale przez osobę bohaterki, kobiety, co jest niezwykle ważne, ponieważ zawsze patrzymy na historię oczami mężczyzny. Hanka jest taką osobą, jak Ślązaczka, czyli jak się dom na nią zawali, to ona się pozbiera, otrzepie z tych cegieł i pójdzie dalej.

Mirosław Neinert
www.e-teatr.pl,
10 października 2016

Krakowska premiera (w Teatrze Nowym Proxima) spektaklu *Las Villas* Tomasza Kaczorowskiego zrealizowana w koprodukcji ze słupskim Nowym Teatrem im. Witkacego (prapremiera we wrześniu). Reżyseria: Piotr Sieklucki, scenografia: Łukasz Błazejowski.

Cafe Luna według tekstu Anny Burzyńskiej inspirowanego filmami Pedro Almodóvara miała premierę w Teatrze Miejskim im. Gombrowicza w Gdyni. Historię trzech przyjaciółek w różnym wieku spotykających się w tytułowym barze Cafe Luna wyreżyserował Józef Opalski. Scenografia i kostiumy: Zofia de Ines, ruch sceniczny: Anna Iberszer, światło: Marek Perkowski, kierownictwo muzyczne i aranżacje: Piotr Salaber, przygotowanie wokalne: Barbara Czarkowska.

JakiTaki to autorski spektakl Jarosława Figury zrealizowany w Teatrze Lalek Arlekin im. Ryla w Łodzi. Muzyka: Julia Owczarek, ruch sceniczny: Ilona Gumowska.

Dwie prapremiery w kieleckim Teatrze im. Żeromskiego. Pierwsza to *Kiel* – tekst Marcina Cecki na podstawie filmu Efthymisa Filippousa i Yorgosa Lanthimosa – o rodzinie, w której dorosłe dzieci nie opuściły domu na przedmieściach miasta, gdzie mieszkają z rodzicami. Reżyseria: Bartosz Żurowski, opracowanie muzyczne: Marcin Cecko, Bartosz Żurowski, scenografia: Anna Gołdanowska, światło: Jacqueline Sobiszewski, Wideo: Szymon Rogiński. Druga – *Harper* brytyjskiego dramaturga Simona Stephensa • druk. w „Dialogu” nr 12/2010 • – historia kobiety, która samowolnie opuszcza miejsce pracy, męża i córkę, by odwiedzić umierającego ojca. Przekład: Małgorzata Semil, reżyseria: Grzegorz Wiśniewski, konsultacja dramaturgiczna: Jakub Roszkowski, scenografia, wideo, reżyseria światła: Mirek Kaczmarek, opracowanie muzyczne: Rafał Kowalczyk.

Prapremiera *Stoniecznej linii* Iwana Wyrpajewa w reżyserii autora w warszawskim Teatrze Polonia. Komedia o parze małżeńskiej i próbach porozumienia, które podejmuje ona po kolejnej kłótni. Przekład: Agnieszka Lubomira Piotrowska, scenografia: Anna Met, kostiumy: Katarzyna Lewińska, muzyka: Cazimir Liske. Występują Karolina Gruszka i Borys Szyk.

Poczułem mocny kontakt z teatrem moich nauczycieli, poczynając od tradycji Stanisławskiego, teatr lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych, bardziej tradycyjny. Dla mnie to wielki krok do przodu. Czuję, że przestałem być młodym reżyserem i poszedłem w teatr, wymagający warsztatu, znanstwa zawodu. To wymaga ode mnie skupienia i ascetyzmu. Jestem szczęśliwy, niezależnie od ostatecznego efektu,

że mogłem dotknąć teatru, który kiedyś był nasz, ale go straciliśmy, i teraz on powraca.

Iwan Wyrpajew
www.e-teatr.pl,
11 października 2016

Pogorzelsko Wajdi Mouawada • druk. w „Dialogu” nr 4/2012 •, kanadyjskiego pisarza i reżysera urodzonego w Libanie, prapremierowo w Teatrze im. Siemaszkowej w Rzeszowie. Przekład: Tomasz Swoboda, reżyseria i choreografia: Cezary Iber, scenografia i kostiumy: Natalia Kitami-kado, muzyka: Michał Zygmunt, projekcje wideo: Wojtek Warzywoda, reżyseria światła: Jędrzej Bączyk.

Prapremiera sztuki Martina Heckmannsa *Coś pomiędzy* • druk. w „Dialogu” nr 4/2006 • w reżyserii Tomasza Cymermana zainaugurowała działalność Sceny Inspiracji w Teatrze im. Kochanowskiego w Opolu, która ma służyć młodym reżyserom o niewielkim dorobku. Przekład: Elżbieta Ogrodowska-Jesioneł, reżyseria i dramaturgia: Tomasz Cymerman, scenografia i kostiumy: Kornelia Dzikowska, muzyka: Michał Dymny, Piotr Żyła, Karol Kossakowski.

Powieść *Mapa i terytorium* Michela Houellebecqa w adaptacji Jana Czaplińskiego miała premierę w gdańskim Teatrze Wybrzeże. Przekład i dramaturgia: Jan Czapliński, reżyseria: Ewelina Marciniak, scenografia, kostiumy, reżyseria światła: Katarzyna Borkowska, muzyka na żywo: Justyna Świąś, Wojciech Urbański, wideo: Filip Załuska.

Mierząc się ze światem Houellebecqa, miałam taką intuicję, że mierzę się z dorosłymi, którzy są w jakiś sposób dziećmi, którzy mierzą się z tym światem z jakąś

naivnością, uczuciowością, z czymś, co jest bardzo dziecięce. Miałam takie poczucie, że bezradność, która jest w dzieciach, nie-moc wobec oczekiwań, jakie zaczyna nam stawiać rzeczywistość, gdy dorastamy, że to jest coś, co bardzo niosą w sobie bohaterowie Houellebecqa.

Ewelina Marciniak
www.e-teatr.pl,
8 października 2016

Tresowany mężczyzna to sztuka Johana von Düffela napisana na podstawie bestsellerowej powieści Esther Vilar. Prapremierę w rzeszowskim Teatrze Bortak wyreżyserował Marcin Sławiński. Przekład: Karolina Bikont, scenografia: Justyna Pisarek, opracowanie muzyczne: Jarek Babula.

Wywiad Stephana Lacka – historia spotkania gwiazdy seriali, atrakcyjnej celebrytki, z korespondentem wojennym w przekładzie Marka Szalszy i reżyserii Waldemara Zawodzińskiego zrealizowana jako produkcja łódzkiej Fundacji Kamila Maćkowiaka. To pierwsza sztuka Kanadyjczyka trafiająca na polską scenę. Kostiumy: Marta Joanna Bryś. Prapremiera odbyła się w Akademickim Ośrodku Inicjatyw Artystycznych.

Michaela Zakut'anská trafia na afisz w Polsce po raz pierwszy. Prapremiera jej sztuki *Single radicals* – o czwórce młodych słowackich singli z wyboru w Teatrze im. Jaracza w Olsztynie. Przekład: Zofia Bałdyga, reżyseria i opracowanie tekstu: Martyna Łyko, scenografia i kostiumy: Paulina Rzeszowska, muzyka: Kamil Tuszyński, choreografia: Tobiasz Sebastian Berg.

Prapremiera sztuki *Nad Czarnym Jeziorem* Dei Loher • druk. w „Dialogu” nr 5/2014 • w reżyserii

Doroty Androsz odbyła się w Przestrzeni Sztuki WL4 w Gdańsku. To zwińczenie projektu realizowanego w ramach Rezydencji Artystycznej Sopot Non-Fiction 2016. Sztuka o spotkaniu dwóch małżeństw kilka lat po samobójczej śmierci ich dzieci. Przekład: Grażyna Kania, opracowanie tekstu, reżyseria: Dorota Androsz, muzyka: Adam Światała, scenografia: Mirek Kaczmarek, wideo: Jacek Szycht, kostiumy: Iwona Tynda, opieka artystyczna: Adam Orzechowski.

Lepiej już było... to pierwszy tekst kanadyjskiej dramaturgiki Cat Delaney, który trafia na polską scenę. Sztuka o emerytowanej, nieco ekscentrycznej aktorce szekspirowskiej miała prapremierę w Teatrze Współczesnym w Warszawie. Przekład: Bogusława Plisz-Góral, reżyseria: Wojciech Adamczyk, scenografia: Marcelina Początek-Kunikowska, kostiumy: Anna Englert.

Prapremiera tekstu Freda Apke *Piotr i Fryc – cudowne zapylenie* w reżyserii i przekładzie Marty Klubowicz w krakowskim Teatrze Plejada. Scenografia: Piotr Męderak, opracowanie muzyczne: Fred Apke.

Komedia *Nikt nie jest doskonały* Simona Williama miała premierę w warszawskim Teatrze Studio Buffo. Producentem spektaklu jest Agencja Artystyczna 44. Przekład: Elżbieta Woźniak, reżyseria: Piotr Dąbrowski, scenografia: Justyna Joniec.

Szach-Mat to drugi tekst Stefana Vögla trafiający na polską scenę. Prapremiera komedii w warszawskim Teatrze Capi-tol. Przekład: Izabela Rozhin, reżyseria: Andrzej Rozhin, scenografia: Joanna Pietat-Rusinkiewicz.

Książka Ziemowita Szczepka *Przyjdzie Mordor i nas zje* trafia na scenę po raz drugi. Adaptacja: Ewa Wyskoczyl, Stanisław Ruksza, reżyseria: Ewa Wyskoczyl, scenografia: Łukasz Błażejowski, muzyka: Stanisław Ruksza. Premiera w krakowskim Teatrze Nowym Proxima.

To świetnie napisana książka, bardzo przewrotna i niezostawiająca suchej nitki na młodych Polakach. Książka i spektakl jest o naszej skłonności do megalomanii, do poczucia wyższości nawet w chwilach klęsk narodowych. Udała nam się „Solidarność”, choć tak naprawdę nie potrafimy czerpać z jej owoców. Udała nam się demokracja, choć jej do końca nie rozumiemy. Wywalczyliśmy wolność słowa, a nie umiemy z niej korzystać. Przed naszymi zachodnimi sąsiadami mamy kompleksy, a kompleksy trzeba leczyć. Pytanie: Gdzie? Odpowiedź: na Ukrainie! Dlatego tam jeździmy i podśmiejemy się z niej. Kpimy, że im się nie udało. Patrzymy na ogarniający Ukrainę brud i wstydzimy się za nich. Tak, w końcu możemy czuć się lepszym krajem i dać upust swojej frustracji, jakbyśmy to „My” tworzyli porządek Europy i porządek świata. A tak naprawdę jesteśmy narodem smutasów, jesteśmy zawistni o sukcesy sąsiada, zazdrościmy tym, którym się udaje; zrobimy wszystko, by kogoś upokorzyć.

Piotr Sieklucki

www.krakow.wyborcza.pl,
8 października 2016

Garnitur Prezydenta Maliny Prześlugi – tekst nagrodzony w ogólnopolskim konkursie dramaturgicznym wtw:// strefy kontaktu 2016_dramat – trafia na afisz po raz drugi. Premiera w Teatrze Nowym w Zabrzu. Reżyseria: Julia Mark, scenografia i kostiumy: Jan Kozikowski, muzyka: Wojciech Długosz, układ choreograficzny: Filip Szatarski.

Karol, czyli nowego ład świata to potężne czenie Karola Sławomira Mrożka • druk. w „Dialogu” nr 3/1961 • i *Nowego ładu świata* Harolda Pintera w przekładzie Bolesława Taborskiego. Premiera w Teatrze im. Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim. Reżyseria: Błażej Peszek, muzyka: Wojciech Kiwer, grafika: Maciej Majchrzak, kostiumy: Natalia Kołodziej.

Sztuka Mrożka ma lekką formę, a Pintera przeciwnie. Błyskawicznie jednak te dwa teksty mi się skojarzyły. Taka sama obsada, identyczna tematyka. Zaproponowałem, żeby to nie była kompilacja, na to nie mieliśmy zresztą zgody, ale trzy akty. Podzieliłem „Karola” na pół i w środek włożyłem „Nowy ład świata”. Ta jednoaktówka Pintera to jakby mroczny sen. Zaczyna się opowieść o Karolu, potem jest wstrząs. Mamy koszmar, który przemija i znów wracamy do Mrożka. To są jakby dwie niezależne rzeczy.

Błażej Peszek

www.gorzow.wyborcza.pl,
20 października 2016

Bez tytułu – jedna z sześciu jednoaktówek Ingmara Villqista składających się na *Beztlenowce* miała premierę na scenie Fundacji Teatru Boto w Sopocie. Reżyseria i dramaturgia: Adam Nalepa.

B@jki robotów Stanisława Lema na scenie Teatru Lalek Pinokio w Łodzi. Spektakl jest adaptacją czterech opowiadań mistrza fantastyki: *Przyjacieł Automateusza*, *Maszyna Trurla*, *Jak ocalał świat*, *Wielkie lanie*. Autorką adaptacji jest Martyna Lachman. Reżyseria: Daria Kopiec, scenografia: Katarzyna Szczurowska, Anna Skupień, muzyka: Natalia Czekala, ruch sceniczny: Aneta Jankowska, projekcje: Magdalena Parszewska.

Osama bohater Dennisa Kelly’ego • druk. w „Dialogu” nr 11/2007 • w przekładzie, reżyserii i opracowaniu muzycznym Jacka Poniedziałka przygotowany jako spektakl dyplomowy studentów Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie. Scenografia: Michał Korchowiec, kostiumy: Maria Kagan.

Requiem – przedostatni dramat Hancha Levina – miał drugą w Polsce premierę w krakowskim Teatrze BARAKAH. Przekład: Irit Amiel, reżyseria: Maciej Gorczyński, maski: Ryszard Hodur, scenografia: Iwona Bandzarewicz.

*To bajka o śmierci, o losie, który otwiera się w momencie śmierci. Ma formę przepowiedania, ale też osławiania śmierci. Ważne jest to, że pod koniec życia Levin przepisał opowiadania Czechowa: *Skrzypce Rotszylda*, *W parowie*, *Tęsknota*. Dodał bajkowość, motyw cherubinów, które zabierają dusze umarłych. Warto w tym miejscu się zastanowić, po co Levinowi ta bajka o śmierci w momencie, kiedy wiedział, że jest śmiertelnie chory? Wcześniej pisał własne teksty, bazując czasami na motywach biblijnych, a tu przepisuje Czechowa. Po co opowiada bajki, komu, w jakim celu? *Świat „Requiem” to świat rozciągnięty między Paryżem a Szanghajem, a równocześnie prześlągnięty słowiańszczyzną To uruchamia moje poszukiwania.**

Maciej Gorczyński

„Gazeta Wyborcza – Kraków” nr 229,
30 września 2016

Dwie premiery współczesne w działającym od kwietnia Teatrze Miejskim w Lesznie: *Zagraj to jeszcze raz*, *Sam Woody’ego Allena* w reżyserii Magdaleny Cwen-Hanuszkiewicz według inscenizacji Adama Hanuszkiewicza (scenografia: Mariusz Chwedczuk, kostiumy: Magda

Kowska, opracowanie muzyczne: Damián Zyber) i *Przesilenie* Davida Greiga i Gordona McIntyre’a w reżyserii Anny Gryszkówny (przekład: Elżbieta Woźniak, scenografia i kostiumy: Natalia Krynicka, Sandra Stanisławczyk, Natalia Borys, kierownik muzyczny: Andrzej Perkman, wizualizacje: Emilia Sadowska, reżyseria światła: Anna Skupień).

Raz dwa król francuskiej autorki Nathalie Papin – tekst opowiadający o korzeniach totalitaryzmu – miał premierę w Olsztyńskim Teatrze Lalek. Przekład: Jan Nowak, reżyseria: Anna Nowicka, scenografia: Pavel Hubicka, muzyka: Piotr Klimek.

Jima Cartwrighta 2 na afiszu po raz trzeci. Spektakl przygotowano w Teatrze Otwartym w Hugonówce działającym przy Konstancińskim Domu Kultury. Reżyseria: Radek Dunaszewski, scenografia: Włodek Szynierle, kostiumy: Lena Firak, Klara Służewska.

Hotel Westminster Raya Cooneya trafia na afisz po raz czwarty. Premiera w warszawskim Teatrze Komedia. Przekład: Elżbieta Woźniak, reżyseria: Jerzy Bończak, scenografia: Wojciech Stefaniak, kostiumy: Ewa Gdowiok.

Najdroższy Francisa Vebera na afiszu po raz trzeci. Premiera w krakowskim Teatrze „Bagatela” im. Boya-Żeleńskiego. Przekład: Barbara Grzegorzewska, reżyseria: Giovanni Castellanos, scenografia: Wojciech Stefaniak, muzyka: Marcin Rumiński, ruch sceniczny: Witold Jurewicz, reżyseria światła: Marek Oleniacz.

Raj dla opornych Michele Riml – druga część perypetii bohaterów *Seksu dla opornych* – miał premierę w szczecińskim

Teatrze Współczesnym. Przekład: Małgorzata Semil, reżyseria: Justyna Celeda, scenografia: Grzegorz Małecki.

Czekając na Godota Samuela Becketta
•druk. w „Dialogu” nr 1/1956• wystawił łódzki Teatr im. Jaracza. Przekład: Antoni Libera, reżyseria: Michał Borczuch, scenografia i kostiumy: Dorota Nawrot, światła: Jacqueline Sobiszewski.

Kubuś i jego Pan Milana Kundery na scenie jeleniogórskiego Teatru im. Norwida w reżyserii nowego kierownika artystycznego – Piotra Bogusława Jędrzejczaka, dla którego to druga realizacja tego tekstu (poprzednio w Kielcach, 1993). Przekład: Marek Bieńczyk, scenografia: Małgorzata Gałaś-Prokopf, muzyka: Zbigniew Paweł Niko Nikodemski.

Rozstrzygnięto konkurs zamknięty na utwór dramatyczny dla projektu pod nazwą TEATROTEKA zorganizowany przez Stowarzyszenie Autorów ZAIKS

**oraz
Wytwórnię Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie**

Jury w składzie: Zenon Butkiewicz, Krzysztof Domagalik, Jacek Kondracki, Michał Komar i Maciej Wojtyzsko, po przeczytaniu dziewiętnastu nadesłanych utworów przyznało następujące nagrody i wyróżnienia:

I nagroda (10 000 zł) – Robert Urbański za utwór *Porwać się na życie*

II nagroda (7 000 zł) – Beniamin Bukowski za utwór *Odkrycie Europy*

III nagroda (4 000 zł) – Marta Guśniowska za utwór *Zakład karny – o stówę*

Wyróżnienia (1500 zł każde) otrzymali:

- Elżbieta Chowaniec za utwór *Ksiądz*
- Magdalena Miecznicka za utwór *Spalenie Joanny B.*
- Monika Milewska za utwór *Falowiec*
- Michał Siegoczyński za utwór *Fragmentacja*

Contents

Plays

AMANITA MUSKARIA *SILENT NIGHT* 31

The Christmas Eve is near. The whole family gathers, the hostess prepares traditional dishes, but at the Christmas table quarrels and long-standing divisions revive. Younger relatives ritually evoke the cruel injustice that had fallen upon the house even before they were born, and the older either cannot or do not want to remember. In the end the realistic convention is disrupted: the fog rises, people are taking to themselves, ghosts come. The authors of the play, sisters Gabriela and Monika Muskała, in a tragicomic way evoke languages, untranslatable to each other, into which modern Poland is breaking down.

PRZEMYSŁAW PILARSKI *REALITY SHOW(S)* 176

When communism ends in Poland and the hard times of transition come, a woman driven with want of saving money and fear locks herself up in a wall unit. For years her husband brings her food and unsuccessfully urges her to go outside. Their problems become a topic of a TV show and at some point no longer does the observer know what is really happening, and what is the scenario of the show. Przemysław Pilarski satirically reveals not only the mechanisms of television, but also the Polish mentality based on passivity and withdrawal. He contemplates the sources of the reluctance to change and what role is played here by poverty and the burden of history.

SARA STRIDSBERG *BECKOMBERGA (BECKOMBERGA)* 73

The drama by one of the most popular contemporary Swedish playwrights and writers is dedicated to daughter-parents relations, for which a great, no longer existing today, psychiatric hospital is the background. It is also a story of the evolution of therapeutic approaches to helping people with psychiatric disorders and a story about the difficulties of these people have when returning to the live in the world outside the walls of the hospital.

Essays, Studies

JOLANTA KOWALSKA *DECADE* 5

Krzysztof Mieszkowski, the new director of the Polski Theatre in Wrocław, has surprised everyone. It has turned out that from the start not only did he have a plan for the premieres, but also a specific concept of theatre. A spectacle, introducing future direction of aesthetic exploration of theatre, was *Terrordrom Breslau* by Tim Staffel. The staging was almost a textbook interpretation of the theses of the post-dramatic doctrine by Hans-Thies Lehmann. It has become clear that the revolution is back and with vengeance.

JAN BALBIERZ *WORLD OF BECKOMBERGA* 117

Although born in 1972 Sara Stridsberg has been very reluctant to appear in the media, and she gives her interviews mainly by email. Nevertheless, she is today one of the most recognizable Swedish writers. After studying law she participated in courses of creative writing in the well-known Scandinavian school in Biskops Arnö. In 2016 she was elected to the Swedish Academy and sits there in the thirteenth chair.

KRYSZYNA DUNIEC “*MONIKA’S CASE*”, I.E. *A ROOM OF ONE’S OWN* 133

“A Room of One’s Own” is the most popular feminist metaphor for women’s autonomy. *Monika’s Case* is the most famous drama by Maria Morozowicz-Szczepkowska. Dealing with reproductive rights, abortion and emancipation in the interwar period in a theatre and in public discourse.

AGATA ŁUKSZA *THE REMINDER. ABOUT MARIA OF THE MOROZOWICZ FAMILY* 152

The discussion regarding selected dramas by Morozowicz-Szczepkowska shows that by keeping her work (and the texts of other women playwrights) in cavernous theatrical storages we content ourselves with a poorer vision of history, we agree to pare back our own knowledge, sensitivity and aesthetics. It does not mean that suddenly we should recognize works of Morozowicz-Szczepkowska as new masterpieces, but that feminine dramaturgy should gain an equal status in theatre research as documents of theatre and social life.

PIOTR DOBROWOLSKI *REALITY HURTS* 169

Przemysław Pilarski, the author of the published in this issue of “Dialog” drama *Reality Show(s)*, and presented this summer at the Studio Theatre text *Dad Hangs Himself in the Forest*, draws from many experiences of the past quarter-century, in this perspective – both in the social as well as artistic dimension – he describes the world.

TOMASZ PLATA *SACRIFICE OF THE EXCLUDED (2)* 214

Despite the announced by Maria Janion at the beginning of the nineties end of the Romantic paradigm in Polish culture, Romanticism remains the main public language and the most important code of our culture. Reinterpretation of the Romantic tradition proved to be an attempt to keep it alive and to find a new place for Romantic myths. Romanticism in Poland continues. The next part of Tomasz Plata’s book, which we began to print in issue 6/2016. The second part of the chapter devoted to the Romantic language of today’s left wing.

Columns

Marek Beylin, Pedro Pereira, Tadeusz Nyczek

Varia

NOTES ON PLAYS: Ferdinand Schmalz *Der thermale Widerstand*; Éric Assous *Nos femmes*; Stojan Srdić *Moje dete*; PLAYBILL.

DIALOG

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXI / GRUDZIEŃ 2016 / NR 12 (721)

Copyright by „Dialog” 2016

Ilustracje w numerze pochodzą z archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, serwisów reklamowych teatrów, oficjalnych stron internetowych festiwalu oraz zbiorów prywatnych.

Projekt okładki *Krzysztof Rumowski*

Projekt layoutu *Fajne Chłopaki*

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Dorota Jovanka Ćirić, Justyna Jaworska (dział dramaturgii polskiej), *Joanna Krakowska* (zastępczyni redaktora naczelnego), *Piotr Morawski* (sekretarz redakcji), *Piotr Olkusz* (dział zagraniczny), *Małgorzata Semil, Jacek Sieradzki* (redaktor naczelny)
Anna Kruk i Ludmiła Pańków (korekta), *Anna Wycech* (sekretariat), *Helena Dziurnikowska* (redakcja techniczna), *Agnieszka Kubaś* (opracowanie graficzne)

RADA NAUKOWA:

Janusz Degler, Leszek Kolankiewicz, Dariusz Kosiński, Lech Sokół,
Małgorzata Szpakowska (przewodnicząca)

STAŁE WSPÓŁPRACUJĄ:

Dorota Buchwald, Piotr Gruszczyński, Grażyna Stachówna, Piotr Szymanowski, Mariusz Zinowicz

CZASOPISMO PATRONACKIE INSTYTUTU KSIĄŻKI WYDAWANE NA ZLECENIE MINISTRA
KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

„DIALOG” MOŻNA ZAPRENUMEROWAĆ:

Przelewem na konto Instytutu Książki, Bank Gospodarstwa Krajowego: dla wpłat krajowych
81113011500012126927200001; dla wpłat zagranicznych PL81113011500012126927200001 ; kod SWIFT:
GOSKPLPW.

Prenumerata krajowa: 120 PLN za cały rok; prenumerata zagraniczna: USD 80 za rok; EUR 60 za rok. Zamówione
egzemplarze dostarcza poczta bez dodatkowych opłat.

Prenumerata realizowana przez RUCH S.A: w prenumeracie krajowej zamówienia przyjmują Zespoły Prenu-
meraty właściwe dla miejsca zamieszkania klienta: www.prenumerata.ruch.com.pl, e-mail: prenumerata@ruch.com.pl.

Informację o warunkach prenumeraty ze zleceniem wysyłki za granicę i sposobie zamawiania można uzyskać
pod numerem telefonu +48226936775; www.ruch.pol.pl; e-mail: prenumerataz@ruch.com.pl

ADRES REDAKCJI:

02-086 Warszawa, al. Niepodległości 213.

Telefony: SEKRETARIAT: (48 22) 608-28-80; 608-28-81, tel./fax (48 22) 608-28-82.

WYDAWCA: Instytut Książki, 31-148 Kraków, ul. Wróblewskiego 6.

Nakład 1650 egz., obj. ark. druk. 16. Skład własny. Druk i oprawa: Petit s. k., Lublin.

Podpisano do druku w listopadzie 2016. Tekstów niezamówionych redakcja nie zwraca.

e-mail: dialog@instytutksiazki.pl

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Tomasz Gromadka
STRAJK ARABSKICH PIELEŃGNIAREK

Antonina Grzegorzewska
ZA MAŁO

Wolfram Lotz
ŚMIESZNA CIEMNOŚĆ

Weronika Murek
W NASZYM PIECU POKOJOWYM

Peter Turrini
SIEDEM SEKUND WIECZNOŚCI

Michel Vinaver
BULWAR BETANCOURT

Łukasz Wojtysko
VILLAS / NIE JESTEM JUŻ PSEM

INDERS 366540 PL ISSN 0013-0041



9 770012 041611



12

Cena: 10 zł (w tym 5% VAT)