

Dialog

MARZEC 2015 3 (700)

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

d e
k o l o
n i z a c
j e

Renata Jabłońska
Marianna Salzmann
Agnieszka Jakimiak

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LX / MARZEC 2015 / NR 3 (700)

Copyright by „Dialog” 2015

Spis treści

Widma rewolucji

PRZEDSTAWIANIE I PODSTAWIANIE DEMOKRACJI	5
Dariusz Kosiński	

Nawozy sztuczne

HIENIZM	16
Tadeusz Nyczek	

Utwory o matce i matce

• FAKIR	21
Renata Jabłońska	
ONIRYCZNA TERAPIA	38
Rozmowa z Renatą Jabłońską	
PO POLSKU W IZRAELU	40
Karolina Famulska-Ciesielska	
• MAME LOSZN. JĘZYK PRZODKÓW	48
(MUTTERSPRACHE MAMELOSCHN)	
Marianna Salzmänn	
Przełożyła Iwona Uberman	
JĘZYK TOŻSAMOŚCI	85
Rozmowa z Marianną Salzmänn	
STRASZNE KOBIETY	90
Joanna Krakowska	

Po bandzie

SPADEK PO CZASIE MARNYM	96
Marek Beylin	

Od ściany do ściany

PAJĘCZYNA	99
Piotr Olkusz	
KTO NIE PASUJE DO STOŁU?	112
Michał Kmiecik, Piotr Morawski, Weronika Szczawińska	
WAHANIE I BOJAŻŃ	122
Marta Bryś	

W książkach

DIAGNOZY PRZED JUBILEUSZEM	130
Ewa Guderian-Czaplińska	

Dekolonizacje

AFRYKA DZIKA	137
Małgorzata Szpakowska	
• AFRYKA	146
Agnieszka Jakimiak	
MAPA BEZ TERYTORIUM	180
Rozmowa z Agnieszką Jakimiak	
KONGO. PEWNA HISTORIA	188
David Van Reybrouck	
Przełożyła Jadwiga Jedryas	

Po przyjęciu

LALKI W PALERMO	210
Tadeusz Bradecki	

Varia

KONTEKSTY: ADAPTACJA W TEATRZE	213
Piotr Morawski	
NOWE SZTUKI:	
PIRET JAAKS <i>NÁHA ROOSAT ELEVANTI</i>	216
CSABA SZÉKEL <i>BÁNYAVIRÁG</i>	218
MARIANNE SALZMANN <i>WIR ZÖPFE</i>	219
Z AFISZA	221

Contents

226

Widma rewolu- cji

• DARIUSZ KOSIŃSKI •

Przedstawianie i podstawianie demokracji

• DARIUSZ KOSIŃSKI •

Na początek muszę się zastrzec: wszystko, co chcę i spróbuję powiedzieć, jest szkicem próby. Niepełnym i pobieżnym jak każdy szkic, a zarazem ryzykownym, zagrożonym klęską – jak każda próba. Początkowo chciałem zmierzyć się z jednym tematem: demokracją przedstawianą na placach wolności co najmniej od roku 2011 i użyciem placów w medialnym spektaklu demokracji zachodniej, „starej i mocno ugruntowanej”, jak często lubi się powtarzać, zwłaszcza dla podkreślenia kontrastu z takimi „młodymi” i „nie-dojrzałymi” demokracjami jak polska. Gdy jednak wszedłem na tę ścieżkę, błyskawicznie opadły mnie tematy, skojarzenia, odgłosy i nawoływania, od których nie tylko nie mogę, ale i nie chcę się uwolnić. By z nimi wszystkimi móc się zmierzyć w sposób, jakiego są godne, musiałbym mieć o wiele więcej miejsca i czasu, niż mam. A zatem będę w stanie tylko podjąć próbę, często idąc na skróty czy – kolokwialnie, ale precyzyjnie mówiąc – jechać po bandzie.

Ryzyko jest tym większe, że mówiąc o placach wolności, mówię o ludziach,

którzy odważyli się zaryzykować życie (część z nich je straciła), i mówiąc tu i teraz: na konferencji naukowej w bezpiecznym i cieszącym się swobodami obywatelskimi kraju, bez doświadczenia, jakie stało się ich udziałem,

Autor jest profesorem w Katedrze Performatyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ostatnio wydał *Grotowski. Przewodnik* (2009), *Teatra polskie. Historie* (2010), *Teatra polskie. Rok katastrofy* (2012). W latach 2010-2013 był dyrektorem programowym Instytutu im. Grotowskiego. Od 2014 jest zastępcą dyrektora Instytutu Teatralnego im. Raszewskiego.

łem, nieuchronnie sam zamieniam ich w przedmiot i spektakl. Biorę więc udział w procesie przedstawiania i podstawiania, który będę chciał poddać analizie krytycznej. Może nawet wykorzystuję ich, by stworzyć bardziej atrakcyjną, frapującą, przyciągającą uwagę prezentację. Moja pozycja nie

jest niewinna, tak jak nie jest niewinne oddalone spojrzenie każdego z nas, zamieniających ludzi zgromadzonych na Majdanie w aktorów wielkiego, medialnego widowiska. Czy mogę coś na to poradzić? Czy stojąc tu i mówiąc do was, mogę w jakikolwiek sposób wesprzeć tamtych i to, o co odważyli się walczyć? Nie znam odpowiedzi na te pytania i wcale nie rzadko myślę, że należałoby powiedzieć „nie” i zająć się czymś innym. Ale choćby dlatego, że niczego innego nie umiem, mimo wszystko będę przebiegał się przez tę ścieżkę.

Zacznijmy akademicko, choć i może nie – od słów *performans* i „performatywny”, które w Polsce były kiedyś dziwne i obce, a dziś są tak popularne, że tłumacze bez zająknięcia przekładają „*theatre performance*” na „*performans teatralny*”. Gdy performatyka zawitała do Polski, naiwnie myślałem, że będąc w naszym języku swoistym „no name”, *performans* pozwoli miękko i łatwo otworzyć znaczenia i ułatwi nam badanie zjawisk i procesów. Stało się inaczej. O ile kilka lat temu używając słowa *performans* trzeba było odwołać się do angielskiego źródła i – najczęściej – do klasycznych definicji i opisów Schechnera i Carlsona, o tyle teraz nadal trzeba się tłumaczyć, wyjaśniając, które z licznych sposobów rozumienia *performansu* i performatywności ma się na myśli. Nie inaczej jest w przypadku demokracji połączonej z *performatansem* i performatywnością. Jest to spory kłopot, ale też i konieczność, którą chciałbym zamienić w rewolucyjną szansę.

W znanej książce z roku 2008, posługując się przede wszystkim przykładem polskich przemian od „karnawału Solidarności” po Okrągły Stół i dalej, Elżbieta Matynia zaprezentowała optymistyczną wizję demokracji

performatywnej jako oddolnego procesu pokojowego przejmowania władzy na drodze tworzenia i umacniania społeczeństwa obywatelskiego. Jej zdaniem:

Głęboko osadzona w specyficznym, za każdym razem innym wymiarze społeczno-kulturowym demokracja performatywna nie jest [...] ani modelem teoretycznym, ani ideałem politycznym, ani nawet sprawdzonym systemem sprawowania władzy, lecz uwarunkowanym lokalnie procesem animowania demokracji w rozmaitych kontekstach politycznych. I choć przybiera rozmaite formy i wyraża się w różnych lokalnych idiomach, to w warunkach rządów totalitarnych odzwierciedla zazwyczaj podstawowe demokratyczne ideały: ludzką wiarę, że gdzieś na świecie istnieją „normalne kraje”, w których prawa obywatelskie są przestrzegane, a demokracja naprawdę istnieje i działa.¹

Jak z tego fragmentu wynika, performatywność demokracji w rozumieniu Matyni zasadza się po pierwsze na procesualności i zależności od kontekstu czasu i miejsca. Demokracja performatywna nie jest czymś stałym i uniwersalnym, ale każdorazowo ustanawia się na nowo i odmiennie, na jej kształt zaś (co pokazują dalsze analizy) również ważny wpływ mają „twarde” działania polityczne i ekonomiczne, jak i „sztywne, fikcyjne” procesy twórcze (na przykład teatr) i konstrukcje intelektualne. Badając performatywność, bada się więc przebieg, składowe i złożone uwarunkowania procesu, do których dociera się, analizując reprezentatywne dla poszczególnych jego faz przedstawienia, co – nawiasem mówiąc – jest zasadniczym rozumieniem performatyki

¹ Elżbieta Matynia *Demokracja performatywna*, przełożyła Maja Lavergne, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008, s. 15.



ŚCIANA Z NAPISEM „REWOLUCJA”/EUROMAJDAN, KIJÓW 2013. FOT. ILYA (U GÓRY); DEMONSTRACJA
NA PLACU NIEPODLEGŁOŚCI/EUROMAJDAN, KIJÓW 2013. FOT. EVGENY FELDMAN (NA DOLE)



proponowanym przez moją rodziną, krakowską Katedrę.

Już jednak cytowany fragment książki Matyni pokazuje, jak szybko i łatwo performatywność łączona z dynamicznym procesem ustanawiania przechodzi czy też łączy się z performatywnością wystawienia i przedstawienia, z performatywnością jako uogólnioną cechą performansu. Sprowadzony do swojej istoty, proces opisany przez autorkę *Demokracji performatywnej* ma przecież charakter teatralnej inscenizacji, i to o charakterze bardzo tradycyjnym, związanym z teatrem iluzji: jest próbą inscenizacji w warunkach lokalnych pewnego wyobrażenia o społeczeństwie, której to próby siłę napędową stanowi wiara, że tak urządzone społeczeństwo rzeczywiście istnieje gdzieś „za górami, lasami”. Efektem tak rozumianej performatywności jest inscenizacja, którą Elżbieta Matynia wydaje się także nazywać demokracją performatywną, przypisując jej takie cechy jak święteckość, czasowość i nieinstytucjonalność, a w końcu wprost nazywając „karnawalem”. Według socjolożki demokracja performatywna nie zastępuje „sprawnie działającej demokracji przedstawicielskiej z jej ustalonymi mechanizmami i procedurami”, ale ożywia ją w chwilach kryzysu lub ustanawia jej początki tam, gdzie jej wcześniej nie było, ponieważ „wydobywa na jaw bogatą fakturę liberalnej demokracji i pomaga dostrzec możliwości działań demokratycznych w momentach jej kryzysu, budząc na nowo ducha demokratycznej społeczności”². Zafascynowana po równi Bachtinem i Wałęsą, Matynia nie zauważa, że definiując demokrację performatywną jako karnawał, jednocześnie skazuje ją nieuchronnie na

utrata autonomicznej wartości i pozycję służebną wobec „sprawnie działającej demokracji przedstawicielskiej”. Po karnawale odnowione struktury działać będą jeszcze sprawniej ożywione demokratycznym duchem. Tyle tylko, że tam, gdzie demokracji nie ma, karnawał nie ożywia ciała własnego, lecz cudze, a „sprawnie działająca demokracja przedstawicielska” okazuje się upiorem, wampirem, żywiącym się cudzą krwią. Moim zdaniem tak właśnie dzieje się w ostatnich latach z wielkimi demonstracjami wolnościowymi na placach państw arabskich i na kijowskim Majdanie. Temu właśnie procesowi performatywnego umacniania realnej demokracji kosztem zamiany ludzi pragnących wolności w trupy i widma chciałbym się przyjrzeć w nadziei, że uda się wyjść poza załamywanie rąk, bezsilne współczucie i umacnianie przekonania, że demokracja, jaką znamy, jest najlepsza z możliwych.

Wydarzenia ostatnich lat jasno pokazują, że proponowane przez Matynię rozumienie demokracji performatywnej jest rodzajem uroczej, ale naiwnej liberalnej fantazji, co zresztą bardzo dobrze widać, gdy czyta się baśń, w jaką zamieniła opowieść o polskiej transformacji. Nie dla teoretycznych igraszek, ale w dążeniu do lepszego zrozumienia tego, co dzieje się na naszych oczach, chciałbym zaproponować – trochę tytułem eksperymentu – zachowanie pojęcia demokracja performatywna, ale konceptualizowanego nie za pomocą Austinowskich aktów mowy, czy koncepcji performansu kulturowego, ale przez odwołanie do tego rozumienia performansu, jakie zaproponował Joseph Roach w książce *Cities of the Dead*. Skoro na scenie pojawił się wampir, czas najwyższy udać się do miasta umarłych.

² Tamże, s. 13.

We wstępie do tej książki Roach dowodzi, że „kultura reprodukuje się i od-twarza przez proces, który określić można słowem zastępowanie (surrogation)”. Ów proces właśnie stanowi podstawowy mechanizm każdego performansu „proponującego substytut czegoś, co od niego samego wcześniejsze. Innymi słowy – performans czasowo zastępuje trudną do uchwycenia całość, którą nie jest, ale którą musi daremnie usiłować jednocześnie ucieleśnić i zastąpić”³. Nie ulega przy tym wątpliwości, że jednym z ważnych aspektów owego zastępowania jest usuwanie i zapominanie pewnych elementów całości. Performans nigdy nie jest dokładny, a ta „resztką”, której nie udaje mu się zmaterializować i przedstawić, zostaje z niego wyparta, skazana na zapomnienie – również daremne, bo wcześniej czy później powróci, często właśnie jako widmo, upiór.

Jeśli działając zgodnie z tym mechanizmem, podstawimy teraz performatywność fundowaną na surogacji w miejsce optymistycznej i aktywistycznej performatywności Elżbiety Matyni, to demokracja performatywna ukaże nam się jako o wiele bardziej skomplikowana, ale też – jak sądzę – bliższa doświadczeniom dawnym i współczesnym. Przede wszystkim tak rozumiana demokracja performatywna wyraźnie wydobywa ukryty aspekt demokracji, jakim jest wykluczenie i zapomnienie, które najczęściej polega na pozbawieniu praw obywatelskich tak czy inaczej zdefiniowanej grupy ludzi: niewolników, kobiet, dzieci, obcokrajowców, imigrantów... Listę można by ciągnąć, ale dość chyba powiedzieć, że jest ona historycznie zmienna, procesy emancypacyjne, zachodzące w zasadzie

nieustannie, sprawiają zaś, że okresowo jest ona skracana lub wydłużana. Niemniej nigdy do końca nie znika, bo performans demokratyczny polega na podstawianiu w miejsce „ludu” w znaczeniu „wszystkich ludzi” – uogólnionej kategorii obywateli i na uczynieniu z niej podmiotu władzy. Podmiot ten zrzęcznie i skutecznie zastępuje ideologicznie zakładaną, czczoną i wyniosłą całość, stając się jej figurą, ale figurą demoniczną, zaślaniającą fundamentalny brak, który de facto pozbawia ją prawa do życia czy wręcz – życia samego. Innymi słowy: demokracja performatywna oparta na surogacji to z konieczności upiór żywiący się tym, co zastępuje, niesamowicie podobny do zombies, których hordy najwyraźniej nie bez powodu nawiedzają w ostatnich latach wyobraźnię demokratycznego Zachodu.

Jeśli demokrację uznać za rdzeń ideologii i pragmatyki cywilizacji Zachodu i jeśli zgodzić się, że owa zachodnia demokracja jest performatywna w sensie, jaki zarysowałem powyżej, to logiczną konsekwencją obu tych tez będzie obraz widmowości, larwalności nowoczesnego życia, jaki w swoim krótkim, ale gęstym od znaczeń i inspiracji eseju o Wenecji zarysował Giorgio Agamben:

Wenecja jest [...] emblematem nowoczesności [...]. Nasze czasy nie są nowe, są najnowsze, czyli ostatnie i larwalne. Zaprojektowano je jako posthistoryczne i postnowoczesne, nie podejmując, że oznacza to siłą rzeczy życie pośmiertne i widmowe, nie wyobrażając sobie, że życie widma jest niesłuchanie trudne, podporządkowane liturgii, narzucające bezlitośnie właściwe zachowania i okrutne litanie, nabożeństwa wieczorne i poranne, spowiedzi, śpiewanie psalmów oraz inne obrządku.

Stąd brak rygoru i przyzwoitości u larw, wśród których żyjemy. Wszystkie narody

³ Zob.: Joseph Roach *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York 1996, s. 2-3.

i wszystkie języki, wszystkie korporacje i wszystkie instytucje, parlamenty i królowie, kościoły i synagogi, gronostaje i togi musiały upodobnić się kolejno do larw, na dodatek bez przygotowania i ładu. [...] Dlatego oglądaliśmy defiladę szkieletów i manekinów z wypiętą piersią, dlatego widzieliśmy mumie usiłujące kierować własną eks-humacją, nie zauważając, że gubią kawałki i strzępy rozkładających się członków i że ich słowa brzmią jak niezrozumiały bełkot.⁴

Oczywiście Agamben swoją wizję cywilizacji larwalnej wyprowadza z innych niż ja przesłanek i być może dlatego radykalnie poszerza ją geograficznie, zarazem ograniczając czasowo. Przywołuję ten obraz kuszony jego wyrazistością i przekonany o słuszności diagnozy, choć zarazem byłbym raczej skłonny ograniczyć go przestrzennie – do tego, co może

nieprecyzyjnie, ale w sposób, jak mi się zdaje, łatwo zrozumiały nazywam Zachodem – i zarazem poszerzyć czasowo. Powiedziałbym bowiem, że ta larwalna, upiorna forma egzystencji jest to samo sedno demokracji performatywnej, demokracji jako przedstawienia i podstawienia „najlepszego z możliwych” ustrojów. Żyjąc w ramach stałej i zarazem nieustannie modyfikowanej liturgii, której kulminacją jest spektakl wyborczy, demokracja usiłuje coraz bardziej daremnie przekonywać o skuteczności i całkowitości tworzonej przez siebie reprezentacji, jednocześnie boleśnie dowodząc każdego dnia, że jej „przedstawiciele” nie reprezentują nikogo, nawet samych siebie, są znaczącymi pozbawionymi znaczonego, istotami oderwanymi od istoty. Widmami goniącymi przez świat w poszukiwaniu życia mogącego ofiarować im choćby częściowe uzasadnienie. Tak właśnie przedstawili ich Paweł Demirski i Monika Strzępka

⁴ Giorgio Agamben *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, w: tegoż *Nagość*, przełożył Krzysztof Żaboklicki, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, s. 52-53.

DEMONSTRACJE NA PLACU TAHRIR, KAIR 2011. FOT. RAMY RAOOF



w pierwszym odcinku *Kłatwy*, apokaliptycznego serialu teatralnego, w którym duchy wymordowanych nagle polityków opętują groteskowo i przerażają ciała innych ludzi.

Dla upiornego życia demokracji performatywnej wystąpienia na placu Tiananmen, arabska wiosna czy Euro-majdan to widowiska niezwykle cenne, wręcz niezbędne dla spektakularnej ekonomii symbolicznej będącej de facto podstawą trwania tego systemu. Protesty i demonstracje ludzi domagających się wolności potwierdzają, że demokracja jest wartością najwyższą i – zgodnie z twierdzeniami Elżbiety Matyni – umacniają i odnawiają demokrację zastarzałą i zmęczoną sobą, przywracając jej wigor i atrakcyjność. Z jednej strony są przekonującymi dowodami na to, że system demokratyczny istniejący na Zachodzie stanowi przedmiot gorącego, niemal szalonego pragnienia ludzi go pozbawionych, gotowych za niego zginąć, z drugiej – ukazują temu systemowi jego wyidealizowany, uwznioślony obraz.

Pierwszy mechanizm wydaje się dość oczywisty a jego wyraz odnaleźć można w wielu komentarzach, a przede wszystkim w demonstracjach poparcia. Liczne najnowsze przykłady przynoszą polskie manifestacje na rzecz Ukrainy, których tak wiele – indywidualnych i zbiorowych – odbyło się w Polsce w trakcie gorącej zimy 2013/2014. Obok powracającego i wyrażanego wprost przekonania, że walka Ukrainy o integrację europejską jest w interesie Polski, obok słów solidarności i sympatii wyrażano też często przekonanie, że Ukraińcy walczą o to, co Polacy zdobyli w latach osiemdziesiątych. Innymi słowy: że to, co mamy już dziś, oni dopiero pragną zdobyć. Snuto też porównania między przebiegiem i kontekstami protestów

ukraińskich a polskim „karnawałem Solidarności” z lat 1980-1981, podkreślając, że jeśli cele są podobne, to uwarunkowania zupełnie inne (silniejszy i bardziej bezpośredni wpływ Rosji), a nasza zwycięska rewolucja miała elementy, których brak utrudnia zwycięstwo rewolucji kijowskiej. Takie porównania snuto w odniesieniu do braku jednego, wyrazistego lidera, którym w Polsce był Wałęsa, a którego na Ukrainie brakowało – co zresztą wprost wyrażali protestujący na Majdanie Niepodległości.

Warto byłoby uważnie i dokładnie przebadać retorykę i performatykę polskich demonstracji poparcia, by zobaczyć nie tyle, jaki obraz Ukrainy w nich się rysuje, ile raczej – jak samych siebie dzięki Ukrainie przedstawiali Polacy. Nie mając czasu na wykonanie teraz tego ogromnego zadania, odważyłbym się jednak postawić tezę, że doszło w nich do uwznioślenia i idealizacji Polski jako kraju demokratycznego, który o tę demokrację był w stanie skutecznie walczyć, dzięki czemu może teraz wspierać dążenia słabszej pod tym względem Ukrainy. Ten mechanizm poczucia się w swojej demokracji dzięki walce innych przedstawianej jako walka o wspólne wartości, które my już posiadamy, zaowocował w Polsce pierwszym od wielu miesięcy wzrostem poparcia dla rządzącej Platformy Obywatelskiej, która zresztą świetnie wyczuła tę koniunkturę, czyniąc dumę z osiągnięć demokratycznej Polski, ukazywanej w kontraście do pozbawionej bezpieczeństwa i wolności Ukrainy, jednym z tematów kampanii w wyborach do Parlamentu Europejskiego.

Mówiąc o demonstracjach poparcia jako wymownym przykładzie kluczowego dla demokracji performatywnej mechanizmu ożywiania widma, nie

mogę się powstrzymać, by nie sięgnąć po drobny, ale bardzo wymowny przykład zza oceanu. Oto Jared Leto, aktor i lider rockowego zespołu Thirty Seconds to Mars, odbierając Oscara za drugoplanową rolę męską w filmie *Witaj w klubie*, jako jedyny w czasie uroczystości odbywającej się niecałe dwa tygodnie po krwawych walkach zakończonych śmiercią setek ludzi i ucieczką prezydenta Janukowycza, wyraził swoją solidarność z Ukrainą:

Do wszystkich marzycieli tam, na całym świecie, którzy to oglądają dziś wieczorem... W miejscach takich jak Ukraina i Wenezuela... Jesteśmy tu... Chcę wam powiedzieć: jesteśmy tu i gdy wy walczyście, by spełnić wasze marzenia, by przeżyć niemożliwe – myślimy o was dziś wieczorem.

Ta krótka wypowiedź to czysty performatyw, niekoniecznie jednak w znaczeniu Austinowskim (myślę, że na temat jej fortunnosci moglibyśmy się długo spierać, podważano ją też niemal natychmiast w krytycznych komentarzach), na pewno jednak w znaczeniu – pozwolę sobie tak to nazwać – Roachowskim. Jest to bowiem akt oczywistej surogacji, zastępujący mniej lub bardziej autentyczne poczucie solidarności pojedynczego artysty z nieokreślonym podmiotem zbiorowym, co w sytuacji Oscarowej gali może być rozumiane tak, że oto synteza i ucieleśnienie wielkiego spektakularnego przemysłu, jakim jest Hollywood metonimicznie przedstawiany w trakcie gali, opowiada się za marzycielami z Ukrainy i Wenezueli. Oczywiście na takiej zasadzie, że oni marzą i walczą o to, co my już mamy i czym możemy się cieszyć, między innymi na takich uroczystościach jak ta. Zajęcia się Jareda są tu niezwykle charakterystyczne

i wypowiedź ta właśnie jako performans mowy jest o wiele bardziej znacząca niż jako tekst: my jesteśmy tu, a wy walczyście o to, co i tak jest dla was niemożliwe. Jared Leto zresztą okazał się konsekwentny i dziesięć dni później wystąpił ze swoim zespołem w Kijowie, znów dziękując Ukraincom za to, że są dla niego „inspiracją w tym, jak walczą o realizację marzeń, które mają w sercu”.

A skoro już mówimy o marzeniach, to chciałbym odwołać się do drugiego aspektu odnawiania demokracji przez manifestacje na „placach wolności”, a mianowicie do wyidealizowanego obrazu równości i wolności, do utopijności placowego święta. Nie chodzi mi przy tym o osławione *communitas*, powiązane z Turnerowskim doświadczeniem liminalnym, ale o coś ważniejszego i niemieszczącego się w schematach antropologicznych osławiających złożoność wydarzeń, a mianowicie o dostrzeżenie w działaniach i sposobie funkcjonowania ludzi zgromadzonych na placach – załączków, a może prób powołania nowego społeczeństwa. O takie właśnie rozumienie „alternatywnej rzeczywistości Euromajdanu” zapytał Paweł Wodziński w rozmowie, jaką wraz z Jackiem Kopcińskim przeprowadził z kijowskimi teatrologami. W odpowiedzi od Nadii Sokołenko usłyszał:

Patrząc na te momenty samoorganizacji i formowania się innych relacji, nowych wyobrażeń, jak można żyć, jak można robić swoje i w jakiej formie to może się ziścić, widać, że naprawdę odbyła się ogromna transformacja. Gdy popatrzymy na to, co robili zwykli ludzie, gdy przyjrzymy się ich bohaterstwu, widać, że nasi oligarchowie, przemysłowcy i politycy – mimo iż byli wybrani przez naród – nie są godni tego narodu. Czy będzie stworzona nowa, alternatywna rzeczywistość dla Ukrainy? Trzymam

kciuki, byśmy nie wrócili do starych form funkcjonowania.⁵

Jak dziś wiemy, Ukraina została zmuszona do powrotu do „starych form funkcjonowania” nie dlatego, że energia społeczna wygasła, ale dlatego, że na skutek rosyjskiej interwencji dokończyć się musiała rekonstrukcja władzy politycznej funkcjonującej zgodnie z przewidzionymi już schematami. Alternatywna rzeczywistość Majdanu pozostała „pewną formą utopii”, jeszcze mocniej osadzając Ukraińców gromadzących się na Euromajdanie w rolach wspieranych z dala „marzycieli”.

Co ciekawe, z perspektywy pytania o „przedstawienie utopii” niemal tak samo wydarzenia na placu Tahrir w Kairze interpretował Mohamed Samir El-Khatib w artykule *Tahrir Square as Spectacle: Some Exploratory Remarks on Place, Body and Power*. Egipski badacz (a więc osoba patrząca na plac Tahrir z bliska, z wnętrza powołującej go kultury) zwrócił szczególną uwagę właśnie na utopijny obraz nowego społeczeństwa, który przedstawiany był na placu:

Plac wydawał się jakby był wolny od wszelkiej ideologii, jakby został przekształcony (chwilowo?) w idealne społeczeństwo, które obaliło wszelkie hierarchie i formy dyskryminacji oparte na podziałach klasowych i religijnych – czyli wszystko to, co od dawna niszczyło egipską przestrzeń socjokulturową, którą sam plac z kolei historycznie symbolizował. Wydawało się, jakby ta nowa rzeczywistość została nagle nasunięta na starą.⁶

⁵ Wypowiedź Nadii Sokolenko w rozmowie *Niebiańska lotnia*, z Hanną Wesołowską, Nadią Sokolenko i Wiktoorem Sobijanskim rozmawiali Jacek Kopciński i Paweł Wodźniński, „Teatr” nr 4/2014, s. 16.

⁶ Mohamed Samir El-Khatib *Tahrir Square as Spectacle: Some Exploratory Remarks on Place, Body and Power*, „Theatre Research International” volume 38 no 2 July 2013, s. 111.

Jako dowody El-Khatib przywołuje dystrybuowane przez media obrazy wspólnie modlących się chrześcijan i muzułmanów czy też zdjęcia wyznawców ortodoksyjnego islamu zmieszanych z liberalnymi, noszącymi świeckie stroje protestującymi.

Komentując wydarzenia na placu Tahrir z dłuższej perspektywy czasowej, El-Khatib trzeźwo zauważa w zakończeniu swego artykułu, że wkrótce po zwycięstwie, jakim było ustąpienie Hosniego Mubarak, podziały powróciły i jeszcze się pogłębiły, co w końcu doprowadziło do powrotu silnie scentralizowanej władzy politycznej i przekształcenia placu Tahrir ze sceny utopijnej jedności w scenę walki politycznej. Każda z grup i frakcji deklaruje, że jest on jej własnością, w ten sposób usiłując zagarnąć dla siebie jego „ducha” i przypisać sobie prawo do wystawionej na nim utopii.⁷ Podobnie zresztą było z polską Solidarnością i podobnie zapewne stanie się z kijowskim Majdanem.

Wszystko to jest dość oczywiste i nie wychodzi poza banalne do bólu opowieści o wygaszaniu rewolucyjnych uniesień i powrocie do o wiele mniej kolorowej rzeczywistości. Wydaje mi się jednak, że demonstracje równości i wolności powracające na place w różnych miejscach świata i odgrywane według niemal tego samego scenariusza, tworzą widmowe przedstawienia, wykorzystywane przez demokrację performatywną do podtrzymania sensu swego istnienia, a zarazem niemożności dokonania kolejnej zmiany. Ów wspólny scenariusz wygląda w ogólnych zarysach następująco: demonstracja w konkretnej sprawie zostaje przekształcona, często na skutek nieudanej interwencji sił porządkowych

⁷ Zob. tamże, s. 112.

i jako protest przeciwko niej, w akt masowej okupacji przestrzeni publicznej. Przestrzeń ta zostaje przez władze i/lub przez samych demonstrantów mniej lub bardziej symbolicznie oddzielona od świata zewnętrznego, co zamienia ją w metonimiczną scenę reprezentującą całą wspólnotę. W jej obrębie budowane są stosunki międzyludzkie odmienne od dominujących poza placem, co odbywa się na drodze samorganizacji i zawieszenia podziałów. Tworzy się wyrazista reprezentacja „alternatywnej rzeczywistości”. Czas wypełniają liczne, rozproszone, mniej lub bardziej przygotowane działania performatywne – osobny, fascynujący temat do dalszych badań. W pewnym momencie dochodzi do kulminacji napięcia i ataku sił porządkowych. Jeśli jest bezwzględny, jak na pekińskim placu Niebiańskiego Spokoju, demonstracje kończą się krwawą rzezią i straszną klęską. Jest to jednak wypadek szczególny, choć zarazem pamięć o nim, jako o pewnej zrealizowanej możliwości, trwa. W rewolucjach placów wolności atak sił porządkowych przynosi wiele ofiar, ale zostaje odparty, dalsze akcje zaś są powstrzymywane na skutek interwencji wewnętrznej lub zewnętrznej, co oznacza z kolei upadek lub ucieczkę znieprawdzonego dyktatora uosabiającego system.

Kluczowe znaczenie ma w tym skrótowno przedstawionym dramacie śmierć i krew rannych, która wydaje się radykalnie przekreślać i kończyć organizowane na placach przedstawienie. Z jednej strony pojawienie się wielu ofiar oznacza przekroczenie przez dyktatorów granicy, za którą (paradoksalnie) tracą oni poparcie także wśród dotychczasowych sojuszników, z drugiej – stanowi punkt, za którym rozpoczyna się niepodważalna rzeczywistość, wymuszająca rezygnację z utopijnego

widowiska równości. Śmierć kończy widowisko i rozpoczyna proces politycznych negocjacji, których efektem jest nieuchronny wręcz powrót znanego, powrót do przeszłości.

Przesłanie tak zrekonstruowanego scenariusza wydaje się z perspektywy Zachodu oczywiste: marzyciele walczą o realizację nowego społeczeństwa i są nawet gotowi za to zginąć. Jednak ich rewolucyjny czyn jest nieskuteczny i kończy się śmiercią, po której następuje powrót do poprzedniego systemu. W myśl scenariusza rewolucje nie są sposobem na przeprowadzanie trwałych zmian, a „nowe społeczeństwo” to marzenie i utopia. Wniosek jest jasny: jedyną realną drogą do poszerzenia wolności jest ewolucyjna droga demokratycznych reform, czyli upodabnianie się do Zachodu i przyjmowanie najlepszego ustroju z możliwych – demokracji przedstawicielskiej. Utopijny spektakl wolności jako zainscenizowana przez „marzycieli” inspiracja jednocześnie ożywia widmową demokrację, ucieleśniając jej ideał, z drugiej umacnia ją w obecnym stanie, dowodząc, że realizacja tego ideału jest niemożliwa. W efekcie demokracja performatywna doprowadza do tego, że podstawia się jako istotny cel i temat iluzyjnego spektaklu realizowanych chwilowo marzeń, a zarazem przedstawia jako jedyną możliwą realność. W tym sensie Francis Fukuyama miał rację – historia się skończyła i możliwe są tylko jej powtórzenia, łącznie z powtórzeniem światowej wojny. Koło się zamknęło. Plac został otoczony.

Dlaczego zatem ponawiane są manifestacje na placach wolności? Bo przecież ci, którzy biorą w nich udział, nie inscenizują swoich marzeń w formach znanych im z zachodniej współczesności lub cudzej czy własnej przeszłości. Tuner powiedział, że w czasie takich

liminalnych wydarzeń ich uczestnicy zostają opanowani przez paradygmatyczne metafory właściwe kulturze, w której byli wychowywani. Odnosił to zresztą głównie do metafor ofiarnych, uznając poczucie radykalnej wspólnoty *communitas* za rodzaj uniwersalium, coś, co wręcz przypisane jest naturze ludzkiej. Jestem o wiele ostrożniejszy jeśli chodzi o uniwersalia, więc bardziej przemawia do mnie rozwiązanie zaproponowane przez Slavoję Žižka, który w wydarzeniach roku 2011 proponował dostrzec „znaki z przyszłości” – „ograniczone, zniekształcone (czasem wręcz zepsute) fragmenty utopijnej przyszłości, która drzemie w teraźniejszości jako jej ukryty potencjał”⁸. Dla ich odkrycia, zdaniem Žižka, przyjąć trzeba pozycję podmiotową i zaangażowaną, czyli – innymi słowy – trzeba ich przyszłościowy potencjał aktywnie ustanowić na drodze performatywnego myślenia i działania, co znów wiedzie ku aktom przedstawienia i podstawienia, prowadząc ku kolejnym widmom, tym razem widmom przyszłości.

W cytowanym już esej Agamben wspomina o innej od już przywołanej wersji widmowej egzystencji:

Widmowość jest formą życia. Życia pośmiertnego albo uzupełniającego, które kończy się dopiero wtedy, kiedy wszystko się skończyło, i ma zatem w porównaniu

z życiem niezrównany urok oraz zaradność właściwe temu, co się spełniło, wdzięk i precyzję tego, przed czym nic już nie stoi.⁹

To zupełnie inna widmowość niż ta larwalna, zrodzona z „nieakceptowania własnego stanu, z wyparcia się go”¹⁰, co wydaje się widmowością właściwą naszej demokracji. Ta lekka, pełna uroku i precyzji widmowość wydaje mi się bliższa temu, co ukazuje się na placach wolności a co pochłaniane jest przez demokratyczną larwę. Utopia, marzenie – to słowa, które opisują widmo pełni równości, jedności, samoorganizacji i pokoju pojawiające się w trakcie demonstracji, wystąpień, manifestacji i przedstawień ostatnich lat. Ten sam Giorgio Agamben dostrzegł w paradygmatycznej dla nich demonstracji na placu Tiananmen symptom „wspólnoty, który nadchodzi”. Byłoby to więc widmo paradoksalne – widmo przyszłości, forma istnienia nie tego, co się skończyło, ale tego, co się jeszcze nie zaczęło i za czym nic jeszcze nie stoi. Nawiedzając zamknięty krąg skończonej historii, rozcina go i niweczy jak Upiór w zakończeniu II części *Dziadów*, niedający się odegnąć i niepozwalający skończyć na opowiadaniu dziejów ojców. I tak samo nawiedza on dzisiejszą demokrację pozostającą w nieustannej żałobie nie wiadomo po czym i dąży za nią krok w krok:

Gdzie my z nią, on za nią wszędzie.

Co to będzie, co to będzie?

⁸ Slavoj Žižek *Rok niebezpiecznych marzeń*, przełożyli Maciej Kropiwnicki, Barbara Szelewa, wstęp: Igor Stok-fiszewski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 228-229.

⁹ Agamben *O zaletach...*, op.cit., s. 50.

¹⁰ Tamże.

Hienizm

• TADEUSZ NYCZEK •

Instynkt zabijania mają, jak wiadomo, wszystkie mięsożerne drapieżniki. Koń, słoń, byk i nosorożec też potrafią zabić, choć żywią się zieleniną. Bardzo jednak niewiele gatunków drapieżników, urodzonych morderców, zabija z czystej przyjemności pozbawiania życia. Lis w kurniku zje pół kury, co mu starcza za posiłek, ale nie przepłoszony zagryzie pięć. Rekin odpowiednio sprowokowany poszarpie wszystko dookoła, choć zje z tego kawałek. Podnieca je smak i zapach krwi, bo krew jest życiodajna, przy tym pożywna.

To myśmy, ludzie, wymyślili zwierzęta goniące za sobą z zamiarem uśmiercenia przeciwnika na setki różnych sposobów, zaiste czysto ludzkich. Przypomnijcie sobie bajki dla dzieci. To wprost niebywałe, jak od pierwszych lat życia zatruwamy małe umysły wizjami prześladowanych się zwierząt, co dotyczy nie tylko lwów czy wilków, ale i psów, kotów, myszy, strusi czy kaczek. Cóż, także i po to wymyśliliśmy kulturę. Z jednej strony ma nas odróżniać od pozbawionego moralności świata fauny, z drugiej stawiać tamy naszym wrodzonym krwiożerczym popędom. Spora jej część istnieje jednak po to, by zastąpić nam to wszystko, co sami chcielibyśmy robić bliźnim, ale się powstrzymujemy. Jeśli coś naprawdę odróżnia nas od zwierząt, to piekielna zaiste hipokryzja.

Jedni znajdują przyjemność w pogoni za realną ofiarą, inni to malują bądź opisują. Ktoś morduje, ktoś robi z tego dramat na scenę. Satysfakcja z zadawania bólu i znęcania się nad słabszym znajduje przedłużenie w obrazie filmowym, fotografii. Dla każdego coś miłego.

Żeby doznać rozkoszy przemocy, nie trzeba zatem zaraz obcinać komuś kończyn. Wystarczy widowisko sportowe w rodzaju kick-boksu, jiu-jitsu czy wrestlingu. Także sztuka jako etykieta zastępcza zawsze się sprawdza, ostatnio coraz bardziej. Reprodukując śmierć i cierpienie w milionach egzemplarzy leżących na półkach księgarskich, wyświetlanych w kinach i demonstrowanych w galeriach, upuszczamy

Nawozy sztuczne

sobie złą krew, której, z różnych powodów, niektórzy nie byłiby w stanie przelać w rzeczywistości. Satysfakcję mają wszyscy, także ci, których oburzają te kulturowo-artystyczne praktyki. Ich oburzenie jest „święte”, czyli podniosłe i szlachetne, a każda podniosłość jest przyjemna, bo nas wywyższa we własnych oczach ponad brutalnych siewców zła. Między cynizmem mediów, artystów i producentów zarabiających na ludzkiej ekscytacji cudzym bólem a oburzeniem moralistów jest różnica głównie w sposobach osiągania podobnej w istocie satysfakcji.

Przypomnijmy sobie znaną z licznych przekazów scenę: tłum gapiów na miejskim rynku namiętnie się przygląda egzekucji w postaci wieszania, ścinania, palenia (właściwe podkreślić). Obok postawmy taki obrazek: galeryjna publiczność w skupionej ekstazie otacza artystę, który w skupieniu, nagi, nacina sobie skórę żyłką, obwiązuje się drutem kolczastym, oddaje mocz do kubka i wypija go, celebrując każdy łyk.

Sadyzm i masochizm to tylko awers i rewers. Widownia ta sama.

Ciekawe, że z czasem sceny publicznych egzekucji zanikły; uznano je za moralną nieprzyzwoitość. Odtąd skazańców wiesza się czy razi prądem w zamkniętych więzieniach, a samosądy, dawno zakwalifikowane jako przestępstwo, zdarzają się już sporadycznie i są skutkiem raczej skrajnej desperacji wobec bezsilności organów ścigania niż pozbyciem się „obcego” rasowo czy ideowo. Światło dnia przestało sprzyjać takim przyjemnościom. Za to sale kinowe czy domowa telewizja jak najbardziej, choć to już nie to samo, co żywy plan. Właśnie do telewizji (i internetu) przeniosły się te pokątne satysfakcje, których perwersja tak oburza „porządnych obywateli”. Żołnierze armii amerykańskiej znęcający się nad więźniami arabskimi chętnie nagrywali się telefonami komórkowymi, żeby potem wrzucić filmiki do internetu. Podrzynanie przez islamskich terrorystów gardeł albo ścinanie głów schwytanym dziennikarzom – przed kamerą filmową – to tylko inny rodzaj tej samej zabawy w niszczenie żywego ciała.

Jak znam życie (nie sprawdzałem) oglądalność tych okrucieństw idzie w miliony kliknięć. Zwłaszcza gdy nie ma świadków tych emocjonalnych perwersji, bliskich seksualnym podnieć. Hannah Arendt, pisząc o banalności zła w obozach koncentracyjnych, zaobserwowała podczas powojennych procesów nazistów, że „pomimo klinicznej normalności oskarżonych głównym czynnikiem ludzkim w Auschwitz był sadyzm, a sadyzm ma naturę seksualną”. I nie chodziło tylko o wypełnianie morderczych rozkazów. Swoistą rozkosz wyzwało już samo przyglądanie się cierpieniom, a nawet wyobrażanie ich sobie.

Pomimo pozorów niewinności internetowe podglądactwo należy do tej samej rodziny. Bezświadczość takich aktów tylko temu sprzyja. Ta sama bezświadczość pomnożona przez bezkarność potrafi produkować nieokiełznane bluzgi i erotyczne wynalazki niestroniące od okrucieństwa, jakich pełno w internecie. Doprawdy

Felieton

skóra cierpieć, gdy przychodzi cytować Freuda: „człowiek nie jest istotą łagodną i złąknioną miłości, która zaatakowana, umie się też bronić, lecz [...] wśród wielu innych popędów może on poczytywać za właściwą sobie również sporą dozę skłonności do agresji. Wskutek tego bliźni jest dlań nie tylko ewentualnym pomocnikiem i obiektem seksualnym, lecz również pokusą, by zaspokoić na nim swoją potrzebę agresji, wyzyskiwać go bez zapłaty jako siłę roboczą, wykorzystywać go seksualnie wbrew jego woli, zawładnąć jego mieniem, upokorzyć go, przysporzyć mu bólu, udręczyć go i zabić” (z *Kultury jako źródła cierpień*).

Czy zwierzęta, nawet te najbardziej drapieżne, odczuwają satysfakcję z mordu? Znają uczucie zemsty? Otóż nie, z jednym wyjątkiem – człiekokształtnych, ostatniego przed człowiekiem ogniwa biologicznego łańcucha. Tylko małpy i ludzie mają skłonności odwetowe, którym w dodatku towarzyszy silna przyjemność, czasem wręcz do zemsty popychająca. Także i w tym przypadku musieliśmy sobie zafundować kulturowe hamulce, opatrząc zemstę etycznym (i prawnym) zakazem; inaczej, w poszukiwaniu rozkosznej satysfakcji, folgowałibyśmy sobie odwetowo na każdym kroku. Nie przypadkiem powiada się: słodka zemsta... A jeszcze jak się ją opatrzyć znacznie lepiej brzmiącą frazą, że to tylko sprawiedliwości stało się zadość... Że po prostu przywraca się porządek... Cóż zatem, że samosąd jest prawnie ścigany, a brudny Harry to też morderca, choć z policyjną odznaką. Tam, gdzie prawo bywa bezsilne, przyklaskujemy „słusznemu” bezprawiu.

Na tej barwnej palecie brak jeszcze jednego koloru: medialnych producentów śmierci i przemocy zupełnie na zimno, z czystej chęci zysku i sławy. Hienizm jako zjawisko istniał od dawna, ale dopiero Haskell Wexler, kręcąc w 1969 roku *Medium cool*, w spolszczeniu *Chłodnym okiem*, pierwszy go publicznie nazwał. W otwierającej film scenie widzimy dwóch reporterów telewizyjnych filmujących wypadek samochodowy. Rozbite auto, zakrwawiona kobieta leży na asfalcie, dając słabe oznaki życia. Poza tą trójką nikogo nie ma, pusta szosa, obydwa mężczyźni znaleźli się tu pierwsi. Spokojnie kręcą scenę wydarzenia, po czym równie spokojnie odchodzą do swojego samochodu. Potem beznamietnie, jakby mimochodem, jeden z nich dzwoni do swojej stacji, że mają news, i żeby zawiadomić karetkę. Po czym odjeżdżają.

Ta scena przeszła do historii. Czterdzieści lat później Dan Gilroy nakręci film *Wolny strzelec*, gdzie opowiada historię bezrobotnego cwaniaczka, który szukając zajęcia, trafia do świata reporterów telewizyjnych. Kręci, zrazu amatorsko, newsy z miejskich wypadków, i odkrywa, że na śmierci, krwi i bólu można nieźle zarobić. I że są stacje telewizyjne, które w wyścigu oglądalności skłonne są przekraczać wszystkie granice poprawności etycznej i politycznej. Po krótkim czasie robi to już nie

Nawozy sztuczne

„chłodnym”, ale mroźnym okiem; jego poszukiwania śmiertelnych sensacji zaczynają przypominać wyrachowane polowania na nieszczęście. „Maszynie [kamerze filmowej] jest wszystko jedno, a ja jestem przedłużeniem maszyny” – mówi jeden z bohaterów *Medium cool*. Wolny strzelec Gilroya zmienił się już w maszynę do medialnego zabijania.

Oczywiście zawsze jeszcze możemy się pocieszać, że nas, którzy tego wszystkiego nie robimy, jest więcej. Na razie.



Utwory o matce i matce

- RENATA JABŁOŃSKA •
 - KAROLINA FAMULSKA-CIESIELSKA •
 - MARIANNA SALZMANN •
 - JOANNA KRAKOWSKA •
-

RENATA JABŁOŃSKA

Fakir

DRAMAT FILMOWY

OSOBY:

- ADA, przystojna czterdziestoczteroletnia kobieta (we wspomnieniach dziecko i nastolatka)
- FAKIR, mężczyzna około pięćdziesięciopięcioletni, wysoki, przystojny oraz dzieci Ady:
 - MAJA, dwanaście lat (i mniejsza)
 - TOM, jedenaście lat (i mniejszy)
- EWA, matka Ady, najpierw dwudziestopięcioletnia, potem coraz starsza
- DANIEL, ojciec Ady, dwudziestoośmioletni
- RAFAŁ, drugi mąż Ewy, trzydzieści pięć lat
- KOBI, mąż Ady, czterdzieści sześć lat (we wspomnieniach młodszy)

Scena 1

Popołudnie. Salon z dużymi, oszklonymi drzwiami wychodzącymi na ogród – kwiaty, krzewy i dwa drzewa. Jedno z nich to figus o grubych, przedziwnie skręconych nadziemnych korzeniach.

Ada stoi i patrzy na ogród. Ma na sobie płócienne spodnie i trykotową bluzkę.

Wchodzi Kobi.

KOBI Mamy piękną pogodę. Dzieci będą się świetnie bawić. *(siada w fotelu)*

ADA *(stoi nadal)* Tak, pewnie. *(odwraca się w stronę męża)* Słuchaj, teraz jesteśmy sami i możemy sobie wszystko powiedzieć... Tak nie można ciągnąć dalej!

KOBI Przecież ci tłumaczyłem – to był jednorazowy wyskok i więcej się nie powtórzy!

ADA Nawet jeśli ci wierzę, nie mogę być taka jak przedtem... Zresztą od dawna już nie ma między nami porozumienia, które było takie dobre. Coś się popsło, nie wiem sama, dlaczego. *(siada na kanapie)*

KOBI Wiesz... *(wstaje, pochyla się nad nią, próbuje ją objąć)*

ADA O to ci chodzi – o seks? To jest najważniejsze?

KOBI Ważne. Nie poszedłbym z tą stażystką, gdyby nie...

ADA *(przerywając mu)* Więc to ja jestem winna, że mnie zdradziłeś!

KOBI Nie, ale to, że mnie ostatnio unikałaś. *(siada w fotelu)*

ADA Zostawmy ten twój wyskok. Są ważniejsze sprawy. Dlaczego uważasz, że jestem podejrzliwa wobec dzieci, że je zanedbuję, zwłaszcza Maję?

KOBI Bo tak się zachowujesz. Musztrujesz ją ciągle...

ADA *(podniesionym głosem)* Musztruję?!

KOBI *(bardzo zdenerwowany)* Ciągle jej przypominasz, że musi być posłuszna, zdyscyplinowana, bo ma szczęście, że jej niczego nie brakuje, ma matkę i ojca, i brata, i żyje w dobrobycie... A dlaczego niby to ma być stan tak bardzo wyjątkowy? Czy to nie jest normalne, że dzieci mają rodziców? I że rodzice starają się im zapewnić dobre warunki?

ADA Normalne? A ile dzieci żyje w nędzy! Albo są sierotki... Albo nawet opuszczone... *(wstaje, zaczyna chodzić po pokoju)*

KOBI Żal mi takich dzieci. Ale to nie o nich mowa. Chodzi o nasze dzieci. Ty je o coś obwiniasz... Przykro mi, Ada, ale powiem ci – ty chyba winisz własne dzieci za swoje trudne dzieciństwo... To znaczy, nie winisz, ale może im nieświadomie zazdrościsz...

ADA *(wzburzona bardzo, staje przed fotelem, na którym siedzi Kobi)* Zazdroszczę własnym dzieciom?! Ty chyba zgłupiałeś! Jak możesz mnie o coś takiego obwinić! *(płacze i wybiega z pokoju)*
Kobi łapie się za głowę. Wstaje. Ada wraca.

ADA Zdecydowałam się, Kobi. Musimy się na jakiś czas rozstać. Zobaczymy, jak to będzie. Może się potem dogadamy... Ale teraz już nie mogę...

KOBI A dzieci? Co powiemy dzieciom?

ADA Prawdę. Że czasem ludzie są zmęczeni długim związkiem i muszą wziąć urlop.

KOBI Urlop? Jak to uspokajająco brzmi... Rzeczywiście tego chcesz? Obrzydłem ci tak bardzo?

ADA To nie tak... Ale najpierw robiłeś karierę zawodową i ja byłam zmuszona do ustępstw. Nawet w chwilach niebezpiecznych musiałam być wyrozumiała i sama chronić dzieci. A ty zawsze coś mi miałeś za złe. Wypominałeś mi nawet moją wojenną przeszłość... Jakbym to ja była winna, żeśmy się z mamą musiały ukrywać, w okropnych warunkach, w ciągłym strachu...

KOBI To nieprawda! Byłem zawsze bardzo przejęty, słuchając o tym!

ADA Tak, słuchając o tym... Kobi, nie utrudniaj, proszę! Omówmy to nasze rozstanie.

KOBI No cóż, wynajmę sobie jakiś pokój w mieście. Mam tylko jeden warunek – mogę się widywać z dziećmi, i one ze mną, kiedy tylko nam się zechce!

ADA Oczywiście.

Kobi całuje ją w policzek i odchodzi.

Ada płacze. Wychodzi do ogrodu. Siada na ławeczce obok fikusa. Przez zażawione oczy widzi zamiast splecionych korzeni dwa nagie ciała – Kobię i jakiejś młodej kobiety.

Scena 2

Ada z dziećmi, dwunastoletnią Mają i o rok młodszym Tomem, wchodzi do wesołego miasteczka. Widać karuzelę, diabelski młyn, kolejkę. Jest wczesne popołudnie. Przystają pod drzewem. Obok widać duży, kolorowy namiot spiczasto zakończony na górze, na którym widnieje zielony napis: „Fakir. Wgląd w przeszłość. Przepowiadanie przyszłości”. Rozglądają się.

ADA Co chcielibyście zrobić?

MAJA Mamuś, może najpierw pójdziemy na karuzelę...? Chcesz, Tomi?

Tom kiwa głową.

ADA A nie boicie się, że zakręci wam się w głowie?

Dzieci przecząco kręcą głowami. Ada daje córce pieniądze. Rozgląda się.

ADA Zaczekam na was tutaj na ławce. Może wejdę do tego fakira...

Pilnuj, żeby Tom nie wychylał się za bardzo, dobrze?

MAJA Tak!

Dzieci biegną w stronę karuzeli.

Ada waha się. Siada na ławce. Spogląda na namiot. Ze spiczastego wierzchołka unoszą się smużki błękitnego dymu. Ada wstaje i uchyla zasłonę przy wejściu do namiotu Fakira. Wchodzi do środka. Rozgląda się. Widzi przed sobą ekran, jak w kinie, a przed nim krzesło. Z boku stoi duży fotel. Obok okrągły wieszak.

Ktoś wstaje z fotela i podchodzi do niej. Jest to starszy mężczyzna, z równo przystrzyżoną krótką siwą brodą. Nosi elegancki szary garnitur, pod nim śnieżnobiałą koszulę i ciemnozielony krawat. Kłania się. Lśnią jego siwiejące włosy. Zdejmuje z wieszaka ciemnozielony pilśniowy cylinder i wkłada na głowę. Uśmiecha się do Ady. Ekran jest z białego tiulu. Gdy zapali się za nim światło, robi się przezroczysty.

FAKIR Witam panią w moim namiocie. Czym mogę służyć?

Ada waha się. Jest wyraźnie zmieszana.

ADA Sama nie wiem... Co z pana za fakir – nie widzę kosza z węzami, fletu...?

FAKIR Jestem nowoczesnym fakirem, droga pani. *(kłania się)* Nie interesują mnie drętwiące węże, lecz ludzkie charaktery i losy.

ADA Więc jest pan raczej wróżbitą...

FAKIR Ależ nie. Nie mam nawet kart czy kryształowej kuli. Posługuję się ekranem. *(wskazuje go dłonią)* Co by pani chciała poznać, przeszłość czy przyszłość?

ADA Przeszłość chyba znam... A przyszłość? Może lepiej jej nie znać z góry...

FAKIR Jeśli o przyszłość chodzi, to ma pani rację. Poza wyjątkowymi wypadkami. Ale przeszłości nikt nie zna tak dobrze, jak mu się wydaje.

ADA Czy mógłby mi pan przypomnieć moje dzieciństwo?

FAKIR *(przyglądając jej się wnikliwie)* Wczesne czy późniejsze?

ADA Jeśli można, to najwcześniejsze...

FAKIR Proszę siadać.

Ada siada na krześle, a Fakir w fotelu.

Fakir unosi rękę. Ściemnia się, ekran rozświecila się i robi się przezroczysty.

Widać za nim jasny pokój. Na kanapie siedzi para młodych ludzi.

Kobieta trzyma na kolanach owiniętą kołderką niemowlę.

DANIEL *(przyglądając się dziecku)* Jaka ona śliczna, prawda, Ewuniu?

EWA Poczekaj, aż się obudzi i uśmiechnie, wtedy jest najśliczniejsza!

Nagle rozlega się wycie syreny alarmowej. Dziecko budzi się i zaczyna płakać.

Młodzi rodzice spoglądają na siebie przestraszeni.

DANIEL Owiń dobrze małą. Wezmę butelkę mleka i wodę i schodzimy do schronu. Widocznie zaczyna się naprawdę.

Ekran ciemnieje. W namiocie się rozjaśnia.

Ada siedzi przez chwilę, milcząc. Widać jej zaciśnięte ręce. Potem wstaje.

ADA Dlaczego pan to przerwał? *(zaczyna chodzić w tę i z powrotem przed ekranem)* Przecież ja ich nie pamiętam razem! A mama niechętnie chciała opowiadać...

FAKIR To nie zawsze ode mnie zależy... (*uśmiecha się trochę kpiąco*)
Ale proszę siadać, spróbuję pokazać pani, co było dalej, może po roku czy dwóch.

Unosi rękę. Ekran się rozjaśnia.

Widać ciemny kąt pokoju i okno posklejane papierem, a za nim czerwone błyski ognia. Słychać pojedyncze strzały. Na łóżku siedzi Ewa, trzymając rękę na postrzępionej watowej kołdrze, pod którą leży mała dziewczynka. Ewa ma na sobie stary płaszcz i wyraźnie dżży z zimna. Wchodzi Daniel, strasznie wychudzony.

DANIEL Ewa, oni zaczęli wygarniać z mieszkań, tutaj obok, widziałem! Uciekłem, jak mnie posłali po dodatkowe wiadra. Słuchaj, musicie uciekać! Słyszysz? Ratuj dziecko! Ja nie dam już rady, zarazilem się, mam wysoką gorączkę i nie pociągnę dłużej niż kilka godzin...
Ewa płacze. Wstaje, chce objąć męża, ale on się odsuwa.

DANIEL Nie... Możesz się zarazić! Nie czekaj już, weź małą i idźcie podwórzami do tamtego domu...
Ekran ciemnieje. Ada milczy.

FAKIR Jak miał na imię pani ojciec?

ADA Daniel.

FAKIR A czy zechce mi pani powiedzieć, jak pani ma na imię?

ADA Ada.

FAKIR Może uda mi się coś jeszcze pani pokazać dzięki temu, że wiem, jak pani się nazywa... Chyba że pamięta pani, co było dalej?

ADA Wiem, co było, ale nie wszystko pamiętam... Nie miałam jeszcze trzech lat, jak uciekłyśmy. Taty już nigdy więcej nie widziałam...

FAKIR Spróbujmy więc. (*unosi rękę*)

Widać dworzec kolejowy. Ewa, z około sześcioletnią Adą, obie nędznie ubrane, stoją na peronie. Ewa trzyma niewielki tobołek. Rozgląda się.

EWA Nie poznaję dworca. Kiedyś wydawał mi się o wiele większy, ładniejszy.

ADA Jest duży, mamusiu... Chodźmy już.

EWA Boję się wyjść z dworca, boję się iść do naszego domu...

Z boku nadchodzi mężczyzna wyglądający na ponad czterdzieści lat. Ma na sobie przewiązaną sznurkiem kurtkę, trzyma niewielką, starą tekturową walizkę. Rozgląda się. Podchodzi do Ewy i Ady.

RAFAŁ Przepraszam... Pani wydaje mi się znajoma... (*zastanawia się*)
Czy nie mieszkała pani przed wojną obok Parku Staszica?

EWA (*bardzo wzruszona*) Tak... Skąd pan wie?

RAFAŁ Nazywam się Rafał Śliwiński. Moi rodzice mieli kwaciarnię na rogu... Często pani u nas kupowała kwiaty...

EWA Kwiaty? Mój Boże, kiedyś kupowało się kwiaty... (*wybuch płaczem*)

RAFAŁ No, niech pani nie płacze, proszę!

EWA Przepraszam... Czy pan idzie w tamtą stronę...?

RAFAŁ Tak... Może ktoś... Może kogoś znajdzie...

EWA Czy możemy iść razem? Boję się...

RAFAŁ Wezmę pani tobolek. (zwraca się do Ady) A ty, mała, masz siły maszerować?

Ada gwałtownie wstaje z krzesła.

ADA Nie chcę tego! (krzyczy głośno) Niech pan to zatrzyma!

Ekran ciemnieje powoli.

ADA (spoglądając na zegarek) Ile płacę? Muszę już iść, dzieci czekają.

FAKIR Dziś to było za darmo.

ADA Ależ nie, nie chcę!

FAKIR Ale ja proszę.

Kłania się i odchodzi w bok, gdzieś za fotel.

S c e n a 3

To samo wesołe miasteczko, ten sam namiot Fakira. Nadchodzi Ada. Sama. Stoi chwilę, wreszcie odsuwa zasłonę.

Fotel jest pusty. Fakira nie ma. Ada rozgląda się. Siada na krześle.

Nagle ekran rozświetla się, choć Fakira nadal nie widać.

Za ekranem mały pokój. Zaścielone łóżko okryte pasiastą łowicką narzutą. Kanapa. Stół. Kwiaty na stole. Półka z książkami.

Ada, już ośmioletnia, wchodzi do pokoju. Zdejmuje z pleców tornister, kładzie go na krześle. Znika na chwilę, potem wraca ze szklanką w ręku i siada przy stole.

Po chwili do pokoju wchodzi Ewa. Bardzo ładnie wygląda. Całuje córkę.

EWA Jak było w szkole?

ADA Byliśmy w muzeum!

W tym momencie do pokoju wchodzi Rafał. Jest ładnie, sportowo ubrany, wygląda młodziej.

Podchodzi do Ewy, obejmuje ją i całuje. Ada gwałtownie wstaje z krzesła i podchodzi do okna.

RAFAŁ Udało się! Przyjęli mnie! (chwyta Ewę i obraca nią jak w tańcu) Teraz już możemy być razem! Znajdziemy coś większego i jak dopłacimy, to uda się zamienić nasze oddzielne pokoje na dwa razem...

Ada nagle wybucha płaczem. Ewa i Rafał patrzą na nią, zaleknieni.

ADA (krzyczy histerycznie) Nie chcę! Nie chcę!

Ewa zaczyna ją uspokajać, Rafał podaje szklankę wody, której Ada nie przyjmuje. Głaszcze ją po głowie, choć dziewczynka się uchyla.

EWA Znajdziemy coś w pobliżu, żebyś nie musiała zmieniać szkoły...

W namiocie Ada zrywa się z krzesła. Ekran ciemnieje.

Ada widzi, że Fakir już siedzi w fotelu.

ADA Kiedy pan wszedł? Co pan widział?

FAKIR Droga pani Ado, pani do mnie wróciła... To znaczy, że chce pani przypomnieć sobie, co się dalej w pani życiu działo, prawda? A ponieważ to mój namiot i ja tu czynię takie wspomnieniowe cuda, więc to zupełnie nieważne, co ja widzę. Ważne jest to, co pani widzi.

ADA Ja już sama nie wiem, czego chcę... Niedługo skończę czterdzieści pięć lat. To mnie tak jakoś popycha, żeby rozliczać się z sobą...

FAKIR To naturalne. Wszystkie okrągłe daty nas tak nastrajają. Czy chce pani jeszcze powspominać?

ADA *(niepewnie)* Tak...

Widać niewielki jasny pokój. Stół, krzesła, szafa, półki z książkami, tapczan. Na parapecie okiennym doniczki, na stole gliniany dzban z kwiatami.

Ewa i Rafał wchodzią do pokoju. Ewa zdejmuje żakiet, bierze od Rafała marynarkę i wiesza te rzeczy w szafie.

EWA Ada? Jesteś już? *(otwiera drzwi, zagląda do pokoju Ady)* Nie ma jej jeszcze.

RAFAŁ Pewnie zagadała się z koleżankami. To już taki wiek.

EWA Ona mnie martwi. Jesteś dla niej taki dobry, a ona ciągle się boczy!

RAFAŁ Jest o ciebie zazdrosna. *(śmieje się)* Jak zacznie się spotykać z chłopcami, to jej to przejdzie.

EWA Przygotuję obiad.

RAFAŁ Pomogę ci.

Wychodzą.

Po chwili do pokoju wchodzi Ada (starsza już o jakieś dwa lata). Stoi przez chwilę, potem podchodzi do bocznych drzwi i nasłuchuje. Słychać śmiech Ewy i Rafała. Ada ucieka do swego pokoju.

Wchodzi Ewa.

EWA Ada, jesteś? Podaję obiad. Pomożesz mi nakryć do stołu?

ADA *(stoi w drzwiach swego pokoju)* On ci nie pomaga?

EWA Rafał smaży kotlety.

ADA To je pewnie przypali.

EWA Dlaczego jesteś wobec niego złośliwa? On cię tak lubi, rozpieszcza...

ADA Nie jest moim ojcem, nie musi mnie rozpieszczać! Niczego od niego nie chcę!

Ewa nie zdąży odpowiedzieć, bo Rafał wchodzi do pokoju.

Ekran nagle ciemnieje.

Ada milczy.

FAKIR Była pani upartą dziewczynką.

Ada milczy. Fakir unosi rękę.

Widać drzewo, a pod nim siedzą na rozłożonym pledzie Ewa i Rafał.

Ada nadchodzi zza drzew. Staje za jednym z nich, dużym, rozłożystym. Podnosi ręce, opiera dłonie na grubej gałęzi. Podskakuje od czasu do czasu i zawisa na niej, kołysząc się. Nagle przylega całym ciałem do drzewa i patrzy na parę na pledzie. Ręka Rafała szuka piersi Ewy. Całują się. Po chwili Ewa ze śmiechem odsuwa się od Rafała.

EWA Ada, gdzie jesteś? Wracaj, kochanie, zjedz coś.

Ada nie odpowiada. Z zaciętą miną siada pod drzewem. Widać jej wyciągnięte nogi w białych skarpetkach i tenisówkach.

RAFAŁ Tu jest! Usiadła za drzewem. (do Ady) Ada, jest pyszna herbata w termosie, chcesz? I twoje ulubione pączki.

ADA Zostawcie mnie w spokoju! Ciągłe coś knujecie i myślicie, że nie wiem! (wybuch płaczem)

EWA (wstając) O czym ty, dziecko, mówisz? Co się z tobą dzieje? (zbliża się do Ady)

ADA Nie podchodź do mnie! Wiem, co planujecie... A ja się nie liczę! Nie rozmawiasz ze mną o tym...

EWA O czym, kochanie? Niczego przed tobą nie ukrywam.

ADA Tak? To może mi powiesz, że nie chcesz wyjść za niego za mąż?!

EWA Ada, dziecko moje, przecież mieszkamy razem. Papierek, który nam dadzą, nie ma znaczenia...

ADA (krzyczy) A właśnie, że ma! Już nigdy nie będziesz go mogła od nas wyrzucić!

EWA (patrzy na Adę, najpierw ze zdziwieniem, a potem groźnie) Jak ci nie wstyd! To nasze wspólne mieszkanie. Rafał troszczy się o ciebie tak samo jak ja. Jest najlepszym człowiekiem, jakiego w życiu spotkałam...

ADA Lepszym od mojego taty?!

EWA (zaczyna płakać) Twój tata nie żyje...

Rafał podchodzi do płaczącej Ewy, obejmuje ją.

Ada zakrywa twarz ręką i łka. Zrywa się z krzesła. Ekran natychmiast ciemnieje.

Ada staje przed fotelem Fakira, robi jakiś nieokreślony ruch ręką i wybiega z namiotu.

Scena 4

Ada wchodzi do namiotu Fakira. Nie ma go. Siada w jego fotelu. Zauważa cylinder na wieszaku. Wstaje, bierze go i wkłada na głowę. Cylinder spada jej aż na brwi. Ada siada, wyprostowana, po chwili unosi rękę, naśladując ruchy Fakira. Nic się nie dzieje, ekran jest ciemny. Ada powtarza ruch ręki i wtedy rozlega się cichy, ironiczny śmiech. Ada zrywa się z fotela. Zrzuca z głowy cylinder. Rozgląda się. Nikogo nie ma. Siada na krześle.

Po chwili wchodzi Fakir.

ADA Te pana sztuczki...

FAKIR Witam panią! Cieszę się, że pani wróciła. Ale o jakich sztucz-
kach pani mówi?

ADA No, ten śmiech przed chwilą.

FAKIR Śmiech? Nic mi o tym nie wiadomo.

ADA Pewnie! Ale to nieważne. Jak już sobie sprawiam pranie duszy,
to wytrzymam do końca.

FAKIR To bardzo dobrze, droga pani Ado. Więc próbujemy dalej?

ADA Przecież sam pan wie...

*Fakir rozgląda się, nie widząc na wieszaku cylindra. Widzi go na
fotelu, gdzie go Ada rzuciła. Uśmiecha się, ale nic nie mówi. Wkłada
cylinder na głowę, siada i unosi rękę.*

W tym samym co przedtem pokoju siedzą na tapczanie Ewa i Rafał.

RAFAŁ Nie martw się tak bardzo... Ona wydorosłeje i w końcu się
zmieni. Wiesz, tak sobie myślę, że gdybyśmy mieli dziecko, to Ada
pokochałaby takie maleństwo... To przecież dobra dziewczynka
w gruncie rzeczy. Pamiętasz, jak troskliwie zajmowała się tym
znalezionym szczeniakiem, aż wydobrzał? I jak długo wybierała
dla niego dom, żeby był najlepszy? Jak będzie miała braciszka czy
siostrzyczkę, to poczuje, że jesteśmy rodziną...

Ewa płacze.

RAFAŁ Co się stało? Dlaczego płaczesz?

EWA Bo ja byłam u lekarza... Powiedział, że to prawie niemożliwe, że-
bym zaszła w ciążę...

Ekran nagle ciemnieje. Ada milczy.

FAKIR Drogie dziecko, nie wiedziała pani o tej sprawie?

ADA Nie wiedziałam... Proszę mnie nie nazywać dzieckiem.

FAKIR To z sympatii, pani Ado...

ADA Do tej małej egoistki, którą pan mi z taką chęcią pokazuje?

FAKIR Do pani, takiej, jaka pani jest.

ADA Sama nie wiem, jaka jestem...

FAKIR Ale chce pani wiedzieć, prawda? Nie wszyscy tego chcą.

Ada milczy. Fakir unosi rękę.

*Widać barak. Ostre słońce. Przed barakiem rozpięty sznur do wiesz-
ania bielizny. Obok stoi taboret, a na nim miska z wypraną bielizną.
Ewa rozwiesza ją na sznurze. Wygląda na bardzo zmęczoną. Włosy
związane tasiemką. Letnia sukienka wisi na niej, bo schudła. Nadcho-
dzi kilkunastoletnia Ada, jest w szortach i białej bluzce bez rękawów.*

ADA Pomóc ci, mamuś?

EWA Nie, już kończę. Jak było w szkole?

ADA Jako tako... Wytrzymam do wakacji, to już tylko dziesięć dni.

*W tym momencie nadchodzi listonosz. Ewa podbiega do niego. Wra-
ca z listem w ręku. Zdejmuje miskę z taboretu, stawia ją na ziemi,
siada i zaczyna czytać list.*

ADA (*ironicznie*) No, i co ten twój Rafał pisze? Jak nas kocha?

Ewa, zaczytana, nie reaguje.

ADA No i co? Przyjeżdża, nie daj Boże?

EWA Czy ty nic nie rozumiesz, dziecko? Nie wiesz, jak bardzo mi bez niego źle? To zupełnie niepojęte, ta twoja zapiekła niechęć do niego...

Ekran ciemnieje. Ada siedzi skulona.

FAKIR Jakoś się urwało... Proszę mi powiedzieć, droga pani Ado, czy bardzo trudno było przyzwyczaić się do nowych warunków? Pani była młodzieńka... Ale mamusia pani, jej było chyba bardzo trudno...

ADA Mnie też nie było łatwo. W szkole patrzyli na mnie jak na dziwogłogę. Zwłaszcza na początku, kiedy jeszcze nosiłam stare sukienki i bluzki... Ale byłam twarda, nie dawałam się wyśmiewać. Byłam ładna i chłopcy zaczęli ze mną dość szybko gadać. Potem i dziewczyny zmiękły.

FAKIR A pani mama, nie znając języka, znalazła pracę?

ADA Dlaczego to pana interesuje?

FAKIR Bo nie znam tego kraju... (*uśmiecha się*)

ADA A nie może pan sobie obejrzeć na ekranie tego, co chciałby pan wiedzieć?

FAKIR (*wybuchając śmiechem*) Ach nie, skądże...

ADA Mama była bardzo dzielna... Od razu zaczęła pracować. Fizycznie... Sprzątała w takim wielkim biurze...

FAKIR Ale nauczyła się języka?

ADA Tak. Chodziła na kursy. Pomagałam jej przy odrabianiu lekcji. Dostała potem pracę jako kasjerka. (*zamyśla się*) Jednak nie mogła pracować, jak kiedyś, jako korektorka w wydawnictwie...

FAKIR Czy mama pani dawno zmarła?

ADA Tak. Miałam wtedy dwadzieścia dwa lata.

Fakir unosi rękę. Widać niewielki pokój. Ewa siedzi przy stole. Trzyma w ręku list. Do pokoju wchodzi Ada, w szlafroku kąpielowym, z głową zawiniętą ręcznikiem.

ADA No, napisał wreszcie? Co się dzieje?

EWA (*placze*) On...

List wypada jej z ręki. Ada podnosi list i podaje go matce.

EWA (*nie bierze listu*) Przeczytaj...

Ada waha się, potem czyta. Kurczowo chwyta się stołu.

ADA Mamuś, tak mi przykro...

EWA Przykro ci?

ADA Może teraz trochę więcej rozumiem...

EWA To dobrze... Ale to już nieważne... (*placze*)

Ada podchodzi do matki i przytula się do niej.

ADA Mamo, jeśli on nie przyjedzie do ciebie, masz przecież mnie...

Ja będę zawsze o ciebie dbać!

EWA Tego, co on by zrobił, gdy mnie spotkało...

ADA Co cię spotkało?!

Ewa milczy, po jej policzkach spływają łzy.

Ekran ciemnieje.

ADA Proszę, niech pan każe pokazać, dlaczego mama tak płakała?

FAKIR Spróbuję.

Ekran się rozświecila.

Ewa myje podłogę w dużym biurowym pomieszczeniu. Z przyległego pokoju wychodzi wysoki, tęgi mężczyzna. Zbliża się do Ewy i obejmuje ją. Ewa się broni. Lecząc on powala ją na podłogę. Przytrzymuje jej ręce, a gdy Ewa gryzie go w przedramię, bije ją po twarzy i gwałci.

ADA (histerycznie, zrywając się z krzesła) Proszę to zgasić!!!

Fakir unosi obie ręce, ekran mruga, w końcu gaśnie. Fakir zdejmuje cylinder i wychodzi.

Ada siada na krześle, z opuszczoną głową. Plecy jej drgają, wymachuje rękami, jakby coś odpędzała.

S c e n a 5

To samo wesołe miasteczko. Popołudnie. Wchodzi Ada z Tomkiem i Mają. Ada spogląda na namiot Fakira.

ADA No to co chcecie dzisiaj robić?

MAJA Przejedziemy się kolejką, a potem już chcemy iść tylko na strzelnicę! My bardzo dobrze strzelamy i chcemy, żeby tata to zobaczył... On przyjdzie.

Dzieci spoglądają na siebie porozumiewawczo.

TOM Chcielibyśmy, żebyś też zobaczyła, jak strzelamy...

ADA Chętnie, ale nie dziś, bo muszę jeszcze porozmawiać z Fakirem...

To bardzo mądry człowiek.

MAJA To my już idziemy.

ADA Tak. Uważajcie na siebie!

Dzieci odchodzą. Ada stoi przed namiotem. Odsuwa zasłonę.

Fakir stoi na tle ekranu. Podchodzi do Ady, kłania się.

FAKIR Witam panią.

ADA Cieszę się, że pana zastałam.

FAKIR Spodziewałem się pani. Miałem tu przedtem zupełnie nieznośnego klienta! Nieciekawego, głupiego.

ADA Mam nadzieję, że mnie nie uważa pan za głupią...

FAKIR Broń Boże! Wręcz przeciwnie...

Ada siada na krześle. Fakir wkłada cylinder i siada na fotelu.

FAKIR Pani Ado, muszę panią uprzedzić, że nie wiem, naprawdę nie wiem, co nam ekran pokaże, ile lat przeskoczy...

ADA Po tym, co widziałam wczoraj, zniosę najgorsze o sobie świadectwo... Rzykujemy.

FAKIR Pani tę smutną historię interpretuje jednostronnie. To nie była pani wina.

Zapada ciemność.

Widać nowoczesną przestronną kuchnię. Ada, młoda, w zaawansowanej ciąży, nakrywa do stołu. Po chwili do kuchni wchodzi Kobi. Całuje Adę w policzek.

ADA (nieco ironicznie) Co za punktualność!

KOBI Musisz być zgryźliwa?

ADA Ja? Zresztą nawet gdybym była, nie powinno cię to chyba dziwić... Ile razy w ciągu ostatnich miesięcy przychodziłeś do domu na czas?

KOBI Co to znaczy „na czas”? Nie mówiłem, kiedy wrócę, bo nie wiedziałem. Przecież wiesz, jaką mam pracę!

ADA Tak. Ale jak się bardzo chce...

KOBI Już tyle razy to wałkowaliśmy... Nie kłóćmy się, proszę!

ADA Dobrze. Siadajmy do kolacji.

Ekran ciemnieje.

ADA Już? Dlaczego się tak szybko przerwało?

FAKIR Nie mam nad tym pełnej władzy... Czy pani wkrótce potem urodziła?

ADA Tak. Mam dwoje dzieci – Maję i Toma. Pan o tym nie wiedział?

Fakir przecząco kręci głową.

Ekran rozświecła się. Duży salon. Ada siedzi w piżamie na kanapie.

Trzyma na kolanach niemowlę. Karmi je z butelki. Wchodzi Kobi.

KOBI Jak leci? Wszystko w porządku? Maja śpi?

ADA Śpi.

KOBI Słuchaj, udało nam się skończyć projekt! Będę teraz trochę wolniejszy.

ADA Doprawdy? Na jak długo?

KOBI Znowu jesteś zgryźliwa.

ADA Po prostu trzeźwa. Idź się wykąpać. Połóż Tomka. Naszykuję coś do jedzenia.

Wychodzą.

Po chwili Ada wraca do salonu, ze szklanką napoju w ręce. Kobi, też już w piżamie, siada obok niej.

KOBI Bardzo jesteś zmęczona?

ADA A jak myślisz?

KOBI Chodź spać. (obejmuje ją)

ADA (odsuwając się) Zostaw. Zaraz przyjdę.

Ekran ciemnieje.

FAKIR Czym zajmuje się pani mąż, jeśli mogę spytać?

ADA Jest chemikiem.

FAKIR A pani pracuje w laboratorium biologicznym? Więc macie trochę podobne zawody?

ADA Do pewnego stopnia. Ale Kobi nie ceni mojej pracy, myśli, że tylko jego jest ważna.

Ekran się rozjaśnia.

Ten sam salon. Ada składa bieliznę. Maja i Tom bawią się na dywanie.

MAJA Mamusiu, obejrzymy film?

ADA Teraz nie.

MAJA A kiedy tata przyjdzie?

ADA Później... Jest bardzo zajęty.

MAJA Ale w nocy będzie z nami?

ADA Oczywiście! Boisz się?

MAJA Trochę..

TOM A ja się wcale nie boję!

Ada się śmieje.

Ciemność. Cisza.

FAKIR Mąż był wtedy w wojsku?

ADA Nie, ale jego praca była ważna dla wojska.

FAKIR Jest pani dobrą matką.

ADA Ale nie byłam dobrą córką...

Fakir unosi rękę. Ekran się rozjaśnia.

W tym samym salonie siedzą przy stole Ada i Kobi, starsi o parę lat.

KOBI No, dzieci miały frajdę z wycieczki!

ADA Pewnie. Po raz pierwszy chyba miałeś dla nich całe dwa dni...

KOBI Jesteś niesprawiedliwa! Rok temu byliśmy trzy dni w Ejlacie...

ADA Prawda... A pomyślałeś może, czy w tym roku pojedziemy na urlop, i dokąd? Dzieci już są na tyle duże, że możemy wziąć samochód i pojeździć po Włoszech...

KOBI Przecież po ślubie byliśmy we Włoszech...

ADA Tak dawno! Nie mam dość Florencji. Ty chyba wolisz Rzym, który też lubię. Ale nie byliśmy na południu.

KOBI Może masz rację, może warto wybrać się na południe Włoch.

ADA Z dziećmi będzie wesoło...

KOBI *(wzdychając)* Zwłaszcza że nie ma już mojej mamy i nie ma ich z kim zostawić...

ADA Kobi, twoja mama wspaniale się nimi zajmowała! Ale już podrosły i możemy je zabierać ze sobą.

KOBI No tak, mama zrobiła swoje...

ADA Co to za dziecinne gadanie! Przecież ją ceniłam i lubiłam nie tylko ze względu na dzieci...

KOBI Przepraszam. Brak mi jej.

Ada obejmuje go i uśmiecha się pobłaźliwie.

Ekran ciemnieje. Ada spogląda na zegarek.

ADA Chyba już muszę iść. Dzieci nadejdą.

Wyjmuje z torebki portfel, ale Fakir odsuwa jej rękę.

FAKIR Następnym razem.

Scena 6

Namiot Fakira. Wchodzi Ada.

FAKIR (*witając ją uściskiem ręki*) Pani Ado, czy pani lubi swego męża? Pytam lubi jak przyjaciela, nie pytam, czy go pani kocha.

ADA To ciekawe pytanie... Kiedyś byłam w nim bardzo zakochana. Byliśmy szczęśliwi razem. Ale czy go lubiłam?

FAKIR Przepraszam, ale dlaczego używa pani czasu przeszłego? Czyżby coś się stało...?

ADA Nie, broń Boże, mąż jest cały i zdrowy. Ale rozeszliśmy się przed rokiem. Nie rozwiedliśmy się, ale żyjemy w separacji...

FAKIR A dzieci są cały czas z panią?

ADA Tak, ale spotykają się z ojcem, kiedy tylko chcą. Teraz też są z nim. (*potrząsa głową*) Czy pokaże mi pan jeszcze coś z przeszłości?

FAKIR To już niedawna przeszłość, jeśli nadal będzie to szło chronologicznie. Chyba pamięta pani to wszystko?

ADA Tak... Ale jak to widzę, zaczynam lepiej rozumieć...

Fakir unosi rękę.

Sypialnia Ady i Kobięgo. Leżą, przytuleni, na łóżku.

KOBI Ada, jeśli nie na pół roku, to może ci dadzą urlop na jakieś trzy miesiące? Pojechalibyśmy razem albo przyjechałabyś trochę później.

ADA A dzieci? Co z ich szkołą? Gdyby cię wysyłali na jakieś trzy lata, to warto by było, nawet ryzykując moją pracę, zabrać dzieci... Nauczyłyby się świetnie angielskiego.

KOBI Więc mam jechać sam?

ADA Już ci mówiłam, co o tym sędzę.

KOBI Ale zrozum, bez tego wyjazdu nigdy nie osiągnę tego, o czym marzę...

ADA (*ironicznie*) Z twoich marzeń nie wolno rezygnować...

KOBI (*zdenierwowany*) Jeśli tak to traktujesz, to jadę i już!

ADA Jedź... mam nadzieję, że wrócisz.

KOBI O, nie, tylko nie racz mnie teraz opowieściami o tym Rafale, który zawiódł twoją mamę... A może się w nim podkochiwałaś i byłaś zazdrosna? Małolaty to potrafią..

ADA (*z płaczem*) Kobi, proszę... Nie mogę sobie wybaczyć, że byłam taka wstrętna wobec mamy i wobec niego... Nie mówiłam ci, ale dowiedziałam się przypadkiem, rok po śmierci mamy, że Rafał nie przyjechał, bo musiał przejść operację raka mózgu... Ale nie udało się, umarł zaraz po operacji. (*płacze rozpaczliwie*) Biedna mama, umarła myśląc, że Rafał ją porzucił... Bo on nie chciał jej martwić i napisał, że jeszcze musi zrobić jakąś specjalizację...

Ekran ciemnieje. Ada wstaje i zaczyna chodzić w tę i z powrotem.

FAKIR Musiało pani być z tym bardzo ciężko na duszy. A mąż pojechał?

ADA Tak... Ale wrócił po roku.

FAKIR Bała się pani, że nie wróci?

ADA Trochę...

FAKIR Kocha go pani?

ADA Tak.

FAKIR Proszę siadać, może dane nam jeszcze będzie coś zobaczyć...

Unosi rękę. Ekran rozświecła się dopiero po długiej chwili.

Wnętrze samochodu. Za kierownicą Kobi, obok Ada. Wieczór.

KOBI Rozchmurz się wreszcie. Przecież ci wyjaśniłem, co to za kobieta.

ADA Obym ci umiała wierzyć... Z tak głupiego powodu dzwonić z Ameryki...

KOBI Problem nie w tym, z jakiego powodu ta baba dzwoniła! Tylko że ty nie masz do mnie zaufania. Nic dla ciebie nie znaczy, że po czterech miesiącach już bez ciebie i dzieci nie wytrzymałem i przyjechałem na tydzień, choć to wcale nie było łatwe.

ADA *(wybuchając nagle śmiechem)* Boże, jak ty wyglądałeś w tej kolo-rowej amerykańskiej koszuli!

KOBI Specjalnie ją włożyłem, żeby cię rozśmieszyć! *(obejmuje ją, całuje)* No, jedziemy do tego twojego bossa! Upijemy się i będziemy się wspaniale bawić!

Ekran ciemnieje. Ada rozgląda się. Fakira nie ma.

ADA Gdzie się pan podziewa?

Po chwili Fakir wraca.

FAKIR Przepraszam! Jestem tylko człowiekiem. Rozumie pani, musiałem się udać w pewne miejsce...

ADA *(śmiejąc się)* Ale pan się staromodnie wyraża! Skąd pan pochodzi?

FAKIR Droga pani Ado, jeśli zacznę odpowiadać na pani pytania, to ja będę musiał zapłacić pani, a nie pani mnie.

ADA Jeszcze pan nie wziął ode mnie ani grosza!

FAKIR Uregulujemy to, gdy ekran już nie zechce niczego pokazać. Albo jeśli pani już nie zechce patrzeć.

ADA Ja nie zrezygnuję. Ale teraz już przerwiemy, dobrze? Muszę iść.

Fakir się kłania.

Scena 7

To samo wesołe miasteczko i namiot Fakira. Popołudnie.

Wchodzi Ada z Tomem i Mają.

ADA Pójdziecie na strzelnicę czy jeszcze gdzieś?

TOM Na strzelnicę!

MAJA Dzisiaj tata nam pokaże, jak najlepiej trzymać strzelbę...

ADA *(uśmiechając się)* Powiedźcie tacie, że może tu razem z wami przyjść. Zaprosimy go na kolację.

Dzieci spoglądają na siebie, bardzo zadowolone. Odchodzą.

Ada wchodzi do namiotu. Fakir kłania się z uśmiechem.

ADA Dlaczego pan się uśmiecha?

FAKIR Bo pani tak ładnie dziś wygląda, taka pani pogodna.

ADA Naprawdę? A przedtem byłam ciągle spięta?

FAKIR Sama pani wie... Zaczynamy?

ADA Wie pan, bardzo bym chciała pana do nas zaprosić w któryś z najbliższych dni – na kolację z nami, z dziećmi i z moim mężem...

Fakir odwraca głowę w bok i szeroko się uśmiecha.

FAKIR To pięknie z pani strony, droga pani Ado, ale muszę, niestety, odmówić – ze względu na prawa etyki zawodowej nie zaprzyjaźniam się z moimi podopiecznymi...

ADA Jaka szkoda...

FAKIR Tak. *(unosí rękę)*

Sypialnia Ady i Kobięgo. Kobi pakuje walizkę. Ada stoi obok.

ADA Tak jest najlepiej, Kobi... Zanim się znienawidzimy.

KOBI Nie mam zamiaru cię znienawidzić. Ale może masz rację. Będziesz miała czas zastanowić się, dlaczego stale mnie o coś oskarżasz... Nawet o niepowodzenia rządu! *(śmieje się niewesoło)*
O problemy dzieci w szkole, o zepsuty samochód, o to, że ciężko pracuję...

ADA Wygłupiasz się...

KOBI Dlaczego? Nie pamiętasz, że obwiniałaś mnie o to, że z powodu twoich wojennych przeżyć boisz się mrocznych jaskiń! Czym ja tu zawiniłem?

ADA Trochę chyba przesadzasz, Kobi. Ty jednak też przemysł różne sprawy, dobrze?

KOBI Bardzo się postaram.

Ekran ciemnieje. Ada milczy. Po chwili wstaje.

ADA Wie pan, on chyba miał dużo racji... Jestem taka czepialska od dzieciństwa! Charakterek, do diabła!

Wraca na krzesło. Fakir unosi rękę.

Ekran miga.

FAKIR Coś mi się zdaje, pani Ado, że mu się sprzykrzyło i nie chce nam więcej służyć... Ale jeszcze spróbuję.

Znów unosi rękę. Ekran się rozświecila.

Kuchnia Ady. Dzieci jedzą przy stole. Ada szuka czegoś w lodówce.

MAJA Czego szukasz, mamusiu?

ADA Musztardy...

MAJA Po co? Przecież nie lubimy. Tylko tatuś lubi musztardę.

Ada puszcza drzwi lodówki i spogląda na dzieci.

Ekran miga i gaśnie. Ada zrywa się z fotela.

ADA Co ja narobiłam dzieciom... *(płacze)*

FAKIR Niechże pani nie płacze... Już pani wszystko wie, droga Ado...

ADA Proszę pana, czy mogę skorzystać z toalety? Gdzie to?

FAKIR Pokażę pani. *(podprowadza ją do bocznej zastawy)*

*Wraca na środek namiotu. Zdejmuje cylinder, rzuca go na fotel.
Uśmiecha się.*

FAKIR (do siebie) No i tyle... (szuka czegoś w kieszeni) Najważniejsze, że...

Staje przed ekranem, unosi obie ręce. Zapada ciemność.

Potem z wolna się rozjaśnia. Ada wraca (bocznymi drzwiami) do namiotu. Staje jak wryta.

Namiot jest pusty. Nie ma Fakira, fotela, wieszaka, krzesła...

Ada unosi głowę i zamiast płótna namiotu widzi ciemniejące niebo i blady jeszcze sierp księżyca.



ROZMOWA Z

RENATĄ JABŁOŃSKĄ

Oniryczna terapia

„FAKIR” ZOSTAŁ POMYŚLANY JAKO NOWELA FILMOWA. PISAŁA PANI POWIEŚCI, OPOWIADANIA, WIERSZE, TŁUMACZYŁA PANI PROZĘ Z HEBRAJSKIEGO, ALE TO JEST CHYBA NOWA DLA PANI FORMA?

Niezupełnie nowa, gdyż dawno już napisałam parę scenariuszy czy raczej opowieści filmowych – po hebrajsku. Przetłumaczyłam dla Habimy i Andrzeja Wajdy *Dybuka* Szymona An-skiego na polski, z hebrajskiego przekładu Bialika z jidysz. Pisarz Eli Barbur umieścił na swojej stronie internetowej moją komedię *Błękitni sędziowie*.

KTÓRA, PODOBNIESTO JAK „FAKIR” I OPOWIADANIA Z TOMU „PRZED ODLOTEM”, DZIEJE SIĘ NA POGRANICZU SNU I JAWY. OKREŚLIŁABY SIĘ PANI JAKO ONIRYSTKA?

We wszystkim, co piszę, są wstawki oniryczne, no i napisałam kilkadziesiąt opowiadań onirycznych.

POSTAĆ FAKIRA PRZYWODZI TEŻ NA MYŚL HIPNOTYZERÓW I SPIRYTYSTÓW Z FILMÓW WOODY’EGO ALLENA. CZY TO ŚWIADOMA INSPIRACJA?

Jeśli jakaś inspiracja, to zupełnie nieświadoma. Wywierało na mnie wpływ tyle przeczytanych od wczesnej młodości książek, tyle filmów wybitnych reżyserów... To gdzieś tam zostaje.

ALE OWE „CZARY” MAJĄ GŁĘBSZY SENS TERAPEUTYCZNY. O ILE WIEM, TRADYCJA PSYCHOANALITYCZNA JEST W IZRAELU ZNACZNIE SILNIEJSZA NIŻ W POLSCE, GDZIE TERAPIA NADAL JEST CZYMŚ WSTYDLIWYM. JAK PANI MYŚLI, Z CZEGO TO WYNIKA?

Tak, tutaj (choć nie aż tak, jak w USA) psychoterapia jest stosunkowo popularna, na pewno nie wstydliva. Mam jednak do izraelskich psychologów (o psychoanalitikach niewiele wiem i nie wiem, jak jest z nimi w Polsce) ambiwalentny stosunek. Zwłaszcza gdy chodzi o przekonywanie pacjenta, że ma prawo być egoistą, bo znam takie wypadki. Natomiast polska wstydlivosc w kwestii terapii wynika chyba z niewiedzy, pewnie i z dulszczyny...

A CZY NIE JEST PO PROSTU TAK, ŻE HISTORIE RODZINNE W IZRAELU BYWAJĄ TRUDNIEJSZE, STĄD WIĘCEJ ROBOTY DLA TERAPEUTÓW?

Tak, wspomnienia z okresu Zagłady obciążły psychicznie wielu ludzi. No i sytuacja polityczna i społeczna w Izraelu, wojenne przeżycia, śmierć synów-żołnierzy...

I CHYBA DRAMAT EMIGRACJI, KTÓREGO „FAKIR” PONIEKĄD DOTYKA. CZYM PANI

Renata Jabłońska urodziła się w Łodzi w 1935 roku. Wojnę przeżyła z rodzicami na Syberii. Wrócili do Łodzi w 1946 roku. Po maturze studiowała polonistykę na Uniwersytecie Łódzkim. Od 1957 mieszka w Tel Awiwie. Gdy już opanowała język hebrajski, była nauczycielką w szkołach specjalnych, potem dziennikarką w polskojęzycznym dzienniku „Nowiny”, później też lektorką języka polskiego na Uniwersytecie Telawiwskim. Pierwsze opowiadania opublikowała w 1980 roku – w polskojęzycznych czasopiśmie w USA, w Niemczech oraz w Izraelu (po polsku i po hebrajsku). Pod koniec lat osiemdziesiątych zaczęła współpracować z pismami literackimi w Polsce („Czas Kultury”, „Tygiel Kultury”). W 1993 ukazał się w Tel Awiwie zbiór jej opowiadań w tłumaczeniu na hebrajski. W 1995 wydawnictwo CiS w Warszawie wydało tom opowiadań *Sen na cztery ręce*. Potem ukazywały się i ukazują – w Warszawie, Poznaniu, Olsztynie, Gołdapi, Lublinie – opowiadania, powieści, tomiki poezji, przekłady. W maju tego roku ukaze się w Gołdapi kolejny tomik jej wierszy *Inna*.



POKOLENIE EMIGRACYJNE RÓŻNIŁO SIĘ OD FALI POMARCOWEJ?

Pokolenie marca w sześćdziesiątym ósmym to byli ludzie w wieku, w jakim my byliśmy w pięćdziesiątym siódmym. Nam było trudniej materialnie, obiektywna sytuacja była tutaj trudniejsza. Ale i oni musieli opanować hebrajski, przyzwyczać się do tutejszej mentalności, stylu życia. No i ich ostrzej wyprosili z Polski. Różnili się od nas, bo także życie w peerelu ulegało zmianom i różniło się od wcześniejszego.

DZIŚ PISZE PANI LITERACKĄ POLSZCZYNĄ I TŁUMACZY NA HEBRAJSKI. Z KTÓRĄ TRADYcją CZUJE SIĘ PANI MOCNIEJ ZWIĄZANA?

Jestem dwukulturowa, dwujęzyczna, z zapleczem kulturowym wyniesionym z Polski. Ale żyję już tyle lat w Izraelu, więc w tutejszą tradycję wrosłam też. A z którą jestem bardziej związana, to zależy od dziedziny.

GDYBY TERAZ MOGŁA PANI ZOBACZYĆ SWOJE ŻYCIE NA EKRANIE JAK BOHATERKA „FAKIRA”, CO PORADZIŁABY PANI SOBIE SPRZED LAT?

Że może powinnam była bardziej ryzykować, żeby życie było jeszcze ciekawsze... Ale poważnie: uważam, że moje życie było (i jest) ciekawe.

Rozmawiała Justyna Jaworska

Po polsku w Izraelu

• KAROLINA FAMULSKA-CIESIELSKA •

Od początku istnienia państwa Izrael, czyli od 1948 roku, dostrzegalna była obecność autorów piszących po polsku. Nie powinno to dziwić w kontekście faktu, że w momencie proklamacji

Autorka wydała monografię *Polacy, Żydzi, Izraelczycy. Tożsamość w literaturze polskiej w Izraelu* (2008) oraz, wraz ze Sławomirem Jackiem Żurkiem, leksykon *Literatura polska w Izraelu* (2013).

nowego państwa żydowskiego na Bliskim Wschodzie jedna trzecia spośród jego obywateli pochodziła z Polski, a w kolejnych latach przybyło jeszcze ponad sto sześćdziesiąt tysięcy polskich Żydów.¹ Fenomen piśmiennictwa

polsko-izraelskiego jest już stosunkowo dobrze rozpoznany i opisany w ujęciu historycznoliterackim.² W świadomości czytelniczej funkcjonuje on jednak wciąż w bardzo ograniczonym zakresie. Warto więc w tym miejscu przybliżyć choćby kilka znaczących faktów i postaci współtworzących to zjawisko.

Właściwie na opisanie zasługuje co najmniej kilkudziesięciu twórców – każdy z nich jest wyjątkowy na swój sposób i z innych względów zasługuje na uwagę. Prawdopodobnie jednak większość z nich nie doczeka się swoich wnikliwych biografów i badaczy. Wiele tekstów ich autorstwa – interesujących z punktu widzenia socjologicznego, historycznego czy psychologicznego – nie ma wybitnych walorów literackich. Pasjonujące tematy – wynikające w znacznej części z niezwykłych doświadczeń biograficznych – otrzymały często słabe realizacje twórcze. Zdarzają się jednak

¹ Zob. Albert Stankowski *Nowe spojrzenie na statystyki dotyczące emigracji Żydów z Polski po 1944 roku*, w: Grzegorz Berendt, August Grabski, Albert Stankowski *Studia z historii Żydów w Polsce po 1945 r.*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2000, s. 104; Elżbieta Kossewska *O Polsce po „izraelu”*, o Izraelu po polsku, w: *Brzemie pamięci. Współczesne stosunki polsko-izraelskie*, red. Elżbieta Kossewska, Neriton, Warszawa 2009, s. 113.

² Zob. m.in. Karolina Famulska-Ciesielska *Polacy, Żydzi, Izraelczycy. Tożsamość w literaturze polskiej w Izraelu*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2008; Karolina Famulska-Ciesielska, Sławomir Jacek Żurek *Literatura polska w Izraelu. Leksykon*, Austeria, Kraków – Budapeszt 2012.

w tym obszarze chlubne wyjątki i dzieła najwyższej próby.

Piśmiennictwo w języku polskim w Izraelu było zjawiskiem dynamicznym. Używam czasu przeszłego, gdyż obserwując i badając je od piętnastu lat, w sposób dotkliwy dostrzegam jego skrajną schyłkowość. Schyłkowość ta wynika niestety z odchodzenia kolejnych autorów.

W początkowych latach istnienia państwa żydowskiego wyraźnie zaznaczała się presja hebraizacyjna. Młode państwo budowali obywatele pochodzący z wielu krajów, mówiący wieloma językami, dla niewielkiej części spośród nich hebrajski był językiem ojczystym. Dlatego też władze niechętnie odnosiły się do prasy w językach diaspory i do pielęgnowania dziedzictwa i języków krajów pochodzenia. W kolejnych dekadach, gdy Izrael okrzepł jako państwo, zaczęło się to zmieniać. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych z kolejnymi falami emigracji (tak zwanych aliji) przybywały z Polski osoby, które czuły potrzebę literackiego wyrażania się w polszczyźnie. Czyniły to między innymi na łamach prasy – zwłaszcza w czasopismach takich jak „Nowiny-Kurier”, „Od Nowa”, „Po Prostu w Izraelu” i „Przegląd” istniały liczące się działy literackie i kulturalne.³

Prawdziwy, w pewnej mierze także instytucjonalny rozkwit życia literackiego w języku polskim nastąpił w Izraelu w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. W 1986 roku przy Izraelskiej Federacji Związków Pisarzy utworzono Sekcję Polską, wkrótce potem przemianowaną na Związek Autorów Piszących po Polsku w Izraelu. W roku 1988 związek rozpoczął wydawanie almanachu literackiego „Kontury”, który na wiele lat stał się trybuną piszących po polsku

Izraelczyków i wpłynął na ożywienie ich działalności literackiej.

Pierwszym przewodniczącym tego związku był Eli Barbur (ur. 1948). Część autorów nie podzielała pierwotnych założeń organizacji, przede wszystkim dopuszczania doń wszystkich czy prawie wszystkich piszących, bez względu na reprezentowany poziom artystyczny. W konsekwencji powstała odrębna grupa literacka – Akcenty. Grupa ta zaczęła wydawać własne, analogiczne do „Konturów”, pismo „Akcenty”. Członkami grupy literackiej Akcenty byli między innymi: Renata Jabłońska (ur. 1935), Anieła Jasińska (1919-2006), Eli Barbur, Anna Kadary (Garncarska, ur. 1950), Ida Henefeld-Ron (ur. 1922). Ukazały się jednak tylko trzy numery pisma (w latach 1990-1993), ponieważ w związku z otwarciem polskiego rynku wydawniczego autorzy zgromadzeni wokół „Akcentów” uznali kontynuowanie swojej działalności wydawniczej za bezzasadne. Grupa nie prowadzi już od lat jakiegokolwiek zorganizowanej działalności.⁴

Długoletnim przewodniczącym Związku Autorów Piszących po Polsku w Izraelu, a zarazem od 1993 roku redaktorem „Konturów” był publicysta i bibliograf – Ryszard Lów (ur. 1931). Z „Konturami” regularnie współpracowali między innymi Irit Amiel (ur. 1931), Natan Gross (1919-2005), Jerzy Herman (1932-2008), Mieczysław Rolnicki (ur. 1925), Ruth Baum (ur. 1920), Anna Ćwiakowska (ur. 1925), Maria Lewińska (ur. 1933), Jael Shalitt (ur. 1931) oraz Miriam Akavia (1927-2015). Ważnymi osobowościami twórczymi byli w Związku Autorów Piszących po Polsku również

³ Zob. Ryszard Lów *Ostatki polskie. Rzecz o izraelskiej prasie w języku polskim*, „Zeszyty Literackie” z. 48, 1994.

⁴ Informacji na temat grupy literackiej „Akcenty” udzieliła mi w wywiadzie z grudnia 2004 roku jej założycielka, Renata Jabłońska. Zapis rozmowy znajduje się w moim posiadaniu.

Łucja Gliksman (1913-2002) i Józef Bau (1920-2002).

W almanachu „Kontury” publikowano prozę, poezję, teksty wspomnieniowe, eseje, prace historyczne i historycznoliterackie, a także przekłady literackie – głównie z języka hebrajskiego, ale także z jidysz. „Kontury” ukazywały się przez kilkanaście lat – ostatni, szesnasty tom ujrzał światło dzienne w 2006 roku.⁵

Po polsku w Izraelu pisały też – lub wciąż piszą – osoby niezwiązane z żadną z grup – na przykład Viola Wein (ur. 1946), Anat Zagórska-Springmann (ur. 1947) lub Szlomo Lesser (ur. 1921). W każdym przypadku można wskazać na indywidualne motywacje tej twórczości.

Na ożywienie pisarstwa pod koniec lat osiemdziesiątych i wręcz rozkwit w następnej dekadzie duży wpływ miała także zmiana sytuacji politycznej w Polsce. Przywrócone w 1990 roku, po dwudziestotrzyletniej przerwie, stosunki dyplomatyczne pomiędzy Polską a Izraelem przyczyniły się do wydawnego zwiększenia kręgu adresatów twórczości polsko-izraelskiej. Autorzy ci mogli publikować także w Polsce, a więc liczyć na szersze zainteresowanie i rezonans czytelnicy. Wielu korzystało z tych nowych możliwości. Oprócz twórczości własnej wiele osób zajmowało się także działalnością przekładową. Działalność translatorska takich na przykład autorek jak Renata Jabłońska, Irit Amiel, Viola Wein, Jael Shalit – zasługuje na osobne wątkowe opisanie.

Kim właściwie są – lub byli – ci twórcy? Właściwie wszyscy pochodzą z rodzin zasymilowanych – urodzili się i wychowali w polszczyźnie, która była ich pierwszym i podstawowym językiem. To ich łączy. Wiele też ich dzieli

– różnią się między sobą w ocenach doświadczenia polsko-żydowskiego, w określaniu swojej tożsamości i definiowaniu swojej twórczości.

O czym piszą – czy raczej pisali? Przede wszystkim o swoim szczególnym doświadczeniu egzystencjalnym – o problemach złożonej tożsamości, o polskiej pamięci, wrastaniu w Izrael. Na wszystkim tym cieniem kładzie się doświadczenie Zagłady – najczęściej osobiste.

Temat Zagłady podejmują niemal wszyscy twórcy. Nie dla wszystkich jest to jednak kwestia centralna. Bez wątpienia dominuje ona w twórczości Idy Fink, Irit Amiel, Miriam Akavii, Haliny Birenbaum. O „czasie zbezczeszczenia” pisał przede wszystkim Józef Bau. Temat ten podejmowany jest nie tylko w formie wspomnień, ale też często w postaci refleksji – również poetyckich – na temat szeroko pojętych konsekwencji Szoah. Często w tym kontekście pojawiają się opisy ambiwalentnego, trudnego przyjęcia ocalańców w Erec Israel.

Powstały też liczne utwory opisujące wojenne życie i śmierć pod władzą sowiecką, gdzie wielu Żydów znalazło ratunek przed Niemcami często w trudnych do zniesienia warunkach. Wspomnienia rosyjskich doświadczeń odnaleźć można w twórczości Leo Lipskiego, a także między innymi Renaty Jabłońskiej, Henryka Palmona i Ruth Baum.

O przeżywaniu emigracji jako swojego rodzaju losu świadczy twórczość Leo Lipskiego, Łucji Gliksman, Filipa Istnera, Marii Lewińskiej, Elega Barbura. Należy podkreślić, że również we własnym, żydowskim państwie wielu pisarzy rozumiało swoją kondycję – przynajmniej po części – w kategoriach związanych z emigracją.

Przeżywanie dzieciństwa jako utraconego raju to wspólny mianownik wielu tekstów i leitmotyw twórczości wielu autorów. Ów raj został utracony w bardzo

⁵ Zob. Ryszard Löw „Kontury”. *Pismo – tematy – autorzy – recepcja*, w: tenże *Literackie podsumowania polsko-hebrajskie, polsko-izraelskie*, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku 2014, s. 135-156.

traumatyzujących okolicznościach. Pozostało poczucie trudnej do zrozumienia krzywdy. Dominują motywy rozbicia, osierocenia, zagubienia – cień Zagłady i emigracji – wynikające z tych doświadczeń poczucie obcości i krzywdy. Wspólne doświadczenie przerwanej ciągłości biografii. Trudność zadomowienia się na nowo – w nowym otoczeniu, w nowym klimacie, w nowym języku. Często wśród nowych rodzin.



Za największe indywidualności twórcze wśród piszących po polsku w Izraelu uznać prawdopodobnie należy Idę Fink (1921-2011) i Leo Lipskiego (1917-1997). Osobowości pisarskie radykalnie odmienne, a zarazem na równi wybitne. Ida Fink to przede wszystkim autorka subtelnej prozy na temat Zagłady i kilku poświęconych tej tematyce utworów dramatycznych – powściągliwe piękno języka jej utworów odznacza się ogromną siłą oddziaływania w kontekście tak trudnej tematyki.⁶

Leo Lipski – podobnie jak Ida Fink – jest autorem spuścizny skromnej objętościowo, a jednak odznaczającej się ogromnym ciężarem gatunkowym. Twórca dotknięty przez długie

W „Dialogu” drukowaliśmy dramaty Idy Fink:

Stół, nr 11-12/1988;

Ślad, nr 10/1990;

Opis poranka, nr 3/1994.

dziesięciolecia ciężką chorobą, która uniemożliwiała mu normalne funkcjonowanie – pisał na maszynie jednym palcem lewej ręki – zaglądał pod podszewkę istnienia i wciąż poszukiwał najgłębszych, najtrudniejszych jego sensów i imponderabiliów. W utworach takich jak *Piotruś*, *Niespokojni* i *Dzień i noc* tworzył przejmujące obrazy człowieka upodłonego – przez drugiego człowieka, historię i własną biologiczną ograniczoność.⁷

Sporym powodzeniem cieszy się też w Polsce twórczość Irit Amiel – zarówno poetycka, jak i prozatorska. Przyszła pisarka urodziła się jako Irena Librowicz w Częstochowie w zamożnej, zasymilowanej rodzinie żydowskiej. Wojnę przeżyła „na aryjskich papierach” – w odezwaniu od rodziców, którzy zostali zamordowani przez Niemców. W nowej ojczyźnie znalazła się w 1947 roku. Pracowała w kibucu. Poślubiła tak zwanego sabrę, czyli człowieka urodzonego w „Ziemi Izraela” i zakorzenionego w tamtejszej rzeczywistości.

Irit Amiel wypowiada się równolegle w języku polskim i hebrajskim. Najczęściej tworzy dwie wersje językowe

⁶ Zob. m.in. Karolina Famulska *Budowanie tożsamości w utworach Idy Fink*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 2006, T. LXX, s. 189-210; Karolina Famulska-Ciesielska *Ida Fink (1921-2011)*, „Archiwum Emigracji” 2011, z. 1/2 (14/15), s. 369-371; Dorota Głowacka *Znikające ślady: Emmanuel Levinas, literackie świadectwo Idy Fink i sztuka Holocaustu*, „Literatura na Świecie” nr 1/2/2004; Maryla Hopfinger *Wrzesień – pora umierania (O prozie Idy Fink)*, „Krytyka” nr 34/35, 1991 s. 351-356; Izolda Kiec *Idy Fink droga do formy dramatycznej*, w: *Teatr i dramaty polskiej emigracji 1939-1989*, red. Izolda Kiec, Dobrochna Ratajczakowa, Jacek Wachowski, Acarus, Poznań 1994, s. 208-214; Anna Kuryłek, *„Pamięć uspokajana, znaczy martwa” – Ida Fink, w: Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*, red. Mieczysław Dąbrowski, Alina Molisak, Elipsa, Warszawa 2006, s. 219-238.

⁷ Zob. m.in. Jarosław Błachy *Literatura jako lustro. O projekcji i odbiciach fizjologicznych w twórczości Leo Lipskiego*, Wydawnictwo Forma, Stowarzyszenie Officyna, Szczecin 2009; Marta Cuber *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011; Hanna Gosk *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*, Świat Literacki, Izabelin 1998.



IDA FINK *OPIS PORANKA*, TEATR TELEWIZJI 1996, REŻ. JAN BUCHWALD



tych samych utworów i dopiero wtedy postrzega swoją wypowiedź jako kompletną. Ogłosiła trzy tomiki wierszy w języku polskim – *Egzamin z Zagłady* (1994), *Nie zdążyłam* (1998) oraz *Wdychać głęboko* (2002). Pierwszy tom jej opowiadań – *Osmaleni* (1999), bardzo szczupły objętościowo, nominowany swego czasu do nagrody Nike – zaowocował wprowadzeniem pojęcia „osmalenia przez Zagładę” do dyskursu literaturoznawczego i nie tylko. Irit Amiel ogłosiła jeszcze kolejny zbiór opowiadań – *Podwójny krajobraz* (2008), a w roku 2014 ukazały się jej wspomnienia *Życie – tytuł tymczasowy*. Jej poezja, proza oraz teksty paraliterackie tworzą spójną całość – w gruncie rzeczy portret zbiorowy „osmalonych”, zbudowany z drobnych fragmentów, pełen gorzkiej ironii i „twardej czułości”⁸ zarazem.

Kolejna zasługująca na uwagę autorka to Renata Jabłońska. Urodzona w 1935 roku w Łodzi, czas wojny przeżyła wraz z rodzicami na terytorium Związku Radzieckiego – w ekstremalnie trudnych zessańskich warunkach, które okazały się jednak ratunkiem od niemalże pewnej śmierci pod okupacją niemiecką. Po wojnie rodzinie udało się wrócić do rodzinnej Łodzi. Tam przyszła pisarka dorastała. Studiów polonistycznych na Uniwersytecie Łódzkim nie ukończyła w związku z wyjazdem do Izraela w 1957 roku, w ramach tak zwanej „Aliji Gomułkowskiej”. W Izraelu pracowała między innymi jako nauczycielka oraz dziennikarka i felietonistka.

Wydała szereg tomów wierszy i prozy – zarówno w Izraelu, jak i w Polsce. Wśród jej książek poetyckich wymienić można zbiory: *Obca* (1999), *Chwile*

(2000), *To, co jest* (2000), *Dziwy* (2001), *Oddech* (2001), *Oczekiwania* (2001), *Inny wymiar* (2001), *Chamsin* (2002), *Delete* (2006), *Statysci* (2008), *Blask* (2009), *I tyle...* (2010). Tytuł ostatniego tomiku nie oznacza bynajmniej zamknięcia twórczości poetyckiej autorki – choć w samych wierszach wiele jest egzystencjalnych podsumowań.

Równie bogaty jest dorobek prozatorski Jabłońskiej – obejmuje głównie opowiadania i minipowieści, choć nie tylko. Wśród jej tekstów znaleźć można zarówno teksty utrzymane w tonacji onirycznej, jak i utwory realistyczne, ukazujące interesujące kwestie społeczne. Niezależnie od konwencji, proza Jabłońskiej obfituje w refleksje psychologiczne – jest wyrazem namysłu nad człowiekiem usiłującym uporządkować sensy własnej trudnej, często niejako poszarpanej biografii. Wymienić tu trzeba: *Sen na cztery ręce* (1995), *Śpiew kameleona* (2000), najlepszy chyba tom opowiadań Jabłońskiej – *Niknące twarze* (2004), zbiory *Zimno, ciepło* (2006) i *Przed odlotem* (2009) oraz powieść *Zabawy białych płam* (2012). Szczególną wartość – zarówno literacką, jak i dokumentacyjną mają także ściśle autobiograficzne *Fragmenty. Urywki wspomnień 1939-2009* (2014). Właśnie w konwencji fragmentu – w migawkach własnego życia autorki, poczynawszy od bardzo wczesnego, trudnego wojennego dzieciństwa, po opisy życia w Polsce Ludowej, trudnej adaptacji do całkowicie nowych warunków w Izraelu oraz długiego, twórczego życia – otrzymujemy spójną i wciągającą opowieść, wykraczającą poza historię indywidualną. Stosunkowo rzadkie próby dramatyczne niejako dopełniają dorobek twórczy Renaty Jabłońskiej.

Na tle twórczości autorów polsko-izraelskich wyróżnia się też pisarstwo Violi Wein. Autorka ta wydała dwa zbiory opowiadań *Mezaliains* (1996)

⁸ Określenie „twarda czułość” zaczerpnięte zostało z twórczości Idy Fink. Oznacza ono postawę wrażliwości i troski pozbawionej czułościowości – postawę nastawioną na dokumentowanie i dawanie świadectwa o doświadczeniach związanych z Zagładą.



IDA FINK ŚLAD, TEATR TELEWIZJI 1998, REŻ. JAN BUCHWALD



i *Rachmunes* (2005) oraz powieść *Jerozolimskie morze* (2011). Wszystkie te dzieła napisane zostały językiem bardzo żywym i dynamicznym. Każde z nich podejmuje nieco inną problematykę, choć w każdym z nich przewija się tematyka powojennego doświadczenia polsko-żydowskiego oraz wrastania w Izrael i jego kulturową różnorodność. Głównym problemem tej prozy jest jednak człowiek, którego kondycja rozumiana jest podobnie jak w twórczości Leo Lipskiego. Viola Wein opisuje życie w rozdarcu, w ciele, które człowieka definiuje i ogranicza. Autorka tworzy przejmujące portrety ludzi z ich słabościami i wszelkimi kryzysami – fizycznymi, psychicznymi, moralnymi.

Na uwagę zasługują także powieści, opowiadania i reportaże znakomitego dziennikarza Elego Barbura – *Grupy na wolnym powietrzu* (1995), *Ten za nim* (1996), *Wzgórza krzyku* (1998), *Strefa Ejlat* (2005). W twórczości Barbura na pierwszy plan wysuwa się właśnie jego zacięcie reporterskie.

Pośród twórców znacznie rzadziej czytanych i pamiętanych – a zasługujących bez wątpienia na uwagę – warto wskazać jeszcze chociażby Jael Shalitt, Józefa Baua czy Filipa Istnera.

Ascetyczne, składające się z niewielkiej liczby powściągliwych w swej wymowie słów – wiersze Jael Shalitt zebrane zostały w dwóch szczupłych tomach, zatytułowanych po prostu *Wybór wierszy* (1995, 1996). Twórczość ta jest świadectwem aktywnego i dynamicznego poszukiwania jak najprostszego

języka opisu doświadczenia Zagłady jako strachu, osierocenia i wykorzenienia, którego skutki oddziałują na całe dalsze życie tych, którzy przetrwali.

Swój własny język opisu Zagłady – właściwie równoległe werbalny oraz graficzny – odnalazł też Józef Bau, krakowianin, ocalały z krakowskiego getta i obozu w Płaszowie, grafik, poeta, autor wierszy, wspomnień, a także filmowiec. Wspomnienia Baua zamknięte w tomie *Czas zbezczeszczenia* (1990) nie przekraczają ram dokumentu, uciekają od wszelkiej fikcjonalności, a jednocześnie są tak nasycone groteską, że stają się przerażającym dziełem sztuki – podobnym do wierszy i grafik tego autora.

Wiersze Filipa Istnera (1912-1990), zamknięte w tomie *To już* (1989), tworzą portret człowieka o wielkiej kulturze – zanurzonego w dziedzictwie myśli judeochrześcijańskiej. W płataninie tropów w wierszach Istnera zamknięte jest bogactwo odniesień kulturowych i filozoficznych – dostarczających cennych kategorii interpretacyjnych dla opisu losu człowieka (a przede wszystkim Żyda) dotkniętego przez traumy i totalitaryzmy dwudziestego wieku.

Kolejne portrety i charakterystyki można by mnożyć, bo z pewnością nie wszystkie osoby zasługujące przynajmniej na wzmiankę zostały tu wymienione.⁹ Polsko-izraelscy pisarze znacząco wzbogacają „gospodarstwo literatury polskiej”.

⁹ Dalszych wskazówek bibliograficznych dostarczyć może praca *Literatura polska w Izraelu. Leksykon* (zob. przyp. 2).

MARIANNA SALZMANN

PRZEŁOŻYŁA IWONA UBERMAN

Mame loszn

JĘZYK PRZODKÓW

Nikt inny nie jest w stanie, poza matką,
zabić cię rzuconym nagle
mimochodem zdaniem.

Maxi Obexer

OSOBY:

- LIN
- KLARA, córka Lin
- RAHELA, córka Klary

*Far Danik. Dank far ale hochmes. Un mein Mameloschn.**

A Jew comes to a psychologist.

How was your weekend, asks the psychologist.

*O good, thank you. Fine. Really. I just think, I might did a Freudian slip,
I don't know, hesitates the Jew.*

Let me help you, the psychologist smiles. What was it?

*Well, we had this great dinner together. The whole family –
Yes?*

Everybody was in a great mood, so was I.

Yes.

*And then I needed some salt for my salad, so I turned around and
wanted to ask my mother for some.*

* Dla Danika. Dziękując za wszystkie dowcipy. I mój mame loszn.

And?

Well, I wanted to say, would you pass me the salt please?

And what did you say?

Mother, you fucking bitch, you ruined my life.

Dlaczego Żydzi nie biorą tabletek przeciwbólowych?

Bo wtedy ból przechodzi.

Klara znów stoi na scenie. Chce coś powiedzieć. Rezygnuje.

Wychodzi.

LIN Nie będę się z panią o to spierać. Za często już tak robiłam w życiu.

A może lepiej opowiem pani o moich występach na scenie? Moja droga, czegoś takiego nigdy pani nie widziała! Wtedy to był jeszcze prawdziwy kabaret, z prawdziwym wymachiwaniem nogami i z akordeonem. Pewnie nie może sobie pani tego wyobrazić, że kiedyś mogłam założyć nogi aż za głowę? Śpiewałam, tańczyłam i równocześnie grałam na akordeonie. Nie wierzy pani? (*wstaje i próbuje trochę stepować. Śmieje się do rozpuku. Siada z powrotem na miejsce*) Mieliśmy wielki sukces. Po każdym występie wpadały na scenę dziewczynki, takie małe, z bukietami kwiatów, i kładły je nam pod nogi. I całowały nas. Jeśli zdobyły się na odwagę. Stawały na palcach, robiły na policzku „cmok” i oczy im błyszczały. Tak wtedy było.

Klara znów stoi na scenie. Chce coś powiedzieć. Rezygnuje.

Wychodzi.

RAHELA Cześć. Zupełnie nie wiem, jak się do ciebie zwracać. Bo przecież nazywasz się teraz inaczej? Przecież musicie zmieniać nazwiska, prawda? Jakie teraz nosisz?

Właściwie powinnam napisać do mamy, ale piszę do ciebie. To absurdalne. Wiem, że nie. Wiem. A mimo to.

Więc jestem tu teraz. No i –

Chyba mi się tu podoba.

Trwało to tygodnie, aż wreszcie poznałam system metra, za to ciągle jeszcze zdarza mi się, że błędzę, wracając do domu, bo ulice nie mają tutaj nazw, tylko numery, ale podoba mi się tu. Podoba mi się to, że niczego nie umiem. Że chodzę po okolicy jak małe dziecko. Czuję się znowu młodszą siostrą. Sprawia mi to przyjemność.

Kiedyś powiedziałeś mi, że rzucam się na ludzi. Sposobem zachowania i tym, jak się do nich zwracam. Wydaje mi się, że teraz rozumiem, co miałeś na myśli. Teraz to cały świat rzuca się tutaj na mnie. Ale przecież sama tego chciałam. Już sam ten obcy mi język i to, że nie wiem wielu rzeczy. Pochłanianie mnie szukanie ulic, oglądanie budynków i nieba, nie mam czasu, żeby udawać pewną

siebie. Nie mogę tak wyglądać. Przez cały czas rozdziawiam usta i śmieję się do siebie jak głupia, bo wszystko jest tutaj tak całkowicie inne, że nie mam pojęcia, co powiedzieć i jak się zachować. Nie rozumiem szczegółów ani aluzji i żartów. Niczego tutaj nie rozumiem.

Dawniej byłam taka głośna, bo zdawało mi się, że wiem, co chcę powiedzieć. Myślałam, że mam coś do powiedzenia. To już minęło, ten problem.

Podoba mi się, że wszystko mnie tu przerasta. Nic nie działa jak dotąd. Dobrze mi to robi.

Klara stoi na scenie. Chce także coś powiedzieć. Rezygnuje. Wychodzi.

Lin i Rahela.

RAHELA Czy ona kogoś ma?

LIN Masz na myśli, czy ma jakiegoś mężczyznę?

RAHELA Nigdy ze mną nie rozmawia o takich sprawach.

LIN Macie wystarczająco dużo innych tematów.

RAHELA Sądzi, że mogłoby to zranić moje uczucia. Ma jakiegoś mężczyznę?

LIN Jakie to ma znaczenie?

RAHELA Ogromne.

LIN Tak. Ma. Zauważyłaś jakąś zmianę?

RAHELA Nie.

LIN No widzisz.

RAHELA A więc to jakiś lebiega.

LIN Kto taki?

RAHELA Nie jest dla niej wystarczająco ważny. Nie jest prawdziwym mężczyzną.

LIN To Niemiec.

RAHELA No tak.

LIN Tak.

Palą papierosy.

RAHELA Dawna bezpieka.

LIN Nie mów takich rzeczy.

RAHELA Nie mogę sobie wytłumaczyć jej postępowania, zachowuje się jak – nie wiem – jakby była kimś innym.

LIN Powiedziałaś, że nie zauważyłaś żadnej zmiany.

RAHELA Żadnej zasadniczej. Sama nie wiem.

LIN Wiele się od tej pory wydarzyło. Od twojej wyprowadzki. Ty też się zmieniłaś.

RAHELA Ja jestem młoda. Muszę się zmieniać.

LIN Też tak dawniej mówiłam.

RAHELA Co w tym złego.

LIN Nic.

RAHELA Zmiana nie jest usprawiedliwieniem.

LIN A z czego powinna się twoim zdaniem usprawiedliwić?

RAHELA Dlaczego szpera w moich rzeczach?

Pałą papierosy.

LIN Co ze sobą zabierzesz? Jak się pakuje taką walizkę na zawsze?

RAHELA To nie będzie na zawsze.

LIN No, ale na długo.

RAHELA Wiesz to lepiej niż ja.

LIN Cóż.

RAHELA Cóż.

LIN Chciałam być jedynie uprzejma.

RAHELA Czemu?

LIN Bo pewnie jestem podekscytowana.

RAHELA Czemu?

LIN A ty, czemu jesteś podekscytowana?

RAHELA Wcale nie jestem.

LIN Kiedy jesteś podekscytowana, robisz się okrutna.

RAHELA Jestem zdenerwowana, bo ona przetrząsa moje rzeczy.

LIN A ty się robisz okrutna, kiedy jesteś zdenerwowana, a ja się robię uprzejma. To wiele o nas mówi.

RAHELA Muszę wyjechać.

LIN Wiem.

RAHELA Muszę wyjechać.

LIN Nie mów tego mnie. Powiedz to jej.

RAHELA Ona nie słucha, kiedy z nią rozmawiam.

LIN To może powiedz jej, że chcesz wyjechać.

RAHELA Czy to nie będzie jeszcze gorsze?

LIN Przecież ona to wie. Ona wszystko wie.

RAHELA Jeśli to prawda, to dlaczego grzebie w moich rzeczach?

LIN Żywi nie tracą nadziei.

RAHELA Nadziei na co?

LIN Że wszystko jest inaczej, niż sądzą.

RAHELA Wszystko jest dokładnie takie, jakie jest.

LIN Za młoda jesteś, żeby tak myśleć.

RAHELA Tutaj każdy szybko się starzeje.

Lin zaczyna się śmiać. Pałą papierosy.

LIN Ona się boi, że poznasz jakiegoś mężczyznę i nie wrócisz.

RAHELA To nieprawda.

LIN Wmawia sobie, że tak jest.

RAHELA Nie dlatego wyjeżdżam.

LIN Wiem. Ale nigdy nic nie wiadomo.

RAHELA Ona się boi, bo zawsze wszystkiego się boi. Rzygać mi się chce, Lin, nie mogę tego wytrzymać.

LIN Lubię, jak mówisz do mnie po imieniu. W ogóle nie czuję się babcią.

RAHELA Nie jesteś babcią. Czuję do ciebie coś innego. W pozytywnym sensie.

LIN Wiem. I tak to odbieram.

RAHELA Mama byłaby wściekła, gdybym mówiła do niej po imieniu.

LIN Nigdy specjalnie nie lubiła swojego imienia.

RAHELA Ona musi zawsze nienawidzić wszystkiego dla zasady, to nie ma nic wspólnego z jej imieniem.

LIN Jesteś niesprawiedliwa.

RAHELA Doprowadza mnie do szału tą swoją przezornością. A pamiętasz o ubezpieczeniu zdrowotnym? Co chcesz zrobić z gotówką? Zapakowałeś wystarczająco dużo ciepłych rzeczy?

LIN Wcale taka nie jest.

RAHELA Nie, ale mam takie wrażenie.

LIN Ale ona nie jest taka.

RAHELA Za bardzo się do wszystkiego wtrąca.

LIN Wiesz, dlaczego tak jest.

RAHELA Jasne. Oczywiście, że wiem. Ale nie muszę tego pochwalać.

Palą papierosy.

RAHELA Mam to po niej. Bezwzględność.

LIN Nie uważam, żeby to było dziedziczne.

RAHELA A ja uważam, że tak.

LIN Pozwól jej trochę być znowu matką. Tak długo cię tu nie było.

RAHELA Nie bez powodu.

LIN Zawsze są jakieś powody.

RAHELA Szperała w moich rzeczach.

LIN I co zrobiłaś?

RAHELA Zachowałam się tak, jakbym niczego nie zauważyła.

LIN Mądra z ciebie córka. Interesuje się tobą.

RAHELA Żywi nie tracą nadziei?

LIN No właśnie.

RAHELA Nie mogę sobie nawet tego wmówić, że grzebie w moich rzeczach, żeby dowiedzieć się czegoś o mnie.

LIN Więc dlaczego?

RAHELA Teraz, kiedy wyjeżdżam, a ona zostaje sama, pewnie myśli, że jej tak wolno.

LIN Nie zostaje sama.

RAHELA Ten facet widocznie niewiele jej daje.

LIN I ja widocznie także nie.

RAHELA Wiesz, co mam na myśli.

LIN Nie.

RAHELA Przepraszam. Nie to chciałam powiedzieć.

LIN Bynajmniej. Ale to nieważne.

RAHELA Nigdy nie chodziło jej o mnie, to chciałam powiedzieć.

LIN Dlaczego tak mówisz?

RAHELA Szukała u mnie rzeczy Daviego.

LIN Skąd wiesz?

RAHELA Bo zawsze chodziło o niego, nigdy o mnie.

LIN Wiesz, że to nieprawda.

RAHELA To ty wiesz, że to prawda.

LIN Przesadzasz.

RAHELA Szukała jego listów.

LIN Wmawiasz sobie.

RAHELA To wytłumacz mi, dlaczego zniknęły?

KLARA Cześć. Przepraszam, że znowu do ciebie piszę, nie chciałabym być natrętna. Powiedz mi, jeśli tak będzie. Ale komunikaty, które dochodzą, są coraz poważniejsze. Podobno rozpadła się cała infrastruktura. Zalało metro, ulice są nieprzejezdne i nie ma prądu. Wiem, że media zawsze przesadzają, ja pewnie też, ale może mogłabyś się mimo wszystko odezwać. To głupie, ale nie wiem, czy to znaczy, że nie masz teraz internetu? Przecież w jakichś kawiarniach musi gdzieś coś działać? Więc jeśli tak jest i ty gdzieś tam sobie siedzisz, gdzie możesz przeczytać to, co napisałam, proszę, zadzwoń na chwilę. Tylko krótko, żebym wiedziała, że wszystko w porządku. Wiem, że wszystko jest w porządku, ale chciałabym usłyszeć twój głos. Tylko krótko. Na razie, Mama.

Matka i córka.

LIN Mogę ci pomóc?

KLARA W czym?

LIN Nie wiem. W czymkolwiek.

KLARA W czytaniu?

LIN Tak.

KLARA Świetny żart.

LIN To może mi przeczytasz, co tam piszą?

KLARA Nie będzie cię to interesowało.

LIN Chcę posłuchać twojego głosu.

KLARA Oto on. Mój głos.

LIN Lubię słuchać twojego głosu. Nawet wtedy, kiedy jest smutny.

KLARA Nie jestem smutna.

LIN Powiedziałam, że wtedy, gdy jest...

KLARA A wtedy, kiedy nie jest, to już nie?

LIN Szkoda, że już nie śpiewasz.

KLARA Ciągłe się z tym jeszcze nie pogodziłaś?

LIN Mówię tylko. To dobre dla domu, kiedy się w nim śpiewa.

KLARA Jeśli chcesz śpiewać, śpiewaj.

LIN Jeszcze tego brakowało! Żeby stara kobieta sama sobie śpiewała, jak wariatka, do czego ty mnie namawiasz?

KLARA Wiem, potrzebny ci ktoś, kto będzie bił oklaski.

Lin chce coś powiedzieć. Zamiast tego zaczyna cicho śpiewać piosenkę Nathana Nazaroffa „Ihr fregt mich vos ich troier”. Klara czyta dalej. Przewraca strony gazety. Lin przerywa śpiewanie.

LIN Chcesz porozmawiać?

KLARA O czym?

LIN Nie wiem.

KLARA Rozumiem. Nie.

LIN Dobrze to potrafisz.

KLARA Gdybym chciała porozmawiać, rozmawiałabym.

LIN Chciałam tylko zasygnalizować.

KLARA Dobrze. Dziękuję.

LIN Proszę.

KLARA Dziękuję.

LIN Co czytasz, o czym?

KLARA Mamo, nie chcę rozmawiać, dobrze?

LIN Spytałam tylko, co czytasz.

KLARA Sobotnio-niedzielną gazetę. Chcesz dodatek o podróżach?

LIN Już dobrze.

KLARA Dobrze.

LIN Nie jest przecież aż tak źle.

KLARA Co nie jest aż tak źle?

LIN Dajmy spokój.

KLARA O co ci chodzi?

LIN Nic nie mówiłam.

KLARA Czego nie mówiłaś?

LIN Jak nie chcesz rozmawiać, to nie.

KLARA Dziękuję.

LIN Chciałam tylko...

KLARA Co?

LIN O coś cię zapytać...

KLARA O co?

LIN Co się dzieje?

KLARA Co takiego?

LIN Co się dzieje na świecie? O czym piszą?

KLARA W Izraelu był znowu zamach samobójczy. Samochód z bombą wjechał w Tel Awiwie w tłum ludzi. Trzydziestu zabitych, prawie stu rannych.

LIN Nie powinnaś czytać takich rzeczy.

KLARA Podejrzewa się, że zamachowiec to nie Arab. Piszą, że był Żydem. Dlaczego piszą takie rzeczy?

Wchodzi Rahela.

RAHELA Wszystko jest takie drogie, że naprawdę nie ma sensu dokonywać wyboru według cen.

KLARA To jak?

LIN Zwracaj uwagę na położenie. Możliwie najlepsze, z dobrym połączeniem komunikacyjnym.

RAHELA Takie jest tam wszędzie.

KLARA Więc jeśli nie koszty i nie położenie... to co?

RAHELA Cóż...

LIN Młodzieńcy.

RAHELA No właśnie. Młodzieńcy.

KLARA Dlaczego musisz zawsze robić wszystko dopiero w ostatniej chwili?

LIN Jak poślubisz czarnoskórego, będziecie mieć piękne dzieci. Żartuję. Mówię to tylko, żeby ją zezłościć. Poślub aszkenazyjskiego Żyda. Albo w ogóle nie wychodź za mąż. Naprawdę. Po co masz wychodzić za mąż? Dzisiaj już się tego nie robi. Ale stosuj środki antykoncepcyjne. To wciąż ważne. Wszystko inne nie ma znaczenia.

Rahela i Klara patrzą na nią, a potem na siebie.

RAHELA Znalazłam coś, co jest właściwie świetne. W Lower East Side. Nocne bary, kina. Takie rzeczy.

KLARA To dobra okolica?

RAHELA Anya powiedziała, że to miejsce, gdzie się mieszka, kiedy jest się młodym.

KLARA Jak to rozumieć?

RAHELA Co w tym trudnego?

KLARA Potrzebny ci też spokój, żeby studiować, nie mówiłaś tak?

RAHELA Prosiłam o spokój, jak krzyczałyście na siebie.

KLARA Musisz się zastanowić, czy to właściwa okolica. Mimo wszystko.

RAHELA Leży we wschodniej dzielnicy. Dużo młodych ludzi. Świetne miejsce.

LIN Czy to nie tam, gdzie mieszkają wszyscy Żydzi?

RAHELA Kiedyś mieszkali, owszem.

LIN Ciągłe jeszcze tam są.

RAHELA No tak, są tam nadal, ale teraz mieszkają już wszędzie. To przecież tak czy owak ich miasto.

KLARA I ty chcesz tam jechać?

LIN To tam, gdzie była kawiarnia Sachs?

RAHELA Nie mam pojęcia. Hmm. Nie wiem.

LIN Mogę cię o coś zapytać?

KLARA Powiedz lepiej, że nie.

LIN Jesteś komunistką, Rasza?

RAHELA Chciałabym tam zamieszkać z powodu tych nocnych barów i kin. A to nie znaczy, że stałam się komunistką.

KLARA Babcia się ciągle ludzi, że staniesz się do niej podobna.

LIN Twoja matka myśli, że mnie w ten sposób obrazi.

RAHELA W każdym razie to bardzo ciekawa okolica.

LIN Świetnie.

KLARA Co w tym świetnego?

LIN Zazdroszczę ci. Gdybym była trochę młodsza, zabrałabym się razem z tobą.

KLARA Nikt by cię z sobą nie zabrał.

LIN Za to ciebie tak.

RAHELA To mieszkanie ma tylko jeden haczyk.

KLARA Zrób mi przyjemność, jeśli chodzi o koszty...

LIN Zrób mi przyjemność, jeśli tam zamieszkasz. Idź i zjedz w moim imieniu białys, dobrze? I bajgle. Prawdziwe, pyszne. I ogórki kiszzone. I te wszystkie inne specjały. Tam można to jeszcze dostać. A potem przyślesz coś z tych rzeczy tutaj dla swojej babci. W paczce.

KLARA Co takiego, ogórki kiszzone? Chcesz dostać paczkę z Zachodu z ogórkami i nutellą?

RAHELA Dobrze, wyślę.

LIN I idź do tego muzeum, w którym można obejrzeć mieszkania. Mieszkania imigrantów z dawnych czasów, można je sobie zwiedzić.

RAHELA Babcia jest lepsza od wikipedii.

KLARA Wielka przyjemność oglądać puste, brudne pokoje.

LIN Nie ośmieszaj się.

RAHELA Więc co do tego mieszkania... Cozy loft studio, St.Mark's street, wszystko wspaniale. Jest najpierw na pół roku. A potem będę już miała rozeznanie i będę wiedzieć, dokąd się przenieść.

KLARA Uważam, że to dobry plan. Najpierw nie za długo. Przecież nie wiesz, co się może wydarzyć. Może ci się nie spodoba i będziesz chciała wrócić.

Patrzę na siebie.

KLARA Chcę tylko przez to powiedzieć, nie daj się przywiązać do mieszkania przez stałą umowę.

RAHELA Tak. Ale z tym mieszkaniem jest pewien problem. Ponieważ będę mieszkać w nim jedynie czasowo, muszę utrzymywać kuchnię koszerłą.

LIN Coś takiego!

KLARA Co, coś takiego?!

RAHELA Wiem, co to znaczy, ale nie mam pojęcia, jak to się robi.

KLARA Zapytaj babcię. Jest przecież lepsza od wikipedii.

LIN Tak, zapytaj mnie.

KLARA Ona wie to wszystko niezwykle dokładnie.

LIN Bo czuję się związana z moją kulturą.

KLARA Z jaką kulturą?

LIN W przeciwieństwie do innych osób.

KLARA Masz na myśli Republikę Demokratyczną?

LIN Moja wnuczka nie kryje się jak kameleon, ale wprowadza się wprost do żydowskiego centrum.

KLARA Ona gwiździe na twoje żydowskie centrum!

RAHELA Czy ktoś może mi wytłumaczyć, jak się prowadzi kosztowną kuchnię? Nie chciałabym, żeby jakiś człowiek trafił potem do piekła, dlatego że pomyliłam jego talerze.

LIN Reguły kaszrutu zaczynają się od tego, że zwierzę musi się wykrwawić.

KLARA Co za bzdura!

LIN Nie przerywaj mi.

KLARA To absolutna bzdura, po co ci to?

RAHELA Chcę dostać to mieszkanie.

KLARA Poszukaj sobie innego.

RAHELA Ale ja chcę mieć to.

KLARA Przecież muszą być też mieszkania, w których będziesz mogła być po prostu sobą.

RAHELA Jestem sobą.

KLARA Nie jesteś kosztowna.

RAHELA Ale może będę.

KLARA Dlaczego?

RAHELA A dlaczego nie?

KLARA Bo nie.

RAHELA Chcę się tego po prostu dowiedzieć, tak dla siebie.

LIN Wiedza jeszcze nikomu nie zaszkodziła.

KLARA Oni dają się wszystkim wykrwawić.

LIN Jacy oni?

KLARA Izraelczycy.

LIN Ja mówię o Żydach.

KLARA Oni dają się ludziom tak samo wykrwawić jak zwierzętom.

RAHELA Czy mogłybyście przestać?

KLARA Wy? A czy ty możesz przestać?

LIN Pozwól mi wyjaśnić mojej wnuczce, jak się odżywiać kosztownie.

KLARA Wyżyłaś się już wystarczająco na mnie.

LIN Rahela chce się czegoś dowiedzieć, w przeciwieństwie do ciebie.

KLARA Nie wydaje mi się.

LIN Wiele cię nauczyłam, dlaczego nie chcesz, żeby i mała wiedziała to wszystko?

KLARA No właśnie, umiem zaśpiewać „Międzynarodówkę”.

LIN To wszystko, co potrafisz?

RAHELA Dziękuję, pójde pogugłować, dobrze?

KLARA Poczekaj.

RAHELA Tak?

KLARA Poczekaj. Ja...

RAHELA Co takiego?

KLARA Może mogłabym ci jakoś pomóc. Mogę pojechać z tobą i pomóc ci, nie sądzisz?

LIN Stałaś się jak dla niej za bardzo Niemką, żeby móc jej pomóc.

RAHELA Babciu, proszę, daj spokój.

KLARA Nie stałam się Niemką. Zawsze byłam Niemką!

LIN Ciągle jeszcze niczego nie zrozumiałaś.

KLARA Czego nie rozumiałam?

RAHELA Mamo!

KLARA Czego nie rozumiałam?

LIN Niczego!

RAHELA Mamo! Babciu! Potrzebuję waszej pomocy.

KLARA Niczego nie potrzebujesz. Chciałaś przecież pójść pogugłować.

Rahela wychodzi.

LIN Przegoniłaś dziecko.

KLARA Lepiej, żeby nie słuchała twoich bredni.

LIN Co ty tam wiesz.

KLARA Dzięki Bogu, wkrótce stąd wyjedzie. W tym domu można tylko zwariować.

LIN Czy przyszło ci kiedyś do głowy, że może ona wybiera się do Ameryki także i z twojego powodu?

KLARA Sądziłam przede wszystkim, że chce skorzystać z szansy, aby skończyć studia na wysoko wykwalifikowanym poziomie, ale, dziękuję bardzo, oczywiście, że to przeze mnie.

LIN Tak tylko sobie pomyślałam.

KLARA Wszystko jest zawsze przeze mnie. Jak coś mogłoby nie być przeze mnie.

LIN Nie panujesz nad sobą. Jak to się dalej potoczy?

KLARA Biedne dziecko, jak strasznie cierpi przeze mnie.

LIN To nie ma nic wspólnego z Rahelą, że zachowujesz się jak furia.

KLARA Wiem, ty zawsze wiesz wszystko lepiej, zwłaszcza gdy chodzi o moje uczucia, ale tym razem po prostu nie masz racji. Moja córka emigruje, więc mogę się, do diabła, martwić i zachowywać, jak mi się podoba.

LIN Chodzi ci o Daviego.

KLARA Mam do tego prawo jako matka.

LIN Mam rację?

KLARA Nie, wcale nie chodzi o niego.

LIN Ależ oczywiście, że tak.

KLARA To nie fair.

LIN Wiem, ale życie nie jest fair.

KLARA Nie chodzi mi o Daviego.

LIN Musisz ją puścić, to nie jej wina.

KLARA Nie chodzi o Daviego.

LIN Nie możesz mścić się na niej.

KLARA A dlaczego ty tak robisz?

LIN Po tym wszystkim, co się zdarzyło, nie było jej łatwo powiedzieć ci, że wyjeżdża.

KLARA A mnie było?

LIN To nieważne. Ty jesteś matką.

KLARA Co ty tam o tym wiesz?

LIN Więcej niż sądzisz.

KLARA Ja zawsze byłam z tobą, zawsze wszędzie razem z tobą jeździłam.

LIN Biedactwo.

KLARA Jeździłam za tobą. A teraz mieszkasz ze mną.

LIN Przecież nie życzysz swojej własnej córce takiego piekła.

KLARA Chcę tylko być odrobinę obecna. Nie wymagam przecież wiele.

LIN To idź i pomóż jej dowiedzieć się, co robić, żeby kuchnia była koszerne.

KLARA To będzie zakłamanie.

LIN Nieważne. Niepotrzebny jej rabin. Tylko matka.

KLARA Niepotrzebna. (*chce wyjść*) Dlaczego tak robisz?

LIN Co?

KLARA Z tą koszernością.

LIN Ktoś musi jej to wyjaśnić.

KLARA Robisz to przeciwko mnie?

LIN Skoro ty nie chcesz jej tego wytłumaczyć, a ona chce się dowiedzieć.

KLARA Chcesz ją podburzyć przeciwko mnie?

LIN Zapytała mnie, bo ty nie dałaś jej odpowiedzi.

KLARA Zrobiła to, żeby mnie rozzłościć. Twoja osoba nie ma tu nic do rzeczy.

LIN Jakichś reguł człowiek musi się trzymać.

KLARA Co ty powiesz?!

LIN A co wolałabyś ode mnie usłyszeć?

KLARA Że na starość nie uważasz, że to wszystko należy traktować poważnie. Jak byłam małą, musiałas utrzymywać pozory, ale teraz nie twierdź, że bierzesz to wszystko na serio.

LIN A jeśli biorę to na serio?

KLARA Trudno mi to moralnie pogodzić.

LIN Co?! Z jakimi zasadami wiary?

KLARA Nie jako rabin. Jako córka.

LIN Gdybym zawsze robiła wszystko jedynie według tego, co wy możecie pogodzić z waszym sumieniem, nie mogłabym zrobić nic z tego, co chciałam zrobić.

KLARA Na przykład być członkiem partii.

LIN Zawsze mi było obojętne, co inni powiedzą. Robiłam to, co uważałam za stosowne.

KLARA Ależ, proszę cię, nie mogłaś się obyć bez poklasku. Po co jeszcze człowiek wchodzi na scenę?

LIN Nie szczędziłam wysiłków, aby poświęcić wszystko dla tego, w co wierzę.

KLARA Na przykład mnie.

LIN Cokolwiek miałabyś mi do zarzucenia, nie odgrywaj się na małej.

KLARA Czy w ten sposób chcesz powiedzieć przepraszam?

LIN Poczekaj na Jom Kippur, wtedy porozmawiamy.

RAHELA Nieczęsto jestem zbита z tropu, ale czasami mi się to zdarza.

Zamki w drzwiach są niellogiczne, jeśli chce się je zamknąć, trzeba przekręcić klucz w stronę przeciwną do ruchu wskazówek zegara, żeby je otworzyć, należy go przekręcić w odwrotną stronę, wydaje mi się to bez sensu. Papier toaletowy jest idiotyczny. W ogóle cały system recyklingu. I kobiety. W tych swoich ubiorach. Ich nogi atakują mnie, rzucają mi się w oczy, jakbym się o to prosiła. Czuję się tak, jakbym stała przed fałszywymi kulisami albo jakby to kulisy były prawdziwe, a za to ja kopią z innego zdjęcia. Kolory są inne i wszystko jest nieco poprawione. Wszystko wydaje się być upiększone, z wyjątkiem mnie. Mama zawsze mówiła, włóż na siebie coś przyzwoitego i zepnij włosy. Mówiła, poszukaj sobie jakiejs pracy i idź wieczorem potańczyć. Mówiła, że jestem beznadziejnym przypadkiem i że wy wszyscy jakoś ze mną wytrzymacie, bo jesteście moją rodziną, ale nie wie, jak to będzie z resztą świata. Cóż, najwidoczniej miała rację.

Kupiłam sobie rower. Tutaj niewiele osób posiada rowery i wydaje mi się, że ten mój jest bardzo niemiecki. Mały, rozklekotany, nie mogę nim jeździć nigdzie daleko, ale zawsze to lepsze niż jeżdżenie metrem.

Dzisiaj wpłatał mi się w szprychy wróbelek. Nacisnęłam na pedały i urwałam mu głowę. Nie wiedziałam, że coś takiego jest możliwe. Może już wcześniej nie żył, nie mam pojęcia, w każdym razie usłyszałam chrzęst, zsiadłam i włożyłam go do torby, pomyślałam, że później go pochowam, bo teraz już i tak jestem spóźniona. Potem o nim zapomniałam, a kiedy w bibliotece wypadł mi nagle z torby, wszyscy wlepili we mnie wzrok. Stałam jak sparaliżowana. Nie mogłam podnieść martwego ptaka, gapiałam się na niego i myślałam o tobie.

Tobie by się nic takiego nie przydarzyło, wiem o tym.

LIN Nie wiedzieliśmy wtedy o takich rzeczach, kiedy tutaj przybyliśmy. Przyjechaliśmy z własnej woli. Więcej, byliśmy z tego dumni. Oni wyciągają właściwe wnioski z faszyzmu – tak myśleliśmy.

Antyfaszystowskie państwo! Nie chcieliśmy jechać na pustynię do ortodoksyjnych Żydów, chcieliśmy mieszkać w naszym kraju i zmienić go. Teraz to panią pewnie tylko śmieszy, prawda? Ale my naprawdę w to wierzyliśmy. Czekaliśmy na stołki w SED. Dzisiaj oczywiście nikt tego nie może zrozumieć.

Przecież Marks powiedział, że jedynie rewolucja socjalistyczna przezwycięży antysemityzm. A ponieważ żyliśmy w socjalizmie, dlatego nie mógł tutaj istnieć antysemityzm. Gryzmoły na żydowskich grobach albo zwalnianie ludzi z pracy oficjalnie nie miały miejsca. Jeśli ktoś coś takiego twierdził, był wrogiem państwa.

Widziano to tak: tam po drugiej stronie granicy mieszkają oprawcy, a tutaj żyją sami dobrzy ludzie. Członkowie ruchu oporu. Więc po co uczyć członków ruchu oporu historii? Przecież oni już wszystko wiedzą. (*śmieje się*)

Rahela czyta głośno Lin hasła ze słownika „Niemieckie słowa pochodzenia jidysz”. Lin jest nieobecna myślami. Z płyty słyhać program „Sog nit kejnmal”.

RAHELA Abgezockt. W jidysz: zchoken. W znaczeniu potocznym „oszukańczy, oszukany, wystrychnięty na dudka”. Aussmusen. Z jidysz: schmusen. „Dyskutować, wymieniać poglądy, rozmawiać, zajmować się czymś gadaniem.” Słyszysz? „Schmusen” znaczy wypełniać pustkę.

LIN Aha.

RAHELA Wiedziałaś o tym?

LIN Aha.

RAHELA Co takiego „aha”?

LIN Schmusen.

RAHELA Powtarzasz jak automat, powiedz, czy ty w ogóle mnie słuchasz?

LIN Tak.

RAHELA To dlaczego nic nie mówisz?

LIN Bo słucham.

RAHELA Skąd mam wiedzieć, że słuchasz, skoro nic nie mówisz?

LIN Oczywiście, że cię słucham. Wszyscy żydowscy chłopcy będą chcieli z tobą schmusen.

RAHELA O czym ty mówisz?

LIN Co tam jeszcze piszą?

RAHELA Baal!

LIN Głupoty. Baal.

RAHELA Baal. W jidysz: „mężczyzna, pan, posiadacz, rzeczoznawca, artysta”.

LIN Baal jest bożkiem z Biblii.

RAHELA A w jakim języku ją napisano?

LIN Na pewno nie w jidysz.

RAHELA Brecht wiele kradł.

LIN Brecht kradł ile wlezie, ale tego nie ukradł. Kiedy wydano tę książkę? Ci Żydzi mnie kiedyś wykończą.

Wchodzi Klara.

KLARA Nie musisz mi tego mówić.

RAHELA Czy Brecht był antysemitą?

KLARA Dlatego, że był Niemcem?

LIN On był komunistą, Rasza.

RAHELA Jaki to ma związek?

KLARA No właśnie, jaki to ma związek? To, że w NRD głaskano babcię po głowie za jej żydowski folklor, nie oznacza, że komuniści nie nienawidzili Żydów.

LIN Tak jak twoja matka.

KLARA Ja nie jestem komunistką.

LIN Tylko antysemitką.

KLARA Wyłącz tę muzykę.

RAHELA Dlaczego?

KLARA Wyłącz ją.

RAHELA Nam się podoba.

LIN Rahela, proszę, wyłącz muzykę.

KLARA Szkoda, że nie ma już NRD, wtedy obie mogłybyście tam sobie wrócić i założyć własny chór żydowski.

LIN Jak byłaś dzieckiem, lubiałaś bałałajkę.

KLARA Nie pamiętam.

LIN Mam zdjęcia, na których obie gramy na plastikowych łąpatkach i śpiewamy partyzanckie pieśni.

KLARA Czy wyjaśniłaś mi wtedy, co takiego śpiewam, czy tylko powiedziałaś, że jestem słodka z tą łąpatką w ręce?

LIN Wyglądałaś słodko.

KLARA Jak twoja prywatna socjalistyczna maskotka.

LIN Bardzo pięknie śpiewałaś.

KLARA To nie polepsza sprawy.

LIN Nigdy cię do niczego nie zmuszałam.

KLARA Robiłaś propagandę.

LIN Jak widać, na nic się to nie zdało.

KLARA Otóż na wiele. Wykształciłam czujniki, które chronią mnie przeciw różnym świństwom.

RAHELA Czy uważasz za świństwo, że uczę się jidysz?

KLARA Nie, języki są czymś wspomniałym. Ale dlaczego właśnie jidysz, dlaczego nie hiszpański albo japoński, języki, które się do czegoś przydają.

LIN Nie dziw się, jeśli mała zostanie w Ameryce, to będzie twoja zasługa.

KLARA I najlepiej będzie, jak wyjdzie za mąż za Żyda i razem pojadą do Izraela.

RAHELA Co wy tak ciągle o tych Żydach. Nie interesują mnie mężczyźni.

LIN Twój strach przed Izraelem jest tutaj nie na miejscu. To inny kontynent.

KLARA Wszystko jedno! Po prostu wszyscy chcecie uciekać! Tak daleko, jak się da. Im dalej ode mnie, tym lepiej! Co chcesz przez to powiedzieć: „Nie interesują mnie mężczyźni”?

RAHELA A co takiego mogę chcieć przez to powiedzieć?

LIN Widzisz, jak daleko zapędziłaś dziecko!

KLARA Ja? Czy to moja wina?

RAHELA Chwileczkę, nie jestem chora, dobrze?

KLARA A jeśli w ogóle czyjaś, to twoja.

LIN Moja? U nas nie było takich rzeczy!

KLARA Robicie mi to na złość!

LIN Ja nic nie robię.

KLARA Mówicie rzeczy, które mogłyby mnie jakoś zranić!

RAHELA O Boże.

KLARA Doprowadzacie mnie do szału.

LIN Sama się doprowadzasz do szału.

KLARA Nie mogę już tego dłużej znieść.

LIN A ja mogę?

KLARA Czy ja ci się narzucałam?

LIN Ach, a więc to chcesz powiedzieć! Że ci się narzucam. W takim razie przeniosę się gdzie indziej.

KLARA Gdzie?!

LIN Wszystko jedno!

RAHELA Wiecie co? To ja sobie pójdę. Do hotelu. Nie wytrzymam tu już ani chwili w tej waszej miszpoke. Koniec z tym. Koniec.

KLARA Czy ty w ogóle wiesz, co znaczy miszpoke?

RAHELA W jidysz oznacza to zebraną do kupy grupę, która sama stwarza sobie problemy tworzące podstawę jej egzystencji. Tego słowa używa się także na określenie rodziny.

RAHELA Oczywiście, że się nad tym zastanawiam, czy może dlatego odszedłeś, ale wiem, że to nieprawda. Nie mogę sobie nawet wmówić, że mogło to być powodem twojego odejścia. Twój powód był jasny. Wiedziałeś, co nim jest i powiedziałeś nam to. Nie mogłeś nas okłamać? Mówię szczerze, mnie by to pomogło. Myślę, że mamie byłoby wszystko jedno, ale gdybyś mi po prostu tylko powiedział, że musisz stąd odejść, musisz od nas odejść, od razu bym cię zrozumiała. Ale ty mówiłeś o poszukiwaniu większego sensu, o Ziemi Obiecanej, więc jasne, że byłam zdezorientowana, dziwi cię to? Do licha, jak ty się teraz nazywasz?!

KLARA Rozumiem cię lepiej, niż sądzisz. Wtedy, kiedy pojechałam na studia do Paryża. Nie pytałaś mnie nigdy, dlaczego. Czyżby to było aż takie oczywiste? Byłam wtedy dokładnie w twoim wieku i byłam szczęśliwa, że jestem tak daleko. Z dala od wszystkich, którzy mnie znali. I od mamy, zwłaszcza od niej. A teraz ty robisz to samo. Właśnie tego boi się każda matka. Że jej córka będzie się zachowywać w stosunku do niej tak samo jak ona wobec swojej matki. Chciałam zostać we Francji. Nie wiedziałam, co tam robić, w każdym razie nie podjęłam studiów. Kochałam Paryż, kochałam to, że niczego nie rozumiem. Łatwo znajdowałam przyjaciół, dużo milczałam i wciąż się uśmiechałam. Dłuższe rozmowy nie były możliwe. Wszyscy wydawali mi się mili. I lubili mnie. A potem okazało się, że jestem w ciąży. Bliźniaki. Cóż. Ale to nie był powód, dla którego wróciłam. Nie chodziło mi o to, żeby was urodzić w Niemczech. Właściwie wołałabym, żebyśmy zostawili ten kraj za sobą. Może tak byłoby dla was lepiej. Może wtedy nie wyjeżdżalibyście gdzieś indziej. Może Niemcy nie są dla was właściwym miejscem. Nie mogłam wtedy o tym wiedzieć. Myślałam o sobie. Nie mogłam sobie wyobrazić, że będę gdzieś mieszkać, gdzie ciągle będę musiała zadawać dodatkowe pytania. Na przykład w szpitalu. Nie można przecież całe życie jedynie się uśmiechać. I nigdy nie parskać śmiechem. Słyszac dowcip czy coś w tym rodzaju. Rozumieć dowcipy. Móc się natychmiast roześmiać, wspólnie z innymi. Rozumiesz mnie?

Czy ty rozumiesz tam dowcipy? Ciekawa jestem. Czy wszystko jest ci tam bliskie?

LIN Nazywało się to wtedy oczyszczenie aparatu partyjnego z titowców, trockistów i syjonistów. Tutaj w pięćdziesiątym trzecim Albert Norden i Hermann Axen wylecieli z kierownictwa SED. Akurat ci dwaj, którzy chwalili się, że są socjalistycznymi internacjonalistami, niemieckimi komunistami – wszystkim, co się da, tylko nie Żydami.

Dla wrogiego syjonizmu nie kiwnęli nigdy nawet palcem. A i tak zostali usunięci. No cóż.

Mimo to poszłam oczywiście do Yad Vashem. Przed kamerami filmowymi klepano mnie za to po ramieniu.

Słucham? Było naprawdę pięknie. Moim zdaniem było pięknie. I nie bałam się. Nie bałam się, bo byłam wystarczająco głupia. Myślałam, że ja jestem przecież także socjalistyczną internacjonalistką.

Matka i córka.

KLARA Ale tak naprawdę nie pójdziesz do hotelu.

RAHELA Nie.

KLARA To dobrze.
 RAHELA Prawdę mówiąc, nie.
 KLARA To dobrze.
 RAHELA Myślałaś, że naprawdę tak zrobię?
 KLARA Cóż. Obawiam się, że jestem naprawdę niezdolna.
 RAHELA Jesteś.
 KLARA Ach.
 RAHELA Sama wiesz.
 KLARA Wiem. Doprowadza mnie do szału.
 RAHELA To ją gdzieś oddaj.
 KLARA Nie oddam przecież mojej matki do domu starców.
 RAHELA Oczywiście że nie.
 KLARA Nie mogę.
 RAHELA Przecież wiem.
 KLARA Czegoś takiego się nie robi.
 RAHELA Jasne.
 KLARA Ty też nie jesteś prawdziwym darem niebios.
 RAHELA Ale przynajmniej się staram.
 KLARA Dziękuję.
 RAHELA Naprawdę. Nawet jeśli mi nie wierzysz.
 KLARA Trochę.
 RAHELA Wierzysz?
Patrz na siebie.
 RAHELA Chcesz o tym porozmawiać?
 KLARA O czym?
 RAHELA Nie wiem, a o czym chciałabyś?
 KLARA Nie.
 RAHELA W porządku.
 KLARA No dobrze. Chcę.
 RAHELA To zaczynamy?
 KLARA Tak.
 RAHELA Pytaj.
 KLARA Naprawdę jesteś?
 RAHELA Kim?
 KLARA Tą –
 RAHELA Tą... kim?
 KLARA Wiesz, co mam na myśli.
 RAHELA Czy to aż takie straszne, że nawet nie możesz tego wymówić?
 KLARA Na odwrtkę?
 RAHELA Ojej. W takim razie rzeczywiście już lepiej nic nie mów. Na odwrtkę.
 KLARA A jak się na to mówi?
 RAHELA Dajmy spokój.
 KLARA Jesteś?

RAHELA Tak.

KLARA Od kiedy?

RAHELA Od urodzenia.

KLARA Dlaczego nigdy nic nie powiedziałaś?

RAHELA Nigdy nie pytałaś.

KLARA Miałas przecież kiedyś chłopaka.

RAHELA To skomplikowane.

KLARA No tak. Dla mnie.

RAHELA Dlaczego?

KLARA Nie wiem. Jesteś moją córką.

RAHELA Może po prostu tylko nie chciałam, żebyś zaczynała z jakimś takim „na odwyrtkę” i z głupim wypytywaniem.

KLARA Miałas już kiedyś przyjaciółkę?

RAHELA Zaczyna się.

KLARA Masz rację. Lepiej będzie, jak mi nic nie powiesz.

Patrzę na siebie.

RAHELA To tylko na dwa lata. Góra trzy. Zachowujecie się, jakbym odchodziła na zawsze.

KLARA Nie masz biletu powrotnego.

RAHELA Tak jest lepiej, bo będę mogła wrócić już nawet za miesiąc.
Jak mi się nie spodoba.

KLARA Ale nie wrócisz.

RAHELA Nie.

KLARA Spodoba ci się.

RAHELA Nie możesz mi tego brać za złe.

KLARA Wiem.

Uśmiechają się do siebie.

RAHELA Idzie Mojsze do rabina i mówi: Rebbe, nie mogę już tego dłużej znieść. Moja żona jest stara, krzykliwa i za dużo gada. Moje dzieci straciły własny dom i wprowadziły się do nas. Razem z nimi przyszły także ich dzieci. Nie mam już siły. Chodzą mi po głowie, pokazują, ja tego nie przeżyję.

Na to rabin: Kup sobie kozę. Kup sobie kozę i trzymaj ją u siebie w domu. Niech śpi w tym samym pokoju, niech je w tej samej kuchni.

Miesiąc później Mojsze przychodzi znowu do rabina: Rebbe, nie mogę już tego dłużej znieść. Ja tego nie przeżyję. Moja żona jest stara, krzykliwa i za dużo gada. Moje dzieci czują się u nas jak u siebie w domu i ani im w głowie wyprowadzka. Ich dzieci skaczą mi po głowie, kiedy śpię. I ta koza. Żre za dziesięciu. W mieszkaniu smród. Dzieciaki wrzeszczą. Koza biega po pokoju i sra na podłogę.

Na to rabin: No to teraz wyrzuć kozę.

Mojsze przychodzi znowu do rabina parę miesięcy później i mówi: Rebbe, jestem najszczęśliwszym człowiekiem na świecie. Odkąd

wyrzuciłem kozę, żyjemy w zgodzie z dziećmi i dziećmi naszych dzieci. Gotują dla mnie i mojej starej żony, a wnuki śpiewają nam piosenki przy obiedzie.

Na to rabin: A widzisz.

Patrz na siebie.

RAHELA To ja. Koza.

KLARA Ach tak?

RAHELA Przecież od dawna mnie tu nie ma.

KLARA Ciągłe nad tym ubolewam.

RAHELA Niepotrzebnie.

KLARA Przepraszam.

RAHELA Czego ty się właściwie boisz? Dlaczego?

KLARA Terroryzm. Narkotyki. Taksówkarze.

RAHELA A tak naprawdę?

KLARA Że nie wrócisz.

RAHELA Przez terroryzm?

KLARA Przeze mnie.

RAHELA Wrócę. Nie będę się narkotyzować. Nie wpadnę pod taksówkę. Nie wstąpię do al Kaidy, obiecuję.

KLARA Będiesz do mnie pisać?

RAHELA Oczywiście, że będę.

KLARA Często?

RAHELA Bardzo często.

KLARA Jak ci będą potrzebne pieniądze.

RAHELA Nie będą.

KLARA Ale jeśli.

RAHELA To wtedy do ciebie napiszę.

KLARA Nie bądź za dumna.

RAHELA Już dobrze. Nie będą potrzebne.

KLARA Ale jeśli.

Patrz na siebie.

RAHELA Czy możesz mi oddać listy?

KLARA Listy?

RAHELA Czy możesz mi oddać jego listy? Są moje. Chciałabym je zabrać ze sobą.

KLARA Jakie listy?

Rahela milczy.

KLARA Jakie listy?

RAHELA Dajmy spokój.

KLARA Co masz na myśli?

RAHELA Nieważne.

KLARA Mam twoje listy?

RAHELA Nie. Tak mi się tylko zdawało. Myślałam, że są tutaj, ale może po prostu zostały u mnie w domu.

KLARA Coś ważnego?

RAHELA Niespecjalnie. Dziecinada.

KLARA Na pewno? Wszystko masz? Wszystko masz, co ci jest potrzebne?

RAHELA Ależ oczywiście. Mam wszystko. Nie zwracaj sobie głowy.

Patrzę na siebie.

KLARA Dużo ich jest w Nowym Jorku?

RAHELA Czego?

KLARA No, tych kobiet.

RAHELA Jest tam dużo kobiet, tak.

KLARA Wiesz co mam na myśli...

RAHELA Na odwyrtkę?

KLARA Tak.

RAHELA W stanie Nowy Jork zezwolono niedawno na homoseksualne małżeństwa, więc przypuszczam, że będą tam teraz napływać z całego kraju.

KLARA To będą dla ciebie dobre czasy.

RAHELA Mamo!

KLARA To przecież prawda. To przecież dobra wiadomość.

RAHELA Dobra. Świetna sprawa. Boisz się, że poślubię kobietę?

KLARA Masz taki zamiar?

RAHELA A masz takie obawy?

KLARA Nie, zupełnie nie.

RAHELA A może jednak?

KLARA Będę mogła przyjechać na wesele?

RAHELA Jeśli obiecasz, że się będziesz przyzwyczaję zachowywać.

KLARA Będziecie tłuc talerz obcasem i będą was nosić na krzesłach?

RAHELA Nie wiem, czy ortodoksyjni obchodzą homoseksualne śluby.

KLARA Pewnie nie.

RAHELA Pewnie nie.

KLARA Obiecuję ci, że jak znajdziesz sobie miłą żydowską dziewczynę, to zapakuję babcię i przyjedziemy do was, żeby wam sprawić porządne żydowskie przyjęcie.

RAHELA Dziękuję. Brzmi to nieźle, muszę tylko teraz szybko znaleźć miłą żydowską dziewczynę.

KLARA W Ameryce nie będzie z tym problemu.

RAHELA Nie jest to dla mnie aż takie ważne, jak ci się wydaje.

KLARA To z kobietami?

RAHELA To, żeby być Żydówką.

KLARA Zawsze tak myślałam. Że ci to obojętne. Ale się zmieniłaś.

RAHELA Chcę tylko dowiedzieć się paru rzeczy, i na pewno nie wstąpię do żadnej sekty.

KLARA Nie musisz, już jesteś.

RAHELA Taką mnie urodziłaś, więc się nie skarż.

KLARA Doskonale.

Śmieją się.

RAHELA W każdym razie nie wybieram się do kibucu.

KLARA Nie.

RAHELA Nie wyjeżdżam do Izraela.

KLARA Wiem.

RAHELA Nie twierdzę jak on, że idę ratować świat.

KLARA To dla mnie niewielka pociecha.

RAHELA A co by cię mogło pocieszyć?

KLARA Powiedz, dlaczego.

RAHELA Po prostu wyjeżdżam. Dlatego.

KLARA Dlatego?

RAHELA Chcę to wszystko zwyczajnie zobaczyć.

KLARA Jasne.

RAHELA Kobiety i inne sprawy. Ale ty przecież wcale nie chcesz tego słuchać.

KLARA Podobno są bardzo ładne. Kobiety.

RAHELA Na piękne lesbijki jest już nawet specjalne słowo. Na te, które nie wyglądają jak faceci.

KLARA Jakie?

RAHELA Lipstick-lesbian.

KLARA Lipstick-lesbian. Czego to człowiek nie wie.

RAHELA Prawda?

KLARA Wspaniały kraj.

RAHELA Nic mi się nie stanie.

KLARA Lipstick-lesbian. To dobre.

RAHELA Jesteś zazdrosna?

KLARA Trochę. Chcę, żeby było też słowo na mnie.

RAHELA Już jest. Ty jesteś kike.

KLARA Kto?

RAHELA Tak się mówi obraźliwie na Żydówki.

KLARA To świetnie.

RAHELA Wiem. Nie można mieć wszystkiego.

KLARA Widocznie.

Klara przestawia meble w mieszkaniu. Przesuwa kanapy tam i z powrotem, rozstawia z zamachem krzesła w różnych miejscach. Przenosi pełne kartony i różne naczynia z jednego pokoju do drugiego, upuszcza coś, zawija skorupy w dywan i wynosi go, ciągnąc po podłodze. Zdejmuje obrazy ze ściany, wiesza je z powrotem na dawne miejsce, przemieszcza, ponownie zdejmuje. Sieje spustoszenie w mieszkaniu, aż nie można go już dłużej poznać.

Lin stoi przez cały czas obok i przygląda się w milczeniu.

KLARA Dzisiaj wymówiłam pracę. Nie miałam już na nią ochoty. Pomyślałam o tym, co mi powiedziałas, i rzuciłam szefowi

wypowiedzenie na biurko. To nie wszystko, powiedziałam mu też, że jego styl rozmawiania z kobietami to molestowanie seksualne. I że jest chodzącą bezczelnością, która uwłacza ludzkości. Tak prosto w oczy. Potem żałowałam, że cię przy tym nie było. Na pewno byłabyś ze mnie zadowolona.

Pieniądzy i tak nam wystarczy. Teraz, kiedy ty się sama utrzymujesz, a babcia ma emeryturę, nie widziałam już dłużej powodu.

Twój pokój przerobiłam jednak w końcu na pokój gościnny. Wiem, że to głupie dopiero teraz tak robić, ale lepiej późno niż wcale. Nie znaczy to jednak, że już nie masz tu więcej swojego łóżka, wiesz o tym. Zawsze masz tutaj łóżko. Możesz spać na moim. Ja i tak sypiam głównie w twoim pokoju. W pokoju gościnnym.

Jeśli dobrze rozumiem, nie czytasz w ogóle moich mejli. Czy gniewasz się na mnie z jakiegoś powodu?

Tęsknię za tobą.

Czy masz już amerykański telefon? Na twój niemiecki nie mogę się dodzwonić.

RAHELA Siedziałam na schodach tego kościoła naprzeciwko mojego wieżowca. Przyznam się, że szukałam synagogi, tylko dlatego, żeby móc ci napisać, że tam byłam i że czułam się manipulowana albo coś w tym rodzaju, ale żadnej nie znalazłam, więc wróciłam po prostu do tego greko-ortodoksyjnego kościoła tuż koło mnie.

Byłam wściekła, dostałam prawie białej gorączki, że opuściłeś nas z powodu takich bzdur, że sobie poszedłeś, że cię nie ma, wszystko jedno dlaczego, siedziałam więc tam, mokłam na deszczu, ja i moje piwo. Chciałam, żeby stało się coś strasznego, o czym mogłabym ci opowiedzieć. Albo żeby jakiś ptak nasrał mi na głowę, nie wiem, to na pewno oznacza w jakiejś religii błogosławieństwo, natychmiast zaczęłabym ją wyznawać. A ponieważ nic się nie działo i było mi potwornie nudno, a nienawidzę, kiedy mi się nudzi, zaczęłam wykrzykiwać: dlaczego odszedłeś, ty świniou, z powodu takich bzdur? Czasem sobie wyobrażam, że udaje mi się, z bombą przywiązaną do brzucha, znaleźć ten kibuc, w którym się zabarykadowałeś, i zabieram nas oboje do nieba, gdzie możemy sobie w nieskończoność gratulować naszego wkładu na rzecz światowego pokoju.

Czasem marzy mi się po prostu bomba w samochodzie zamiast hamulców w głowie.

LIN Kiedy w tysiąc dziewięćset siedemdziesiątym trzecim roku był Dzień Pojednania i Arabowie napadli na Izrael jak jeden mąż, wywlekano nas przed kamery, wszystkich znanych w NRD Żydów, żebyśmy potępili Izrael jako napastnika. Wtedy pierwszy raz nie zgodziłam się wystąpić. Pomyślałam sobie, że jest to dzień, w który żaden Żyd nie powinien nawet kiwnąć palcem. Arabowie wiedzą

o tym. I napadają na kraj, który właśnie świętuje Dzień Pojednania, żeby wszystkich wyróżnić. Nie chodziło mi wtedy o to, żeby nie wypowiadać się na temat kraju, z którym mnie zupełnie nic nie łączy. To nie był mój kraj. Po prostu uważałam, że nie należy tak robić.

RAHELA Weszłam do środka do kościoła. Zaczęłam szukać kogoś, kto mógłby mi powiedzieć, jak mogłabym pomóc. Jak i co robić. Szukałam księdza czy duchownego albo jego pomocników, nie mam pojęcia, jak się nazywają, w końcu znalazłam jednego i zapytałam, co mogłabym zrobić. Coś sensownego w życiu. Poza modleniem się. Powiedziałam, że nie chodzi mi o modlenie się. Popatrzył na mnie, odwrócił się i poszedł. Pobiegłam za nim. Chętnie zrobiłabym coś dla świata, powtarzałam, czy mogłabym się tutaj do czegoś przydać?

Poprosił mnie, żebym sobie poszła, ale ja nie dałam się spławić, podniósł głos, kopnęłam w ławkę kościelną, i w końcu po pewnym czasie chwycili mnie we dwóch i wywlekli z kościoła, a z mojej puszki ciekło przez cały czas piwo i wyglądało to tak, jakbym sikała na posadzkę. Widocznie nie nadaję się do wielkich czynów. Do pomagania ludziom. Za to ty masz na to monopol.

Schody, na których piszę, są mokre, przepraszam za przemoczony papier. Ale może będzie ci wszystko jedno, w końcu teraz nic nie musi mieć dla ciebie żadnego znaczenia. Fascynuje mnie to, Davie. Naprawdę. Wy tłumacz mi, jak naprawdę mogłeś w to wierzyć, że uda ci się dokonać prawdziwie dobrego czynu.

Że wystarczy, jak odejdiesz od mamy i ode mnie? I co zawiniło ci twoje nazwisko?

KLARA No cóż, zerwałam z moim przyjacielem. Wiem, że zabrzmiało to dla ciebie dziwnie, bo nawet nie wiedziałas, że miałam przyjaciela. Tak czy owak wczoraj go porzuciłam. To miły człowiek. Zawsze grał dla mnie tak miło na gitarze. Może byś go lubiła, cóż. Teraz to już nieważne. Ale szczerze mówiąc, był dobrym człowiekiem, a ja wysłałam go do diabła. Opowiedziałam mu, że wymówiłam pracę, i nie zareagował na to w odpowiedni sposób. Jako lekarz. Uważał, że zachowałam się niewłaściwie. Ja byłam z siebie dumna i przekonana, że zachowałam się właściwie, i nagle przychodzi ten facet ze swoim Catem Stevenssem i mówi, że źle postąpiłam. Że zareagowałam przesadnie. I że nie powinnam udawać aż takiego oburzenia molestowaniem seksualnym. Że w moim wieku się takich rzeczy nie robi. W moim wieku. Coś podobnego. No cóż. Teraz to nieważne, bo nie jest już moim przyjacielem. To pewnie dziwne dla ciebie słuchać o takich rzeczach, rozumiem, nie wiedziałas nawet, że ktoś taki w ogóle istniał i nie ma to dla ciebie specjalnie znaczenia, nawet nie wiem, dlaczego ci o tym piszę, nie musi cię to obchodzić, i sędzę, że cię nie obchodzi.

Rahelo. Możesz do mnie zadzwonić?

Lin przynosi kartony pełne taśm magnetofonowych i magnetofon. Ustawia wszystko na stoliku. I słucha samej siebie.

LIN Kiedy niemiecki naród powstał przeciwko komunistom, ogarnął nas lęk. Powstanie robotnicze – mieszają mi się ze sobą obrazy, ja nie widziałam żadnych robotników, którzy by się buntowali. Widziałam mundurowych, uzbrojeni aż po zęby, zbierali się w grupy i krzyczeli. Krzyczeli: wynoście się! Gdybym mogła, rzucałabym w nich kamieniami. Na całej ulicy Siedemnastego Czerwca. Chciałam, żeby przestali. Żeby dali spokój. Chciałam, żeby ich ktoś wreszcie uciszył.

Jest pani oburzona, że mówię takie rzeczy? A czy wie pani o tym, jak się u nas pokazywało, że jest się przeciwnikiem systemu? Obchodziło się urodziny Hitlera. Właśnie tak. No i co można zrobić z takim narodem?

Wylłącza magnetofon, wyjmuje płyty, włącza adapter i śpiewa, wtórując płycie.

RAHELA To ty mi opowiedziałaś ten dowcip. Spotyka się dwóch Żydów. Jeden mówi: Emigruję. Do Australii. Na to drugi: Do Australii? To strasznie daleko! Na to pierwszy: Daleko od czego?

Cóż. Wiem, że opowiedziałaś mi to jako dowcip i że na pytania retoryczne nie ma odpowiedzi, ale ja jednak mam. Wiem, czym jest moje daleko od czego. To daleko od ciebie.

Matka i córka.

LIN Jak mu się powodzi – no, temu, wiesz, kogo mam na myśli. Twojego obecnego partnera.

Klara milczy.

LIN Chwileczkę, jakże on się nazywa...?

KLARA Przecież dobrze wiesz.

LIN Nie, zupełnie nie wiem.

KLARA No to nie wiesz.

LIN I co? Jak się ma?

KLARA Kto?

LIN Twój mąż.

KLARA On nie jest moim mężem.

LIN O Boże, ależ jesteś mieszczańska.

KLARA Jestem.

LIN Jak on może z tobą wytrzymać?

KLARA Całkiem dobrze.

LIN No, to jak on się w końcu nazywa? To było takie typowo niemieckie imię – Hans? Martin?

KLARA Klemens. Ma na imię Klemens! Czego od niego chcesz?

LIN Chciałam się tylko dowiedzieć, jak mu się powodzi.

KLARA Dobrze. Ma się dobrze.

LIN A co takiego robi?

KLARA Chciałabym teraz poczytać, dobrze?

LIN A tobie?

KLARA Co mnie?

LIN Jak się tobie powodzi?

KLARA Świetnie.

LIN A szczerze?

KLARA Świetnie.

LIN Jestem twoją matką, nie powinnaś mnie tak zbywać.

KLARA Teraz ty jesteś mieszczańska, od kiedy czujesz się matką?

LIN Twoją od zawsze, nawet jeśli tego jeszcze nie zauważyłaś.

KLARA Dobrze. Matka. Co takiego chcesz usłyszeć. Matko.

LIN Jak się powodzi mojej córce.

KLARA Nie mam pracy, moje dzieci odeszły, a ja mieszkam razem ze swoją matką, która z każdym dniem coraz bardziej działa mi na nerwy i nie daje mi poczytać gazety.

LIN Ja też się mogę wyprowadzić.

KLARA Nie możesz.

LIN A właśnie że mogę.

KLARA Nigdzie nie pójdziesz, jeszcze tego brakowało, żebyś ty też się wyprowadziła.

LIN Ładnie to powiedziałaś. Dobrze. W takim razie zostanę.

KLARA Dziękuję.

LIN I jak ci się teraz powodzi z...?

KLARA Klemensem.

LIN No właśnie, z Klemensem?

KLARA Bardzo dobrze. Jesteśmy dla siebie bardzo wyrozumiali.

LIN A więc już nie sypiacie ze sobą?

KLARA Mamo!

LIN No co takiego, jeśli ludzie mówią, że są dla siebie bardzo wyrozumiali, chcą przez to zwykle powiedzieć, że już ze sobą nie sypiają. W moich czasach tak było.

KLARA W twoich czasach nie było seksu.

LIN To sypiacie ze sobą czy nie? Jesteś za młoda, żeby skończyć z seksem! Nawet ja jestem jeszcze na to za młoda. W gruncie rzeczy powinniśmy wszyscy robić to aż do śmierci, i w najlepszym wypadku przy tym umierać.

KLARA Czemu się tak dzisiaj do mnie przyczepiłaś?

LIN Dzisiaj jest Jom Kippur, uważam, że powinniśmy ze sobą porozmawiać.

KLARA O czym?

LIN O nas.

KLARA Post w twoim wieku jest niezdrowy.

LIN To oczyszcza.

KLARA Prowadzi do niedoboru cukru.

LIN Człowiek zaczyna rozmyślać.

KLARA Lepiej nie.

LIN Ależ oczywiście.

KLARA I czego chcesz ode mnie?

LIN Ja się tylko o ciebie martwię.

KLARA Nie mogłabyś się martwić czymś innym? Na przykład o swoje kwiatki.

LIN I tak już wszystkie uschły.

KLARA No właśnie.

LIN Nie mam talentu do opiekowania się kwiatami.

KLARA Ale do martwienia się o innych masz.

LIN Proszę?

KLARA Nic takiego.

LIN Dlaczego tak mówisz?

KLARA Mamo, czy możemy skończyć tę rozmowę? Mogłabyś sobie dalej słuchać swoich taśm magnetofonowych, a ja zwyczajnie poczytać gazetę.

LIN Czy nie troszczyłam się o ciebie?

KLARA Niczego takiego nie powiedziałam.

LIN Powiedziałaś.

KLARA Nieprawda.

LIN Prawda.

KLARA Jak każda socjalistyczna matka opiekowałaś się swoją córką wzorowo w imieniu całego narodu.

LIN Tak. Wtedy bycie matką znaczyło jeszcze coś innego.

KLARA I to jak innego!

LIN Nie możesz mi zarzucać, że byłam w partii.

KLARA Nie mogę?

LIN Nie możesz. To nie ma tu nic do rzeczy.

KLARA Nie miałoby to tu nic do rzeczy, gdybyś była jedynie zwykłym członkiem partii, ale kto wywiązywał się tak aktywnie ze swoich socjalistycznych obowiązków, ten nie miał czasu na takie drobno-mieszczkańskie sprawy jak rodzina.

LIN To przecież śmieszne, rodzina stała u nas na czołowym miejscu.

KLARA Mów to komu innemu, nie mnie. Byłam przy tym.

LIN Nie, nie byłaś. Byłaś za mała, żeby coś rozumieć.

KLARA Kiedy mamy nigdy nie ma, bo ciągle jest albo za granicą, albo ma występ na scenie, to dziecko rozumie to lepiej niż dorosły człowiek!

LIN Uwielbiałaś moje występy! Jako mała dziewczynka zakradałaś się z boku na scenę, żeby zaglądać zza kulisów, co się na niej dzieje.

KLARA Oczywiście. Każda mała dziewczynka by tak robiła.

LIN I?

KLARA Tak się jeszcze nie zostaje matką.

LIN Co chcesz mi teraz powiedzieć o byciu matką? Gdzie są twoje dzieci?

Klara wstaje. Podchodzi do Lin. Biję ją w twarz. Wraca na swoje miejsce. Ciężko oddycha.

LIN W głowie mi się kręci.

KLARA Jesteś potworem.

LIN Wszystko mi wiruje.

KLARA Musisz się wyprowadzić.

LIN Wyrzucasz mnie?

KLARA Jak możesz mówić coś takiego? Jak mogłaś coś takiego powiedzieć?

LIN Bijesz mnie, a potem wyrzucasz?

KLARA Coś ci znajdę. Gdzie będziesz się dobrze czuć.

LIN Nie, dziękuję.

KLARA Uważasz, że to moja wina, z Daviem?

LIN Tego nie powiedziałam.

KLARA Powiedziałaś.

LIN Zarzucasz mi, że nie byłam matką. Dobrze, robiłam błędy. A ty ich nie robiłaś?

KLARA Powiedziałam, że prawie nigdy cię nie było.

LIN Dlatego jesteś taka samodzielna. Rodzice i tak nie mogą naprawdę nic zrobić dobrze. Jak ich nie ma, są wyrodni. Jak są, to się ich nienawidzi.

KLARA Jak dorosłam, zaczęłam stawiać sobie pytania.

LIN I?

KLARA Jak to było możliwe, że mama mogła tak często wyjeżdżać za granicę?

LIN Bo mama dawała koncerty ku pamięci zamordowanych Żydów. Wtedy to była jeszcze ważna sprawa.

KLARA Nie zaczynaj teraz znowu tego.

LIN Ale to prawda. Dlatego mogłam śpiewać w Yad Vashem.

KLARA Mam na myśli to, że w ogóle mogłaś wtedy wyjeżdżać za granicę.

LIN Co przez to rozumiesz?

KLARA Dobrze wiesz.

LIN Nie sądzę.

KLARA A ja myślę że tak.

LIN To niemożliwe.

KLARA Możliwe. Aż taka głupia nie jestem, potrafię skojarzyć jedno z drugim.

LIN Ależ oczywiście, że jesteś głupia. Głupia jak but.

KLARA Przecież jeszcze nic nie powiedziałam.

LIN Czy nie rozumiesz, że jako Żydówka mogłam wyjeżdżać za granicę?

KLARA Po co? Żeby szpiegować?

LIN Wierzyłam w to, co robiłam. Walczyłam o sprawę. O co ty walczysz?

KLARA Nie zmieniaj tematu!

LIN Nie zmieniam, chcę wiedzieć, o co ci właściwie chodzi!

KLARA To, że przeżyłaś obóz, nie usprawiedliwia wszystkiego, co było potem.

LIN A co było potem? Co takiego? Co możesz mi zarzucić? Że wierzyłam w komunizm? Teraz oczywiście możesz wytykać palcem staruchę i patrzeć na nią z góry, wyśmiewać mnie, bo śpiewałam robotnicze pieśni, bo byłam taka głupia i chciałam nowego człowieka, ale przynajmniej podjęłam jakąś próbę. Co ty takiego spróbowałaś zrobić w życiu, poza ciągłą próbą udowodnienia mi, że nie miałam racji? Że przeżyłam. Że cię utrzymałam, sama, i że do tego jeszcze ciągle walczyłam o sprawę?

KLARA Oszczędź mi tego. Daj mi z tym spokój. Przestań mi to ciągle powtarzać!

LIN Co takiego mi konkretnie zarzucasz, to, że byłaś w grupie pionierów, czy dlatego wstydzisz się dzisiaj żyć?

KLARA Wstydziłam się przywilejów, które miałam dlatego, że jestem Żydówką. Tego się wstydziłam.

LIN Były ku temu powody, żebyśmy miały takie przywileje.

KLARA Wszystko jedno, co się zdarzyło, to nie powód, aby mieć przywileje.

LIN Tobie może to być obojętne. Ludziom takim jak ty coś takiego jest obojętne. Tylko tacy ludzie mogą coś takiego powiedzieć: wszystko jedno. Wszystko jedno. Co za słowo na holokaust!

KLARA Z tobą nie da się rozmawiać.

LIN Dobrze. Wyprowadzę się. Masz rację. Powinnam się stąd wynieść.

KLARA Dokąd?

LIN Dokądkolwiek. Dokąds, gdzie mnie będą lubić. Są jeszcze tacy ludzie. Którzy mnie lubią.

KLARA Nie wątpię.

LIN Wrócę do kabaretu.

KLARA Myślałam, że do bezpieki.

Lin wstaje. Idzie najpierw kilka kroków w stronę Klary. Potem w stronę drzwi.

KLARA Dokąd idziesz? To do ciebie podobne, zawsze tak robiłaś. Od kiedy byłam mała, zawsze wychodziłaś, jak ci coś nie pasowało.

Lin idzie dalej.

KLARA Mamo. Dokąd idziesz?

Lin nie reaguje.

KLARA Mamo. Wszystko w porządku?

Lin pada na podłogę.

KLARA Mamo!

RAHELA Dwa robaki siedzą na wielkim gównie. Ojciec robak i syn robak. Jedzą. Mniam, mniam. Syn pyta ojca: Tato, czy to prawda, że niektóre robaki jedzą gruszkę? Ojciec podnosi głowę: Mniam, mniam, mniam. Tak synu, to prawda. Jedz. Jedzą. Mniam, mniam, mniam. Syn znowu pyta ojca: Tato, czy to prawda, że niektóre robaki jedzą jabłko? Ojciec podnosi głowę: Mniam, mniam, mniam. Tak synu, to prawda. Jedz. Jedzą dalej. Mniam, mniam, mniam. Syn podnosi głowę i pyta: Tato, to dlaczego my jemy gówno? Na to ojciec: Bo tutaj, synu, jest nasz dom. Jedz.

Klara kładzie Lin na kanapie, przynosi jej szklankę wody i zajmuje się nią jak dzieckiem.

KLARA Mogłabyś więcej dbać o siebie.

LIN A może ty mogłabyś więcej dbać o mnie, to byłoby wskazane w moim wieku.

KLARA To przez ten twój cholerny Jom Kippur!

LIN Nie możesz przecież zrzucić winy na Dzień Pojednania.

KLARA Nie możesz pościć, wszystkim robi się od tego słabo.

LIN Przebaczam ci.

KLARA Nie musisz. Lepiej zjedz coś. Mogę ci coś zrobić?

LIN Nic mi nie trzeba.

KLARA Cokolwiek. Ugotuję nam coś.

LIN Ja nie chcę.

KLARA Napiałś się wystarczająco?

LIN Mam wszystko, czego mi potrzeba. Idź.

KLARA Dokąd?

LIN Poczytać gazetę.

KLARA Mamo, przykro mi. Naprawdę.

LIN Przecież nic sobie nie złamałam. Już dobrze.

KLARA To znowu te zawroty głowy?

LIN Nie wiem, robi mi się po prostu czarno przed oczami.

KLARA Klemens jest lekarzem.

LIN Kto? Kim?

KLARA Klemens. Mój przyjaciel. Jest lekarzem.

LIN To dobrze. To dobry zawód.

KLARA Chciałam powiedzieć, że może cię zbadać.

LIN Aha.

KLARA Możesz mu zaufać.

LIN Niemieckiemu lekarzowi?

KLARA Nie chcę się z tobą kłócić.

LIN Wiem, co mi powie.

KLARA Ty zawsze wiesz wszystko lepiej, ale w twoim wieku...

LIN Przecież nie chciałaś się ze mną kłócić.

KLARA Tak.

LIN No to się nie kłóćmy.

KLARA Dobrze.

LIN Nie mam nic przeciwko twojemu...

KLARA Klemensowi.

LIN Właśnie.

KLARA A co masz przeciwko jego imieniu?

LIN A ty przeciwko swojemu?

KLARA Co takiego?

LIN Rahela powiedziała, że nienawidzisz swojego imienia. Dlaczego?

KLARA To nieprawda.

LIN Prawda.

KLARA Niepra... Wcale go nie nienawidzę.

LIN Co ci w nim przeszkadza?

KLARA A co tobie przeszkadza w twoim?

LIN Przeszkadza – w moim? Nic mi w nim nie przeszkadza.

KLARA Mam na myśli twoje prawdziwe imię.

Lin stęka i chowa twarz w dłoniach, wyraźnie źle się czuje.

KLARA Mamo, przykro mi. Ale. Ja już nie mogę. Przerasta mnie to wszystko. Rozumiesz? Nie wytrzymuję nerwowo, nie wiem, dlaczego mówię to, co mówię. Już tego dłużej nie wytrzymam, ta rozpieszczona dziewczucha wcale się nie odzywa. Rozumiesz mnie? Parę dni temu było tam trzęsienie ziemi o sile pięć koma osiem. Jeszcze nigdy dotąd nie było trzęsienia na Wschodnim Wybrzeżu. Mówiono, że to najspokojniejsze miejsce na świecie. Jeśli nie liczyć terroryzmu. Ale chciałam powiedzieć, że wieje tam teraz ten cholerny huragan, i nawet nie wiem, jak silny, nie wiem, co oznacza pięć koma osiem i czy cholerne oko tego cholernego huraganu znajduje się gdzieś teraz nad moją córką, czy nie, a ona nie dzwoni, żeby powiedzieć, że żyje, rozumiesz? Może połączenie nie działa. Ale może nie żyje. Rozumiesz? *(płacze)*

LIN Pięć koma osiem to nie jest aż tak dużo.

KLARA Co?

LIN Domy są tak zbudowane, że się chwieją, ale nie wałą. Nie może się stać nic złego. A Rahela ma się dobrze. Pewnie siedzi w jakiejś kawiarni z koleżankami albo śpi właśnie z jakimś miłym chłopcem. Albo dziewczyną. I dlatego do ciebie nie dzwoni. Albo przez różnicę czasu. Pomyślałaś o tym? Może to przez różnicę czasu. U niej jest jeszcze noc, więc po prostu śpi.

KLARA Już od tygodnia jest u niej różnica czasu. Nikt nie śpi aż tak długo. Trzęsienie ziemi, huragany, seks z kobietami...

LIN Brakuje jeszcze tylko szarańczy.

KLARA Właśnie. Jak w Biblii.

LIN Ostatnią karą jest odebranie matkom ich pierworodnych. U nas jest jakoś wszystko na odwrót. Ale to znaczy, że drugie dziecko ci pozostanie, tak okrutny nie jest nawet Bóg.

Klara milczy.

LIN Czułabyś, gdyby zdarzyło się coś złego.

KLARA (*zaczyna znowu płakać*) Czy ty tego nie rozumiesz, że chcę po prostu tylko, żeby na chwilę zadzwoniła, czy wymagam za wiele?

LIN Chwileczkę. Mam coś dla ciebie.

Wstaje i idzie do swojego pokoju trochę chwiejnym krokiem. Klara siedzi i czeka, rozgląda się nieco bezradnie. Lin wraca ze stosikiem listów i podaje je Klarze.

LIN Dla ciebie.

KLARA Co to takiego?

LIN To dla ciebie. Obejrzyj.

KLARA Nie rozumiem.

LIN To listy Daviego.

KLARA Do mnie?

LIN Jesteś jego siostrą?

KLARA Skąd je masz? Od Raheli?

LIN Nie bezpośrednio.

KLARA Skąd je masz?

LIN No, od Raheli.

KLARA Dlaczego ci je dała?

LIN Co cię to obchodzi? Trzymasz listy swojego chłopca, nie chcesz ich przeczytać? Nie wszystko ci się spodoba, co w nich pisze, ale będzie to trochę tak, jakby tu znowu był, nasz duży chłopak, i znowu siedział tu przy stole, ja się popłakałam, tak jakby siedział tutaj koło mnie.

KLARA Przeczytałaś je wszystkie?

LIN Są w nich różne rzeczy, tak, ale mimo to. Popłakałam się.

KLARA To zrozumiałam, że się popłakałaś, ale dlaczego czytasz listy Raheli?

LIN Tutaj. Popatrz na to.

KLARA Puść je. Zostaw.

LIN Zawsze musisz wszystko popsuć.

KLARA Czy dostałaś te listy od Raheli, czy powiedziała ci, że możesz je przeczytać?

LIN Dlaczego to robisz? Przeczytaj sobie te listy. Wzięłam je dla ciebie. Masz prawo je przeczytać.

KLARA Co znaczy wzięłam?

Lin nie odpowiada.

KLARA Grzebałaś w rzeczach Raheli i ukradłaś jej listy?

LIN Przecież jej już nie są potrzebne. Przecież ona już je czytała.

KLARA Nie sądzę.

LIN I wcale nie są aż takie tajne. Jesteśmy rodziną, jakie możemy mieć przed sobą tajemnice? Ona nie może chować tych listów przed tobą. Nie powinna tak robić.

KLARA W głowie mi się nie mieści.

LIN Dobrze. Jak nie chcesz, biorę je z powrotem.

KLARA Nie!

LIN Co nie? Jeśli jest to aż tak bardzo wbrew twoim zasadom, daj mi je z powrotem. Nie musisz ich czytać, jak nie chcesz.

KLARA Nie. Ja...

LIN A więc jednak chcesz je przeczytać. Zrób to, córeczko. Nie ma w tym nic złego. Zrobiłam to dla ciebie.

KLARA Nie. Ja. Ja chcę je odesłać Raheli. Chcę je wysłać do niej do Nowego Jorku. Są jej własnością. Powinny leżeć u niej.

LIN To nie będzie zbyt mądre.

KLARA Brakuje jej ich, wiem to.

LIN Jeśli wyślesz jej te listy, będzie wyglądać, jakbyś je ukradła, a teraz oddajesz.

KLARA Co?

LIN Uprzedzam cię tylko.

KLARA Dlaczego to robisz?

Milczq.

LIN Wzięłam je dla ciebie. Myślałam, że ci to pomoże. Bo do ciebie Davie nie napisał. Nie wiesz tego wszystkiego, co jest w tych listach.

Klara robi obronny ruch ręką.

LIN Jeśli czujesz się przez to w opresji, oddaj mi je. Oddaj mi, wyślij je Raheli. Powiem jej prawdę. Że jej zwariowana babka wzięła listy, bo myślała, że tak będzie dla wszystkich najlepiej.

Klara wstaje, trzymając listy, i idzie w stronę drzwi.

LIN Mogę to wziąć w całości na siebie, Klara, poczekaj, zostań.

Klara wychodzi.

RAHELA Ziemia się trzęsie, Davie, wszystko się rusza. Nareszcie. Jestem tak szczęśliwa, że aż mnie roznosi. To ja, ja jestem ziemią, która pęka. Byłam na czterdziestym piętrze i książki spadały nam z półek na głowy. Ludzie krzyczeli i biegli do windy. Szklanki pękały. To było piękne. Stałam przy oknie i patrzyłam na dół, jak się zaludniają ulice. Wieloma małymi robaczkami. Było ich coraz więcej. Coraz więcej.

KLARA Co teraz robię. Cóż. Dobrze, że mnie o to nie pytasz. Polowa kuchnia. W takiej charytatywnej organizacji u nas za rogiem. Przechodziłam obok niej tysiące razy, a teraz po prostu weszłam do

środku i zapytałam, czy potrzebują kogoś do pomocy. Przeszłam obok, cofnęłam się i weszłam do środka. Jakby wciągnęła mnie do środka jakaś siła.

Daje mi to zadowolenie. Smaruję chleb masłem i czasami roznoszę kanapki. Rozmawiam z ludźmi. Dokładnie nie wiem, co tam robię. Ale w końcu coś trzeba robić.

LIN Wielu uciekło w pięćdziesiątym trzecim roku. Wprawdzie nie było nas wielu, ale wtedy była cała fala, która chciała się stamtąd wydostać. Ja zostałam. Oczywiście, że zostałam. Przecież byłam komunistką. Byłam święcie przekonana, że nic mi nie zrobią.

RAHELA A potem, zupełnie niespodziewanie, wszystko minęło. Ludzie weszli znowu do domów, jakby nic się nie zdarzyło, jakby nie przeżyli przed chwilą niczego niezwykłego. Wpełzli do wnętrza i zrobił się spokój.

KLARA Kiedy wczoraj wyszłam z polowej kuchni, jakiś człowiek leżał pod drzwiami. Zupełnie pijany i cały zarzygany. Wniosłam go do środka, to znaczy zawlokłam, był strasznie gruby, taki tłusciuch, ciągnęłam go za sobą, nie chciałam, żeby zamarzł pod drzwiami, i wtedy nagle ocknął się i włożył mi łapę pod spódnicę.

LIN Kiedy wróciłam wówczas z Izraela, na naszym budynku ktoś nasmarował: „Spieprzaj, żydowska świnió”. Kazałam to zamalować. Oczywiście, że tak zrobiłam.

Nie, nie byłam. Nie byłam zdziwiona. Zastanawiam się tylko, jak to możliwe, że wtedy nie czułam lęku. O moją córkę, która została przez ten czas sama w domu.

KLARA Uciekłam. Weszłam do wanny i napuściłam gorącej wody. I leżałam. Będę tu leżeć, aż mi się zmarszczy skóra. Wstrzymam powietrze tak długo, aż do mnie zadzwonisz.

LIN Śpiewaliśmy „Psy szczekają. Karawana jedzie dalej”, żeby się uspokoić.

KLARA Mam złe przeczucie. Mam wrażenie, że dzieje się coś złego. Że coś ci się przydarzyło, że coś się stało, o czym nie chcesz opowiedzieć, mam rację?

LIN Jestem dumna ze swojej przeszłości i myślę, że ważne jest, żeby następne pokolenia zrozumiały, że stawianie oporu jest obowiązkiem każdego człowieka. Przeżyłam dwa reżymy. Dlatego słuchają mnie.

KLARA Rahelo, proszę, odezwij się.

LIN I wyzywają mnie. Zarzucają mi, że przeżyłam. Pytają, jak to było możliwe, żeby przeżyć takie potworności. Kobietom, które przeżyły kacety, zarzucano, że były dziwkami. Ja byłam na to jeszcze za mała. Ale musiałam też w jakiś sposób być dziwką, jeśli nie dla tych, to dla innych. Jak inaczej taka jak ja mogła przeżyć, no jak, to przecież wykluczone. Na pewno nie mogło się to odbyć w przyzwoity sposób. Gdybym umarła – tak. To byłoby normalne.

RAHELA Wszyscy się boją i kupują zapasy. Nie można już nawet kupić bajgla, nie wysłuchując przy tym, jak bardzo wszyscy się boją, że jakieś drzewo runie na ich dom, że ich dom zaleje powódź, że okna nie przetrzymają. Zachowują się idiotycznie, zaklejają okna taśmą, ale tylko dwoma paskami, na krzyż. Mówią, że to je zabezpiecza. Moim zdaniem wygląda to tak, jakby robili na oknach znak krzyża i wierzyli, że w taki sposób zostaną oszczędzeni.

LIN To tak jak przy nagonkach na czarownice. Jak kobiety nie tonęły, były czarownicami. Jak utonęły, nie były.

RAHELA Czyż to nie głupoty?

LIN Ale jednak jestem dumna i cieszę się, że ludzie chcą słuchać mojej historii. Budzi to we mnie nadzieję na przyszłe pokolenia.

RAHELA Czy mam sobie nakleić gwiazdę Dawida na brzuchu, czy co?

LIN Nadzieję dla świata, który nastanie po mnie.

KLARA Dlaczego tak robisz?

RAHELA Co mam ci na to odpowiedzieć.

KLARA Twoja babcia dzisiaj umarła.

Patrz na siebie.

RAHELA Kiedy?

KLARA Dzisiaj.

RAHELA Co znaczy dzisiaj?

KLARA W Jom Kippur.

RAHELA Co to takiego?

KLARA Dzień Pojednania.

RAHELA To dzisiaj?

KLARA Przyjedziesz?

RAHELA Nie mogę.

KLARA Dlaczego?

RAHELA Lotniska są zamknięte.

KLARA Na jak długo?

RAHELA Nie wiadomo.

KLARA Dobrze się masz?

RAHELA Jak to się stało?

KLARA Zasnęła.

RAHELA Naprawdę?

KLARA Naprawdę.

Obie milczą.

RAHELA Naprawdę?

KLARA Naprawdę.

Obie milczą.

Patrz na siebie tak długo, jak to możliwe.

RAHELA Mówisz tak, żeby mnie oszczędzić?

KLARA Nie.

RAHELA Przyjadę, jak się to tutaj skończy.

KLARA Czy jesteś w strefie ewakuacji?

RAHELA Nie.

KLARA Mówisz to, żeby mnie oszczędzić?

RAHELA Nie.

KLARA Obiecujesz, że nic ci się nie stanie?

RAHELA Obiecuję.

KLARA Musimy ją teraz pochować, nie mogę czekać, aż przyjedziesz.

RAHELA Czterdzieści osiem godzin.

KLARA Wtedy przyjedziesz?

RAHELA Nie mogę.

KLARA Znalazłam kogoś, kto zaśpiewa kadysz.

RAHELA Robotnicze pieśni lepiej by pasowały.

KLARA Te ja zaśpiewam.

RAHELA Naprawdę? Zrobisz to?

KLARA Zawsze sobie tego życzyła.

RAHELA Chętnie bym usłyszała. Jak śpiewasz.

KLARA Bo będą to robotnicze pieśni?

RAHELA Bo ty będziesz śpiewać.

KLARA Lubisz, jak śpiewam?

RAHELA Tak.

KLARA Nigdy mi tego nie mówiłaś.

RAHELA Śpiewałabyś wtedy?

KLARA Może.

RAHELA Masz taki piękny głos.

KLARA Dlaczego mi nie odpisujesz?

RAHELA Nie mogę do ciebie pisać. Wiem, że tego nie rozumiesz, chociaż tak naprawdę to przecież mnie rozumiesz. Tyle się tutaj działo, nie wiedziałam, co napisać. To znaczy wiedziałam, ale o to ci przecież wcale nie chodziło. Nie miałam ochoty na zwykłą gadaninę. I przepraszam, nie miałam ochoty na twoje lęki o mnie. Najpierw przeprowadzka, papiery. Potem urządzenie się. Potem robienie tak, jakby się chodziło do biblioteki, jakby się uczyło, coś robiło, w ogóle coś robiło. To się nazywa tu Ph.D., jeśli przesiaduje się w bibliotece i wpatruje w blat stołu. Potem trzęsienie ziemi. Potem huragany. Nie chce mi się o tym rozmawiać.

Proszę. Czy mogłybyśmy nie rozmawiać o tym.

Kochana mamo, przepraszam, że się tak długo nie odzywałam. To był zwariowany czas. Wiesz, co mam na myśli. Przeprowadzka, papiery. Prawie codziennie siedziałam w jakimś urzędzie, i kiedy już nie musiałam się obawiać, że mnie odeślą z powrotem, zamknęłam się najpierw w bibliotece, żeby złapać rytm życia, rozumiesz mnie.

Nie mogłam do ciebie pisać, mamo.

Nie wiem jak.

Wiele rozmyślałam o Daviem. I chciałam ci powiedzieć, że to nieprawda, że cię nie rozumiem. Rozumiem cię. Naprawdę cię rozumiem. Tak mi się przynajmniej wydaje. Nie rozumiem, dlaczego poszedł na pustynię. Nie rozumiem, dlaczego nas opuścił, myślisz, że to rozumiem, bo robię to samo, ale to nieprawda. Ja wcale nie odeszłam na zawsze. A Davie musiał zerwać z nami kontakt, sama wiesz. Nie zrobił tego dlatego, ponieważ ty się niewłaściwie zachowałam. Musiał tak postąpić. My mieszkamy w diasporze, z takimi nie wolno im się zadawać. Dla niego nie jest to żadna osobista sprawa czy coś w tym rodzaju. I w pewnym sensie to prawda. Stałyśmy się dla niego czymś nieosobistym. Ja tak nie myślę. O nas. Tobie się pewnie wydaje, że ja tak myślę, ale to nieprawda. Nie wprowadzę się z powrotem do ciebie do domu. Muszę tu zostać, ale.

Ale. A więc. Jeśli chcesz mnie odwiedzić, przyjeźdź. Chętnie cię zobaczę. Chcę cię koniecznie zobaczyć. Tęsknię za tobą. I tak. Rozumiem tu dowcipy. Ty też byś je rozumiała.

Mam nowy: Jak rozmawia mądry Żyd z głupim przez telefon? Z Ameryki do Europy. *(śmieje się krótko)* Przyjeźdź do mnie.

KONIEC

Copyright © by Marianna Salzmann
Verlag der Autoren GmbH & Co KG
Taunusstraße 19
60329 Frankfurt am Main
Niemcy

ROZMOWA Z
MARIANNA SALZMANN

Język tożsamości

CO BYŁO DLA PANI DECYDUJĄCYM IMPULSEM DO NAPISANIA SZTUKI „MAME LOSCHN” – PRZYPADEK, POMYŚL, WŚCIEKŁOŚĆ, ZLECENIE...?

Uczestniczyłam w Jiddish Summer Weimar, to w pewnym sensie Woodstock dla kultury żydowskiej i to w dodatku w Weimarze. Podchodziłam sceptycznie, bo obawiałam się, że będzie to przypominało festiwal folklorystyczny, ale byłam pozytywnie zaskoczona. Wszystkie wykłady i panele dyskusyjne były bardzo współczesne i polityczne. Zetknęłam się tam z podjęciem ważnej dla mnie kwestii mentalności postholokautu, którą wprawdzie mam, ale której dotąd nie umiałam uchwycić. Po raz pierwszy poczułam się naprawdę związana z tą kulturą. W trakcie Jiddish Summer usłyszałam też po raz pierwszy o Lin Jaldati, wielkiej piosenkarce i zaczęłam zbierać informacje o niej. Wtedy zorientowałam się, że jeszcze nigdy nie słyszałam nic o kulturze żydowskiej w NRD, w mojej głowie oba te pojęcia wzajemnie się wykluczały. Zaopatrzyłam się więc w odpowiednią literaturę i zaczęłam odkrywać zupełnie nowy dla mnie świat niemieckiej historii, która, jak się wydaje, nie została dotąd

rozliczona. Powiązałam zatem moje własne pytania o tożsamość żydowską w dzisiejszej Europie z historią kraju, w którym uważa się, że rozliczono się już z przeszłością, ale wciąż o wielu rzeczach się milczy.

CO DZISIAJ, W ZGLOBALIZOWANYM, MIĘDZYKULTUROWYM ŚWIECIE, OZNACZA DLA PANI „TOŻSAMOŚĆ”?

Tożsamość to coś żywego. Shifting personality, zmieniająca się osobowość, to byt, który, w moim odczuciu, ewoluuje w czasie. Tożsamość jest dziś rozumiana bardziej jako konstrukt, który pozwala na zerwanie z myślą o wspólnocie utożsamianej z narodem. Nareszcie dojrzelismy w Europie do tego, by odejść od idei krwi i ziemi i stać się bardziej otwartymi na nowe wpływy. Jeśli o mnie chodzi: krajem, w którym najbardziej czuję się jak ja, jest Turcja. Moim językiem ojczystym jest rosyjski, tak postanowiłam, gdy moja nauczycielka niemieckiego pod koniec szkoły podstawowej oznajmiła mi, że nigdy nie nauczę się bezbłędnie posługiwać językiem niemieckim. Potem zostałam autorką, a ktoś we wpisie w Wikipedii opisał mnie jako autorkę niemiecką. Kiedyś też dostałam niemiecki paszport. Zajmując się coraz



FOT. ESRA ROTTHOFF

Marianna Salzmann (ur. 1985 w Wołgogradzie) jest dramatopisarką, dramaturżką, współzałożycielką czasopisma „freitext”. Dorastała w Moskwie, skąd w roku 1995 emigrowała wraz z rodzicami do Niemiec. Studiowała literaturoznawstwo, teatrologię i medioznawstwo na uniwersytecie w Hildesheim, a także dramatopisarstwo na Universität der Künste w Berlinie. Pracowała jako asystentka reżysera i dramaturga w teatrach w Hanowerze i Jenie, współorganizowała z Ballhaus Naunynstrasse i Maxim Gorki Theater w Berlinie warsztaty literackie poświęcone nowej dramaturgii niemieckiej, a także – wraz z kolektywem muzycznym „forte blau” – realizowała projekty dla głuchoniemych i niedosłyszących. Autorka wielokrotnie była nagradzana w konkursach dla młodych dramatopisarzy między innymi nagrodą Exil-DramatikerInnenpreis der Wiener Wortstaetten. W roku 2013 dramat *Mame loschn* został wyróżniony nagrodą publiczności dla najlepszego tekstu dramatycznego Mülheimer Theatertage. Salzmann jest również laureatką prestiżowej nagrody im. Kleista i stypendystką Kulturakademie Tarabya in Istanbul. Jej sztuki grane były między innymi na scenach Bayerischen Staatsschauspiel München, Deutsches Theater i Staatstheater Karlsruhe. Od roku 2013 Salzmann związana jest z Maxim Gorki Theater w Berlinie, gdzie pełni funkcję dramatopisarki stowarzyszonej, a także prowadzi scenę studyjną Studiobühne Я. Mieszka w Berlinie. W tym numerze „Dialogu”, w dziale „Nowe sztuki”, piszemy także o najnowszym dramacie Marianny Salzmann *Wir Zöpfe*.

bardziej swoimi żydowskimi korzeniami, przypominałam sobie o jidysz, języku, którym rozmawiali przy mnie moi pradziadkowie. Stwierdziłam, że pośród tego, co znałam, spisana została transkrypcja moich poglądów w jidysz. Język, przynależność, tożsamość – musimy dużo bardziej samodzielnie obchodzić się z tymi

pojęciami i ciągle dociekać. Nie ma żadnych „autochtonów”, Europa jest wciąż zmieniającym się konstruktem.

Fragment rozmowy Barbary Behrendt z Marianną Salzmann opublikowanej na blogu „Theater heute”, zatytułowanej *Vorspiel: Die Autorin Marianna Salzmann*.

Przełożyła Monika Mikina



MARIANNA SALZMANN *MUTTERSPRACHE MAMELOSCHN*, DEUTSCHES THEATER, BERLIN 2012, REŻ. BRIT BARTKOWIAK. FOT. ARNO DECLAIR





MARIANNA SALZMANN *MUTTERSPRACHE MAMELOSCHN*, DEUTSCHES THEATER, BERLIN 2012,
REŽ. BRIT BARTKOWIAK. FOT. ARNO DECLAIR

Straszne kobiety

• JOANNA KRAKOWSKA •

Philip Roth w swojej książce zapisał te słowa wersalikami: „BO NIE MOŻEMY JUŻ DŁUŻEJ WYTRZYMAĆ! BO WY, PIEPRZONE MATKI ŻYDOWSKIE, JESTEŚCIE WPROST NIE DO ZNIESIENIA!”¹.

Faktycznie, są nie do wytrzymania. Pełne pretensji i resentymentów. Egoistyczne, zapiekłe, niesprawiedliwe. Są w stanie zabić rzuconym mimochodem zdaniem. Są zdolne zamienić życie w piekło. Są tak straszne, że nie wytrzymują same ze sobą, więc ciągle przyzywają do siebie dzieci, żeby im pokazać, że nie da się kochać takich matek jak one. Żydowskich matek. „Musi zawsze nienawidzić wszystkiego dla zasady”, „za bardzo się do wszystkiego wtrąca”, „nie słucha, kiedy z nią rozmawiam” – zarzuty Raheli to i tak nic w porównaniu z tym, co mówią inni. Na przykład jej matka, Klara, o swojej matce: „z tobą nie da się rozmawiać”, „mieszkam razem ze swoją

matką, która z każdym dniem coraz bardziej działa mi na nerwy”, więc lepiej niech się wynosi. Lin – Klara – Rahela w sztuce Marianny Salzmanna *Mame loszn* tworzą pokoleniową sztafetę tępych narzędzi tortur. Tak jakby język przodków był językiem Hassliebe – miłości i nienawiści naraz. „Panie doktorze, proszę mi powiedzieć – błaga bohater Rotha – czego mam się najpierw pozbyć – nienawiści... czy miłości?”

Alfabet języka matek składa się z liter: C jak cierpienie, W jak wyrzut, K jak kontrola, S jak strach. I jeszcze B. „Mam to po niej. Bezwzględność” – mówi Rahela. Dziwnie niepokojąca jest ta samoświadomość. Także dzieziczna. Lin wstawia się za wnuczką u córki: przecież nie życzysz swojej własnej córce takiego piekła, jakie masz ze mną? Ależ właśnie tego piekła jej życzy. Jak w starym dowcipie: nie zadzwoniłeś, synku – nie mogłem, mamo, wysyłałem raketę na księżyc – zawsze masz jakąś wymówkę, rozchorowałam się przez ciebie – prze-

¹ Philip Roth *Kompleks Portnoya*, przełożyła Anna Koftyszko, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 115-116, kolejny cytat s. 33.



PHILIP ROTH KOMPLEKS PORTNOYA, TEATR KONSEKWENTNY, WARSZAWA 2010, REŻ. ADAM SAJNUK.
FOT. KATARZYNA CEGIEŁKOWSKA-CHMURA

praszam, mammo, bardzo mi z tym źle – byłabym najszczęśliwszą matką na świecie, gdyby tylko to była prawda...

W sztuce Renaty Jabłońskiej z kolei trzeba Fakira, by odsłonić przed bohaterką jej własną bezwzględność. Fakir to taki oniryczny psychoanalityk, który wywołuje obrazy przeszłości, by uzdrowić przyszłość. Powiedzmy, że skutecznie, ale tylko dlatego, że pacjentka jest skłonna poddać się tej terapii, by ratować małżeństwo. Warto je uratować, bo mężczyźni w sztuce Jabłońskiej to anioły. Ada, wiadomo, jest „czepialska od dzieciństwa”, więc nic dziwnego, że obwinia męża o niepowodzenia rządu, o problemy dzieci w szkole, o zepsuty samochód, o wszystko. A mąż znosi to ze spokojem. Tak jak znosił ojczym, któremu dokuczała z całą bezwzględnością nastolatki. Tak jak ojciec, który wysłał ją z matką z getta, a sam został, żeby umrzeć.

Renata Jabłońska nie rozczuła się bynajmniej nad żydowskimi trauma-

mi, owszem – getto, owszem – powojenny strach, owszem – emigracyjna tułaczka, owszem – izraelskie wojny. Ale Fakir, inaczej niż sowicie opłacany terapeuta, nie zaoferuje Adzie łatwych usprawiedliwień. Daremnie więc czekamy na dowód, że ktoś Adę skrzywdził. Daremnie wypatrujemy mrocznej tajemnicy, która odsłoniłaby ukryte powody zgorzknienia, podejrzliwości, uprzedzeń. Wszystkie narracyjne nawyki na nic – Ada jest po prostu „czepialska od dzieciństwa”. Ojciec, ojczym i mąż są Bogu ducha winni, ofiarni, cierpliwi, opiekuńczy. Żal, jad i wieczny niepokój są w niej. Skąd?

Lin, matka i babka w *Mame loszn*, także zrobiła wiele, by przekroczyć przeszłość – uwierzyła w eneradowski komunizm bez antysemityzmu. Śpiewała robotnicze pieśni i „chciała nowego człowieka”, więc sama się prosi, by córka wypominała jej po latach, że była socjalistyczną matką, która opiekowała się nią w imieniu całego





PHILIP ROTH *KOMPLEKS PORTNOYA*, TEATR KONSEKWENTNY, WARSZAWA 2010,
REŻ. ADAM SAJNUK. FOT. KATARZYNA CEGIEŁKOWSKA-CHMURA

narodu. I teraz to w niej rezonują dwa reżymy, przekleństwo emigracyjnej obcości, ortodoksyjnego zniewolenia i izraelskiej pustyni – żydowskie matki nie znają poczucia bezpieczeństwa bez względu na to, gdzie są. Ich język wszędzie tak samo podszyty jest niepokojem i z trudem utrzymywanym na wodzy historycznym nerwem. Nieważne, czy pisze się o nich po niemiecku, jak Marianna Salzmann, czy po polsku, jak Renata Jabłońska, czy są z byłego NRD, z Izraela, z Warszawy czy z Nowego Jorku, gdzieś w tle zawsze jest wojenna przeszłość – „dzieje ucieczki ocalenia śmierci i żydowski upadek poniżej ludzkiego”². W *Utworze o Matce i Ojczyźnie*, skąd pochodzą te słowa, pamięć to narzędzie jawnego terroru wobec córki, w sztukach drukowanych w tym numerze to raczej podskórny motyw. „Ty chyba winisz własne dzieci za swoje trudne dzieciństwo” – mówi mąż Ady w *Fakirze*. „To, że przeżyłaś obóz nie usprawiedliwia wszystkiego, co było potem” – mówi Klara do Lin w *Mame loszn*. „Pewno faszyści są wymówką za wszystko, co się dzieje w tym domu!” – krzyczy tytułowy bohater *Kompleksu Portnoya*.

Żydowskie matki mają kompulsywną potrzebę kontroli. Bez względu na to, czy ich portret ma psychologiczne zacięcie, jak w *Fakirze*, pokoleniową

ramę, jak w *Mame loszn*, oratoryjną formę, jak w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* czy skandalizującą oprawę, jak w *Kompleksie Portnoya*, wszystkie mają ten sam rys ujawniający się pretensjami do własnych dzieci. Ada ciągle przypomina córce, że musi być posłuszna i zdyscyplinowana, bo jej niczego nie brak. Klara chce wszystko wiedzieć, chce być obecna. Matka w *Utworze...* ciągle dzwoni i się domaga, żeby trwać przy niej. Bohater Rotha długi czas wierzy, że jego matka jest wszechobecna i w każdej nauczycielce widzi ją w przebraniu.

Takich historii w książce Joyce Antler *You Never Call! You Never Write! A History of the Jewish Mother* (Nigdy nie zadzwonisz! Nigdy nie napiszesz! Historia żydowskiej matki)³ jest bez liku, dowcipów także. Autorka zderza stereotypy i karykatury z odwiecznych historii o nadopiekuńczych, nadofiarnych, nadwymagających i ciągle niezadowolonych matkach z nowymi, współczesnymi, feministycznymi jej odsłonami. Do końca świata walczyć więc będzie i przeplatać się miłość z nienawiścią, „Pierdol się, hieno!” Bożeny Keff z Hanki Ordonówny „Mein Jidische Mame, tak mi bez ciebie tutaj źle / Mein Jidische Mame, powrócić do Was prędko chcę”.

² Bożena Keff *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, korporacja ha!art., Kraków 2008, s. 9, kolejny cytat s. 39.

³ Joyce Antler *You Never Call! You Never Write! A History of the Jewish Mother*, Oxford University Press, Oxford – New York 2007.



BOŻENA KEFF UTWÓR O MATCE I OJCZYŹNIE, TEATR WSPÓŁCZESNY, SZCZECIN 2010, REŻ. MARCIN LIBER.
FOT. BEATA ZIEMOWSKA



Spadek po czasie marnym

• MAREK BEYLIN •

Martwota, która nagle nastąpiła, wykończenie kompletne – tak Maria Janion pamięta lata osiemdziesiąte, stan wojenny i to, co było po nim. „Mówiłam wtedy podniosło – wspomina – że może Jaruzelski powinien być sądzony za zamordowanie ducha polskiego.”¹ Też pamiętam to umysłowe zneruchomienie dotyczące nawet wielu tych, którzy aktywnie konspirowali, tworzyli, wydawali w podziemnym obiegu. Akurat tej martwoty nie było tam, gdzie znajdowała się Janion. Jak zawsze wściekle pracowita, pisała i wydawała książki, między innymi znaną serię *Transgresji*. Choć więc istniały takie wyjątki, to polska kultura przeżywała niespotykany bodaj od stalinizmu regres. Nie tylko za sprawą władzy, w dużej mierze sami zafundowaliśmy sobie taki stan, wzmagając mistyfikowanie społeczeństwa i rzeczywistości, które sprzyjały bezruchowi kulturalnemu.

Zamarło wtedy to, co stanowiło wielką siłę polskiej kultury: zdolność krytycznego przyglądania się społeczeństwu, jego mitom i przeszłości. Wszak Polacy byli uciemiężeni – w latach osiemdziesiątych ten fakt stał się powszechnym przeświadczeniem – nie wypadało więc ukazywać im ich małości i śmieszności. Małość i śmieszność stały się wyłącznym atrybutem władzy. A my, przeciwnie, byliśmy wzniośli, dzielni i patriotyczni, jak chłopaki i dziewczyny z powstania warszawskiego. Tak głosiła legenda, w którą wielu chętnie wierzyło. Toteż gdy dziś narzekamy na rozpanoszony kicz patriotyczno-narodowy, pamiętajmy, że zawdzięczamy go w dużej mierze tamtej redukcji tradycji i pamięci. Paradoksalnie pułkownik Zbigniew Żałuski ze swoim moczarskim nacjonalizmem i wstrętem do „szyderców” odniósł wtedy pośmiertne zwycięstwo: był bliższy społecznej wyobraźni niż wczesny Mrozek czy *Zezowate szczęście* Munka albo *Popioły* Wajdy.

¹ Janion. *Transe – Trauma – Transgresje*. Prof. Misia, z Marią Janion rozmawiała Kazimiera Szczuka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Po bandzie

Mitowi niepokalanego patriotyzmu towarzyszyło równie fałszywe i zabójcze dla kultury przeświadczenie, że, my, naród, jesteśmy albo musimy być jednością, zwłaszcza wobec reżymu i historycznego losu. Zwalczało się głównie komunistów, rzadko własne głupoty i zaślepienia. Nacjonałści stali w jednym szeregu z socjalistami oraz konserwatystami i nie wytykali sobie różnic, bo największa różnica dzieliła ich wszystkich z władzą. Upowszechnił się wtedy stereotyp, że my, Polacy, zawsze jednacy, oczywiście, dobrzy Polacy, bo źli byli po przeciwnej stronie.

W tym klimacie wielce wzrosła siła Kościoła, zwłaszcza że po rozbiciu „Solidarności” stał się on główną alternatywną siłą wobec reżymu. Żeby chodzić do kościoła, nie trzeba było wierzyć w Boga, wystarczyła wiara w wartość i siłę narodu. Wszystko to razem kierowało społeczeństwo w stronę narodowego konserwatyizmu skupionego na ochronie i pielęgnowaniu tych tradycji trwania i oporu, w których jednostka stapia się ze zbiorowością. Toteż ewokowano głównie kwestię wyzutej z praw większości, a o jej relacjach z mniejszościami mało kto myślał. Dominowało poczucie, że takie wiwisekcje osłabiałyby jedynie naród, dając atuty reżymowi. Stąd między innymi tak wiele chłodnych czy nieprzychylnych reakcji na esej Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto*. W tych warunkach *Transgresje* Marii Janion, ukazujące różne odmienności i wykluczenia, sytuowały się na marginesach zbiorowych przeświadczeń.

Oczywiście, nie wszyscy popadali w zaczadzenie narodową jednością. Odtrutkę stanowiły choćby publikacje Adama Michnika czy Jana Józefa Lipskiego. Ukazywały się też w podziemnej prasie polemiki z tym większościowym myśleniem, pamiętam na przykład, jak wściekało ono Tadeusza Nyczka.

A przywołuję tę przeszłość nie dla czczych wspomnień, tylko dlatego, że dziś wciąż borykamy się ze spadkiem lat osiemdziesiątych. Część współczesnych elit wtedy właśnie wyrobiła sobie przekonania, jakie jest czy powinno być społeczeństwo i jak należy traktować tradycje. Także obecna siła Kościoła to pokłosie tamtych czasów. Tyle że o latach osiemdziesiątych jako jednej z matryc współczesności mało kto nam dziś opowiada. W teatrze pamiętam tylko błyskotliwe przedstawienie Weroniki Szczawińskiej *Teren badań: Jeźdźjada* w Komunie/Warszawa. Ale Szczawińska skupia się na innych redukcjach, zrodzonych w tamtych czasach. Biorąc na warsztat cykl *Jeźdźjady* Małgorzaty Musierowicz, pokazuje nam, jak wzorotwórczy inteligencji wygłądali świat i światopogląd, usuwając z horyzontu wszystko, co nie przystawało do niby poczciwego, choć opresyjnego „jak być powinno”.

Szczawińska pokazuje więc, jak budowaliśmy polski grajdół. To ważne przedstawienie dla rekonstruowania genealogii naszych postaw, jednak chciałbym znacznie więcej takich przedsięwzięć. Bo lata osiemdziesiąte, nader często lekceważone i spychane do kąta naszej pamięci, stanowią arcybogatą kopalnię wiedzy o nas współczesnych.

Od ścia- ny do ściany

- PIOTR OLKUSZ •
 - MICHAŁ KMIECIK / PIOTR MORAWSKI / WERONIKA SZCZAWIŃSKA •
 - MARTA BRYŚ •
-

Pajęczyna

• PIOTR OLKUSZ •

W satyryczno-filozoficznym eseju *Bitwa książek* Jonathan Swift opisuje przypadkowe spotkanie nad pajęczą siecią. Wiedziona ciekawością świata pszczoła wlatuje do ponurego pomieszczenia, z dala od szumiących polan i kwitnących sadów. Choć wielkie okno sięga wysoko, aż po sam sufit, to światła dociera tu niewiele, podobnie zresztą jak świeżego powietrza. Pszczoła frunie w jedną stronę, w drugą, odkrywając pod sobą ponury krajobraz. Coś jakby zapomniane przez grabarza cmentarzysko, na którym niezliczone resztki zasuszonych, pustych owadzych pancerzyków świadczą głucho o dziejącym się latami mordzie. I nagle pszczoła wpada w pajęczą sieć. Szarpie się raz, drugi. Aż wreszcie, za trzecim razem, Swift pozwala jej odfrunąć i rozpoczyna się przedziwna rozmowa pszczoły i pająka: spotkanie dwóch światów, zapowiadające rozważania z późniejszych *Podróży Guliwera* o utopiach i ich mieszkańcach. Spotkanie jakoś podobne do wizyty Thomasa Bernharda na artystycznej kolacji u Auersbergerów na Gentzgasse.

„Cóż może powstać z puszącej się zarozumiałości, która zjadając samą siebie, zamienia wszystko w jad i ekstrakreanty, nie dając nic poza lepnicą i pajęczyną? Cóż jest szlachetniejsze? Czy to, co rodzi się z leniwych myśli niewybiegających poza czterocalowy obwód – czy też to, co ma w zasięgu swego lotu cały świat, a przez trafny osąd, wnikliwe badanie i długą destylację rodzi miód i wosk?” – pyta w *Bitwie książek* Swift?

1.

Historia o pajęczej sieci to rozprawa o dwóch wizjach sztuki. O ile pszczoła, nie szkodząc pięknu natury, korzysta z jej darów, przetwarzając je w zupełnie nowe i powszechnie cenione (a nawet używane) dzieła, o tyle pająk egzystuje dzięki temu, co uda mu się wyssać z cudzego życia i co uda mu się zgromadzić w formie przydatnej i nieszkodliwej jedynie dla jego gatunku. Tak jak domem pszczoły może być cały świat, tak pająk całe życie spędza w jednym, często odziedziczonym

miejscu, troszcząc się o lepsze ufortyfikowanie na własnej pozycji. Horyzontem pająka będzie to, i tylko to, co zobaczy z perspektywy egoistycznej przydatności i jasnego celu, ale i zamknięcia na otoczenie prawdziwie inne niż jego własne. Najczęściej nigdy nie oddali się od miejsca, w którym przyszedł na świat, nie opuści wygodnej wnęki przy wysokim oknie Swiftowskiej Biblioteki Świętego Jakuba czy za Bernhardowską kotarą w wiedeńskim mieszkaniu Auersbergerów.

Bitwa ksiązek, choć pisana przeciw koncepcjom zmiennego ideału piękna i estetycznemu relatywizmowi, była głosem w konkretnej dyskusji. Wbrew postulatом oświeceniowych wizjonerów zaczadzonych dymem płomienia postępu, Swift kpił z godzenia sztuki z potrzebą chwili i szydził z porównywania misji artystów

z misją uczonych. Nie wierzył, że da się empirycznie określić przydatność malarstwa, muzyki i – oczywiście – literatury. Zmieszanie tych dwóch porządków – niczym u Lapucjanów noszących „suknie [...] upstrzone niezliczonymi figurami słońca, gwiazd, księżyca, pomiędzy którymi znajdowały się skrzypce, flety, arfy, gitary”¹ – było dla niego dowodem okrutnego cynizmu systemu krainy „prześwietnych astronomów”. Był Swift – a w Anglii wraz z nim choćby William Temple – wśród tych myślicieli, których przerażała doraźność sztuki na usługach państwa (lub państwa na usługach sztuki) i chwytliwych – rzeklibyśmy dziś: modnych – ideologii. Ciągłe przekształcanie zastanych wzorców oraz motywów

¹ Por. Jonathan Swift *Podróż Guliwera*, przekład Anonima z 1784, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 182.



sztuki, która nie szuka natury wykraczającej przecież poza ograniczony politycznym systemem ład społeczny, porównywał do tego pajęczego odżywiania się dawno już przetrawioną masą poślednich owadów, zbyt słabych, by wyrwać się z utylanej w lepnicy pajęczyny. Artysta musi umieć opuścić ten spokojny świat między oknem a kotarą, by jak pszczoła – Swift pożyłczył ten obraz od Montaigne’a – umiał wytworzyć miód, który będzie czymś zupełnie innym niż tymianek czy majeranek, choć przecież powstał dzięki ich kwiatom.²

Salon Auersbergerów na Gentzgasse, gdzie odbywa się kulturalna kolacja, na której spotykają się wiedeńscy artyści z okoli Gentzgasse. To właśnie ten świat puszącej się zarozumiałości, która zjadając samą siebie zmienia wszystko w jad i ekskrementy, nie dając nic poza lepnicą i pajęczyną.

2.

Ponadczterogodzinna *Wycinka* Lupy to – dziejące się jakby w czasie rzeczywistym – spotkanie – wiedeńskiej bohemy w mieszkaniu śpiewaczki Mai Auersberger (Halina Rasiakówna) i jej męża, kompozytora Gerharda (Wojciech Ziemiański). Przyjęcie wydawane na cześć Aktora Teatru Narodowego (w tej roli Jan Frycz), wobec rosnącego spóźnienia gościa honorowego i przy – może nie do końca nieświadomym – przywołaniu gospodarzy, długo przypomina jednak raczej stypę po samobójczej śmierci Joany (Marta Zięba), artystki zaprzyjaźnionej z towarzystwem z salonu Auersbergerów. Jednym

z zaproszonych jest Thomas Bernhard (Piotr Skiba), jakieś dwadzieścia lat temu kochający się w Mai, a od tego czasu mieszkający z dala od Graben i Gentzgasse, bez jakiegokolwiek kontaktu z tym światem. Wspomniana gra z czasem realnym (brak skrótów w konstrukcji rzeczywistości scenicznej), spotykana w wielu przedstawieniach Krystiana Lupy, sąsiaduje tu z – przynajmniej pozornie symetryczną – grą z rzeczywistością pozateatralną: rozwiązaniem szeroko komentowanym w większości recenzji jako jasne odwołanie do ostatnich debat i skandali w polskim życiu artystycznym. Bernhard – w *Wycinke* – wychodząc na prosceńium nie szczędzi gorzkich uwag pod adresem artystów, którzy zaprzęśli się władzy. A jednak Lupa nie robi teatru reportażu czy – tym bardziej – propagandy. Wciąż mamy do czynienia z teatrem jako wartością samą w sobie, a nie z teatrem tłumaczącym się ze swoich powinności względem społeczeństwa.

Lupa jest przewrotny, a przede wszystkim twórczy. Choć czerpie z wielu historii i faktów, to nie niszczy ich, by czynić pożywkę dla własnej pajęczyny, ani też nie hibernuje ich w kokonie lepkiej sieci, by później wystawić te półmartwe trofea na scenie. Po serii spektakli opartych w dużej mierze na aktorskich improwizacjach, po latach przedstawień nazywanych arcydziełami psychologii, przyzwyczailiśmy się do dostrzegania w teatrze Krystiana Lupy tych jego cech, które każą traktować jego spektakle jako zdarzenia prawie że rzeczywiste, ledwie muśnięte reżyserską ręką.

A przecież zawsze był to teatr przełomowej konwencji. Konwencji, bez

² Montaigne *Essays, 1580-1595*, księga pierwsza, rozdz. XXVI, Gallimard, Paris 2009, s. 224-225.

której nie byłoby idei teatralnej utopii i jej mieszkańców. Konwencji, bez której nie byłoby tworzenia ról łączących – na poziomie własnego mechanizmu – świat poza sceną i na scenie. Bożena Baranowska gra w *Wycinie* Annę Schreker udającą Gertrudę Stein. Ewa Skibińska jest Jeannie Billroth marzącą o byciu jak Virginia Woolf... Ale nawet jeśli dla Lupy (uzbrojonego w oręż niemieckojęzycznej filozofii i psychoanalizy) teatr jest narzędziem odgrywania prawdy, to przecież nie służy on opowiadaniu historii i anegdot. Ani biogramów Gertrudy Stein i Virginii Woolf. Chcę zatem, w Janie Fryczu, aktorze Teatru Narodowego grającym Aktora Teatru Narodowego, widzieć kogoś innego niż Jana Frycza. Tak jak w Piotrze Skibie grającym Thomasa Bernharda kogoś innego niż Thomasa Bernharda. Czy Krystiana Lupa?

„Próbuję sztukę hiszpańską – mówi u Yasminy Rezy Aktorka grająca Aurelię – w której gram aktorkę, która próbuje bułgarską sztukę. [...] Mój mąż w sztuce hiszpańskiej uważa, że ta bułgarska sztuka jest ponura.”³ W *Wycinie*, zrealizowanej dokładnie dekadę po *Niedokończonym utworze na aktora* granym rayem ze *Sztuką hiszpańską* Yasminy Rezy, Krystian Lupa wraca do tamtego mechanizmu dramaturgicznego opartego na jednej z najstarszych konwencji teatralnych: do aktorów grających postacie odgrywające postacie. Pracując nad tamtym spektaklem, wskazując na słabości teatru skoncentrowanego na prostej opowieści, notował: „Anegdota jest tradycyjnym błędem, anegdota odwołuje nas od prawdy... Człowiek opowiadający

grzeszy – opowiada i chce zamknąć swoje opowiadanie wymuszonym przeżyciem przemiany”⁴. Te słowa pisane były wraz z innymi, mówiącymi o pragnieniu reżysera, by pójść za podszeptem nakazującym tworzenie teatru przeciwstawiającego się historii – nie historii jako zdarzeniom (pisana byłaby wówczas wielką literą), ale historii jako spójnemu opowiadaniu, ciągłej narracji.

Lupa, choć nigdy jakoś szczególnie nie wierzył w wielkie narracje (bo co niby łączy jego ulubioną prozę i jej sceniczne wydanie z dziewiętnastowiecznymi powieściami?), to przecież w ostatnich latach kwestionował fabułę silniej może niż ktokolwiek w polskim teatrze. Po *Niedokończonym utworze/Sztuce hiszpańskiej* były jeszcze zawahania (czy niepowodzenie *Czarodziejskiego fletu* z 2006 roku nie wiązało się właśnie z nie do końca jasnym pragnieniem Lupy, by uspołnić, uwiarygodnić historię?), ale manifestem tego okresu stało się *Factory 2* (2008): spektakl, choć pełen nazwisk bohaterów z własnymi biografiami, to przecież bez anegdoty. Bez tej nachalnej potrzeby zamkniętego opowiadania wymuszonego przeżyciem (czy na pewno możliwej?) przemiany, za to z finałowym spojrzeniem na widownię aktorów siedzących na wielkiej kanapie i Lou Reedem w głośnikach.

Persona. Tryptyk/Marilyn z 2009 oraz *Persona. Ciało Simone* z 2010 szokowały skrawkowością opowieści i scenariusza. Jeszcze bardziej – zrealizowane rok później, całkiem od

³ Yasmina Reza *Sztuka hiszpańska*, przełożyła Barbara Grzegorzewska, „Teatr” nr 1-2/2004, s. 60-62.

⁴ *Dziennik Krystiana Lupy*, wpis z 25 listopada 2003 roku, w: Program spektaklu *Niedokończony utwór na aktora*, według Mewy Antoniego Czechowa / *Sztuki hiszpańskiej* Yasminy Rezy, reżyseria: Krystian Lupa, Teatr Dramatyczny w Warszawie, premiera 1 października 2004.



siebie różne *Poczekalnie* (szwajcarska i wrocławska). Tworzone niekiedy w znacznej mierze w procesie improwizacji scenariusze spektakli Lupy z minionej dekady rezygnowały z oręża teatralnej mimesis. Aktorzy nie grali prawdy (czymże miałyby ona być?), ale grali granie, co dla samych twórców mogło być tyleż rozczarowaniem, ile spotkaniem z granicą teatralnego widowiska. Granicą, która nie przebiegała wcale tam, gdzie Krystian Lupa umieszczał swoją czerwoną linię.

Jej najbardziej widocznym i zupełnie niesymbolicznym przekroczeniem był monolog Brigit (granej przez Iwonę Bielską w *Factory 2*) dziejący się nie tylko poza sceną i salą teatralną (bo we foyer), ale i poza „czasem fikcyjnym” – bo „w przerwie”. W *Wycin-ce* podobną naturę ma poszatowany monolog Thomasa Bernharda, czyli te jego wypowiedzi, które bohater wygłasza, wychodząc poza granicę czerwonej linii. A jednak nie są to słowa spoza teatralnego uniwersum: choć Skiba, podobnie jak Bielska, nie dzieli z pozostałymi aktorami jednej przestrzeni, to granica między nimi jest umowna. Zacieranie różnicy między teatrem a życiem – dążenia Lupy w ostatnich latach – wiązało się nie tylko z eksploracją psychiki aktora, ale i z poszerzaniem sceny. Czy Piotr Skiba, wychodząc z salonu Auersbergerów, siadając w uszатыm fotelu na proscenium i dystansując się od rzeczywistości mieszkania na Gentzgasse, przestaje być aktorem grającym Thomasa Bernharda odgrywającego zdystansowanego narratora? Nie. Utożsamienie jego roli z osobistymi przekonaniami Krystiana Lupy (a to przecież powtarza się w recenzjach), a salonu Auersbergerów ze

współczesnym środowiskiem artystycznym w naszym kraju pozwala oczywiście na uchwycenie relacji między *Wycinką* a rzeczywistością. Ale poza tym utożsamieniem jest jeszcze cały ogrom dzieła.

3.

Poetyka *Wycinki* przetwarza poetykę sztuki bulwarowej (opartej bądź co bądź na silnej teatralności).⁵ Postaci definiowane są tu przez kategorie społeczne (od pani domu po Kucharke), konkretne i nośne zawody (Aktor Teatru Narodowego, kompozytor, pisarka) czy miejsce w rodzinie (ileż rubasznej radości dostarcza tu małżeński spór Auersbergerów, zwłaszcza gdy Gerhard sobie popije, a próbująca go wyprowadzić Maja będzie traciła równowagę, lądując – dwuznacznie, oczywiście – na kolanach Aktora Teatru Narodowego). Jest przestrzeń na konflikt pokoleń (młodzi pisarze James i Joyce – Michał Opaliński i Adam Szczyrczaj – nieustannie kpią ze starych), fakt zaś, że akcja dzieje się w środowisku artystyczno-mieszczańskim (z polityką w tle), dodatkowo uwypukla farsowość sztuki.

Ale to nie wszystko, Lupa idzie dalej: bulwarowy jest teatr w teatrze i zwroty do publiczności (czyli to, z czym związany jest Bernhard-Skiba), i bulwarowe jest obsadzenie w jednej z głównych ról aktora, który gra bardziej na planie aktorskim niż na planie postaci: aktora-gwiazdy (którym jest w *Wycin-ce* Jan Frycz). Podobnie bulwarowe (a ściślej rzecz biorąc – wodewilowe) jest puszczenie oka do współczesności

⁵ Analiza z wykorzystaniem klasyfikacji Brigitte Brunet, w: *Le théâtre de Boulevard*, Armand Colin, Paris 2005, s. 102-119.

(aluzje do bieżących wydarzeń w Starym Teatrze czy we wrocławskim Polskim). Bulwarowy jest rytm przedstawienia (od wyczekiwania do finałowej kłótni po pijaku) i bulwarowe jest miejsce: mieszczański salon osadzony dodatkowo, jak w klasykach gatunku, na scenie obrotowej.

Nic więc dziwnego, że farsowy nastrój udziela się dużej części publiczności, zwłaszcza że natura humoru – choć nierozpoznana – zdaje się dobrze znana. Zapalnikiem śmiechu wydaje się bowiem kpina dla wtajemniczonych: ten szczególny rodzaj teatralnego dowcipu, który opiera się na założeniu, że gromkość śmiechu jest miarą zrozumienia środowiskowego żartu. Że jest to de facto zagadka z kluczem, skierowana do tych, którym nieobce są sekrety artystycznej bohemy, którzy znają strzeżone teatralne sekrety (tych konkretnych aktorów i tych konkretnych teatrów) i którzy z pogardliwą wyższością potrafią spojrzeć na teatr operujący komunikatami bez aluzyjnego, oczywiście autotematycznego, drugiego dna.

Lupa doskonale steruje tym pragnieniem widza do zademonstrowania swojego spoufalenia z artystyczną wspólnotą. Choćby z Krzysztofem Mieszkowskim idącym na pokazywanej w spektaklu projekcji wideo w sutannie księdza w pogrzebowym kondukcje Joany i wymownie spoglądającym w stronę kamery czy też z Janem Fryczem kpiącym z kolejnych dyrektorów Teatru Narodowego. Zostaje jakby odtworzony model relacji teatralnej znany z poprzedniego ustroju, gdy widzowie i artyści komunikowali się takim mówieniem nie wprost, odwołującym się jeśli nie do wspólnego doświadczenia czy

wiedzy, to na pewno do wspólnych ideałów.

I jest to jedna z najbardziej nieoczywistych pułapek służących obnażaniu – przepraszam za banał wyrażenia – mieszczańskiej mentalności, przygotowanych w tym spektaklu przez Krystiana Lupę. To jasne, w *Wycinie* krytyce poddany zostaje permissywizm, łatwość rezygnowania z trudnych wyborów, koniunkturalizm i artystyczny banał, ale przedmiotem oskarżenia w równym stopniu, co środowiska symbolizowane przez gości artystycznej kolacji na Gentzgasse, są jednak bardzo konkretni – niesymboliczni i niemetaforyczni widzowie – wpadający z rozbijającym chichotem w tę pułapkę Bernhardowskiej farsy. Ci, co pełnym pogardy śmiechem słuchają opowieści o nieudanych *Dzikich kaczkach*, o tym, że „dobrze wykonany Purcell to prawdziwa perła”, i o tym, czy u kresu życia można mieć świadomość spełnienia w sztuce, okazują się w gruncie rzeczy najpodatniejszymi odbiorcami bulwarowego schematu.

Taki schemat śmiechu z bohaterów, którzy nie widzą własnej śmieszności, znamy od Labiche'ów i innych Feydeau: tam też publiczność śmieje się z paryskiego bankiera, co to przez pięć aktów nie może zrozumieć, że żona – o której wierności peroruje – przyprawia mu rogi. U Lupy ci, co się śmieją, śmieją się z podobnych żartów o ludziach, którzy nie widzą własnej śmieszności. I też pewno są przekonani, że znaleźli klucz do *Wyciniki*.

4.

W *Mentalności mieszkańców wielkich miast*, opisując te same

społeczeństwa, które wytworzyły farsowy schemat realistycznej komedii końca wieku, Georg Simmel łączył pojęcia nowoczesności i przygnębienia, wskazując nie tyle na kryzys wartości, ile na postępującą materializację relacji, również artystycznych. Podobnie jak we wcześniejszej *Filozofii pieniądza*, zauważa on że wraz ze wzrostem znaczenia – różnie definiowanej – sfery intelektualnej dochodzi do marginalizacji tego, co jednostkowe i emocjonalne.⁶ Tak jakby epoka Labiche’a, Feydeau czy – co widać choćby w monografii Siegfrieda Kracauera – Offenbacha była zanurzona w posępnej chorobie pesymizmu i permanentnego lęku przed tym, co poważne, mimo atmosfery niekończącego się karnawału. Czas nieustannej ucieczki przed realnymi problemami, w którym gaśnie umiejętność mierzenia się z wielkimi tematami, w którym lęk przed tym, co ponadhistoryczne czy niezmiennie tłumiony jest przez pochwałę codzienności.

W podobnym okresie co Simmel inną odmianę tego fenomenu opisywać będzie Hermann Hesse, sięgając zresztą po narzędzia daleko posuniętej ironii. W noweli *In einer kleinen Stadt* (W małym mieście, 1906) przedstawi bohatera, artystę (u niego będzie to wszechwiedzący narrator) uwięzionego w uścisku podwójnej melancholii – niezgody na zastane relacje, ale i niemożności uwolnienia się od idyllicznych relikwów przeszłości. Leżąc na trawie na pagórku przy Gerbersau, spogląda na opuszczający miasteczko kondukt pogrzebowy:

czyżby zmarłemu udało się opuścić wreszcie stęchłą atmosferę miejsca? Na zawsze, bez ryzyka powrotu? On, narrator, ucieka wielokrotnie, gdy Gerbersau staje się nieznosne – samotne spacerowanie po lasach i górach będące wspomnieniem doskonałej, ale i idealizowanej przeszłości. Lecz koniec końców zawsze wraca, by kreślić ironiczny obraz mieszkańców znienawidzonego miasteczka. Marne pocieszenie i mizerna zemsta, gdy musi nimi być kpina.

Ta melancholia społeczeństwa powołującego do życia farsową strukturę czy też uzbrojonego w drwinę bohatera Hessego osadza się na specyficznym gniewie: jest to niezgoda na to wszystko, co stoi na drodze nowego, nieistniejąca jednocześnie bez przywiązania – często bardzo emocjonalnego – do tego, czego się nienawidzi. Postawa dobrze znana. Renan wiązał ją ze „sztuką krytyczną” tych doktryn, które są wystarczająco silne, by burzyć ład cywilizacyjny, ale zbyt słabe, by tworzyć nowe więzi społeczne. Melancholia panująca za stołem Auersbergerów jest właśnie pochodną tego gniewu – wystarczająco silnego, by obrócić kolację w upiorne spotkanie gardzących sobą ludzi, ale jednocześnie zbyt słabego, aby nakazać opuścić orbitę Graben i Gentzgasse i stworzyć nową wspólnotę.

Czy na tej kolacji wszyscy są uwikłani w korumpujący system przyjaźni między państwem a kulturą? Oczywiście, ale nie dlatego, że biorą od państwa pieniądze lub mają nadzieję, że zaraz wezmą. To byłaby diagnoza niekompletna. Ich zanurzenie w mizarii Graben wynika przede wszystkim z modelu sztuki, jaki wybrali: czy to z braku talentu,

⁶ Por. Olivier Agard *La mélancolie urbaine selon Siegfried Kracauer*, w: Philippe Simay i Stéphane Füzesséry (red.) *Le choc des métropoles: Simmel, Kracauer, Benjamin*, Editions de l'Éclat, Paris 2008.

czy z wygody. Lupa nie portretuje więc tak zwanych artystów mieszczańskich (tej kategorii – w sposób stygmatyzujący – nadużywają zresztą krytycy mieszczańskości, bo pozwala im to na odwrócenie uwagi od własnego konformizmu). Lupa pokazuje artystów, którzy nie są, a niektórzy z nich może nigdy nie byli twórczy, co nie przeszkodziło im w robieniu kariery.

Ci artyści nieustannie przetrwają te same schematy: bycia artystą, którego definiuje się wyłącznie w perspektywie innego artysty, tworzenia dzieła, które jest tylko odwołaniem do innego dzieła lub ilustracją banalnej kontrowersji, uprawiania sztuki, która – gdy powinna być formą – jest tylko treścią, a gdy powinna nieść treść, żyje tylko dzięki formie. Ten nieciekawy świat rodzący swoje dzieła z leniwych myśli niewybiegających

poza obręb uznania uwikłanych w tę samą karierę znajomych, sprządzający funkcję sztuki do środowiskowego wydarzenia, które siłą instytucji – państwowej bądź przyjacielskiej – ma władać daleko poza okolicami modnego Graben i Gentzgasse. To świat tych artystów, w których pracach wraz ze wzrostem znaczenia – różnie definiowanej – sfery intelektualnej dochodzi do marginalizacji tego, co jednostkowe i emocjonalne.

5.

Kim była Joana? Ta, która „chciała żyć tak, jak pisze, a nie pisać tak, jak żyje”? Czy była tą Swiftowską pszczołą, która zrozumiała pajęczynę Gentzgasse? Czy była narratorem z noweli Hermanna Hessego, który wyrwał się z dusznego Gerbersau, ruszając w góry,

FOT. NATALIA KABANOW



w naturę? Kim była ta bohaterka *Wycinki*, która chciała „tak długo okrążyć ten las, biegając wokół, aż pojawi się punkt, z którego można zobaczyć nieomylną linię na wskroś”⁷? Czym różnił się jej kondukt pogrzebowy od konduktu oglądanego przez bohatera Hessego, tego, w którym żegna się powszechnie szanowanego notariusza Trefza? Skąd jej samobójcza śmierć? Czy była to ucieczka z Gentzgasse? Czy decyzja zupełnie odległa od atmosfery salonu Auersbergerów? Czy prawdziwa granica, tym razem niewidoczna czerwona linia Lupy, nie przebiega między Joaną a pozostałymi bohaterami *Wycinki*, wśród nich Thomasem Bernhardem?

I czy prawdziwe oskarżenie wobec ludzi sztuki czynione przez Krystiana Lupę nie dotyczy właśnie ich nieumiejętności opowiadania o takich Joanach? Czy może nieumiejętności opowiadania osobistych historii w ogóle? Lupa jest pewno jednym z niewielu reżyserów naszego teatru, który w szukaniu emocjonalności nie boi się posądzenia o kicz. I nie istnieje jakaś szczególna cezura między *Wycinką* a jego poprzednimi, również ostatnimi, spektaklami – i tu, i tam jest badanie ludzkiej świadomości i nieświadomości. I tu, i tam opowiada o świecie wybiegającym daleko poza okrąg teatralnych mód i porachunków artystycznych, ograniczony do sporów o dyrekcje scen i do, rozpraw o obywatelskich powinnościach zaangażowanych artystów oraz o niemożności reprezentacji prawdy i jej krytyki. Politycznej debaty jako jedynej debaty.

Jedną z najbardziej poruszających scen spektaklu Lupy jest rozmowa Joany-Księżniczki z Bernhardem-Głosem. „Książę i księżniczka trochę jak Adam i Ewa, pomyślałem, odkrywając, że są nadzy” – mówi Bernhard, klęcząc niby w wielkiej ławie mrocznego kościoła, w który magicznym obrotem sceny przemienia się salon na Gentzgasse. Obok klęczy Joana: „Jestem smutna. Nie chce mi się żyć”. „Dlaczego?” – pyta Bernhard Joanę cierpiącą na podobną chorobę, która – wieki temu, zanim jeszcze pojawiła się nazwa melancholia – trawiła Homeryckiego Bellerofona, co „przez alejskie pola, / Chroniąc się ludzkich śladów, biegał niespokojny”⁸. Jean Starobinski pisał, że Bellerofona opuścili bogowie i to dlatego zabrakło mu „środków i odwagi [...] aby przestawać z takimi jak on”. Że to dlatego „skazany był na samotność i pozerające strapienie”⁹, rodzaj autotagicznego samounicestwienia.

Ta niewytłumaczalność opuszczenia przez bogów jest prawdziwsza niż sugestia, że Joana wybrała wolność, rozumianą dziś zresztą niemal wyłącznie jako protest. Joana, która jak Ewa odkryła, że jest naga, nie jest u Lupy przewodniczką buntu przeciw uczestnikom kolacji u Auersbergerów. Odkrywa, może pierwsza z nich (a może będzie jedyna), że wszystko wokół niej, nie tylko wokół nich, było przeraźliwie małe, jak ten czterocalowy obwód pajęczyny, za który i tak nie wybiegają leniwe myśli.

Świat z *Wycinki* to świat ludzi modnych. Modnych strojów Jamesa

⁷ Thomas Bernhard *Wycinka, Holzfällen*, adaptacja Krystiana Lupy na podstawie przekładu Moniki Muskały, program spektaklu, Teatr Polski, Wrocław 2014, s. 80. Następane cytaty strony 88-89.

⁸ Homer *Iliada*, przełożył Franciszek Ksawery Dmochowski, pieśń VI, wiersze 210-211, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 180.

⁹ Jean Starobinski *Histoire du traitement de la mélancolie, des origines à 1900*, Acta psychosomatica, Bâle 1960, s. 11.

i Joyce'a, modnych lektur teatroznawczych Jeannie Billroth, modnego w Wiedniu spektaklu Teatru Narodowego. Świat modnych tematów i modnych ludzi. Mieszczańska aura nie wyklucza pogoni za modą – przeciwnie, jedno nie może istnieć bez drugiego. Ktoś powie, że Lupa zrobił spektakl o oprószonej konserwatywnym kurzem grupie ludzi zapatrzonych w przeszłość? Skąd! Zrobił spektakl o modnym świecie, w którym wyrachowany utylitaryzm jest nierozłącznie związany ze zblazowaniem. Słowo „moda” – podobnie jak w wielu językach europejskich

również „nowoczesność” – ma swój źródłosłów w łacińskim „modus”: określeniu opisującym to, co przypadkowe i ulotne.¹⁰ Nietrwałe, jak ta pajęczyna mająca jednak moc zamiany wszystkiego w jad i ekskrementy. Lupa opowiedział niemodnie: o niemodnej dziś emocjonalności za pomocą niemodnej, bo skonwencjonalizowanej formy. Niemodnie – jako negacja terminu „modus” – znaczy tu nieprzypadkowo i nieulotnie.

¹⁰ Por. Marc Fumaroli *Państwo kulturalne, religia nowoczesności*, przełożyli Hanna Abramowicz, Jan Maria Kłoczowski, Universitas, Kraków 2008, s. 226-229.





Rozmowa Michała Kmiecika, Piotra Morawskiego i Weroniki Szczawińskiej

Kto nie pasuje do stołu?

MORAWSKI: Nie dziwi was to, że w zasadzie zgodnym chórem wszyscy okrzyknęli *Wycinę* arcydziełem? Oto powrót Lupy do wielkiej formy, do Bernharda, i mamy arcydzieło. Na tym w zasadzie kończyły się krytyczne refleksje. Ja mam jednak wrażenie, że coś tu jest nie tak, a taka zgoda jest jakoś podejrzana. Spektakl się więc ogólnie podobał. A co z wami?

SZCZAWIŃSKA: To jest w ogóle trudna kategoria – podobał, nie podobał. Najchętniej zrezygnowałabym z tego słowa, bo musiałabym go używać w wielu znoszących się i sprzecznych znaczeniach. Bo na przykład nie podobał mi się spektakl, ale bardzo podobał mi się zespół aktorski. I taka dyskusja szybko stanie się jałowa. Rozumiem więc, że tak otwieramy tę rozmowę, żeby sobie to wszystko na początku wyjaśnić.

MORAWSKI: Więc wyjaśnijmy. O co chodzi z mówieniem w kółko o arcydzielnosci?

KMIECIK: Mówimy o spektaklu, który miał premierę w październiku i od

razu został okrzyknięty wydarzeniem sezonu, czyli w zasadzie na początku listopada można już było zamknąć wszystkie teatry...

SZCZAWIŃSKA: Ten spektakl ciekawi mnie jako projekcja pewnej potrzeby. Tak jak ją nazwałeś na samym początku – potrzeby arcydzieła teatralnego.

KMIECIK: I podobańca.

SZCZAWIŃSKA: Funkcjonujemy w obiegu pewnych szczególnie wyróżnianych słów, pojęć, kanonów, hierarchii, które, jak się okazało, są komuś do czegoś potrzebne – a mnie jakoś uwierają. Pytanie więc raczej brzmi: dlaczego potrzebujemy arcydzieła, a nie: co jest w tym arcydzielnego?

MORAWSKI: Bo arcydzieła w estetykę spychają napięcia ideowe czy społeczne?

KMIECIK: Oglądałem jakiś czas temu egzamin drugiego roku w PWST w Krakowie. To był *Ożenek* Gogola, który – dla przypomnienia – jest o tym, że główny bohater trochę się chce żenić, a trochę nie chce; przed-

stawienie o niczym, ale bardzo mi się to podobało, czysta teatralność. Inaczej niż *Wycinka*, która właśnie miała być ważna, słuszna i droga, i arcydzielna... A to jest po prostu dobrze skrojona adaptacja powieści, dobrze obsadzona, dobrze zagrana, dobrze opłacona i dobrze wyglądająca. To trochę tak jak chwalić *Mayday* za to, że precyzyjnie trzaskają tam drzwiami. Forma jest bardzo istotna, ale jednak nie ma tam arcydzielnosci.

MORAWSKI: Ale – to znowu było wałkowane – miał tam przecież być też temat: miało być o artystach, czyli w zasadzie o was. O twórcach uwikłanych w pewien system. Ale czy was to w ogóle jakoś rusza?

SZCZAWIŃSKA: No właśnie nie. Nie rusza, nie porusza, nie rezonuje, fałszywie brzmi. I to jest mój największy problem z tym spektaklem. Mam wrażenie, że wiele rzeczy, które napisano o *Wycince* – o tym, w jaki sposób problematyzuje środowisko artystyczne – jest znowu pewną projekcją. Może po prostu chcielibyśmy takiej dyskusji i chcielibyśmy, żeby wziął w niej udział Krystian Lupa. Mam wrażenie, że przy całym pięknie adaptacji nie udaje się przeszczepienie Bernharda na grunt polski. Oglądając przedstawienie miałam poczucie całkowitego oderwania od czegokolwiek, co można by nazwać otaczającą rzeczywistością – i od razu zaznaczam, że „rzeczywistość” nie oznacza dla mnie jakiegos doraźnego „tu i teraz”, ale pewien zespół napięć, kierunków wyznaczanych na przykład w przestrzeni symbolicznej czy ekonomicznej.

KMIECIK: Bo problem polega na tym, że w Polsce nie ma Burgu. Kiedy Bernhard pisze o Austrii czy Wiedniu lat osiemdziesiątych, to Krystian Lupa, choćby nie wiem jak się starał, to i tak zrobi spektakl o Wiedniu lat

osiemdziesiątych, a nie o współczesnej Polsce.

SZCZAWIŃSKA: Ten spektakl nie dotyczy funkcjonowania polskich artystów na poziomie społeczno-politycznym. I nie musi. Ale rzeczywistością jest też jakaś fantazmatyczna potrzeba (czy też jej wyparcie), mit, pamięć, wyobrażenie. I to, co mnie najbardziej dotknęło, to fakt, że nawet na tych płaszczyznach nie dostrzegałam żadnego porozumienia – czy raczej możliwości ustanowienia jakiejś wymiany, rozmowy. Nie podstawiono mi żadnego zwierciadła – nawet operującego celowo zastosowaną anachronicznością. A wierzę, że jest w tekście *Wycinki* taki potencjał. Ani obraz, ani reżysersko-dramaturgiczne zabiegi nie pozwalają tak naprawdę na wyjście poza przyległość słowa i akcji, poza pewne jasno określone znaczące.

KMIECIK: To jest po prostu *Wycinka* Thomasa Bernharda z 1984 roku.

SZCZAWIŃSKA: Ja i Michał powinniśmy być docelowymi widzami tego spektaklu – jako reżyserzy zainteresowani problematyzowaniem pozycji artysty w społeczeństwie – a oboje wykazujemy pewien opór.

MORAWSKI: I to jest właśnie ciekawe. Bo tu problem artystów jest wyabstrahowany. Dyskusja o nich jest raczej deklarowana niż realizowana. Tu w ogóle nie ma miejsca na dyskusję, bo estetyka – znów z poziomu zachwyty czy piękna – tłumii tu jakiegokolwiek napięcia, które w takiej dyskusji musiałyby się pojawić. Oczywiście, że nie ma tu mowy o diagnozie społeczno-politycznej, ale raczej – jak mówi Weronika – o naszym marzeniu, żeby taka dyskusja mogła się odbyć. Więc ona jest tu jako zamarkowana i mamy spokój. Recenzenci mogą napisać, że się odbyła, że było arcydzieło i wszy-



FOT. SABIN KLUSZCZYŃSKI

Weronika Szczawińska – reżyserka, dramaturżka, kulturoznawczyni. Wyreżyserowała m.in. *Jackie. Śmierć i księżniczka* (Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, 2008), *Zemstę* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2009), *Białe małżeństwo* (Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, 2010), *Noże w kurach* (Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, 2010), *Jak być kochaną* (Teatr Bałtycki w Koszalinie, 2011), *Żle ma się kraj* (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2012), *Artystów prowincjonalnych* (Teatr Powszechny w Łodzi, 2013), *Geniusza w golfie* (Stary Teatr w Krakowie, 2014), *Teren badań: Jeźycjadę* (Komuna // Warszawa / Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2014), a ostatnio – *Niewidzialnego chłopca* (Wrocławski Teatr Współczesny, 2015). Była dramaturżką przedstawień *W pustyni i w puszczy z Sienkiewicza i innych* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2011) i *Komornicka. Biografia pozorna* (Scena Prapremier InVitro w Lublinie / Teatr Polski w Bydgoszczy, 2012) w reżyserii Bartosza Frąckowiaka.

szy możemy odetchnąć z ulgą. Więc pytanie, czy przez tę estetykę może się coś przebić i czy Krystian Lupa byłby w stanie zrobić coś, co was rusza? Może to problem pokoleniowy.

KMIECIK: Dla mnie to jest coś takiego jak z operą – nawet jeśli to jest opera o czymś, to dla mnie problem nie przebija się przez śpiew. Kiedy widzę popis, nie jestem w stanie ocenić sprawy. Nawet kiedy głos ma sam Bernhard – w długim monologu żywcem wyjętym z powieści – to też nic mi to nie robi: nie wchodzi w to, nie widzę się tam, sceny na wideo z udziałem młodych literatów nie obchodzą mnie. Z przyjemnością oglądam Adama Szczyszczaja i Michała Opalińskiego, ale jako młody literat nie podłączam się. Śledzę akcję, ale czuję, że mnie to nie dotyczy.

MORAWSKI: Może dlatego, że mówi to Krystian Lupa, który ma całkiem inną perspektywę?

KMIECIK: To, co dla mnie w *Wycinie* jest ciekawe, to to, że czuję, że odwraca się tu kurs. Jak wcześniej było słynne „młodzi jebią starych”, to tu jest na odwrót – „starzy jebią młodych”. Jedyną osobą, której obrywa się tu niemalże z imienia i nazwiska, jest Jan Klata. I rozumiem wpisanie środowiskowych awantur w spektakl, jeśli ma to czemuś służyć. Tyle że to jest takie raczej „bo mogłem”, nie widzę w tym sprawy innej niż ewentualna prywata. Poza tym Krystian Lupa się nie sprekarzował.

MORAWSKI: A miało być o konformizmie i sytych starzejących się artystach...

KMIECIK: To jest dobra ilustracja, bo do Teatru Polskiego we Wrocławiu,

który jest chronicznie w złej sytuacji finansowej, przychodzi Krystian Lupa i okazuje się, że władza znajduje pieniądze. Teatr Polski jest instytucją kultury województwa dolnośląskiego, a ni z tego, ni z owego okazuje się, że prezydent Wrocławia Rafał Dutkiewicz, który nie ma wobec teatru żadnych zobowiązań, wysupłuje pieniądze i dorzuca się do realizacji. Nawet jeśli jest to tylko gest w ramach kampanii wyborczej. I to jest, za przeproszeniem, dotacja celowa. W kolejnym roku budżetowym teatrowi znowu będzie brakowało jakichś pieniędzy, ale wtedy Dutkiewicz pewnie się już nie dorzuci.

SZCZAWIŃSKA: Ta dyskusja o konformizmie wydaje mi się w *Wycince* zbyt łatwa. Pozbawiona specyfiki, cech dystynktywnych, gładka, szczelna. Mamy na scenie jakąś grupę, wobec której Bernhard (czy i Lupa?) deklaruje jednocześnie miłość i nienawiść, ale jakie są kryteria degeneracji tej grupy artystycznej? Pieniądze i wiek. No to jest zbyt proste. Przeszkadzała mi ta ogólność i złe pojęta uniwersalność diagnozy.

MORAWSKI: Zasadniczo artyści zawsze się starzeli, a od pewnego czasu dostają rozmaite nagrody państwowe.

SZCZAWIŃSKA: No właśnie. A tu widzę jakiś rodzaj rozszczepienia dyskursu i estetyki. Kiedy czytam wypowiedzi Krystiana Lupy o polskim teatrze, to bardzo często z nim się zgadzam. Podziwiam jego aktywność w tej publicznej rozmowie. On mógłby odplynać na swoją wyspę, ale tego nie robi i zabiera głos w sprawie. Mówię tu o wypowiedziach publicystycznych. A *Wycinka* stoi względem tych wypowiedzi w całkowitej kontrze. To spektakl z bardzo wysoce modernistycznego, aluzyjnego porządku, co samo w sobie nie jest złe. Ale konformizm, o którym mówi Lupa na scenie, jest rozpoznany poprzez fałszywe przesłan-

ki. Zastanawiam się, czy ten spektakl nie jest wyrazem pewnej tęsknoty za tym, by być tak mieszczańskim i sytym społeczeństwem, żebyśmy mogli mieć takich artystów z takimi problemami. Nie oszukujmy się – podstawowym problemem, ściśle w tym spektaklu zamaskowanym, jest związek estetyki, klasowości i ekonomii. Oglądamy dramaty starzejących się konformistów, którzy kiedyś byli młodymi rebeliantami, dostali mieszkania przy Sebastiansplatz i nagrody rządowe, i wtedy im się odechciało. To nie jest nasz problem. My nie mamy Sebastiansplatz, nie mamy mieszkań od rządu, często w ogóle nie mamy własnych mieszkań. Mam wrażenie, że niezależnie od tego, czy mówilibyśmy o młodych artystach, bardzo sprekaryzowanych, miotających się między niepewnością i stabilizacją, czy o artystach średniego pokolenia.

MORAWSKI: Ale nie chodzi chyba tylko o kondycję materialną.

SZCZAWIŃSKA: Nie. Nasi artyści – nieważne: twórcy teatralni czy literaci – nie wywodzą się przeciw z jednej spójnej formacji posiadającej ustabilizowany swój kod i etos, który może się zdegenerować, odkształcić, przekształcić pod wpływem kapitału. Nie mamy jako społeczeństwo takiej silnej więzi pomiędzy mieszczaństwem a bohemą. To w ogóle nie są nasze kategorie. My jesteśmy – jak wiemy dzięki książkom Jana Sowy czy Andrzeja Ledera – dziedzicznie skażeni prześnieniem czy brakiem rozpoznania. I to z jednej strony stanowi o skomplikowaniu naszej sytuacji – a z drugiej wytwarza energię, którą być może kiedyś twórczo ukierunkujemy, a która bardzo mocno wpływa na sztukę, pozycję i sytuację artystów. Samo rozpoznanie konformizmu jako bycia człowiekiem, który przez państwowe uznanie „mieszczańskie”, jest dla mnie fałszywie postawio-

nym problemem. Mnie to po prostu nie obchodzi.

MORAWSKI: Więc może Krystian Lupa zrobił spektakl o swoich rówieśnikach czy swoim pokoleniu.

SZCZAWIŃSKA: Ale czy nawet o – powiedzmy – pokoleniu Krystiana Lupy da się mówić bez uwzględnienia takiej cezury, jaką był rok 1989? W świecie *Wycinki* jesteśmy w stanie niesamowitej ciągłości, trwania, formacji... Bez tego progowego zerwania, które zmieniło wszystko, które radykalnie zmieniło też sztukę.

MORAWSKI: Sama powiedziałaś, że chodzi o tęsknotę czy marzenie za ciągłością i stabilnością. Granica roku 1989 jest niepodważalna, ale dokąd uciec przed otaczającym chaosem – do jakiejś stabilizacji wiedeńskiej lat osiemdziesiątych, czy w polskich warunkach bardziej do lat siedemdziesiątych?

KMIECIK: Jestem sobie w stanie wyobrazić *Wycinkę*, gdzie ta ciągłość zaczyna się po 1989 roku. Mam na myśli choćby Warlikowskiego i Jarzynę – u nich jest i ciągłość estetyki, są i nagrody państwowe i środki publiczne. Być może więc polski Sebastiansplatz to plac Unii Lubelskiej.

SZCZAWIŃSKA: To jest ciekawy pomysł. Ustanowienie ciągłości po 1989 roku, a przede wszystkim przyjrzenie się rzucanej przez nią projekcji, działającej wstecz, jakoś retroaktywnie.

MORAWSKI: No więc to trochę wszystko jedno, czy mamy Wiedeń, czy polskie lata osiemdziesiąte albo siedemdziesiąte, bo ciągle chodzi o projekcję i tęsknotę za ciągłością. I za arcydziełami – lata siedemdziesiąte to w Polsce też czas arcydzieł.

KMIECIK: Jeżeli możemy mówić o jakiegokolwiek ciągłości, to upatrywałbym jej po 1989 roku.

MORAWSKI: No ale może właśnie dlatego jesteśmy głusi na ten spektakl,

bo to nie jest nasze marzenie i nasza projekcja. I stąd brak komunikacji. Dlatego się nie załapaliśmy.

KMIECIK: Dla mnie takim doświadczeniem komunikacyjnego załapania się było, kiedy na *Transferze!* Jana Klaty usłyszałem *Day of the Lords* Joy Division, ten sam utwór, którego słuchałem jadąc do Teatru Współczesnego, nie mając bladego pojęcia na temat tego, o czym to będzie, kto reżyserował i jak wygląda playlista. I to jest mój kod, który pozwala mi wejść w spektakl. Czasem dobrze puszczonego utworu ustawił mi cały spektakl. I załapuję się od tego momentu, i wiem, o co chodzi. Bo to daje nowe sensy, dookreśla jakoś ten świat.

MORAWSKI: Mnie chodzi raczej o to, co powiedziała Weronika – jak rozumiem – że zderzamy się z szybkością, bo mówi nam się o jakichś pragnieniach czy aspiracjach, które nie są nasze. Bo może to jest mówione do kogoś, kto żył w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych i je pamięta, i być może ma za czym tęsknić. A my nie mamy.

SZCZAWIŃSKA: Nie potrzebuję takiego kodu – o jakim mówił Michał – który pochodzi z doświadczenia mojego pokolenia. Teatr zaczął mnie obchodzić wtedy, kiedy zobaczyłam spektakle Jerzego Grzegorzewskiego. Te kody wysokiego modernizmu nigdy nie będą moje, natomiast było w tym coś, z czym potrafiłam i chciałam się identyfikować – to była możliwość niezałapania się. To jest coś, czego szukam w teatrze – szczeliny, chropowatości, rozbieżności, podważania pewnych formacji – i to odnajdywałam u Grzegorzewskiego, i to miałam zamiast doświadczenia pokoleniowego na scenie.

MORAWSKI: A tu o żadnej szczelinie nie może być mowy, bo wszystko jest tak ładnie podane. A czy to nie jest tak, że to piękno nie może być skuteczne?

SZCZAWIŃSKA: I znów wracamy do estetyki. Bo pewnie moglibyśmy przenieść *Wycinkę* na marzenie o jakiejś ciągłości tworzonej po 1989 roku, ale sądzimy, że tego w spektaklu Lupy raczej nie ma. Dlaczego tak się dzieje? Między innymi dlatego, że to przedstawienie jest tak niesamowicie spójne i gładkie; tak znakomicie, rzemieślniczo skonstruowane.

KMIECIK: Dobrze skrojone...

SZCZAWIŃSKA: ...malowane pięknymi, wielkimi, czystymi obrazami. Konserwatywni recenzenci napisaliby: „bez jednej fałszywej nuty”. I dlatego ten spektakl daje poczucie ogromnego komfortu, a tego nie lubię. Dawno w teatrze nie czułam się tak bardzo

bezpiecznie. Aktor mówi, że weźmie płaszcz z wieszaka i dokładnie to robi – słowa przylegają do działań, sensy przylegają do znaków. Ten weryzm bywa w *Wycinie* uderzający.

MORAWSKI: I anachroniczny.

KMIECIK: Tam jest moment na wideo, kiedy wszyscy stoją pod antykwarem i trzymają *Wycinkę*, i tam jest Skiba jako Bernhard na okładce. Jest bardzo dużo takich mrugnięć okiem – jest Krzysztof Mieszkowski jako ksiądz na pogrzebie i tak dalej. Ale to nie są szczeliny w tym spektaklu. To jest „pozdrowienie dla kumatych”. Wszystko inne jest hiperrealne.

MORAWSKI: Mruganie do widowni to też budowanie poczucia bezpieczeństwa.

Michał Kmiecik – dramaturg, dramatopisarz, reżyser. W „Dialogu” drukowaliśmy jego sztukę *Śmierć pracownika* (nr 12/2011). Jego *Być jak Steve Jobs* w Starym Teatrze w Krakowie (2013) wystawił Marcin Liber. Sam wyreżyserował *Kto zabił Alonę Iwanowną?* w warszawskim Teatrze Dramatycznym (2012), *Czy pan to będzie czytał na stałe?* we wrocławskim Teatrze Polskim, *#dziady* w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu. W ramach rezydencji artystycznej/przeglądu teatru dokumentalnego Nedrama 2014 w Teatrze Replika w Sofii wyreżyserował performans *Atlas Sofia*. Wspólnie z Joanną Krakowską i Michałem Januszańcem zrealizował *Sztuka jest największą radością jaką człowiek daje samemu sobie cz. 1 i 2* w ramach programu „Socrealizm i awangarda. W 65 lat po powstaniu Teatru Nowego” w Teatrze Nowym im. Dejmka w Łodzi, gdzie od stycznia 2015 roku pracuje jako dramaturg.



FOT. GRZEGORZ HABRYN I ANETA WAWRZOŁA

stwa – ja wiem i wy wiecie. Rozumiemy się.

SZCZAWIŃSKA: Mnie zaniepokoiła jeszcze jedna rzecz. Miałam poczucie, że znalazłam się w sytuacji głęboko mieszczańskiej z zupełnie innego względu niż te wspomniane przez nas wcześniej. I nie chodzi mi tu o nowe mieszczaństwo, tylko o takie potocznie rozumiane, bardziej projektowane, niż istniejące. Ten spektakl zaspokaja takie „mieszczańskie”, fantazmatyczne potrzeby publiczności. Obserwowałam reakcje widzów i miałam takie brzydkie podejrzenie, że ten spektakl zaspokaja prostą potrzebę śmiania się z artystów. Artystów jako nadętych gamoni, którzy dorobili się, a teraz możemy pokazać, jacy oni są małuczcy. To jest taki podstawowy mechanizm farsowy i komediowy. I to aktorskie tour de force, które wykonuje Jan Frycz, grając aktora Teatru Narodowego, działa przeciw-

skutecznie. On nie problematyzuje kabotyństwa, tylko pokazuje je tak, żeby publiczność mogła się przy tym bawić. To jest sytuacja, w której artysta – zwykle torturujący widza jakimiś niezrozumiałymi eksperymentami – dostaje za swoje. Widz często w teatrze czuje się głupi i poniżany, a teraz dostaje sygnał – patrzcie, jacy oni są mali. I chyba nawet to nie było zamierzone, po prostu to jest ta nadwyżka, która się wytrąca.

KMIECIK: Nie przeszkadza mi aktorskie tour de force Frycza. Problem jest inny: zespół Teatru Polskiego we Wrocławiu jest jednym z lepszych zespołów w Polsce, więc kiedy zobaczyłem aktora Teatru Narodowego w roli aktora Teatru Narodowego, to zapaliła mi się czerwona lampka. A to dlatego, że mam poczucie prowincjonalności Wrocławia. I teraz dla widza, który przychodzi rzadko do teatru, ważne jest, na kogo idzie. I tu pojawienie się Frycza było



PIOTR MORAWSKI

schlebianiem gustom publiczności. Bo przyjechała gwiazda. To jest może trochę niesprawiedliwe, Teatr Polski ma swoje gwiazdy i te gwiazdy grają w *Wycince*, Frycz jest wybitnym aktorem, to wszystko prawda. Ale poczułem zgrzyt. Może nie potrafię go nazwać.

SZCZAWIŃSKA: Ale tu we Wrocławiu widownie są pełne. Na *Wycince* była pełna widownia, która słuchała w absolutnym skupieniu i – owszem – załapała się na Frycza, ale gwiazdami dla niej byli aktorzy Polskiego. Nie zgadzam się, że widz we Wrocławiu jest prowincjonalny.

KMIECIK: Nie, nie chcę powiedzieć, że widz jest prowincjonalny, ale ja czułem porozumienie między sceną i widownią, radosne oczekiwanie: niech już w końcu przyjdzie ten Frycz.

MORAWSKI: Naprawdę myślicie, że chodziło o Frycza? Bo ja miałem raczej wrażenie, że publiczność przychodzi na ten spektakl i oddycha z ulgą. I te dowcipy środowiskowe też mają służyć temu, żeby publiczność poczuła się lepiej i pośmiała się z tego, co ktoś robi w Krakowie.

KMIECIK: Niewielu jest widzów, którzy chodząc do teatru w mieście, w którym mieszkają, interesują się tym, co się dzieje gdzie indziej.

SZCZAWIŃSKA: To jest pytanie o to, jak pewne rzeczy rezonują. Ja nie widziałam spektaklu premierowego, ale przygotowana recenzjami wiedziałam, że będą tam żarty środowiskowe. Jednak na spektaklu, na którym byłam, te żarty były ledwo zauważalne. A cała opowieść o dyrektorze Teatru Narodowego była dwuznaczna – nie miałam poczucia, że tam się mówi o jakimś buntowniku, który podpadł. Tam się pojawiają wątki ekonomiczne – czy go wyrzucą czy nie – i ja miałam wrażenie, że bardziej w tym brzmiały problemy

finansowe Krzysztofa Mieszkowskiego niż medialne przygody Jana Klaty.

KMIECIK: Tam też była mowa o ministrze kultury. I mój problem bierze się stąd, że kiedy mamy ambicję rozmawiania o aktualnej rzeczywistości i wysyłamy komunikat, że chodzi nam o ostatnie półtora roku, to bądźmy w tym konsekwentni. A tam są odwołania do Zdrojewskiego, który teraz siedzi sobie w Brukseli i wcina mule.

MORAWSKI: Aż tak jeden do jednego to chyba nie było... Ja tam Zdrojewskiego nie widziałem.

KMIECIK: Miałem wrażenie, że ktoś chce powiedzieć mi coś ważnego, żeby mnie to obeszło, tylko nie bardzo ma język i narzędzia. Bo w *Wycince* jest potencjał, żeby mówić o współczesności, ale w spektaklu tego nie ma.

MORAWSKI: Bo może Lupa działa lepiej, gdy wprost mówi o jakimś marzeniu czy utopii, a nie o czymś ważnym społecznie.

KMIECIK: Mam doświadczenie Lupy z *Marilyn*, *Prezydentek*, *Kuszenia cichej Weroniki* czy z *Rodzeństwa* widzianego wiele lat po premierze – mogłem iść, oglądać i bardzo mi się podobało. Łapię się na tym, że daję się wciągnąć, choć nie czuję, że to będzie ważna wypowiedź o moim tu i teraz. A w *Wycince* jest takie spięcie: a teraz opowiem wam o waszej rzeczywistości. I właśnie waszej – mówi Lupa – bo nie mojej. Tak to brzmi ze sceny. To takie walenie z Parnasu.

SZCZAWIŃSKA: Ciekawy jest też wątek zmarłej bohaterki. W niej skupia się fantazja o tej, która nie wytrzymała. W niej realizuje się marzenie o czystości – choćby nie wiem jak była przepita i sponiewierana, to jednak pozostaje szlachetna i najczystsza w tym spektaklu, grana na lirycznej nucie. A potem liryzm musi umrzeć i zostaje to, co jest

syłą degeneracją. A trzeciej drogi nie ma i na to też nie mam w sobie zgody.

MORAWSKI: Cały czas jesteśmy w orbicie wielkiej modernistycznej narracji.

SZCZAWIŃSKA: Może jakimś wyjaśnieniem jest klucz wysokomoderzystycznych lektur Krystiana Lupa, który pozwolił mu wytworzyć własny kosmos, własną rzeczywistość, bo nasze rodowody są przecież także z dzieł sztuki.

MORAWSKI: Michał ma rację – jesteśmy na Parnasie i to zarówno intelektualnym, jak i społecznym. To jest poziom naszych aspiracji.

SZCZAWIŃSKA: A sandacz bengalski czy balatoński? Przecież to się zrobiło powiedzenie środowiskowe, to zaczęło śmigać chociażby na Facebooku. I to też pokazuje, że może chcielibyśmy się tak poczuć. To jest marzenie o mieszczaństwie.

MORAWSKI: Kiedy ostatni raz zdarzyło się wam wydać kolację?

KMIECIK: A kiedy ostatni raz nakrywała wam do stołu służąca?

MORAWSKI: To jest dokładnie to pytanie – o aspiracje i klasowość.

SZCZAWIŃSKA: Dochodzimy do tego, że spektakl, który miał być jakąś diagnozą czy satyrą na środowisko artystyczne, jest snem o mieszczaństwie. Czy jednak nie jest tak, że ta rzeczywistość wiedeńska jest tym, co się nam śni? Nie jesteśmy w stanie wejść w rzeczywistość po transformacji, więc śnimy o Wiedniu. A ten sen jest przyjemny. Bo jest świetnie zagrany, bo ten sen jest z klasą.

KMIECIK: Problemem jest też kuchnia teatralna. Są sceny, kiedy przychodzą maszyniści i kręcą obrotówką. Ale nie jest to wzięte w żaden nawias. Nawet szwy nie są szwami.

SZCZAWIŃSKA: No właśnie – nie ma tu problematyzowania sytuacji,

w której maszyniści wchodzi i na naszych oczach kręca obrotówką. A to należy do klasycznego repertuaru teatralności. Pewnej umowy, którą się zawiera z widzem. Dla mnie członek czy członkini ekipy technicznej wchodzący na scenę ujawniają pewne uwikłania dotyczące choćby podziału pracy, widoczności etc. W tym spektaklu nie ma takich szczelin. I to było dla mnie jak przeniesienie w czasie do teatru mojego dzieciństwa – opartego na iluzyjności, komforcie. Jestem w teatrze, wiem, jakie tu obowiązują reguły gry, trzymam w ręku gruby program, widzę maszynistów dokonujących zmian dekoracji. I to jest też sen o pewnym teatrze.

MORAWSKI: Sen tu jest ciekawą figurą, bo dwa lata wcześniej Lupa wyreżyserował *Miasto snu*. Też spektakl o artystach, ale z założenia żyjących w jakiejś utopii. Sceny ciągnące się w sennym rytmie – grane nie w teatrze, tylko w jakimś studiu za miastem. To było przedstawienie, w które wpisana była też drzemka. W miarę swobodnie można było też wyjść, jeśli ktoś musiał i mam wrażenie, że to też było wpisane w ten spektakl. To było jakoś niezobowiązujące. I teraz ten sen wraca, ale już całkiem inaczej. Teraz to nie ma być opowieść o artystycznej utopii, lecz wypowiedź na temat naszej rzeczywistości. Ale to ciągle jest sen.

SZCZAWIŃSKA: Po *Wycinie* też myślałam o *Mieście snu*, z którego – przyznaję – wyszłam dwie godziny przed końcem. Wtedy nie mogłam znieść energii rozpadu, która zagarniała figury kobiece; ale kiedy wyszłam z *Wycinki*, to zatęskniłam za tamtym rozpadem w owym utopijnym miejscu. W *Mieście snu* sen był problematyzowany.

MORAWSKI: Otóż to! Tam sen był tematem; nie tylko była możliwość wyjścia czy przyśnięcia, lecz także było na to przyzwolenie. Tu jesteś w takiej kon-

wencji bycia widzem, która nie pozwala na wychodzenie z teatru. Bo z mieszczńskiego teatru się nie wychodzi.

SZCZAWIŃSKA: Prawda? Na *Mieście snu* był przepływ: ktoś wchodził, ktoś wychodził, ktoś spał – a tu była karność.

MORAWSKI: Słuchajcie, ja sobie uświadamiam, że to przedstawienie – mówię teraz o *Wycinie* – to było w gruncie rzeczy zaproszenie na taką kolację z sandaczem. Kolację wysoce artystyczną. I teraz: ja się czuję nie-swojo, bo do takich sytuacji nie przywykłem. Nie bywam na takich spotkaniach, nie jadam sandacza ani po bengalsku, ani po balatońsku. I trochę podobnie się czułem na widowni.

SZCZAWIŃSKA: I czy nie działa tu mechanizm aspiracji?

MORAWSKI: No oczywiście, że tak i o to chyba właśnie chodzi. To jest spektakl, na który można przyjść pod

krawatem. Takie zaproszenie jest nobilitujące. My idziemy na spektakl tak, jak tamci idą na kolację, i też z namaszczeniem jemy sandacza. I potem dyskutujemy o tym spektaklu tak jak rozmawiają ze sobą bohaterowie: opowiadając banały o arcydziełach, artystach i konformizmie. Też oczywiście, żeby coś przykryć, żeby ukryć to, że nie było prawdziwej rozmowy. No więc, tak mi się wydaje, zostaliśmy zaproszeni do tego stołu.

KMIECIK: Krzesła są tylko z jednej strony, więc rzeczywiście siedzimy z nimi przy stole.

SZCZAWIŃSKA: Tylko czy my do tego stołu pasujemy czy nie? Jest takie okropne powiedzenie, że ktoś nie pasuje do stołu. To brutalne, ale używa się go w odniesieniu do kogoś, kto należy do innej – a raczej uważanej za niższą – klasy albo grupy społecznej. I gdzie przy tym stole jest nasze miejsce?



Wahanie i bojaźń

• MARTA BRYŚ •

Jak wiadomo, 7 grudnia 2013 roku w Starym Teatrze w Krakowie nie odbyła się premiera spektaklu *Nie-Boska komedia*. *Szczątki* w reżyserii Olivera Frłjicia, który, odwołując się do inscenizacji Konrada Swinarskiego, chciał podjąć temat polskiego antysemityzmu. Spektakl został zdjęty po pierwszej próbie generalnej przez dyrektora

Autorka jest doktorantką w Katedrze Teatru i Dramatu na Uniwersytecie Jagiellońskim; pracowała w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka” oraz jako koordynatorka programowa Krakowskich Reminiscencji Teatralnych w 2013 roku.

Teatru Jana Klatę, powołującego się na bezpieczeństwo aktorów, którym anonimowo mieli grozić potencjalni widzowie. Decyzja odbiła się szerokim echem w środowisku teatralnym i doczekała się zaskakującego finału. Kilka miesięcy po odwołaniu premiery Kłata postanowił powrócić do idei wystawienia dramatu Krasińskiego i powierzył jego realizację Monice Strzępce i Pawłowi Demirskiemu, którzy przyjęli jego zaproszenie.

Oni sami bodaj tylko raz publicznie odnieśli się do swojej decyzji, w wywiadzie *Idą po nas z nożami* opublikowanym w „Newsweeku” na kilka dni przed premierą: „Trochę nas zniełubili za to – przyznaje Demirski. – Decyzja Janka była przez część środowiska uznana za akt cenzorski, ale pomyśleliśmy, że jak już jest i tak milutko w tym środowisku, to jeszcze trochę zamieszamy”¹. Zważywszy protesty przeciwko decyzji Kłaty i głosy biorące w obronę Frłjicia, zgoda Strzępki i Demirskiego na tę konkretną realizację w Starym Teatrze nie była wyłącznie gestem poparcia Kłaty, ale – moim zdaniem – wyrazem legitymizacji przemocy instytucjonalnej, której dopuścił się dyrektor przeciwko zaproszonemu artyście. Ostatecznie jednak twórcy spektaklu nie odnieśli się wprost do konfliktu wokół Frłjicia, po którym niejako odziedziczyli temat; stworzyli własną wizję świata inspirowanego tematami z *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego (za echo tamtej sprawy można uznać temat antysemityzmu, ale

¹ *Idą po nas z nożami*, z Moniką Strzępką i Pawłem Demirskim rozmawiał Daniel Karpiuk, „Newsweek Polska” nr 51/2014.

kontekst, w jakim umieścili go Strzępka i Demirski, odebrał mu potencjał kontrowersyjności).

„Do błędów nagromadzonych przez przodków dodali to, czego nie znali ich przodkowie – wahanie i bojaźń – i stało się zatem, że zniknęli z powierzchni ziemi i wielkie milczenie jest po nich.” Te słowa bezimiennego autora Krasińskiego zamieścił jako motto otwierające *Nie-Boską komedię*. Krasiński obawiał się rewolucji, która jawiła mu się jako bezsensowna, krwawa zemsta barbarzyńców na arystokratkach. W swoim tekście *Nie-Boska komedia. Wszystko powiem Bogu!* Demirski próbuje zrozumieć owe „wahanie i bojaźń” Krasińskiego i zapisać własne, współczesne lęki. Przed krachem gospodarczym, kredytem, wojną – kolejnym dniem.

Na scenie pojawiają się: Hrabia Henryk w dwóch osobach (Marcin Czarnek, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) – opętany lękiem przed społecznym przewrotem; Papa Wincenty (Adam

Nawojczyk) – bogaty arystokrata z pogardą traktujący niższe klasy; Barbara Niechcic nostalgicznie zapatrzona w swoje szlacheckie pochodzenie; niewidomy i porzucony Orcio (Juliusz Chrzastowski); Pankracy/Diabeł (Michał Majnicz) chcący zaprowadzić równość mordując innych od siebie i Przechrzty – ofiary transformacji 1989 roku: Ojciec (Radomir Rospondek), który całe życie ciężko pracował fizycznie, aby zapewnić dziecku życiową stabilizację, oraz jego córka (Marta Ojrzyńska) pracująca na co dzień w punkcie ksero, z trudem wiążąca koniec z końcem. Oglądamy ich na chwilę przed nadejściem apokalipsy, końcem obecnego ładu społecznego, kiedy ujawniają się wzajemna nienawiść, chęć zemsty, frustracja i skrajny egoizm w obliczu zagrożenia. Wszyscy tu boją się wszystkich – Żydów, chłopów, arystokratów – każdy obawia się, że to właśnie on padnie ofiarą rewolucji. Inaczej niż było to w spektaklu *W imię Jakuba S.*, teraz każdy może być Jakubem



Szelą, który wymierzy sprawiedliwość według prawa zemsty.

Spektakl otwiera scena zabawy w teatrzyk lalek – przy zasłoniętej kurtynie na proscenium pojawia się niewidomy Orcio i za pomocą manekinów kobiety i mężczyzny w wyciętym na wzór sceny pudełkowej teatrzyku odgrywa przygotowania do kolacji. Krótka rozmowa dotyczy ich losów na wypadek wojny, która niespodziewanie nadchodzi – Orcio rozrywa karton i chronologicznie wymienia daty konfliktów wojennych w dwudziestym wieku na całym świecie. Ta litania zostanie kilkakrotnie powtórzona później, jako przypomnienie, że wojna dzieje się nieustannie i w każdej chwili może wybuchnąć obok nas. Gest zniszczenia teatrzyku przez Orcia ma tutaj znaczenie metateatralne – ustanowiona już na początku przez Strzępkę relacja między rzeczywistością sceniczną i pozateatralną służy podkreśleniu fikcyjności tej pierwszej i realnego zagrożenia, jakie w każdej chwili może przynieść ta druga. Strategia zrywania iluzji teatralnej była stosowana niemal w każdym spektaklu Strzępki i Demirskiego, tutaj jednak wprowadzenie metateatralności służyć ma osłabieniu teatralnego komunikatu, aby nie zastąpił on konfrontacji z rzeczywistością.

Zdaniem Krasińskiego to arystokracja miała wpływ na rozwój społeczeństwa, ale w jego *Nie-Boskiej komedii* porażkę w konflikcie o przyszłość społeczeństwa ponoszą zarówno arystokraci, jak i demokraci. W spektaklu Strzępki współczesne stosunki klasowe są odbiciem dziewiętnastowiecznego porządku, a powoływanie się na arystokratyczne pochodzenie służy przede wszystkim temu, by upokorzyć tych, którzy go nie mają. Ofiarą tej retoryki pada Przechrzta/Córka – uczciwie pracująca przy własnej kserokopiarce, upokarzana i wyszydzana. Kiedy przychodzi na grób swojego ojca,

by wyrzucić z siebie żal, że nic jej po sobie nie zostawił, słuchające jej kobiety, w tym Barbara Niechcic, podpowiadają kolejne powody do życiowej frustracji – nie potrafi dobrać sobie sukienki, zawsze czuje się brzydsza i gorsza, bo nie umie zachować się odpowiednio do sytuacji. Ich współczucie jest protekcyjne i upokarzające. W końcu dziewczyna wiesza się na kłamce biurowca, w którym pracuje. Przynależność klasowa jest tutaj źródłem frustracji i obsesji – bogaci boją się utraty swojej pozycji, biedni mają świadomość, że ich status nigdy się nie polepszy – ale też całkowicie determinuje tożsamość postaci.

Jednak sprowadzenie relacji społecznych wyłącznie do ekonomii wydaje się chwilami sporym uproszczeniem, a nieustanne powtarzanie tej kwestii niepotrzebnie wydłuża sceny. W kontekście klasowości najbardziej niejednoznacznie jawi się temat antysemityzmu, sporny punkt w interpretacjach *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, tym bardziej że sam autor nie ukrywał swojej niechęci do Żydów. Zdaniem Demirskiego antysemityzm nie oznaczał dla Krasińskiego ideologicznej postawy, ale był swoistą figurą lęku przed utratą majątku i arystokratycznej pozycji, lęku związanego z nadejściem nowej, bogatej klasy, którą mieliby stworzyć właśnie Żydzi. Od początku na scenie obecny jest Żyd Rot-szyld (Szymon Czacki) – zapraszany na bankiety, na których chwali się swoim statusem materialnym i przedrzeźnia hrabiego Henryka, drwiąc z jego „arystokratycznego” zwrotu „papo”. Wygłasza też monolog, w którym obnaża antysemityzm Henryka, niemal w każde słowo wplatając wyraz „Żyd” („że niby to już przeżydek, kto tak mówi musiał wcześniej używać wcześniej jakieś użydki, poemę muszę natychmiast stwożyć gżyd wżydlowości żydety jest we mnie wielka...”).

Parodiując obsesję Henryka, Rotszyld demonstruje swoją wyższość nad poetą. Poprawne relacje arystokratów z Rotszyldem oparte są głównie na nadziei, że w razie społecznego przewrotu żydowskie znajomości i pieniądze pomogą im zachować resztki wpływów i majątku. Żyd dobija więc targu z Papą Wincentym, który odsprzedaje mu swoje parcele (mężczyźni wchodzą na scenę przez ścianę, którą rozwalają siekierami, odsłaniając symboliczny arystokratyczny salonik, obaj ubrani są na wzór francuskich arystokratów w surduty, rajtuzy i peruki). W wersji współczesnej Żyd jest Wilkiem z Wall Street – biznesmenem, który jednak w obliczu zagrożenia nie może skorzystać ze swojego helikoptera, by uciec, i pada ofiarą Przechrzty/Ojca – zostaje obłany benzyną i podpалony. Ginie, jak mówi Przechrzta, za ten jeden procent społeczeństwa, które zawsze wyzyskiwało prostych pracowników, zbijając na nich fortunę.

Rewersem postaci Rotszylda jest Auschwitz Tour (Małgorzata Zawadzka) – Izraelka, która przyjeżdża do Polski na wycieczki po obozach śmierci, aby zbudować emocjonalną więź z żydowskimi ofiarami. Miejsca Zagłady nie robią jednak na niej wrażenia, co budzi w niej coraz większą frustrację. Auschwitz Tour, próbując zmusić się do lęku przed Holokaustem, który może zdarzyć się ponownie, zмага się z inną obsesją – przebywając w Polsce, ciągle spodziewa się agresywnego antysemityzmu, a kiedy gubi się w mieście, uznaje polskie nazwy ulic za jego dowód, ponieważ w ten sposób Polacy utrudniają Żydom powrót do hotelu.

W tych dwóch postaciach skupia się wiele stereotypów – Żydzi, wzbogacający się na krzywdzie Polaków, mający wielkie wpływy w korporacjach, w których wyzyskiwani są zwykli obywatele, ale też współcześni Izraelczycy niechętni

Polsce, którą kojarzą wyłącznie z Zagładą i wciąż żywym antysemityzmem. W *Nie-Boskiej...* te polskie obsesje nie są potraktowane jak kabaretowy skecz (jak chociażby w *Był sobie POLAK, POLAK, POLAK i Diabeł...*), ale jawią się raczej jako rodzaj „prześnionej rewolucji”, nierozpoznanych, wewnętrznych napięć, które determinują obecne układy społeczne. Barbara Niechcic, Orcio oraz Przechty nie mogą się wzajemnie rozpoznać na scenie, traktują się jak obcych; kiedy Orcio rozmawia z ciotką, Przechty zastygają w bezruchu, i na odwrót, jakby pochodzili z różnych wymiarów. Różnice klasowe nie pozwalają im się na wzajem dostrzec.

Demirski stawia tezę, że podłożem polskiego antysemityzmu od zawsze był lęk, kiedyś wynikający z obawy przed utratą pozycji klasowej, dzisiaj powtarzany w formie stereotypu o żydowskim bogactwie i władzy, czego wcieleniem jest Wilk z Wall Street. Ale zarówno stosunki polsko-żydowskie, jak i historia antysemityzmu są dużo bardziej skomplikowane i nie sprowadzają się wyłącznie do kwestii ekonomicznych, które, przyjmując perspektywę twórców spektaklu, można by uznać w pewnym sensie za „racjonalne”. Istotniejszy jest chyba ogromny kapitał symboliczny, wyobraźniowy i fantazmatyczny związany z polskim stosunkiem do Żydów, niebezpieczny, bo zdecydowanie bardziej skuteczny w podsycaniu negatywnych nastrojów społecznych niż kwestie gospodarcze. Inaczej niż w *Sztuce dla dziecka* czy *Niech żyje wojna!!!*, w których Strzępka i Demirski problemy historii i pamięci ujmowali w prowokacyjnej i radykalnej formie, w *Nie-Boskiej komedii* antysemityzm jawi się jako swoisty społeczny temat zastępczy, maskujący istotę problemów, których podłożem jest rozdźwięk ekonomiczny. W ten sposób napięcia społeczne zostają

sprowadzone do jednego postulatu: skupmy się na teraźniejszości i na tym, co jeszcze możemy zmienić.

Pewnym kluczem do spektaklu Strzępki jest imponująca i wieloznaczna scenografia Michała Korchowca. Na scenie znajduje się stół z maszyną do pisania dla Henryka, na proscenium szezlong-kozetka, po prawej stronie kserokopiarka, natomiast w głębi po lewej stronie stoi drewniana wieża strażnicza, a po prawej karuzela z fotelikami na metalowych łańcuchach. Nad głowami aktorów zawieszone są ogromne ziemniaczane bulwy, z których wystają korzenie. Przodkowie więc, jak w przywołanym cytacie, zniknęli z powierzchni ziemi i z zasięgu wzroku, ale ich fobie

pozostały żywe i wpływają na kształt współczesnego społeczeństwa. Tyle że w tym świecie symbol stracił swoją moc i znaczenie, jak karuzela, która działała na placu Krasińskich w Warszawie pod murem getta. Już nie symbolizuje obojętności Polaków na wojenny los Żydów; spalony Rotszylld staje na krzeselku i zawisa jak na szubienicy, a Barbara Niechcic kręci się, wygłaszając apoteozę swojego arystokratycznego stylu życia, które za chwilę utraci.

W kulminacyjnej scenie spektaklu twórcy przedstawiają wizję społeczeństwa, które daje upust negatywnym emocjom tłumionym na co dzień. Na ulice wychodzą ludzie, którzy siadają na krawężnikach i zaczynają szlochać albo



krzyczą bez opamiętania, a rozszalały tłum pałkami próbuje opanować policja. Pankracy/Diabeł ucieka na chwilę z biura w poczuciu bezpodstawnej paniki i chowa się w kawiarni, gdzie wraz z trzema kobietami bezskutecznie próbuje zapanować nad emocjami. Kozłem ofiarnym ich ataku hysterii zostaje Przechrztza/kelnerka, która wyraża irytację ich zachowaniem i odmową złożenia zamówienia, a krzyczących na ulicy ludzi bierze za chorych psychicznie. Spada na nią grad chaotycznych pretensji: o inną niż w rzeczywistości cenę na serku w sklepie, wieczną pogardę w okienkach różnych instytucji, a nawet o jej zgodę na marną pensję, która ma jej umożliwić w wolnym czasie pisanie doktoratu,

gdy w rzeczywistości tylko ją upokarza. W końcu jedna z kobiet rzuca się na nią z pięściami. Narastająca histeria i panika zamieniają się w eksplozję frustracji pomieszanej z agresją na granicy obłędu, zakończoną krzykiem Anny Radwan-Gancarczyk do widowni „Wszystkim nam, kurwa, nie dacie pozacu!!!”.

Poważny, a chwilami nawet patetyczny ton spektaklu momentami przypomina atmosferę *W imię Jakuba* S. Kilka razy aktorzy do mikrofonów śpiewają muzyczne hity – dwóch Henryków *Who wants to live forever?* Queen, Orcio *Creep* Radiohead, a Pankracy/Diabeł *Tonight* Davida Bowie i Tiny Turner. Chwilami brzmią banalnie głównie dlatego, że ilustrują emocje postaci („Who wants to live forever?/Forever is our today”, „But I’m a creep/I’m a weirdo/What the hell am I doing here?/I don’t belong here”, „Everything will be alright tonight/No one moves/No one grooves/No one talks/No one walks”), ale funkcjonują w spektaklu na podobnej zasadzie, jak uporczywe słuchanie dobrze znanych piosenek, które jednego wieczoru mogą skutecznie wpędzić w czarną rozpacz.

Strzępka bardzo świadomie używa strategii banału, aby wzmocnić obraz zbiorowej rozpacz, której nie można już dłużej w sobie tłumić. W takiej perspektywie rewolucja nie jawi się już jako działanie przemyślane, ideologiczno-polityczne, ale jako ruch przypadkowy, nieskoordynowany i zrodzony z prostej życiowej frustracji. Ową powagę, z jaką Strzępka podchodzi do tematu społecznej frustracji, widać również w samym spektaklu, w którym tak mało jest humoru, scenicznych gagów (nie licząc niewidomego Orcia, który kilka razy wpada na różne sprzęty na scenie) czy drwin z postaci, co charakteryzowało niemal wszystkie spektakle duetu. Nawet przesadny żal Barbary Niechcic za



herbatą, której się nie napije, bo przygotowując się do ucieczki przed rewolucją schowała już porcelanę do kartonów, brzmi tutaj śmiesznie i gorzko jednocześnie. Towarzyszącą Demirskiemu w wielu tekstach Sarah Kane i żarty z 4:48 jako godziny samobójców, pojawia się w postaci słynnego fragmentu z *Psychosis*, w którym autorka obarczała się winą za Holocaust i ofiary wojen na Bałkanach. Tekst wyświetlany jest zaraz na początku spektaklu z tyłu sceny i brzmi nieomal jak manifest, wyznanie.

Nawet jeśli uznać ten zabieg za nieco pretensjonalny, to mimo wszystko uderza on szczerością i bezwstydem i prowadzi poważnego tonu obranego przez artystów. *Nie-Boska...* stanowi osobistą wypowiedź Strzępki i Demirskiego, przyznanie się do własnych, banalnych obaw i lęków. Paradoksalnie jednak – bo ostatecznie wizja świata w spektaklu jest przerażająca i mroczna – jest w owym geście odsłonięcia własnych słabości coś katartycznego, bo pokazuje je jako doświadczenie wspólnotowe. W finale spektaklu gasną światła i wybrzmiewa monumentalna pieśń „Święty Boże, święty mocny...”, jakby reżyserka chciała powiedzieć, że żadne plany polityczno-ekonomiczne nie powstrzymają nadchodzącego końca i jedynie w sile wyższej pozostaje nadzieja. Ale i nadzieja jest tu wyśmiana i zostaje zamieniona w naiwną, dziecięcą groźbę w podtytule – wszystko powiem Bogu!

Tekst Demirskiego jest chwilami chaotyczny, wiele w nim powtórzeń tych samych tez czy dialogów, które w gruncie rzeczy stanowią zlepione ze sobą długie monologu postaci. Ten fakt zdecydował również o tym, że *Nie-Boska komedia* jest spektaklem dość

jednostajnym i statycznym. Niewątpliwie jednak najmocniejszą stroną spektaklu jest jego obsada i poszczególne role. Niektóre monologu stanowią w obrębie spektaklu niemal osobne monodramy, jak monolog Czackiego ze słowem „żyd”, Majnicza-Pankracego zapowiadającego demokrację za cenę wymordowania tych, którzy z jakiegokolwiek powodu będą różnić się od większości. Brawurowe są Marta Ojrzyńska w roli Przechrztzy, Dorota Segda jako Barbara Niechcic i Anna Radwan-Gancarczyk jako Żona.

Abstrahując od katastroficznej wizji, jaką rysują w swoim spektaklu Strzępka i Demirski, wróć na koniec do konfliktu między Klatą i realizatorami *Nie-Boskiej komedii*. *Szczątki*. Zastanawiająca jest bowiem jedna kwestia: temat polskiego antysemityzmu okazał się zbyt kontrowersyjny, by Frłjić mógł o nim cokolwiek powiedzieć (niezależnie od tego, czy finalny efekt byłby artystycznie udany, czy też nie). Uzasadniając swoją decyzję o przerwaniu pracy nad spektaklem, Kłata tłumaczył, że głównym problemem Frłjicia jest „strategia, która znakomicie działała w kontekście Bałkanów, w polskim kontekście, niestety, się nie sprawdzała”². Należy jednak zaznaczyć, że spektakle Frłjicia zawsze wzbudzają gwałtowne reakcje, ale niestety tylko w Polsce zostało mu odebrane prawo do ukończenia pracy. Za zgodą Klaty Frłjić padł ofiarą zbiorowej histerii, uprzedzeń i lęków, co mogłoby stanowić dobry punkt wyjścia do rozważań nad polskim społeczeństwem w *Nie-Boskiej komedii*. *Wszystko powiem Bogu!*

² Saper w *Starym Teatrze*, z Janem Klatą rozmawiał Roman Pawłowski, „Gazeta Wyborcza” z 8 stycznia 2014.

FOT. MAGDA HUECKEL



Felieton

Diagnozy przed jubileuszem

• EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA •

Wydana u nas dwa lata temu książka Frédérica Martela *Theater. O zmierzchu teatru w Ameryce* wcale nie mówiła o zmierzchu teatru w Ameryce. Owszem, pierwsza jej część bardzo szczegółowo opisywała niszczący wpływ kapitalistów z Broadwayu na wszystko i wszystkich (aktorzy się sprzedają, publiczność głupieje, sceny off i off-off pozwoliły się pożreć i skorumpować – i tylko firma Disney zaciera ręce), ale za to część druga książki, zatytułowana *Opór*, pokazywała, jak radzą sobie teatry, którym jednak zależy na pozostaniu teatrami, a nie przedsiębiorstwami pomnażającymi zyski, i które widzą w swojej działalności społeczny sens, a nawet misję. Takimi miejscami oporu stały się „community theaters”, teatry uniwersyteckie, teatry zakładane przez dyskryminowane grupy społeczne, czy wreszcie teatry współdziałające z innymi zespołami w rozwijających się wielokierunkowo centrach kultury. Czyli z grubszą biorąc wszystkie teatry niekomercyjne. Drobnny kłopot, który wszakże trudno pominąć, jest taki, że miarą sukcesu wciąż w Ameryce pozostaje Broadway. Pierwszy latynoski zdobywca Nagrody Pulitzera, dramatopisarz Nil Cruz, dostąpił zaszczytu wystawienia swojej sztuki na Broadwayu zapewne nie z czystego podziwu dla wartości dramatu *Anna in the Tropics*, ale dlatego, że Broadway świetnie wie, co się najlepiej sprzedaje, i reaguje z szybkością ponaddźwiękową – a ponieważ akurat była na fali „różnorodność kulturowa” i ponieważ latynoska publiczność jeszcze nie została dostatecznie zagospodarowana przez Times Square, to proszę bardzo, wystawiamy *Annę*... Której zapewne przy okazji wyrzywa się kły i pazury, ale to Broadwayowi nic nie szkodzi. Pytanie, czy trochę jednak nie szkodzi teatrowi latynoskiemu, bo może chciałby zachować własny głos i odrębność... „I tu właśnie sprawy się komplikują” – przyznaje Martel – „bo wejście do mainstreamu dla imigrantów w drugim i trzecim pokoleniu to nie tylko wejście na ścieżkę komercji, to przede wszystkim stuprocentowa asymilacja. Co się zaś tyczy taktyki komercyjnych producentów, przez długi czas wrogo nastawionych do wielokulturowości, to jest ona całkowicie czytelna: odkryli

W książkach

rynek zbytu.”¹ I tak Martel w książce zatoczył koło: wszystko się zaczęło i wszystko się kończy w rubryce „teatr megakomercyjny”, choć tyle punktów oporu przecież odkryto...

Martel, socjolog i attaché kulturalny Francji w USA, przyglądał się przez cztery lata amerykańskiemu teatrowi i napisał książkę, która zasadniczo – choć diagnozowała śmierć – to przecież była wynikiem (widocznej gołym okiem) fascynacji tym teatrem, jego różnorodnością, możliwościami, legendami. Ale też miała zupełnie inny cel niż opisanie obserwowanej zapaści i zgromadzonego już oręża do walki: chciała bowiem „przyczynić się do uniknięcia zmierzchu teatru europejskiego po upadku teatru w USA”. Strategia była więc taka: zobaczmy, co złego się dzieje w Ameryce, żeby uniknąć podobnej awarii w Europie. Bardzo szlachetnie, uczmy się zawczasu i na cudzych błędach. Wniosek z książki: nie wolno nam dopuścić do komercjalizacji teatrów, bo zginiemy marnie! Teatr, który staje się rozrywką dla bogaczy i dla turystów – tu każde słowo jest ważne: rozrywka, bogacz, turysta – to już nie jest teatr, tylko niegodne tego miana kapitalistyczne przedsiębiorstwo, groźne jednak wielce, bo zabijające teatry non profit poprzez drenaż rynku, kieszeni i mózgów. No i hierarchizujące społeczeństwo w stopniu niedopuszczalnym: na przykład student nie pójdzie na Broadway, bo nigdy go na to nie będzie stać.

A który student chciałby iść na Broadway?! Zakładając, że nie jest turystą, bo wtedy to zapewne kwalifikuje się jako obowiązkowa wizyta, porównywalna z odwiedzeniem kasyna w Vegas. Jakoś mi się wydaje, że wszyscy wiedzą, na czym Broadway polega. A student amerykański – co w końcu Martel też wyraźnie pisze – zrobi sobie teatr sam, bo ma w tej kwestii milion możliwości i nawet nie musi wychodzić z kampusu. Wartość książki Martela polegała w Polsce na pokazaniu zasadniczej odmienności modeli teatrów europejskich i amerykańskich i uświadomiła, czego mianowicie u nas nie ma i nigdy nie będzie – gdzież ci rozpasani krwiożerczy producenci musicali za miliony? Oraz na tym, że trafiła idealnie (a raczej idealnie trafił z jej tłumaczeniem i wydaniem Instytut Teatralny) w moment rozpoczęcia ożywionej dyskusji nad sposobami finansowania kultury i roli państwa w tym procesie. Ale ze względu na różnice w tradycji utrzymywania (na przykład amerykański system donacji) i organizacji instytucji kultury *Theater*... raczej nie stanowił dobrego przykładu do myślenia

Dragan Klaić *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*, przełożyła Edyta Kubikowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego i Konfrontacje Teatralne/ Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa-Lublin 2014.

¹ Oba cytaty za: Frédéric Martel *Theater. O zmierzchu teatru w Ameryce*, przełożył Piotr Szymanowski, Instytut Teatralny, Warszawa 2012, s. kolejno 187 i 14.

Felieton

o polskim teatrze, choć wiele bardzo ciekawych rzeczy opowiedział w nim autor o scenach za oceanem.

Lecz oto po dwóch latach Instytut wraz z Centrum Kultury w Lublinie wydały książkę kolejną, bliższą problemom teatru europejskiego i jego specyfice, tym razem bardzo pożyteczną dla prób – jeśli nie rozwiązania, to przynajmniej lepszego zrozumienia – polskich kłopotów z organizacją i finansowaniem teatrów, a przede wszystkim z ich zadaniami. *Gra w nowych dekoracjach* Dragana Klaića ma ważny podtytuł – *Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją* – ustawiający w tym pożądanym (aczkolwiek niepokojącym, bo sugestia jest taka, że rynek i demokracja to śmiertelni wrogowie) kontekście pojęcie, którym posługujemy się od jakiegoś czasu w debatach o teatrze, a w roku jubileuszowym posługiwać się nim będziemy szczególnie intensywnie. Klaić diagnozuje sytuację teatru bezpardonowo i ostro, nie każdy pewnie przystanie na jego propozycje, ale warto je dokładnie przemyśleć.

Po pierwsze więc i najważniejsze: co to jest teatr publiczny? Bo przecież właśnie szukamy się do obchodów dwustupięćdziesięciolecia powstania teatru publicznego w Polsce, a chyba się bardzo nie pomylę, jeśli powiem, że znakomita większość widzów teatralnych odpowiedziałaby, że teatr publiczny to po prostu teatr dotowany przez państwo, czyli opłacany z naszych podatków odpowiednio dystrybuowanych przez powołane do tego urzędnicze gremia. A więc przeciwieństwo teatru prywatnego. A konkretnie? Konkretnie to będą głównie miejskie teatry pozostające pod opieką samorządu lub bezpośrednio ministerstwa, teatry repertuarowe, grające spektakle codziennie wieczorem. A takie, które nie funkcjonują w trybie repertuarowym – zaliczymy do publicznych, czy nie? Pewnie zaliczymy, przecież też otrzymują dotacje i każdy może je odwiedzić – zawaha się lekko widz i może doda, że to będzie przypadek Nowego Teatru Krzysztofa Warlikowskiego; codziennie raczej nie gra, ale bilety rozprowadza, wprowadzie trochę trudno dojechać na te peryferia, jeszcze trudniej wrócić, ale kiedy już wyremontują siedzibę... A czy na przykład, drążyłabym dalej, byłby to także kolektyw twórczy bez własnej siedziby, który składa się z artystów przygotowujących wydarzenia artystyczne raz na pół roku? I tu już widzowi się nie chce odpowiadać, ale przecież wie, że jaki tam publiczny, skoro kolektyw i bez siedziby – to raczej nie publiczny, lecz prywatny, bardzo głęboko nawet prywatny, działający jakoś na własną rękę. A, już kończę, czy teatr rozrywkowy, taki, który się specjalizuje w komediach i farsach, też jest publiczny? No jakże, oburzy się widz, gra codziennie, jest dostępny dla wszystkich chętnych, otrzymuje dotacje, wiadomo, publiczny.

Zamieszanie, co? Tak mamy. Dragan Klaić tnie prosto: są teatry publiczne i teatry komercyjne. Kropka. Te drugie należą do obszaru „dochodowego przemysłu

W książkach

kulturalnego”, czyli po prostu show-biznesu, więc powinny utrzymywać się samodzielnie; te pierwsze muszą być subsydiowane. Jednak pod pewnymi warunkami, bo prawo do finansowania działalności ze środków publicznych nie przysługuje automatycznie każdemu zespołowi czy każdej instytucji niekomercyjnej; przeciwnie, trzeba udowodnić, że się na nie zasłużyło. Decydować ma zestaw działań i cech, które Klaić wymienia wprost: teatr publiczny ma „badać i ożywiać klasyczny dramat oraz pobudzać nowe dramatopisarstwo; inwestować w teatr postdramatyczny, w odnowę teatru muzycznego i reinterpretację klasycznego repertuaru operowego; wspierać talenty i budować publiczność rozmaitych form teatru tańca; dostarczać młodej widowni uspołecniających przeżyć teatralnych; tworzyć zdarzenia performatywne w przeróżnych kontekstach miejskich i wiejskich, odnosząc się do potrzeb grup wykluczonych, jak również mniejszości etnicznych i językowych”, a przy tym „specjalizować się i uszczegółowić swą misję, rozwijając przy tym wachlarz partnerstwa i współpracy” (s. 177); jego „krytyczna postawa może ożywiać społeczeństwo obywatelskie i kształtować rozmaite wspólnoty interesów”, a przy tym powinien być także „ambitny” i wykazywać się „konfrontacyjnym charakterem”, żeby dać publiczności „szerokie możliwości edukacji, refleksji i doświadczeń społecznych” (s. 14). Inaczej na dotację nie zasługuje. Drżycie!

Drżycie, albowiem zjawisko, które w Polsce jest najczęściej identyfikowane jako teatr publiczny, nie całkiem do tych kryteriów pasuje... Podstawowym modelem jest wciąż instytucjonalny, repertuarowy teatr dramatyczny, wyizolowany z najbliższego sąsiedztwa i niedostępny poza godzinami spektakli (co się na szczęście coraz wyraźniej i szybciej zmienia, na przykład na moim poznańskim podwórku znakomicie otwiera się Teatr Nowy); od lat bolączką w polskim teatrze jest niezagospodarowana wyrwa pomiędzy teatrem dla dzieci a teatrem dla dorosłych (jakby nastoletnia publiczność nie istniała); specjalizacja teatrów dokonuje się rzadko i z trudem, bo zamiast programowania tematycznego dominuje repertuar – à la „szwedzki stół”... A Klaić nie zna litości: żadne zasługi historyczne i szacowna przeszłość instytucji w podziale środków nie będą brane pod uwagę. Przepustki do dotacji nie daje także – uwaga! – wysoka jakość artystyczna, jeśli występowałaby jako jedyna cnota, z pominięciem wyżej wymienionych. Konkurs powinien być surowy, lecz uczciwy – zakłada Klaić – więc nie dopuszcza się żadnych układów ani względów reprezentacyjnych, a najważniejsze w ocenie teatru pozostają „systemowe inwestowanie w synergie, partnerstwo, mobilność i innowacyjność oraz rozwój publiczności” (s. 14). W propozycji Klaić splotają się dwa ogniwa: sposób finansowania i wypełnianie zadania społecznego. Teatr komercyjny jest przedsiębiorstwem przemysłu kulturalnego nastawionym na zysk: dostarcza rozrywki, za którą płacimy, jeśli mamy akurat

Felieton

ochotę się rozerwać (a bywa przecież, że szlachetnie i niegłupio, więc ten dwójkowy podział nie jest podziałem na złe i dobre, tylko podziałem wprowadzonym ze względu na cel i rodzaj działalności). Teatr publiczny zaś ma w tej koncepcji przede wszystkim służyć społeczności i poszerzaniu przestrzeni obywatelskich debat. Co to znaczy? Że nie może być – mówi Kłaić – opcją dla jednej, dominującej grupy społecznej, że ma się uwrażliwić na różnorodność, że ma „łączyć poszukiwania artystyczne z kwestiami społecznymi i wzmacniać publiczną debatę na ich temat” (s. 47), że ma konsolidować społeczeństwo. Że ma być gościnny – nie tylko dla swojej publiczności, ale też dla innych grup twórczych, z którymi powinien nawiązać współpracę. Czyli teatr publiczny w rozumieniu Kłaić to nie jest teatr „repertuarowy” ani „narodowy”, tylko teatr, który spełnia konkretne postulaty społeczne, a co za tym idzie otrzymuje pieniądze na realizację konkretnych zadań (a nie dlatego, że istnieje siłą tradycji); mieszczą się tu więc wszystkie zespoły – także nieumocowane instytucjonalnie, pracujące w trybie projektowym – wzmacniające przez pracę artystyczną świadomość społeczeństwa obywatelskiego (s. 172). Ale jednak wciąż mamy tak, że stałe dotacje przewidziane są tylko dla instytucji, reszta aplikuje o krótkoterminowe granty, które nie zapewniają ani stabilności i ciągłości działania, ani choćby względnie poczucia bezpieczeństwa. Kłaić doskonale o tym wie – sporo pisze o kłopotach zarówno teatrów repertuarowych (zmniejszające się dotacje, niemożność domknięcia budżetu przy normalnym trybie pracy), jak i zespołów trzeciego sektora – ale pozostaje radykalny: nie pomogą nowe ustawy, nie pomoże doraźna zmiana w dystrybucji środków. Jego zdaniem potrzebna jest nam wszystkim „redefinicja interesu publicznego w zakresie kultury” – po to, by zrozumieć na nowo wartość kultury niekomercyjnej. I to nie status organizacyjny, jaki przyznano zespołowi lub instytucji, ma decydować o ich wadze i randze, ale realizowane przez nie zadania, jakość artystyczna i społeczna.

Nie czytamy tej książki jako rewolucyjnej propozycji likwidacji „zbędnych” teatrów repertuarowych i próby wymuszenia natychmiastowych zmian w funkcjonowaniu instytucji kultury. Kłaić celowo wkłada kij w mrowisko i prowokuje. Ja sama czytałam ją raczej jako zbiór argumentów na rzecz bezapelacyjnej potrzeby finansowania teatru publicznego ze środków państwowych, przypomnienia o jego niezwykle ważnej i niezbędnej funkcji – jako części życia społecznego, inicjatora debat o naszej własnej sytuacji, podpory i możliwego motoru społeczeństwa obywatelskiego. A więc odzyskania tego, co utracone w procesie gwałtownej komercjalizacji kultury (tak też rozumiem radykalne rozdzielenie na komercyjne i publiczne: żeby było jasne, co gdzie jest i czemu służy – co wcale nie jest u nas oczywiste), przede wszystkim pewności, że teatr nadal może być miejscem spotkania i miejscem społecznego testowania

W książkach

poglądów, nie zawsze komfortowego, ale pożytecznego dla samowiedzy. Ale – co już mówię wbrew Klaiciowi – nie sądzę, by jakieś gwałtowne działania reformatorskie pomogły teatrom odnaleźć się w nowej roli, wołałabym, żeby przeszły świadomą ewolucję. Do czego potrzebna jest także polityka kulturalna, a z tym już gorzej; wydaje się, że władze, które nie martwią się rosnącą armią prekariuszy, które uważają „elastyczność zatrudnienia” za osiągnięcie gospodarki rynkowej, które wciąż obcinają zabezpieczenia socjalne, które wołają o „obywatelską postawę” jedynie przed kolejnymi wyborami – nie mają specjalnego interesu w tym, by podtrzymywać wolnościowe i prospołeczne działania teatru. Dlatego wolą przyjąć, że przesunięcie komercyjne teatru repertuarowego (czyli na przykład produkowanie spektakli czysto rozrywkowych przez teatry publiczne) jest w porządku. Wniosek jest taki, że teatry publiczne – żeby pozostać (stać się?) teatrami publicznymi, niezależnie od statusu organizacyjnego – muszą zadbać o to same, wraz z widzami. Powinny więc być roszczeniowe (tak!, walczyć o swoje i to ostro!, bo to nie jest walka o swoje, ale o wspólne), ale przy tym bardzo świadome tego, pod jakimi warunkami mogą domagać się publicznych pieniędzy.



Dekolo- nizacje

- MAŁGORZATA SZPAKOWSKA •
 - AGNIESZKA JAKIMIAK •
 - DAVID VAN REYBROUCK •
-

Afryka dzika

• MAŁGORZATA SZPAKOWSKA •

Polską Afrykę ukształtował Ryszard Kapuściński. W swoich reportażach uczył powstrzymywania się od uogólnień wobec różnorodności krajów i ludów tego kontynentu. Pisał we wstępie do *Hebanu*, że „w rzeczywistości, poza nazwą geograficzną, Afryka nie istnieje”¹. Zarażał czytelników poczuciem winy za zbrodnie kolonializmu: „bosonodzy, głodni i niepiśmienni chłopcy mieli nade mną przewagę etyczną, tę, którą daje przekłeta historia swoim ofiarom. Oni, Czarni, nigdy nikogo nie podbijali, nie okupowali, nie trzymali w niewoli. Mogli patrzeć na mnie z poczuciem wyższości”. Ale zarazem wskazywał paradoksy dekolonizacji, która do władzy czasem wyносиła potwory, jak Amina w Ugandzie czy Doe w Liberii, i której następstwem był niekończący się ciąg wojen plemiennych. Przerażał opisami obozów dla uchodźców z Ruandy czy Sudanu, pisał o podróżach przez bezdroża bez znaków orientacyjnych, uczył pokory wobec niezmierzonej wielości miejsc, ludów, wyznań, które nie mieszczą się w „pokładach poplątanej i pogubionej pamię-

ci”. Jego Afryka jest przeważnie z *Jądra ciemności*, choć czasem z *Pożegnania z Afryką* Karen Blixen: fascynacja, groza, zachwyt, wysiłek rozumienia.

Ten obraz, rysowany cienką kreską, ma jednak swój importowany i mniej wystylizowany kontekst. Autorzy literatury sensacyjnej i popularnej wcale chętnie umieszczają akcję powieści właśnie w Afryce. Czyli na tyle daleko, by można było bezpiecznie puścić wodze wyobraźni. Mocą gatunku jest to zwykle Afryka mocno udratyzowana. Czy nadmiernie? Można sądzić, że renomowani pisarze brytyjscy czy skandynawscy nie ryzykują popełniania błędów rzeczowych, chociaż często sięgają po stereotypy. Toteż ich Afryka jest najczęściej kontynentem szalejących Jeźdźców Apokalipsy: nędza, mord i nienawiść stanowią scenę dla mniej lub bardziej wymyślnych fabuł. „Od powietrza, głodu, ognia i wojny zachowaj nas, Panie” – mówi modlitwa; żadnego z tych nieszczęść powieściowej Afryce nie oszczędzono.

1.

Zacznijmy zatem od „powietrza” – od moru, zarazy, nieskutecznej terapii.

¹ Ryszard Kapuściński *Heban*, Czytelnik, Warszawa 1998, cytaty kolejno s. 5, 46, 275.

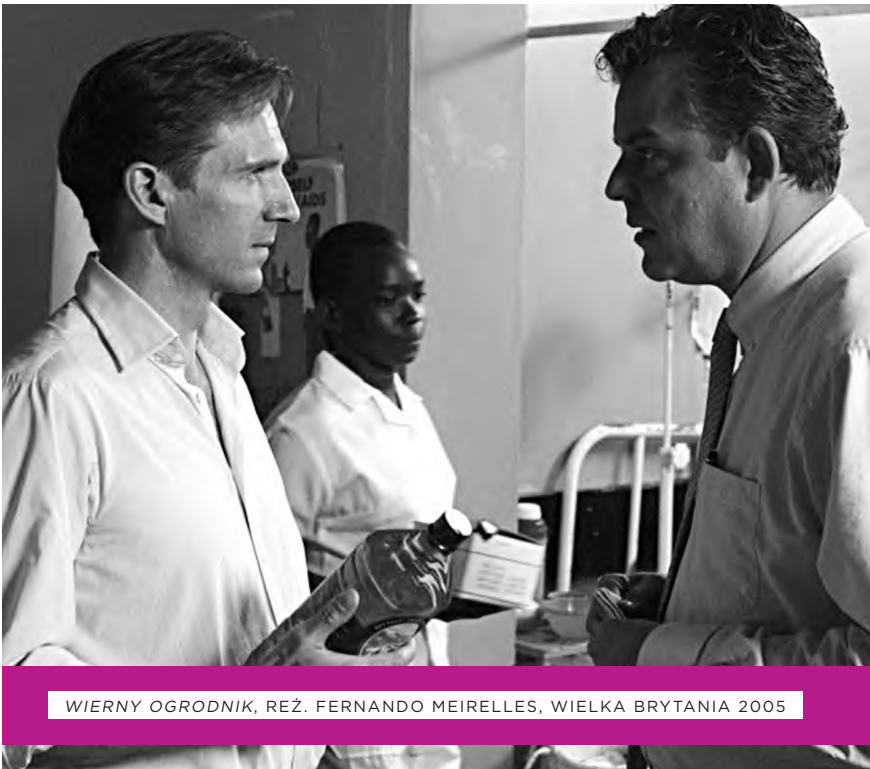
Podczas ostatniej epidemii eboli krążyło powiedzenie, że prace nad szczepionką ruszą na dobre dopiero wtedy, kiedy zachoruje pięćdziesiąty Europejczyk. Temat manipulowania zdrowiem Afrykanów jest bardzo wdzięczny: od upłynniania w krajach Trzeciego Świata przeterminowanych lekarstw, przez eksperymenty na nieświadomych pacjentach, po produkcję broni bakteriologicznych.

Modelowego ujęcia tego tematu dostarcza *Wierny ogrodnik* Johna Le Carré². Fabuła powieści jest prosta, znamy ją również z filmu. Zamordowana została Tessa Quayle, żona brytyjskiego dyplomaty w Nairobi; jej mąż próbuje dociec, jak do tego doszło. Tes-

sa odkryła, że podawany Kenijczykom lek na gruźlicę, dypraxa, powoduje skutki uboczne, często śmiertelne. Próbowwała alarmować ambasadę, potem centralę i inne instancje. Robiła wokół tej sprawy dużo szumu. No i w końcu ktoś ją uciszył.

Porachunki Le Carrégo z dyplomacją i administracją brytyjską, stanowiące zasadniczy wątek powieści, pominię; tu istotny jest sam mechanizm stosowania i dystrybucji dypraxy. Lek wynalazła trójka lekarzy zatrudnionych przez koncern kanadyjsko-szwajcarski KVH. Próby podjęto w przewidywaniu niedalekiej epidemii lekoodpornej gruźlicy w Europie: „gruźlica to wielka forsa [...] Już niebawem nadejdzie dzień, kiedy najbogatsze narody staną wobec pandemii gruźlicy i wtedy dypraxa stanie się źródłem multimiliar-

² John Le Carré *Wierny ogrodnik* (2001), przełożył Radosław Januszewski, Amber, Warszawa 2001; cytaty kolejno s. 215, 251, 192, 359, 360

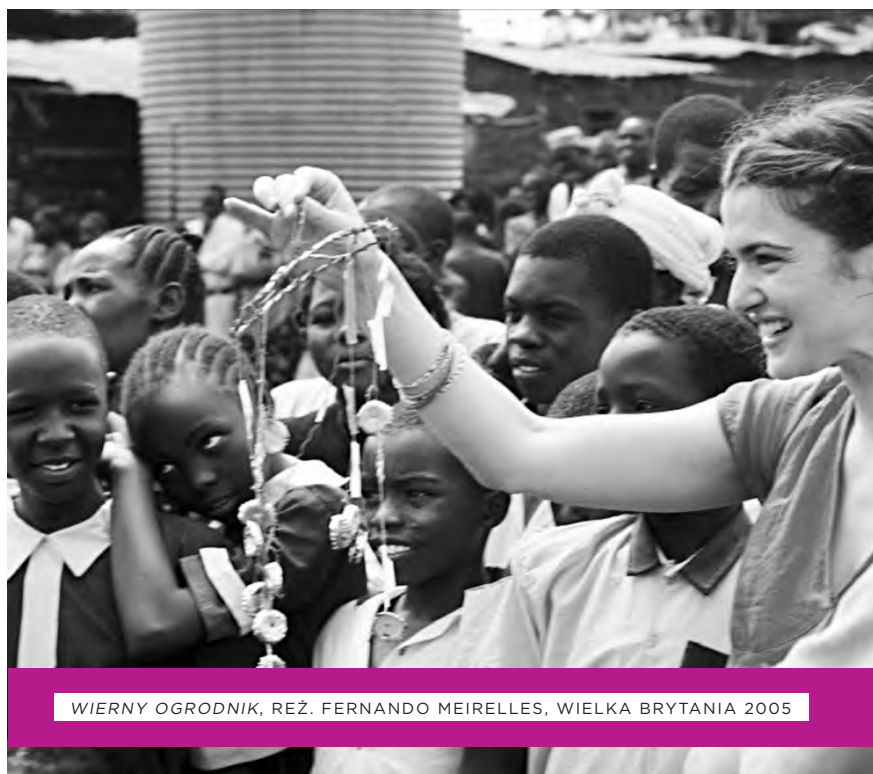


WIERNY OGRODNIK, REŻ. FERNANDO MEIRELLES, WIELKA BRYTANIA 2005

dowych zysków”. W Europie jednak leku o niepewnym działaniu stosować by nie można; trzeba więc zawczasu zbadać jego działanie na pozazuropejskiej populacji. Uzyskano lipne atesty („W Moskwie atest można uzyskać od opiniotwórczych członków społeczności medycznej za dwadzieścia pięć tysięcy dolarów [...] W Polsce jest tak samo, tylko że taniej”) i dystrybucję leku powierzono firmie ThreeBees z Nairobi. A tymczasem wśród skutków ubocznych dypraxy jest wzrost ciśnienia mózgowego i utrata wzroku, a czasem śmierć. Ale zyski są tak wysokie, że dla ich zachowania warto było zabić Tessę i jeszcze kilka osób.

Dypraxa dypraxą, jednak inne wątki medyczne w powieści Le Carrého wykraczają poza fikcję. Cytuję z przesłuchania przyjaciółki Tessy przez

policjantów brytyjskich na temat dystrybucji leków w Afryce: „wskazania i przeciwwskazania na niektórych pudełkach zostały napisane specjalnie dla rynków Trzeciego Świata, żeby poszerzyć zakres używania lekarstwa [...] np. środek przeciwbólowy używany w Europie i Stanach przy zaawansowanych przypadkach raka, podawany był jako lekarstwo na bóle menstruacyjne i bóle stawów. Przeciwwskazań nie załączono”. A to z kolei informacja lekarza: „Na Afrykę przypada osiemdziesiąt procent światowej populacji chorych na AIDS. [...] Trzy czwarte z nich nie otrzymuje leków” – bo departament stanu grozi sankcjami każdemu krajowi, który chciałby powielić produkt opatentowany w Ameryce. Albo pozwala się w Trzecim Świecie stosować lekarstwo gorsze, gdy w USA już wynaleziono



WIERNY OGRODNIK, REŻ. FERNANDO MEIRELLES, WIELKA BRYTANIA 2005

lepsze, zyskując na rezygnacji z kosztów składowania i na ulgach podatkowych na filantropię. Albo dostarcza się leków aberracyjnych: „ta sama spółka przysłała do Afryki lekarstwo na porost włosów, lekarstwo na odzwyczajenie się od palenia i na otyłość i zebrała miliony dolarów w postaci ulg finansowych za filantropię”.

Skądinąd koncerny farmaceutyczne jako uosobienie zła występują również w powieściach niekoniecznie związanych z Afryką; autorzy thrillerów medycznych jak Robin Cook, Ken McClure, Mary Higgins Clark czy Tess Gerritson z reguły oskarżają producentów leków o wszelkie nieprawości. Jeśli w takich książkach przydarza się Afryka, to jest to na ogół Afryka dość przypadkowa, jak na przykład w *Białej śmierci* (2009) Kena McClure, gdzie nową szczepionkę na gruźlicę podano nielegalnie setce dzieci, u których wywołała ostrą odmianę trądu. Manipulacji ze zdrowiem dokonują także powieściowscy producenci nasion GMO – w *Ryzykownej manipulacji* (2010) niemieckiej autorki Fran Ray stanowią oni rodzaj mafii dążącej do władzy nad światem między innymi przez zmniejszenie populacji Afrykanów zatrutych prionami. (Podobny wątek, tym razem ograniczania liczby ludzi na Ziemi przez skażenie rzek w Brazylii zmutowaną bakterią cholery, spotkałam we francuskiej powieści Jeana-Christophe’a Rufina *Zapach Adama*, 2007; ciekawostkę stanowi fakt, że ekologowie-neomaltuzjaniści bakterię tę wykradli z laboratorium we Wrocławiu.)

W Afryce wreszcie można prowadzić próby z bronią bakteriologiczną. To wątek z jeszcze jednej powieści angielskiej – z *Mistrza tajemnic* (1987) George’a Bartrama. Wątek wprawdzie uboczny, bo książka dotyczy mniej więcej współ-

czesnych rozgrywek między wywiadami brytyjskim i amerykańskim. W tle pojawia się tam jednak sprawa ośrodka badań epidemiologicznych, gdzie w końcu lat trzydziestych, po podboju Abisynii, Włosi mieli pracować nad bronią biologiczną, wykonując eksperymenty na ludności tubylczej.

2.

Głód z kolei obecny jest właściwie w każdej książce o Afryce – no, może z wyjątkiem dosyć konwencjonalnych powieści Dicka Francis’a o wyścigach konnych i kopalniach złota w RPA, jak *Zasłona dymna* (1972), w której czarni mieszkańcy niemal się nie pojawiają. Głód towarzyszy wojnom i epidemiom, bywa też wynikiem klęsk żywiołowych, suszy, ataku szarańczy, najczęściej jednak jest endemiczny. I właśnie o zagrożeniu głodem opowiada *Potęga sławy* Helen Fielding (tak, tej samej, która później stworzyła Bridget Jones). Rzecz dzieje się w końcu lat osiemdziesiątych w obozie dla uchodźców gdzieś we wschodniej Afryce, być może w Kenii, na pograniczu Sudanu, ale nazw padających w tekście nie ma na mapach. Bohaterką jest Rosie Richardson, dziewczyna z londyńskiej firmy wydawniczej, która od złej miłości uciekła do Afryki, do pracy w organizacjach humanitarnych. Kieruje teraz obozem uchodźców całkowicie uzależnionym od transportów żywności z Europy; gdy transport się spóźnia albo zostaje odwołany, mieszkańcom obozu zagraża głód. Miejscowa produkcja rolna ledwie starcza na zaspokojenie potrzeb tubylców, którzy zresztą też często głodują; znaczna część uzyskanych przez nich plonów idzie na spłatę pożyczek udzielonych przez Bank Światowy za czasów boomu naftowego. Uchodźcy zaś nie mogą niczego uprawiać na

własny użytek, bo na to nie zezwalają miejscowe władze. Własna produkcja rolna stałaby ich zdaniem w sprzeczności z tymczasowym charakterem obozowiska.

Powieść rozpoczyna się wiadomością, że oczekiwany transport żywności i lekarstw z Europy przybędzie nie wiadomo kiedy. Tymczasem napływają kolejne fale głodujących. Bohaterka bezskutecznie alarmuje władze organizacji w Londynie, w dramatycznym telegramie „zgłasza przybycie 440 nowych uchodźców [...] w stanie zaawansowanego niedożywienia, wśród których stwierdzono 24 przypadki cholery i 19 zgonów. Wszyscy donoszą o pladze szarańczy (zarówno wylęgającej się, jak i rojącej) w górach, co w połączeniu z przypadkami cholery wskazuje na duże zagrożenie masowym napływem

uchodźców”³. Monity i ostrzeżenia nie odnoszą skutku, zagrożenie rośnie. W końcu zrozpaczona Rosie jedzie do Londynu, by wykorzystując dawne znajomości namówić grono celebrytów do przyjazdu do Afryki i do udziału w widowisku telewizyjnym, które ukazałoby światu powagę sytuacji.

Nie idzie jej łatwo, od początku natyka się na wszelkie rodzaje wymówek. Od zblazowania: „O co chodzi? O uchodźców? Znowu to samo”, przez hipokryzję postkolonialną: „To kulturalny imperializm w najgorszej postaci. Zupełnie jakbyśmy my, ludzie na świecie, ratowali małpki”, po czyste wyrachowanie: „Te dzieciaki mają się pokazać w porze wieczornego szczytu,

³ Helen Fielding *Potęga sławy* (1994), przełożyła Katarzyna Petecka-Jurek, Zysk i Ska, Poznań 2002; cytaty kolejno s. 150-151, 250, 256, 269, 349, 232.



POŻEGNANIE Z AFRYKĄ, REŻ. SYDNEY POLLACK, USA 1985

kiedy wszyscy je zobaczą. W każdym domu mają się połać łyży”. W końcu jednak z trudem zmontowana ekipa sław wyrusza do Afryki z sześcioma ciężarówkami załadowanymi żywnością. I przez chwilę wydaje się, że niepotrzebnie – przez trzy tygodnie, kiedy Rosie dwoiła się i troiła w Londynie, statek z zaopatrzeniem jednak dopłynął.

Znajomi bohaterki czują się rozczarowani; jak się okazuje – przedwcześnie. Fala wielu tysięcy nowych uchodźców nie dotarła do obozu, bo po drodze ludzie zaczęli umierać z głodu. Po prostu nie mieli siły iść dalej. Rosie organizuje akcję ratunkową (operator: „I naprawdę głodują jak w Etiopii? Cholernie fantastycznie”), zamiast widowiska charytatywnego telewizja nadaje do Londynu śmierć na żywo. Sukces reklamowy gwarantuje obozowi bohaterki stałe wsparcie (bo innym obozom już nie).

Jak poprzednio zdrowie Afrykanów, tak tutaj głód panujący na ich kontynencie traktowany jest przez autorów jako kwestia odpowiedzialności Europejczyków. W literaturze popularnej takie podejście stanowi regułę; lekcja poprawności politycznej została przez autorów starannie odrobiona. I to na dwóch planach: zarówno w zachowaniach postaci powieściowych, często przerysowanych w swoim niemądrym entuzjazmie („dość już tego neokolonializmu. Czy zdajesz sobie sprawę, że stoimy na progu trzeciej wojny światowej, ponieważ Zachód tak protekcyjnie traktuje kraje arabskie?”), jak w postawie samych autorów, gotowych kając się za europejskie grzechy. Pomagać Afryce? Źle, przywóz żywności rujnuje i tak słabe miejscowe rolnictwo. Nie pomagać? I co, zostawić umierających z głodu własnemu losowi? Cokolwiek wybierzesz, wybierzesz źle – zdaje się odpowiadać Afryka.

3.

Dosłownego ognia w powieściach nie spotkałam. Pożar buszu czy sawanny to domena filmu. W literaturze natomiast płonie nienawiść. Między wyznawcami odmiennych religii, między plemionami, które przez mechanicznie poprowadzone granice zamknięte zostały w jednym państwie, między ciemieżycielami i ciemieżonymi, między biednymi i bogatymi – i oczywiście między przedstawicielami różnych ras. Powieściową Afrykę przepełnia gniew, jest jak biała lwica z powieści Mankella⁴: w każdej chwili może zaatakować, w każdej chwili może ucieleśnić się w niekontrolowanej przemocy. Prokurator Georg Scheepers, jeden z białych przeciwników apartheidu w RPA, wymyślił to w Parku Krügera na widok młodej lwicy, która w świetle księżycy wydawała się idealnie biała: „Patrzył na nich drapieżnik. Drapieżnik, który był w nich. Murzyni zniecierpliwieni tym, że zmiany zachodzą zbyt wolno. Biali bojący się utraty swoich przywilejów, z obawą myślący o przyszłości. Przypominało to czekanie nad rzeką, gdzie przygląda się im lew”.

Afrykańska część akcji *Białej lwicy* rozgrywa się w szczególnym momencie historycznym: w 1992 roku, dwa lata po uwolnieniu z więzienia Nelsona Mandeli (i dwa lata przed objęciem przez niego prezydentury RPA). Spiskowcy rekrutujący się spośród zwolenników apartheidu, przerażeni perspektywą utraty władzy, przygotowują zamach. Zakładają, że zabicie Mandeli pobudzi Murzynów do agresji, co z kolei zmobilizuje Burów do walki i pozwoli ukonstytuować białe państwo, w zasadzie faszystowskie. Równolegle nienawiść czarnych grozi wybuchem, oni również

⁴ Henning Mankell *Biała lwica* (1993), przełożyła Halina Thylve, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2005; cytaty kolejno s. 312 i 469.

organizują się w tajnej samoobronie. Zaangażowany przez Burów czarny zamachowiec ma własne porachunki z partią Mandeli i docenia racjonalność planu: „Usuwać Mandelę, obłąkani Burowie mieli cień szansy na wzniecenie zamieszek w całym kraju. Dopóki będzie aktywny, Murzyni zachowają samokontrolę. Jeśli go zabraknie, wszystko może się zdarzyć”. Czytelnicy powieści wydanej w 1993 roku wiedzieli już jednak, że plan Burów się nie powiódł, a Mandela z de Klerkiem w tym samym roku otrzymali pokojową nagrodę Nobla. Nienawiści przepełniającej *Białą łwicę* odebrało to w jakimś stopniu siłę wyrazu.

Inaczej w innej powieści skandynawskiej, w *Granicach* Lizy Marklund⁵. Tu akurat pojawia się nienawiść, tym razem czarna, w postaci czystej. W Nairobi, podczas konferencji międzynarodowej na temat uszczelnienia granic, grupa europejskich uczestników wyjeżdża na pogranicze somalijskie, żeby naocznie przekonać się o sytuacji. Pewni są własnej nietykalności, tymczasem zostają porwani i uwięzieni w strasznych warunkach. Przez kilka dni leżą powiązani we własnych odchodach, ktoś od razu umiera, ktoś inny zostaje ścięty za niesubordynację, a jego ciało w kawałkach podrzucone na poparcie żądań. Kobiety przed śmiercią są gwałcone, a współwięźniowie zmuszani do udziału w gwałcie. Porywacze żądają niebotycznego okupu, policja kenijska okazuje się przekupna i nieskuteczna, a somalijska właściwie nie istnieje. Kraje macierzyste w imię zasad odmawiają wykupienia swoich obywateli. Czy porwanie ma tło polityczne? Nie bezpośrednio. Ale w tle pojawia się rzeź z 1994 roku, kiedy Hutu mor-

dowali Tutsich: „Kobietom odcinali piersi, mężczyznom penisy, rozcinali kobietom pochwy, a kobietom w ciąży wyjmowali z brzuchów płody”. Przywódca porywaczy wywodzi się właśnie z plemienia Tutsi.

I ma własne porachunki z białymi. Studiował we Francji, pomagała mu siostra, która pracowała na czarno w Lyonie jako szwaczka. „W fabryce wybuchł pożar. Spłonęła. Wyjścia awaryjne były zablokowane, gaśnic nie było.” Ale czy to można uznać za usprawiedliwienie? Z kolei wykształcona, zamożna Nigeryjka, która zresztą z poświęceniem uczestniczy w próbie ocalenia porwanego Szweda, tłumaczy jego żonę: z okupów wymuszanych przez piratów somalijskich utrzymują się potem całe wioski. Nic dziwnego, że Afrykę przepełnia resentment, „Wzdłuż wybrzeża Somalii codziennie przepływają zbiornikowce warte setki milionów dolarów. Głodni ludzie stoją na brzegu i tylko im się przyglądają”. I dalej: „Warunki pracy szwaczek, które w fabrykach Azji szyją dla was ubrania, i ludzi pracujących w przemyśle naftowym w Sudanie, dzięki którym możecie jeździć swoimi samochodami, was nie obchodzą”. Okrucieństwu porywaczy – kontynuuje Nigeryjka – odpowiada przemoc materialna i symboliczna drugiej strony. „Dlaczego przemoc zawsze jest bardziej okrutna, kiedy dotyka białych?” – kpi na koniec.

4.

Tak jak głód, także wojny plemienne jako bliższe lub dalsze tło wydarzeń występują niemal w każdej powieści, której akcja rozgrywa się w Afryce. Tak było również we wszystkich tu wymienionych. Ale wojna, o której teraz będzie mowa, ma nieco inny charakter. Nie wiem, czy w pełni można ją nazwać

⁵ Liza Marklund *Granice* (2011), przełożyła Elżbieta Frontczak-Nowotny, Czarna Owca, Warszawa 2013, cytaty kolejno s. 305, 315, 362, 363, 362.

kolonialną; w każdym razie powieść, która ją opiewa, powstała dużo wcześniej niż pozostałe i niewątpliwie nosi na sobie piętno czasu.

Mowa o *Psach wojny* Fredericka Forsytha⁶. Fabuła jest znana, również z filmu, niemniej pozwolę sobie ją przypomnieć. Jest rok 1971. Najemny żołnierz Cat Shannon wraz z grupą towarzyszy (w większości walczyli wcześniej w różnoimiennym Kongu) zostaje zaangażowany przez multimilionera Jamesa Mansona do zorganizowania zamachu stanu w (fikcyjnym) państewku Zangaro na zachodnim wybrzeżu Afryki. „To okropny kraj! Od pięciu lat, kiedy uzyskał niepodległość, stacza się w szybkim tempie ku średniowieczu”; „te dzikusy urządzają wciąż jeszcze rytualne publiczne egzekucje na centralnym placu miasta”. Sto do dwustu tysięcy mieszkańców; dwa plemiona, Vindu i sterroryzowani przez nich Kaja; do tego dyktator Jean Kimba („Papa Doc Zachodniej Afryki. Miewa wizje i kontaktuje się z duchami. Wybawca narodu z kolonialnego jarzma”). Białych wygnano, plantacje popadły w ruinę, głód, kompletna dezorganizacja, bezmyślne represje. Ziemię uprawia tylko około pięćdziesięciu tysięcy innoplemieńców, osadników sprowadzonych jeszcze przez władze kolonialne.

Przejęcie rządów w tym państwie ma jednak sens. Geolog wysłany przez Mansona zabłąkał się na teren Zangaro i odkrył, właściwie przez przypadek, że w górach tego kraju znajdują się złoża platyny. Nic dziwnego, że Manson chce tam mieć u władzy swojego człowieka. Ma nawet kandydata, niejakiego Bobi, ex towarzysza Kimby, obecnie wygnanca. Ciąg dalszy jest, powiedziałabym, techniczny. Z jednej strony Shannon

organizuje ekspedycję: angażuje ludzi, znajduje statek, przemycia broń i wyrabia mnóstwo lipnych dokumentów. Z drugiej strony Manson wykupuje akcje bezwartościowych spółek, które w przyszłości mają się zająć eksploatacją złoża. Następuje zamach, oczywiście zwycięski. Ale na czele rządów w Zangaro najemnik stawia nie Bobiego, marionetkę Mansona, lecz doktora Okoye, reprezentanta generała X, w którego armii Shannon walczył wcześniej. Wtedy przegrali (powieść otwiera opis ewakuacji po klęsce); teraz oficer lekką ręką ofiarowuje dawnemu dowódcy nowe państwo ze złożami platyny na dodatek. A tak się składa, że generał X należy do tego samego plemienia, co zamieszkujący Zangaro osadnicy.

Zarówno multimilioner, jak afrykański kacyk są na tyle okropni, że czytelnik musi identyfikować się z najemnikami, nawet jeśli nie są to rycerze bez skazy, lecz zbieranina z OAS, z Legii Cudzoziemskiej, nawet z Wehrwolfu. To jednak przywilej autora. Uderzające jest natomiast co innego: Forsyth przyjmuje za dobrą monetę prawo Shannona do meblowania Afryki według własnego wyobrażenia o tym, co jest dobre i słuszne. Cytowane przed chwilą opinie o sytuacji w Zangaro pochodziły od powieściowych szwarczarakterów; narracja autorska jednak niewiele się od tamtej różni.

Podczas rekonesansu w Zangaro Shannon spotyka samych złodziei i łapówkarzy. Konsul, u którego wyrabia wizę, jest analfabetą. Miejscowi żołnierze są brudni, ponurzy i w ogóle niezdolni do walki. Zresztą zdaniem Shannona żadne wojsko afrykańskie nie może się porównać z europejskim. Afrykanin w ciemnościach jest całkowicie bezradny, „Zaskoczony, nie potrafi odzyskać szybko równowagi, przegrupować się i przejść do przeciwnatarcia [...] duża siła ognia i huk strzela-

⁶ Frederick Forsyth *Psy wojny* (1974), przełożył Stefan Wilkosz, Czytelnik, Warszawa 1977, cytaty kolejno s. 48, 77, 78, 134.

niny wywołują wśród Afrykanów panikę i skłaniają ich do ucieczki”. No i wreszcie sam pomysł, by nawet najbardziej niezdyscyplinowaną armię i zwłaszcza gwardię przyboczną tyrana można było pokonać w pięć osób, implicite zawierać musi przekonanie o niezmierzonej wyższości Białego Człowieka.

Ani Liza Marklund, ani Helen Fielding nie pozwoliłyby sobie na taką

sugestię, choć pierwsza tak mocno podkreśla okrucieństwo Afrykanów, a druga ich bezradność. Czyżby więc mentalność europejska zmieniła się rzeczywiście tak bardzo, jak by wskazywała różnica między książką Forsytha sprzed czterdziestu lat a książką Lizy Marklund sprzed czterech?

Czy może po prostu nauczyliśmy się lepiej maskować?

SEN O AFRYCE, REŻ. ULRICH KÖHLER, FRANCJA/HOLANDIA/NIEMCY 2011



AGNIESZKA JAKIMIAK

Afryka

Scena 1. Rozmowa z reporterem

– Nic nie widziałeś w Afryce.

– Widziałem obrazy Afryki. Widziałem opisaną, zanalizowaną, obmyśloną i zrealizowaną Ghanę.

Widziałem plany, propozycje i strategie dla Mozambiku.

Widziałem pomoc farmakologiczną dla Ugandy i pomoc gospodarczą dla Konga.

Pokazywano mi zdjęcia i taśmy. Przedstawiano raporty i analizy. Spotykano. Organizowano mi spotkania z bezpośrednimi i pośrednimi świadkami. Informowano mnie przez informatorów i aktywizowano przez aktywistów.

– Nie widziałeś Afryki i nic nie wiesz o Afryce.

– Czytałem wszystko, co można przeczytać o Afryce. Dowiedziałem się, że cokolwiek bym przeczytał, to nie wystarczy, żeby powiedzieć coś o Afryce. Dowiedziałem się, że nie ma jednej Afryki i że nigdy nie można mówić o całej Afryce i naraz o Afryce.

Dowiedziałem się, że nawet mówiąc o Afryce niecałej i nie naraz, nie można mówić

o

niedożywionych dzieciach

zarażonych dzieciach

osieroconych dzieciach

umierających z głodu dzieciach

grających w piłkę dzieciach

dzieciach wesołych i szczerzących zęby
 podskakujących w rytmie
 który tak mają we krwi
 Nie można mówić o
 pustynnych krajobrazach
 widokach sawanny
 wizjach fatamorgany
 zapierających dech
 zachodach słońca
 Ani o
 gorączce eboli
 wirusie HIV
 malarii
 drgawkach
 muchach tse-tse
 Ani o
 majestatycznych słoniach
 słoniach przypominających ludzi
 słoniach bardziej ludzkich niż ludzie
 o dumnych lwach
 krwiożerczych aligatorach
 sympatycznych, człekokształtnych szympansech
 Ani o
 kobietach z koszami na głowach
 kobietach z dziećmi na plecach
 z dziećmi na brzuchach
 z odsłoniętymi piersiami
 z suchymi piersiami
 z kolczykami w ustach
 obręczami na szyjach
 z okaleczonymi genitaliami
 Ani o
 mężczyznach masakrujących kobiety i dzieci
 mężczyznach z maczetami
 mężczyznach w kościołach z maczetami
 mężczyznach wojownikach
 mężczyznach pustelnikach
 mężczyznach rolnikach
 Ani o
 Nelsonie Mandeli

– Nic nie wiedziałeś o Afryce i nie wiesz, jak jej nie opisywać.
 Nie potrafisz jej ani opisać, ani nie opisać.

– Podejrzewałem, że każdy opis może być zafałszowany.
 Albo niedokładny.
 Albo nietrafny.

Albo cyniczny.

Przed wszystkim cyniczny.

Chciałem opisać Afrykę tak, żeby niczego nie zafałszować, niczego nie przekłamać, i żeby nie być cynicznym. Przed wszystkim nie cynicznym.

– Przed wszystkim cyniczny. Przed wszystkim tyle wiedziałeś o Afryce.

– Minęło już trochę czasu, odkąd mówiono o Afryce. A nawet bardzo wiele czasu, odkąd ci, którzy zajmowali się Afryką i których czytałem, mówili o niej po raz ostatni. Ile czasu minęło? Był taki czas, kiedy słowo apartheid coś dla nich oznaczało.

– Co oznaczało słowo apartheid?

– Coś mieli na myśli, mówiąc: apartheid. I mówiąc: kolonializm. I mówiąc: niewolników, i mówiąc: jeńców.

Wypowiadając słowa

ruch wyzwolenczy

antyimperialistyczny ruch wyzwolenczy

sztab generalny armii ludowej em pe el a

przeprowadzi ofensywę bo artylerzyści ef en el a

z oddziałem efenelowców

ruchliwe i zbrojne kolumny

już aresztowali prezydenta

stan confusao

Ludowa Republika Angoli

wojska południowoafrykańskie

oddziały portugalskich najemników

i rewolucja i ogłosi niepodległość i proklamuje niepodległość i niepodległość Angoli

pojechać na front i nie ma łączności

– Kiedy ostatnio była o tym mowa, nie wiadomo.

– Ci, którzy wiedzieli coś o Afryce, mówili, że niczego nie można powiedzieć na pewno.

– Coś można na pewno powiedzieć.

– Coś można powiedzieć, jeśli nie mówi się

o cierpiącym bezbronnym bezradnym ludzie

i władczym skorumpowanym obojętnych ludziach

o tym, jak pokochałem kraj, w którym nigdy nie byłem i o którym nigdy nie mogę nic powiedzieć

o miejscu bez przeszłości i bez historii

które bywa jak dziewicza dziewiczość i potężna władcza męskość.

Tak słyszałem i tak czytałem.

Wyobraziłem sobie, że coś wiem o Afryce.

I że mogę to miejsce opisać.

Wyobraziłem sobie, że mając w rękach reportaże napisane przez kogoś, kto wyjechał z tego samego kraju co ja, w miejsce, które tak trudno opisać, będę mógł opisać je jeszcze raz.

Dostałem depesze i telegramy od kogoś, kto kiedyś był w Ugandzie, w Kongu, w Lagos, Mozambiku, w Tanganice i w Ghanie.

Wyobraziłem sobie, że jestem w stanie sprawdzić, czy coś się tam zmieniło. Wyobraziłem sobie coś, co wcale nie było miłe.

TELEWIZJA GODARDA

Afryka jest bardzo daleko.

Afryka jest bardzo daleko od domu.

Czy słyszałeś, co dzieje się w Kongu?

Nie do wiary, co dzieje się w Ghanie.

Nie uwierzysz, co wyprawia się w Lagos.

Mozambik, do czego to doszło.

Afryka nie jest do niczego podobna.

W dzisiejszym programie przedstawimy kilka zdjęć.

Kilka zdjęć jest przeznaczonych do zobaczenia.

Zdjęcia będą towarzyszyły kilku reportażom.

Przedstawimy to, co dzieje się tu, i to, co dzieje się gdzie indziej.

Daleko i blisko od domu.

Scena 2. Ghana – Ciemność – Białe

REPORTER Reportaż, który znalazłem przypadkiem i który wymknął się spod kontroli.

Depesza z przeszłości

Ghana, 1960 rok.

Przebiłem się przez granicę.

Przypadkowo znajduję się w centrum przewrotu. Miałem tylko przejechać przez miasto, zatrzymuje mnie korespondent francuski, krzyczy, Ryszard, tu jest rewolucja, stój.

REPORTER Jestem w Ghanie.

Jestem w Ghanie, gdzie był już tu ktoś.

Był tu biały reporter, który twierdził, że bycie białym tu jest jak piętno. I który twierdził, że to wszystko nie tak. Że jest biały, ale nie jest kolonizatorem. Że jest biały, ale jest inny niż inni biali tu. Że jego kraj też był skolonizowany. Że biali skolonizowali jego biały kraj.

Przerzucam jego dziennik z tamtych dni, z dni, kiedy był w Ghanie.

Przeczytałem wszystkie książki o Ghanie i wiem, co o Ghanie ma do powiedzenia biały reporter.

Przerzucam kartki dziennika, chcę znaleźć fragment, który tak bardzo lubię, ale książka, którą trzymam w rękach, nie jest książką, którą znam.

Tej książki nigdy nie czytałem, choć wygląda na to, że jest to książka o kimś, kto był w Ghanie.

Odnaleziony dziennik

Ghana, 1958.

Nie byłem z tych, którzy wpadają na dzień albo dwa i wiedzą.

Zostaję zawsze na dłużej i patrzę na cały proces.

Wchodzę w cudzą skórę.

Jestem zupełnie jak ktoś inny.

Jako ktoś inny będę widział, jak odradza się Ghana.

Ghana odzyskuje niepodległość.

Zupełnie tak, jak niepodległość odzyskiwał kraj, z którego pochodzę.

Choć to dwa inne kraje, są w gruncie rzeczy takie same.

Szczególnie wtedy, kiedy jestem w Ghanie jako zupełnie ktoś inny.

Ghanę ogarnia entuzjazm.

Przede wszystkim zdobyć niepodległość i uwolnić się od ludzi takich jak ja.

Nie ode mnie, bo tutaj jestem kimś innym, a nie tym, który razem z innymi doprowadził do zniewolenia.

REPORTER W dzienniku brakuje kolejnych stron. I poszczególnych zdań, jakby ktoś wymazał je gumką do ścierania.

Odnaleziony dziennik

Terroryści, powiedział.

Miałem wyjechać i zgasić za sobą światło, powiedział.

I co teraz? – pytam.

Teraz ktoś musi zrobić to za mnie, nie mam żadnych szans. Cały świat jest po stronie bambusów.

Bambusów? – pytam.

Tej zarazy, mówi, paskudztw.

Jestem tu od dekady, dałem im pracę, pracują na moim polu golfowym, czyszczą basen, zatrudniam trzech kelnerów, beze mnie sobie nie poradzą – mówi. – Miałem wyjechać, kiedy będę chciał, a nie kiedy będą mi grozić.

Notuję.

Wiesz, co mi ostatnio powiedzieli? Ten samochód za rok będzie nasz.

Nigdy nie będzie ich, prędzej go spalę, niż im oddam.

Czemu uciekasz? – pytam. – Nie chcesz bronić tego, co zbudowałeś?

Nie mam szans – mówi. – Mają przewagę. Trzydziestu sześciu na jednego. Poradziłbym sobie z czterema, ale trzydziestu nie wystrzelam.

Notuję i ręka mi drży.

Ghana, niepodległość, Ghana, dekolonizacja.

Niepodległość, uwolnić ich od ludzi takich jak ja.

Nie takich jak ja, bo tutaj jestem kimś innym niż...

REPORTER Pismo się urywa, na marginesie kolejnej strony widzę notatkę sporządzoną jakby innym charakterem.

Odnaleziony dziennik

Poznałem Kofiego, jest ministrem.

Podał mi dłoń i nie miało dla niego znaczenia, że moja dłoń była w innym kolorze niż jego dłoń.

Kofi jest ministrem nowego rządu, lepszego rządu.

Rządu, w którym nie ma tych, którzy dzielą na rasy.

REPORTER Atrament na kolejnych stronach zmienia kolor, pismo staje się coraz bardziej niewyraźne, akurat w chwili, kiedy bardzo chcę wiedzieć, co będzie dalej.

Odnaleziony dziennik

Ghana, 1960 rok.

Może ten dziennik ujrzy światło dzienne wiele miesięcy po tym, kiedy został napisany. Może wiele lat. Może tak późno, że wtedy, kiedy zostanie odczytany, poszczególne słowa nie będą do odczytania. Albo całkowicie stracą swoje znaczenie. Nie będą już zrozumiałe. Nie będą już znaczyły. Ale nawet jeśli całkowitej zmianie ulegną i słowa, i zdania, i nawyki myślowe, mój wysiłek wcale nie musi iść na marne. Postaram się zawrzeć sens tego, co nas czeka, między wersami, pomimo liter i zmieniających się znaczeń.

Stało się to niespodziewanie.

Najpierw zniknęło jedno słowo.

Najpierw zniknęło słowo czarny.

Jestem w Ghanie, w której noc jest tak.

Trudno sobie wyobrazić, że coś może być tak.

W Ghanie, pięć stopni trzydzieści trzy minuty na północ i piętnaście minut na wschód, nie mogę dostrzec obrazu tak.

Jest zupełnie.

Nic na nim nie widać.

W Ghanie są takie obrazy i są takie noce, że nic na nich nie widać.

Nie widzę tych, którzy są tak, że nie widać ich na tle obrazów i na tle nocy, których nie widać.

Z nocy wyłaniają się postacie.

To Kofi.

To Nana.

Jakiego koloru jest skóra tych, których spotykam?

Jakiego koloru jest skóra Kofiego i Nany?

Nie znam słowa, które określa ten kolor.

To słowo przestało istnieć.

Oblewa mnie pot. Chcę opisać ten kolor, ale nie znam takiego słowa.

REPORTER Przewracam strony, chcę wiedzieć, co będzie dalej, ale ze strony na stronę dzieje się coś, czego nie przewidziałem. Nie mogę odczytać ani jednego słowa z kolejnej strony. Kolejna strona jest w kolorze, którego nazwy zapomniałem.

Przewracam szybko kartki, strony zaczynają zachowywać się niezwykle.

Dziennik połyka słowa. Wchłania je coraz łapczywiej.

Połyka słowo nie.

Odnaleziony dziennik

To

nie

jest prawdziwa pomoc.

Gha

nie

nie

potrzebne importowane jedze

nie.

Gha

nie

nie

potrzebna pomoc żywnościowa.

nie

potrzebny Światowy Fundusz Walutowy.

Nie

chcemy waszych znoszonych ubrań i

nie

potrzebne nam przeterminowane leki i

wszystko, co sprawia, że zapominamy,

jak pracować, uprawiać i produkować.

Nie

potrzeba nam wszystkiego,

co sprawia, że

nie

możemy być

nie

zależni.

Nie

chcemy waszych pożyczek i

nie

chcemy waszych darowizn i kredytów.

Włożyliście tyle wysiłku, żeby nauczyć nas bycia

nie

samodzielnym

nie

zaradnym
 skorumpowanym
 skorumpowanym
 państwem.
~~Nie~~
 chcemy więcej uczyć się od was.

REPORTER Przerzucam kolejne kartki, widać na nich tylko ten kolor, na którego tle nic

widać.
 Na którego tle nic

widać.
 Brak mi słowa, które może to opisać.
 Widać nic oprócz skreśleń.
 Przyglądam się bliżej kolorowi, którego nazwy zapomniałem, i widzę,
 że widzę tak mało wyraż
~~nie~~,
 po
~~nie~~
 waż
 Skreślenia przysłaniają skreślenia.
 Skreśle
~~nie~~
 na skreśleniu zasłania poprzed
~~nie~~
 skreśle
~~nie~~.
 Między skreśleniami mogę jeszcze rozpoznać poszczególne znaki.
 Tylko te znaki
~~nie~~
 wiele same w sobie znaczą.

REPORTER Dziennik wyrywa mi się z rąk, litery rosną w moich oczach
 i zakrywają resztki innych stron.

Odnaleziony dziennik

Powiedzmy, że
 nauki płyną od Adama Smitha
 nauki płyną od Milтона Friedmana
 nauki płyną od Rockefellera
 nauki nazywają się gromadzenie bogactw
 Powiedzmy, że
 są oparte na podstawie moralnej,
 na silnych moralnych pryncypiach,
 na prawie moralnym,

które nigdy nie pozwoli,
 aby leniwi lub chciwi
 oskarżyli nas o bezwzględność
 lub nieuczciwość
 lub niegodziwość
 bez podstaw do oskarżenia

Powiedzmy, że kapitalizm jest skutecznym systemem,
 Że system gospodarki wolnorynkowej jest najlepszym z systemów,
 Jedynym systemem, który gwarantuje wolność,
 Jedynym, który gwarantuje równość,
 Że ekonomii trzeba ufać,
 Że nikomu poza kapitalizmem ufać nie warto.
 To biznesmen powinien stać na straży
 Moralności i produktywności
 Prawdziwie wolnego społeczeństwa.

REPORTER Przyglądam się marginesom. Zostało tam jeszcze kilka liter,
 które zdążyły uniknąć połknięcia, wymazania, skreślenia i zakrycia.

Odnaleziony dziennik

H
 I
 S
 T
 O
 R
 I
 A

S
 I
 Ę

N
 I
 E

S
 K
 O
 Ń
 C
 Z
 Y
 Ł
 A

O
P
O
W
I
E
D
Z

J
A

J
E
S
Z
C
Z
E

R
A
Z

TELEWIZJA GODARDA

Jest 24 sierpnia 1978 roku, Mozambik.

Mozambik nie zna obrazów, bo nikt nie nauczył Mozambiku, że można patrzeć na obrazy.

Mozambik nie zna telewizji i nie ma pojęcia o kinie.

Nigdy nie widział zdjęć i nigdy nie miał do czynienia z odbitką.

Mozambik nie wie, czym jest reprodukcja i chyba nie rozumie, czym jest powtórzenie.

Mozambik wie, czym jest rewolucja, ale nie wie, że to, co zdarza się raz, zdarza się tak, jak gdyby nigdy się nie zdarzyło.

Znamy rewolucję z Francji i wiemy, jak bardzo może się nie udać.

Znamy rewolucję z Polski i wiemy, jak bardzo można ją prześnić.

W kraju, w którym odbywa się rewolucja, może odbyć się rewolucyjna telewizja, którą trzeba wynaleźć na potrzeby rewolucji.

Rewolucyjna telewizja przedstawia historię, która nadejdzie.

PERSPEKTYWA PRODUCENTKI. WYWIADY Z TYMI, KTÓRZY NIGDY NIE WIDZIELI OBRAZÓW

Zatrzymuję pierwszą osobę, którą spotykam. Pytam, co trzyma w ręku.

– Telefon.

Telefon? Myślałam, że w Afryce nie ma telefonów.

– Są telefony.

Telefony jakiej marki? Jakie telefony? Skąd wzięły się tu telefony?

Przywieźliśmy swoje telefony, nie wiedziałam, że telefony są na miejscu.

– Wasze telefony są tu bezużyteczne.

Przywieźliśmy nasz sprzęt. Przyjechaliśmy z naszymi steadicamami, archerami, prompterami, looperami, zephirami, palami, secamami, przyjechaliśmy z Sony, Nikonem, Fujifilmem, Canonem, Apple, Intelem, IBMem, Nokią, Seagatem.

– Nic tu po nich. Tu nie ma z nich pożytku.

Przyjechaliśmy ze sprawnym, działającym, zmodernizowanym i zdigitalizowanym sprzętem, po którym nic tu po nim.

Prąd nie chce obsługiwać naszych kamer.

Zasięg nie chce objąć naszych telefonów.

Dane umykają przed naszymi dyskami.

Obraz nie chce się zatrzymać w naszych obiektywach.

Ruch nie chce się zapisać na naszych taśmach.

Kolor blaknie na naszych projektorach i zlewa się w szarą plamę.

Głos zakłóca i rozprasza nasze dyktafony.

Dźwięk odbija się od mikrofonów i odwraca od głośników.

– Nie będzie z nich tu pożytku.

Z jakich telefonów będzie tu pożytek? Co to za telefony, które transmitują tutaj fale, nie gaszą ekranów, nie rozmazują zdjęć, nie zżymają się na dotyk, nie są głuche na dźwięki?

– My nie jesteśmy zależni od naszych telefonów. Mamy telefony zależne od nas. Wiemy, po co je posiadamy, i wiemy, jak ich używać. Dzięki nim przewidujemy konflikty, organizujemy zbiory, podszycamy się pod banki i naciągamy klientów na yahoo, obiecując im szybki zysk, badamy prognozy opadów, wrzucamy zastrzeżone akta korporacji na WikiLeaks, przewidujemy obroty na giełdzie, a z okazji świąt Bożego Narodzenia nadszarpujemy zasoby LandBanku. Wasze telefony są na naszych usługach, bo wreszcie zdały sobie sprawę, że w waszych rękach są bezużyteczne.

Oddaję telefon.

Scena 3. Obrazy Konga

REPORTER Reportaż, który przemknął mi przed oczyma i na którym nie zdążyłem zatrzymać wzroku.

Depesza z przeszłości

Kongo, 28 czerwca 1966.

Kryzys w Kongo. Armia przeciwko rządowi, rebelianci przeciwko armii, manifestanci przeciwko żołnierzom. Nie wiadomo, kto

ma władzę. Prezydent Massamba ucieka z kraju. Armia zajmuje radiostację. Ktoś wrywa mi aparat z rąk i rozbija o ziemię. Udaje mi się wyciągnąć film z aparatu, zanim taranuje go tłum demonstrantów.

REPORTER	ALBUM	FOTOGRAFKA
	FOTOGRAFICZNY	

Miałem
znaleźć
się w Kongo,
gdzie miałem
zobaczyć coś
na
własne oczy.

Jesteś w Demokra-
tycznej Republice
Konga.
Jesteś w największej
galerii w Demokra-
tycznej Republice
Konga.
Spotykasz holen-
derskiego filmowca,
który naprawdę
chce zmienić wiele.

O nim nie będzie mowy.

Spotykasz pol-
skiego misjonarza,
który ma najlepsze
intencje.

Jego pominiemy.

Spotykasz lekar-
ki, które robią, co
mogą, żeby było
lepiej tam, gdzie jest
bardzo źle.

O nich nie będziemy
wspominać.

Skupimy się na regułach
i nie poświęcimy zbyt wiele
uwagi wyjątkom.

REPORTER

ALBUM
FOTOGRAFICZNY

Zatrzymamy się
przy tych, którzy
robią zdjęcia.
Przed wszystkim
robią zdjęcia.

Zatrzymujesz ich
w biegu.

Próbuję
zatrzymać
w biegu pal-
ce, które nie
przytwier-
dziły się do
migawki. Co
tu się dzieje,
pytam.

FOTOGRAFKA

I nie mogą zatrzymać się
w biegu.

My jesteśmy
Tu tylko
Na chwilę
Zaglądamy na chwilę
Za chwilę nas tu nie będzie
Zajrzeliśmy, żeby zerknąć
przez chwilę
I sprawdzić, jak to tu wszyst-
ko wygląda
Mamy sprzęt, który działa
Tylko przez chwilę
I za chwilę
Nie będzie działał wcale
Nasz aparat służy temu,
Żeby uchwycić chwilę
Ale jaka chwila nastąpi za
chwilę
I skąd się wzięła ta chwila,
Nie wiadomo.
Być może gdybyśmy byli
tu dłużej
Niż tylko na chwilę
I mieli ogląd całości
A nie tylko chwile

REPORTER ALBUM
FOTOGRAFICZNY

FOTOGRAFKA

Moglibyśmy powiedzieć coś
więcej
I jakoś sobie wyobrazić.
Zatrzymalibyśmy zdjęcia
A nie tylko wywoływali
migawki Chwytające jedną
sześćdziesiątą sekundy
Jedną dwieście pięćdziesiątą
sekundy
Jedną tysięczną sekundy
Przez kilka chwil
Mielibyśmy materiał
Fotograficzny
Filmowy
Fonograficzny
Który zdążylibyśmy ułożyć
w sekwencje chwil
Sekwencje chwil w ciągi
kolażowe-skutkowe
A ciągi w montażu i wnioski.
Moglibyśmy powiedzieć coś
na pewno
Albo przynajmniej z dużym
prawdopodobieństwem
I niemalą pewnością.
Ale cóż można powiedzieć
Przez jedną chwilę
O całych pasażach ubóstwa
Horyzontach prześladowań
Pętlach plemiennych tańców
I nieskończonych rytuałach
I tych wszystkich strasznych
strasznym
I wspaniałych wspaniałych
I fascynujących
fascynujących
Rzeczach
Mając tylko chwilę z chwili.
Zapewnie nie można powie-
dzieć wiele.
Właściwie nie powinno się
mówić nic.
Lepiej wcale się nie
wypowiadać.

REPORTER

ALBUM

FOTOGRAFICZNY

FOTOGRAFKA

Nie moż-
na zatem
powiedzieć
nic o tym, co
widać na tym
zdjęciu.

Takie zdjęcia są tylko na
chwilę
I zatrzymują tylko chwilę
Takie zdjęcia rozpadają się
w dłoniach

I w ogóle nie są
Nie są ani trochę
Wyraźne
Te zdjęcia nie są dowo-
dem ani portretem ani
świadcstwem
Te zdjęcia są tylko na chwilę
A wszystko dzieje się cały
czas
Te zdjęcia nie mogą opowie-
dzieć nic
O wszystkim, co dzieje się
cały czas.

REPORTER Jeśli te zdjęcia na nic się zdadzą, po co robić je przez cały czas?

FOTOGRAFKA Nie twierdę, że wszystkie zdadzą się na nic.

Trzeba przestać je robić i uczyć się na nie patrzeć.

Kiedyś potrafiłam oderwać palec od migawki i popatrzeć na zdjęcie,
którego jeszcze nie ma.

Kiedyś umiałam zatrzymać wzrok i wyciągnąć wnioski.

Odróżniałam kolory i konteksty.

Kiedyś miałam kamerę marki Kodak, wyprodukowaną w latach czter-
dziestych dwudziestego wieku.

Kamera pozwalała kręcić filmy na szesnastomilimetrowej taśmie.

Była inna niż wszystkie kamery, ponieważ powstała dla potrzeb ame-
rykańskiej armii.

Kamera marki Kodak pokazywała obraz w podczerwieni, dzięki cze-
mu ludzie w strojach, które nie odróżniały się od drzew, stawali się
widocznymi.

REPORTER Co się stało z kamerą marki Kodak?

FOTOGRAFKA Pewnego dnia zapomniałam, że moja kamera jest marki Kodak i że została wyprodukowana dla amerykańskiej armii. Wyleciało mi z głowy, że moja kamera służy do strzelania do ludzi. Przytwardziłam palec do migawki i przestałam odróżniać kolory. Pewnego dnia zebrałam wszystkie zdjęcia, które robiłam przez dekadę. Nie potrafię z nich nic zrozumieć.

Album fotograficzny

Jaka jest kobieta na zdjęciu?
 Czy kobieta na zdjęciu jest piękna?
 Czy kobieta na zdjęciu wzbudza współczucie?
 Czy kobieta z dzieckiem może ustawić się bardziej do zdjęcia?
 Czy może bardziej dziecko?
 Czy może biedniej?
 Czy mogłaby uśmiechnąć dziecko?
 Czy mogłaby prościej z koszem na głowie?
 Czy mężczyzna mógłby być starszy?
 Pomarszczoną stopę czy mógłby?
 Czy można tak przy pracy, żeby tak plantację lepiej widać?
 Czy ten strój nie mógłby tradycyjny?
 Że trochę bardziej plemienny?
 Czy ta twarz tak ma czy mogłaby mieć trochę więcej blizn?
 I kolczyków?
 Czy mogłaby mieć trochę kolczyków w ustach?
 Czy można zapłacić, żeby miała więcej kolczyków?
 I więcej biedy żeby miała?

REPORTER Kiedyś dostałem kilka zdjęć, z których coś powinienem zrozumieć.

FOTOGRAFKA To zdjęcia z mojego albumu.

Zdjęcia wycięte z taśmy szesnastomilimetrowej z filmu, którego pewnie nikt już nie rozumie.

Obraz jest dziwny i obcy, ale trochę znajomy. Z obrazu wylania się postać, która coś mi przypomina. Ma ludzki tors i ludzkie piersi, więc musi być postacią ludzką. Przypomina mi rzeźbę znaną przez greckiego wieśniaka na wyspie Milos.

OBRAZY PRZEMOCY

Rolka rdzewiała, klisza rozpadała się w dłoniach, wszystko było niewyraźne. Ale czasem pojawiał się obraz, który zatrzymywał wzrok. Kadr twierdził, że potrafi przedstawić przemoc i okrucieństwo w stanie naturalnym. Tak jakby jakkolwiek kadr potrafił przedstawić przemoc i okrucieństwo w stanie naturalnym.

Drobna kobieca figura z wyraźnymi kośćmi policzkowymi, oczami w kształcie owalnym, obcięta na krótko, wedle standardów kultury europejskiej uchodząca za atrakcyjną, gdyby nie ułomność

dyskwalifikująca jej potencjalną urodę, niemowlę przyssane do piersi bezrękiej kobiecej figury, pozbawione prawej nogi, pozostałość po kończynie również owinięta w bandaż.

Wreszcie i ja rozpoznaję ten obraz. Przypomina obraz czarnej dziewczyny z czarnym dzieckiem. Obraz, który można zobaczyć we Francji, Belgii, Niemczech, Włoszech, Irlandii, Chile i Turcji. Takich obrazów jest w Europie pięćset, więc nie mam problemu ze zrozumieniem obrazu z filmu. Wiele razy widziano czarną Matkę Boską karmiącą czarne Dzieciątko.

Nie patrzę na obraz, nie chcę go widzieć i nie mogę go znieść. Czytam napisy: Bywa jednak, że skolonizowany na samą wzmiankę o zachodniej cywilizacji wyciąga maczetę albo przynajmniej upewnia się, czy ma ją pod ręką. Przemoc, która legła u źródeł supremacji białych wartości, gwałt, jaki patronował ich zwycięskiej konfrontacji z trybem życia i myślenia tubylców, sprawiają, że w chwili, gdy proces zaczyna się odwracać, skolonizowany uśmiecha się drwiąco na dźwięk słów o wartościach zachodniego świata.

Nie wiem, skąd wziął się ten dziwny, obłądny film, ten niezrozumiały obraz, który raz po raz zatrzymuje wzrok. I wszyscy ci istniejący



w otchłaniach historii i utrzymujący przy życiu strach, bez którego nie istniałyby żadne reguły.

- Ktoś siedzi bokiem do obiektywu. Siedzi na ganku.
- Lub na werandzie.
- Lub siedzi na werandzie.
- Ręce mu opadają, luźno zawinięte wokół kolan, patrzy w dół.
- Lub patrzy w podłogę.
- Przed jego oczyma widać dwa węgliki. Skąd się wzięły dwa węgliki?
- Mężczyzna patrzy na nie jak zahipnotyzowany. To totemy. To rytualne relikwie. To amulety.
- To węgliki.
- W tle widać dwie postaci, które patrzą wprost w obiektyw. Nie spoglądają przyjaźnie.
- Mężczyzna nie odrywa wzroku od węglików.
- Od amuletów.
- Od węglików.
- To dziwna poza i dziwny zwyczaj.
- Dziwny, doprawdy.

Nie chcę patrzeć na obraz, patrzę na napisy pod spodem.

Mężczyzna patrzy na obciętą rękę i obciętą stopę swojej pięcioletniej córki.



Ten film, z którego nic nie można było zrozumieć i z którego nagle rozumiem wszystko, patrzy na mnie coraz uważniej.

– Z daleka nic nie widać. Z bliska nie można odróżnić człowieka od człowieka. To nie jest ludzki widok. To stado albo rój. To mrowie albo horda. Tabun pod przewodnictwem pasterza.

– Z bliska nic nie widać. Z daleka nie można odróżnić człowieka od człowieka. To nie jest ludzki widok. To stóg albo sterta. Kopiec albo hałda. Wzgórze czaszek z serafinem na szczycie.

Wezwanych jest wielu, choć wybranych jest tylko kilku. Skądś pamiętam te słowa.

TELEWIZJA GODARDA

Jest 24 sierpnia 2014 roku, Mozambik.

Myśleliśmy, że Mozambik nie zna obrazów.

Myśleliśmy, że Mozambik nie ma pojęcia o reprodukcji.

Ani o rewolucji.

Myśleliśmy, że to my przedstawimy obraz, który nadejdzie.

Ale ten obraz został przedstawiony nam.

Perspektywa producentki

Pytam, czy mogą ustawić się do zdjęcia.

– Nie ustawiamy się do zdjęć.

Mówię, że sfotografuję ich tak, jak chcieliby być sfotografowani.

– Nie ustawiamy się do zdjęć, bo zdjęcia ustawiają się do nas.

Nie rozumiem. Mówię, że mogę zapłacić, muszą tylko zatrzymać się w bezruchu na chwilę. Tylko na chwilę, tak żebym mogła uchwycić prawdziwy obraz. Żeby kadrem wykadrować najlepszy kadr.

– Nic nie rozumiesz z kadrowania turystyki. W turystyce nie chodzi o smakowanie lokalnej kuchni. Ani o rozkoszowanie się winem. Ani o podziwianie widoku w zasięgu hotelowego okna.

Kadrowanie turystyki to kadrowanie prawdziwych spotkań z prawdziwymi ludźmi, kadrowanie ich marzeń, przycinanie ich planów, retusz życzeń, zwyczajów i rytuałów.

Zdjęcia kadrowane są na nas, my nie kadrujemy się do zdjęć.

Co to znaczy?

To znaczy, że każde zdjęcie jest ustawiane przez was tak, żebyśmy nie byli do siebie podobni.

Scena 4. Uganda czyli skażone wartości

REPORTER Reportaż, który ktoś postanowił odegrać na moich oczach.



Depesza z przeszłości

Uganda, 1962 rok.

Pot spływa strumieniami. Nic nie widać, całą twarz mam mokrą.

Jest za ciepło.

Jestem zbyt słaby.

Jestem zbyt chory.

Obfita cytoplazma.

Duża grudka chromatyny.

Okrągły gamenocyt.

Rozsiane ziarna brązowego barwnika.

Malaria.

Stop.

REPORTER Jak można wysłać taką wiadomość. Taką wiadomość, z której nic nie wiadomo.

Mam kierować się w stronę Ugandy.

Mam tak mało wskazówek.

Mam tylko jedną wskazówkę.

Mam mapę, na której jest napisane:

Uważaj na zarazę.

Strzeż się epidemii.

HISTORIA KOŚCIOŁA W UGANDZIE

Nie byliśmy tu pierwsi, ale z pewnością będziemy ostatni.
 Byliśmy tu trochę później niż gdzie indziej, ale zgodnie z tym, w co należy wierzyć, to ostatni będą pierwszymi.
 I zgodnie z tym, w co należy wierzyć, wezwanych jest wielu, ale wybranych kilku.
 I to my jesteśmy wśród kilku wybranych.
 Ta historia mogłaby wyglądać tak:
 Czerwiec 1877 roku.
 Pierwsi misjonarze przybywają do Ugandy.
 W ciągu ćwierćwiecza misja odnosi sukces.
 Największy sukces w całej Afryce.
 Choć w latach siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku
 Misjonarze będą się zmagać z przeciwnościami.
 Czasem będą to tylko płotki.
 Czasami niewielkie barykady.
 Czasem będą to kłody pod nogi.
 A czasem będzie to pański krzyż.
 Misjonarze będą się zmagać
 Z islamem próbującym zawładnąć Bugandą.
 Z królem Muteesą wspierającym islam.
 Wspierającym islam i kulturę arabską.
 Z Egipcjanami zwalczającymi islam.
 Z niemieckim kolonializmem zwalczającym brytyjski kolonializm.
 I królem Muteesą, który zawsze stoi po niewłaściwej stronie.
 I wreszcie w
 1885 roku i 1886 roku, i 1887 roku
 Będą się zmagać z masakrami dokonanymi na nich samych.
 W tym miejscu otworzy się nowy rozdział w tak starej historii i historia nigdy nie będzie wyglądała tak samo.

Historia rozpocznie się od króla Mwangi II, który podjął drapieżną decyzję.

Krół Mwanga II sprzeciwił się kolonizacji.
 Miał wiele ale wobec chrystianizacji.
 Król Mwanga II chciał odwrócić to, co nie było odwracalne, i powrócić tam, gdzie nie było już powrotu.
 Nalegał na porzucenie chrześcijaństwa.
 Doprowadził do egzekucji anglikanów i katolików.
 Podniósł rękę przeciwko księżom i misjonarzom.

Na drodze Mwangi stanął Karol Lwanga.
 Karol Lwanga przewodził królewskim paziom.
 Karol Lwanga chrzczył każdego, kto był wiedziony na śmierć.
 Karol Lwanga nigdy nie wyrzekł się wiary.

Karol Lwanga spłonął na stosie, a jego ostatnie słowa, wydobywające się spomiędzy płomiennych jęzorów, brzmiały:

„To tak, jakbyście polewali mnie wodą. Żałujcie za grzechy i zostańcie chrześcijanami jak ja”.

Tak zacznie się historia chrześcijańskich męczenników w Ugandzie. Choć koniec dziewiętnastego wieku to trochę późna pora jak na historię chrześcijańskich męczenników w Ugandzie.

Ale ostatni będą pierwszymi, a pierwsze słowa staną się ostatnimi.

Minie 1914 rok, kiedy misjonarze wreszcie zabiorą się do trzech ostatnich

nieschrystianizowanych terenów Ugandy.

I minie 1939 rok, gdy w Ugandzie pojawi się pierwszy biskup afrykańskiego pochodzenia.

I trudne lata pięćdziesiąte też miną, miną lata sześćdziesiąte, które ustabilizują to, co nie zostało dotąd ustabilizowane.

Nadejdą lata, kiedy nieomal każdy w Ugandzie będzie wierzył, że wielu jest wezwanych, choć wybranych jest tylko kilku.

Nadejdą kolejne dziesięciolecia, nadejdą epidemie i nadejdzie wybuch zarazy.

Nadejdą statystyki

I nadejdzie program ABC

A jak abstynencja

B jak bycie wiernym jednemu partnerowi

C jak condoms, czyli jak prezerwatywa jako skrajna ewentualność.

Ostateczna i niemile widziana konieczność.

Dozwolona w stosunkach małżeńskich.

Czasem.

Ale historia męczenników nigdy się nie kończy, męczennicy wrócą zawsze jako pierwsi.

Wrócą wraz z papieżem Janem Pawłem II.

Nadejdzie rok 1992, w którym Papież Polak przybędzie do Ugandy.

I Polak przypomni o męczennikach, którzy przysłonią statystyki.

Przysłonią 1 500 000 ludzi żyjących z HIV.

780 000 dzieci żyjących z HIV.

1 200 000 dzieci osieroconych z powodu AIDS.

20 milionów ludzi, którzy umarli z powodu HIV.

I kolejne 100 000 umierających każdego roku z powodu HIV.

Przysłonią c jak condoms.

Papież Polak przypomni o męczennikach

Tymi słowami:

„Oto miejsce, w którym światło Chrystusa zaświeciło nad waszą ziemią ze szczególną wspaniałością. Było to miejsce ciemności, Namiungo, gdzie serce Chrystusowe zapłonęło jasno potężnym ogniem, który pochłonął świętego Karola Lwangę i jego towarzyszy. Niech światło tego całopalenia nigdy nie przestanie świecić w Afryce”.

Listopad 2004 rok.

Watykan po raz kolejny traci unikatową okazję do zrewidowania swojego stanowiska wobec używania prezerwatyw. Papież Jan Paweł II oświadcza:

„W związku z dramatem AIDS miałem już okazję podkreślić, że AIDS jest patologią ducha. Ażeby zwalczać AIDS w rozsądny sposób, należy zapobiegać chorobie poprzez kształtowanie prawidłowych praktyk seksualnych takich jak wierność i czystość”.

Czerwiec 2004 rok.

Kardynał Emmanuel Wamala z Ugandy oświadcza, że prezerwatywy zostały stworzone dla prostytutek. „Jeśli chcemy promować niemoralność, powinniśmy nadal zachęcać do stosowania sztucznych metod w życiu seksualnym, takich jak prezerwatywy.”

Styczeń, 2005 rok.

Kardynał Wilfrid Napier oświadcza na Konferencji Biskupów Katolickich z Republiki Południowej Afryki: „Nie ma żadnego medycznego dowodu na to, że prezerwatywy chronią przed AIDS, a w dodatku zapobiegają zająci w ciąży tylko w siedemdziesięciu do siedemdziesięciu procent przypadków”.

Marzec, 2009 rok.

Papież Benedykt XVI stwierdza, co następuje: „Problem HIV i AIDS nie może zostać rozwiązany za pomocą sloganów. Jeśli dusza nie jest wystarczająco silna, jeśli Afrykańczycy nie będą sobie nawzajem pomagać, plaga nie zniknie poprzez dystrybucję prezerwatyw. Wprost przeciwnie, to tylko pogorszy sytuację”.

Misterium męki wartości. Wolność, Demokracja, Równość, Oświecenie, Braterstwo, Racjonalizm, Moralność.

Nadszedł dzień, kiedy Wolność, Równość i Braterstwo miały ofiarować się afrykańskim ludom, którym Równość, Wolność i Braterstwo znajome nie były. Wolność posłała Równość i Braterstwo z poleceniem:

„Idźcie i przygotujcie się, żebyście mogły zostać spożyte przez tych, którzy nigdy waszego smaku nie poznali. Wyście opoką, na której zbuduję Demokrację moją”.

„Gdzież mamy naszykować ucztę?” – zapytały Równość i Braterstwo.

„Kiedy przekroczycie bramy miasta, natkniecie się na Racjonalizm. Podążajcie za nim, a kiedy wejdzie on do izby, zapytajcie go tymi słowami:

Wolność pyta cię, gdzie jest stół, przy którym może spożyć wieczerzę ze swoimi uczniami.”

Racjonalizm powiedzie was do stołu, przy którym przygotujecie pokarmy dla afrykańskich ludów, które nigdy tych pokarmów nie spożywały.

Równość i Braterstwo uczynili tak, jak przykazała im Wolność i przygotowali wieczerzę.

Odsłona 1

WOLNOŚĆ Zechciałam zgromadzić się tutaj z wami, zanim oddamy się w ofierze afrykańskim ludom, które nigdy nas nie poznały. Pozwólcie, Równość, Braterstwo i Racjonalizm, żebym umyła wam stopy.

RÓWNOŚĆ Pani, nie jesteście godni.

WOLNOŚĆ Tak trzeba mi uczynić. Jesteście bowiem czyści, ale wkrótce spotkacie tych, którzy czyści nie są. Czyńcie wobec nich to, co ja czynię, i podążajcie za moim przykładem.

RÓWNOŚĆ, BRATERSTWO i RACJONALIZM Tak będziemy czyścić na Twoją pamiątkę.

WOLNOŚĆ Czyńcie tak na moją pamiątkę i w imię opoki, na której zbudujemy Demokrację moją.

Towarzyszyliście mi wiernie i wytrwaliście ze mną aż do czasu, kiedy wszyscy zostaniemy wystawieni na próbę.

Odsłona 2

Wyobraź sobie Wolność klęczącą w mrokach nocy i pogrążoną w modlitwie.

W bliskiej Wolności odległości uczniowie jej walczą ze zmęczeniem.

Wyobraź sobie krwawy pot płynący po policzkach Wolności.

Wsluchajmy się w słowa ich modlitwy.

Pieśń wspólna.

Na kolanach trwa Wolność Europejska

Przyświeca jej słowom Cnota Manichejska

Za jej przykładem Moralność, Oświecenie

Szykują swe ciała na Wieczne Cierpienie

WOLNOŚĆ Wyznaję, że ogarnia mnie lęk. Zbliża się bowiem chwila męki naszej.

Nasza czystość zostanie wystawiona na próbę, oręż naszej nieskazitelności napotka wojska zacofania, skazy, ciemności, analfabetyzmu, prymitywizmu i trucizny.

Nastanie męka Wolności

Czarnych grzechy przyjmie na się

Tych, co Cnoty nie poznali

Tych, co umysł mają ciemny

WOLNOŚĆ Czuwajcie nade mną i nie opuszczajcie mnie w godzinie próby. Niech się spełni wola Demokracji.

RÓWNOŚĆ, BRATERSTWO, RACJONALIZM, MORALNOŚĆ, ŚWIĘTA CNOTA MANICHEJSKA i OŚWIECENIE Pani, będziemy z tobą czuwać, Pani, będziemy z Tobą walczyć.

Królowo, oddamy się z tobą w ofierze tym, którzy trwają w średniewieczach niewiedzy.

Odsłona 3

I Święte Cnoty Europejskie udały się na spotkanie z Dekolonizacją.

I zapytała je Dekolonizacja.

Cóż to jest prawda?

DEKOLONIZACJA Czy ty jesteś świętą Córką Demokracji?

WOLNOŚĆ Tak, ja nią jestem, a oto są uczniowie moi.

Oto Równość, Braterstwo, Racjonalizm, Święta Cnota Manichejska, Moralność i Oświecenie.

DEKOLONIZACJA Czy wszyscy zostaliście wydani na nasze połknięcie?

WOLNOŚĆ Wszyscyśmy wydani na wasze połknięcie.

Ja i uczniowie moi świadomi jesteśmy losu, który nas spotka.

Nasza czystość stanie się brudna i skażona.

Nasze ciała staną się pokraczne i parszywe.

Nasza krew zostanie zatruta i wypłynie w rzeki zarazy.

DEKOLONIZACJA I nie lękacie się?

WOLNOŚĆ Przepelnia nas lęk, lecz trwa z nami Wiara.

Wiara pozwala nam wierzyć, że nasza Demokracja wzrośnie i wypełni się poprzez krwawą ofiarę z ciał naszych, krwi naszej i cnót naszych.

DEKOLONIZACJA Nie chcemy ciał waszych, krwi waszej i cnót waszych.

WOLNOŚĆ Jednak za was będą one przelane.

Jako Wolność uczynię zniewolenie, uciemiężenie, i okrutnie.

RÓWNOŚĆ Jako Równość stanę się systemem opresji i wykluczeń.

RACJONALIZM Jako Racjonalizm sprawię, że nikt nie będzie rozumiał waszych procesów produkcji, lecz każdy za darmo korzystał z nich będzie.

BRATERSTWO Jako Braterstwo stworzę taki porządek, w którym brat będzie zwracał się przeciwko bratu.

MORALNOŚĆ Jako Moralność wykpię i wytępię wszystkie wasze praktyki.

OŚWIECENIE Jako Oświecenie uczynię wszystko, żebyście języków nie poznali, żebyście piśmem nie władali, żebyście nigdy żadnej wiedzy nie zdobywali.

ŚWIĘTA CNOTA MANICHEJSKA Jako Święta Cnota Manichejska doprowadzę do tego, że świat na zawsze podzieli się na ludzi i na czarnych. A wszyscy czarni będą chcieli zostać ludźmi. A ludźmi będą tylko biali.

DEKOLONIZACJA Czemu przyprowadziliście się tutaj? Cóż takiego wam uczyniliśmy?

Nie chcemy was spożywać i nie chcemy was naśladować.

WOLNOŚĆ Trzeba wam to uczynić, aby wypełniło się Posłannictwo.

Albowiem na zdrowych pędach nie zbudujemy opoki naszej, naszego Kościoła Wynaturzonej Demokracji.

Bez waszego spożycia nikt z nas nie zmartwychwstanie w Duchu Ekonomicznej Eksploatacji.

I nie dokona się Brutalna Ekspansja.
 I przewaga Białego Człowieka nie zostanie ostatecznie zaprzysiężona.
 Przebaczymy wam, bo nie będziecie wiedzieć, co czynicie.
 RÓWNOŚĆ, BRATERSTWO, RACJONALIZM, MORALNOŚĆ,
 ŚWIĘTA CNOTA MANICHEJSKA i OŚWIECENIE
 Oto nadchodzi chwila próby i świętego wartości zanieczyszczenia
 Oto nadchodzi dzień męczeńskiego cnót europejskich całopalenia
 Oto my wszyscy za oręż chwytny
 Na ołtarzu ofiarnym siebie składamy

Odsłona 4

Wczesnym rankiem Dekolonizacja udała się do grobu. W drodze zastanawiała się, jak to możliwe, że na jej oczach Cnoty Europejskie zgodnie podniosły rękę przeciwko samym sobie i dokonały zbiorowego samobójstwa. Gdy przybyła na miejsce, zastała wrota do grobowca otwarte, a glaz zamykający wejście przesunięty. Weszła więc do środka i przestraszyła się, albowiem grób, jeszcze wczoraj wypełniony stosem ciał, świecił pustką.

Dekolonizacja ujrzała młodzieńca w umorusanej szacie. Rozpoznała w nim Demokrację.

„Nie lękaj się – rzekła Demokracja. – Nie ma tu Cnót Europejskich. Powstały one z martwych i ich ożywiony, ułomny Duch już zaczyna przetrzebzać Afrykę. Spotkasz nas na każdej drodze, w każdej dżungli, w każdej kopalni i w każdym rządzie.

Trafisz na nas, gdy będziesz próbowała wyłowić ryby z rzeki nieopodal twojego domu, i okaże się, że rzeka nie jest już twoją własnością.

Spotkasz nas, gdy będziesz chciała pracować w fabryce tak, jak pracują tam ludzie, ale za swoją pracę dostaniesz najniższą możliwą stawkę.

Spotkasz nas, gdy będziesz chciała rozprowadzać prezerwatywy w pobliskiej wiosce, lecz Wszechmocna Ręka Kościoła Katolickiego wymierzy ci cios prosto w śledzionę.

Trafisz na nas, kiedy będziesz zachęcała rolników do uprawy ziemi, ale Bank Światowy naśle na nich swoją bezwartościową żywność i ostatecznie zniechęci ich do pracy.”

Drżąc ze strachu, Dekolonizacja uciekła z grobowca i pozostając w rozpacz, nikomu nie powiedziała ani słowa.

TELEWIZJA GODARDA

Perspektywa biznesmena

Istnieją radykaliści, którzy twierdzą, że ekosystem jest bezcenny. Radykaliści, którzy twierdzą, że stratosfera, woda, lód, chlorofil, ozon, cumulusy, zdrewniałe łodygi, mgła, miększe, para wodna, fale atmosferyczne, obłoki srebrzyste, dwutlenek węgla nie mają ceny. Lub że ceny mieć nie powinny. Że płyny, ścieki,

potoki, strumienie ropy, oleju, oliwy, płynnego złota, srebrnej rtęci, akweny, morza, baseny i oczka wodne, wody uzdatniane i klawrowane, wody chlorowane, wody destylowane i utleniane, wody w sedesach i w kranach nie są na sprzedaż. Lub że nie powinny być wyceniane, wypożyczane, dzierżawione, adoptowane i wystawiane na sprzedaż. Radykaliści, którzy mają ekstremalne i ekstremistyczne nastawienia. Ekstremiści, którzy twierdzą, że nasze znaczy wspólne, a wspólne znaczy pozbawione ceny.

Istnieją tacy, którzy upierają się, że wszyscy mają do czegoś prawo; wszyscy mają prawo do powietrza, wszyscy mają prawo do wody, wszyscy mają prawo jeść, oddychać, mieszkać, pracować, posiadać. Według nich, każdy ma prawo łowić ryby w stawie, nawet jeśli nie jest to jego staw. Nawet jeśli ten staw należy do innego kraju i inny rząd płaci za staw. To ci, którzy utrzymują, że każdy może napić się wody, nawet jeśli jest to twoja i tylko twoja woda; każdy ma prawo wziąć tyk, zachłysnąć się, przepłukać gardło i obmyć swoją wodą. Albo wodą z twojego kraju. Albo wodą z kraju, który jest dzierżawiony przez twój kraj.

Założmy, że twój kraj adoptuje 15 milionów hektarów lasu w Mozambiku. Twój kraj utrzymuje połacie lasów deszczowych, zapewnia im komfort, pozwala na ich rozsądną eksploatację, zgodną z zasadami bioróżnorodności i sekwestracji dwutlenku węgla. Twój kraj ratuje i cywilizuje delikatną tkankę wrażliwych lasów tropikalnych, adoptuje je, troszczy się o nie, stara się zapewnić im to, co lepsze.

Ekstremiści stwierdzą nie tylko, że twój kraj nie ma prawa do niczego w zamian – że nie może ubiegać się o drewno, które sam wychował, o węgiel, który sam wytworzył. Ekstremiści będą się upierać, że twój kraj postąpił źle, że obrał szkodliwą strategię, że dąży do wyzysku, reprodukuje kolonizatorskie gesty, hamuje rozwój gospodarczy kraju, który zatrzymał się w rozwoju w wiekach średnich.

Ekstremiści zaczną od wody, wedle nich każdy ma do niej prawo, a skończą na twoim kraju, który prawa nie ma do niczego.

Odnaleziony dziennik

W dniu 11 listopada 1965 roku odnotowano przypadek, który do dziś nie przestaje zadziwiać psychiatrów i psychoanalityków.

W czwartkowy poranek w co najmniej trzydziestu trzech europejskich miastach we wszystkich gabinetach psychiatrycznych i przychodniach psychologicznych rozdzwoniły się telefony.

W słuchawkach padały słowa:

Pilna pomoc.

Ostry dyżur.

Natychmiast.

Na sygnale.

Prędko.

Ten sen

sam ten

sam ten sen.

Było tak, jakby co drugi mieszkaniec miasta dzwonił na alarm.

Sekretarki wypełniły kalendarze wizyt na najbliższe cztery miesiące.

Od wczesnego ranka do późnego wieczora.

Międzynarodowe Stowarzyszenie Psychoanalityczne zarządziło organizację sesji grupowych.

Jeśli przyjrzymy się sprawozdaniom i teczkom pacjentów z Brukseli, Lyonu, Gdańska i Yorku, rzuci się nam w oczy niepokojąca prawidłowość. Wszystkim pacjentom śnił się ten sam sen ten sam.

Sen, dzielony przez różnych mieszkańców co najmniej trzydziestu trzech europejskich miast, był ten sam sam ten ten sam sen.

Pan Leopold B.

Pani Caroline L.

Pani Marie H.

Pan Janusz K.

Stoi przed lustrem i wypowiada kilka słów.

Dość tej zarazy. Tych paskudztw. Bambusów.

Lecz to nie ewidentnie rasistowski charakter tej wypowiedzi wzbudzał powszechny strach w pacjentach.

Przerażało ich to, co działo się dalej.

Dalej w ten sen sen ten ten sam sen.

„Do mojego mieszkania wkracza dwóch mężczyzn w ciemnych strojach. Twierdzą, że jestem oskarżony.

O co, pytam.

O ponad pięćset lat.

Nie można być oskarżonym o pięćset lat.

Można, mówią.

Jest pan oskarżony o pięćset lat i będzie pan sądzony przez kolejne pięćset lat.

Pana belgijski dom również jest w stanie oskarżenia.

Pana samochód musi stanąć przed sądem.

Aresztujemy pani pierścioneł z kości słoniowej.

Każde ziarno pańskiej kawy czeka proces.

Prędzej spalę mój dom i mój samochód, niż oddam go waszym sądom, mówię.

Pański dom i pański samochód nigdy nie był pański.

Pańskie konto nigdy nie było pańskie, a teraz pańskie nie jest wcale, bo wszystkie pańskie konta już przejęliśmy.

Przejęliśmy je, ponieważ wypełnialiśmy je przez pięćset lat.

I to nie jest sen.”

Żaden z pacjentów nie był w stanie kontynuować opowieści o śnie.

W tym momencie lekarze odnotowują cykle nagłych i gwałtownych

ataków paniki, połączonych z mdłościami, migotaniem komór, bezdechem i falami migren.

Międzynarodowe Stowarzyszenie Psychoanalityczne podjęło błyskawiczne kroki i wprowadziło nową technikę terapii opartą na założeniu, że pacjentów należy utrzymywać w przekonaniu, że ich sen ten sen sam ten sen nigdy się nie ziści.

Przeciwko tej metodzie wystąpił czołowy francuski filozof, który w roku 1966 nie uchodził jeszcze za czołowego francuskiego filozofa. W dniu 21 października 1966 roku Jacques Derrida pojechał do Baltimore, gdzie wygłosił przełomowy wykład, zatytułowany „Rozważania o przemocy. Widmo długu, który krąży nad Europą”.

Perspektywa biznesmena

Problem istnieje i nigdy nie ukrywaliśmy, że istnieje.

Problem niedożywienia dotyczy całej Afryki. Nie tylko tego kraju i nie tylko tego regionu.

Niedożywieni mieszkańcy kontynentu stanowią ponad dwadzieścia procent populacji afrykańskiej.

Co oznacza, że mamy w sumie 239 milionów niedożywionych ludzi na miliard sto jedenaście milionów mieszkańców Afryki.

W kraju, w którym się znajdujemy, zmagamy się z problemem dotyczącym 24,4 procent dzieci.

Co oznacza 175 tysięcy niedożywionych dzieci w samej Republice Kongo.

I rozwiązanie tego problemu byłoby sprawą priorytetową.

W celu uporania się z tą plagą dołożylibyśmy wszelkich starań i wysiłków.

Jednak tutaj zaczynają się problemy.

W makroskali oszacowanie niedożywienia jest stosunkowo proste, a kryteria nie przysparzają większych trudności.

Mówimy o jednej czwartej dziecięcej populacji w skali kraju.

W mikroskali kwestia niedożywienia okazuje się niezwykle problematyczna.

Koło naszych plantacji żyją niedożywione dzieci, to niewykluczone.

Biorąc pod uwagę dane statystyczne w makroskali, to nawet całkiem pewne.

Ale nawet dziś trudno podać definicję niedożywienia. Trudno stwierdzić, kiedy się ono zaczyna, jak można odróżnić je od zwykłego uczucia głodu. Czasem jest to kwestia niedoboru pewnych minerałów, niekoniecznie głodu. Rozstrzygnięcia pozostawmy lekarzom i specjalistom.

Posiadamy cztery plantacje. Zatrudniamy dwa tysiące pracowników.

Założmy, że każdy z naszych pracowników ma czworo potomstwa.

To daje w sumie osiem tysięcy dzieci.

Liczba niedożywionych dzieci przy każdej z naszych plantacji waha się między piętnaściorgiem a siedemnaściorgiem. Mamy zatem mniej

niż osiemdziesięcioro niedożywionych dzieci na potencjalne osiem tysięcy zamieszkujących tereny przy plantacjach.

Gdybyśmy byli dokładni w wyznaczaniu kryteriów niedożywienia, zapewne liczba ta zmalałaby do pięćdziesięciorga. Ale nawet zakładając, że faktycznie osiemdziesięcioro dzieci zamieszkuje tereny przyplantacyjne, mówimy w tym wypadku o jednym procencie niedożywionych dzieci.

Przypominam, że wskaźnik niedożywienia w Afryce wynosi ponad 20 procent.

W Republice Konga ponad 24 procent.

Zatem, nie tylko nie przekraczamy normy, ale wręcz ją zaniżamy. Odsetek niedożywionych dzieci na naszych terenach stanowi właściwie powód do radości.

Tym bardziej w chwili, w której zadamy sobie pytanie o powody tego niedożywienia. Być może nie są to czynniki ekonomiczne. Być może nie jest to kwestia niskich wynagrodzeń. Przyczyna może być zgoła inna. Migracja, pijaństwo, hazard, niezaradność rodziców. To problem nie tylko Afryki, to problem całego świata, a przede wszystkim tak zwanej biedoty. A bieda nie spada na nikogo z nieba, na biedę też można zapracować. Bieda towarzyszy ludziom niegospodarnym, rozrzutnym, pozbawionym ambicji, leniwym i marnotrawnym. Nie wszystko zależy od pieniędzy.

Wszystko zależy od procentów, jeden procent uważam za niezły wynik.

S c e n a 5

Tanganika. Reportaż, który nie powinien się wydarzyć.

S c e n a 6

Lagos, czyli jutro. Reportaż, którego nie umiałem sobie wyobrazić.

Lagos, 11 sierpnia 1966 roku.

Jest spokojnie. Od przewrotu minęło sześć miesięcy. Od sześciu miesięcy nie ma rządu, przez pół roku nikt nie dzierży władzy i nikt o nią nie zabiega. Nie ma elity rządzącej. Nie ma ani króla, ani prezydenta. Nie ma ani dyktatury, ani monarchii. Nie ma ani partii, ani koalicji. Nie ma. Jest spokojnie.

REPORTER Jestem w Lagos, sześć stopni dwadzieścia siedem minut i jednaście sekund na północ, trzy stopnie dwadzieścia trzy minuty czterdzieści trzy sekundy na wschód.

Lagos znajduje się w Nigerii. W Nigerii mieszka 168 milionów ludzi, ale nie można być pewnym, czy to dokładne dane.

W Lagos mieszka dwanaście milionów ludzi, może piętnaście, i nie jest wykluczone, że po prostu dziesięć.

Chcę znaleźć drogę przez Lagos, którą znam z opisów, reportaży, map i przewodników.

Przede wszystkim map i reportaży.

Przede wszystkim reportaży.

Ta droga powinna wyglądać tak.

Powinienem znaleźć ślad rewolucji, która się odbyła.

Powinienem ruszyć szlakiem przewrotów wojskowych, które rozpoczęła ośmiotysięczna armia w czasie, kiedy w Nigerii żyło sześćdziesiąt milionów ludzi.

Powinienem ruszyć drogą, którą w 1966 roku przebył reporter, który widział wszystko na własne oczy, który widział zwłoki premiera Tafawy Balewy na własne oczy, który poznał podpułkownika Yakubu Gowona, który 24 stycznia czytał „New Nigerian”, a 26 stycznia czytał „Morning Post” i „West African Pilot” w Lagos.

Byłem tu z kimś umówiony, ale droga, którą miałem pójść, nie wyłania się przed moimi oczami.

System nawigacyjny nie działa.

GPS nie działa.

Mapa jest za duża i za gęsta.

KARTOGRAF Ta mapa na nic się tu nie zda. Była bezużyteczna, kiedy kreśliłem ją w latach sześćdziesiątych. Zupełnie nieprzydatna, kiedy wprowadzałem zmiany w latach siedemdziesiątych. I całkowicie bez sensu jest dzisiaj.

REPORTER Nie jestem w miejscu, w którym miałem się znaleźć. I nie widzę osoby, z którą byłem umówiony.

KARTOGRAF Miejsce, w którym się znajdujesz, nie ma nic wspólnego z miejscem, które znasz, ani z miejscem, które możesz sobie wyobrazić. A mapa, którą będziesz się posługiwał, nie ma nic wspólnego z mapami, którymi umiesz się posługiwać.

To mapa, której nigdy nie potrafiłem narysować, aż wreszcie odkryłem, że trzeba sobie inaczej wyobrazić mapę, żeby odtworzyć miejsce, które nie przypomina żadnego ze znanych nam miejsc.

REPORTER Jestem w Lagos, sześć stopni dwadzieścia siedem minut i jedenaście sekund na północ, trzy stopnie dwadzieścia trzy minuty czterdzieści trzy sekundy na wschód.

KARTOGRAF Jesteś w Makoko, w miejscu w Lagos i poza Lagos.

Sześć stopni dwadzieścia siedem minut i jedenaście sekund na północ, trzy stopnie dwadzieścia trzy minuty czterdzieści trzy sekundy na wschód.

Ale w ten sposób tego miejsca nie znajdziesz.

W Makoko nie ma ładu i nie ma twardego gruntu pod stopami.

Tutaj ziemia ustąpiła spod władzy południków i równoleżników i zaczęła rządzić sama sobą.

W Makoko nie znajdziesz śladów rewolucji, przewrotu i że strzelało do prezydenta.

Fundamenty domów brodzą w wodzie, a ulice spływają strumieniami.

REPORTER Jak mam to rozumieć?

KARTOGRAF Nie możesz tego zrozumieć. Musisz sobie wyobrazić.

W siedemnastym wieku jezuita Matteo Ricci publikuje mapę, na której nanosi dokładne opisy wszystkich ośrodków chrześcijaństwa na świecie. Miejsca zdominowane przez islam pozostawia bez komentarza. Sprawia, że znikają z powierzchni ziemi.

Nieco wcześniej Cortez otrzymuje rozporządzenie o nienanoszeniu na mapę żadnych nowo odkrytych terenów zachodnioafrykańskich. Niedługo potem nadworny portugalski kartograf zabrania wykonywania globusów i zakazuje tworzenia map żeglarskich, przedstawiających wybrzeże Zachodniej Afryki za rzeką Kongo.

Za chwilę nie znajdziesz Makoko na mapie, ponieważ mapy kreślone rękami Europejczyków nie będą miały władzy nad Makoko. Makoko nie będzie ani wymazywane z mapy, ani na niej uwzględniane. Makoko potrzebuje innej mapy.

REPORTER Jak mam to rozumieć?

KARTOGRAF Musisz sobie wyobrazić.

Wyobraź sobie mapę, która nie wygląda jak mapa, ale jak hologram. Jest w ciągłym ruchu, w zależności od kąta widzenia.

Ta mapa składa się z trzech wymiarów i żaden nie pozostaje w stanie spoczynku.

W pierwszym wymiarze widzisz małe grupy ludzi wchodzące w relacje z innymi małymi grupami. Relacje są płynne, falują, kierują się ku innym relacjom zgodnie z prądem wody albo wbrew niemu. Małe grupki ludzi płyną na tratwach, w kajakach, małe dzieci płyną w oponach samochodowych.

Wszyscy unoszą się nad drugim wymiarem, drugi wymiar jest kolorowy, ale kolory spływają jak breja wprost do wody. Kolory przynależą do poszczególnych miast i resztek ludzi pozostałych z narodowości, ale kolory rozmywają się pod wpływem relacji między kartelami narkotkowymi, mafiami, skorumpowanymi politykami, biznesmenami, lekarkami, organizacjami charytatywnymi, reporterami, korespondentami, fotografkami i sprawozdawcami sportowymi.

Zamiast granic widzisz ruchliwe ośrodki władzy, które przeskakują z tratwy na tratwę, zatrzymują się na chwilę i rozmnażają, żeby za moment zniknąć pod powierzchnią wody. Pod wodą ośrodki tureckie mieszają się z irańskimi, ośrodki środkowej Azji łączą się z wnętrzem Chin, a Ameryka Łacińska pochłania granicę Meksyku.

REPORTER Nie rozumiem tej mapy i chyba nie potrafię sobie jej wyobrazić.

KARTOGRAF Musisz wyobrazić sobie Makoko i musisz wyobrazić sobie przyszłość.

Makoko jest wielotysięcznym slumsem położonym w Lagos, ale niepodporządkowanym Lagos. W Makoko żyje może osiemdziesiąt, może sto pięćdziesiąt tysięcy ludzi, którzy nie mają domu,

ale mają dach nad głową. Nie mają ziemi, ale mają wodę pod nogami.

Makoko nie należy do mapy, Makoko należy do przyszłości.

OPIS SZKOŁY

KARTOGRAF Wyobraź sobie szkołę, w której nie ma ławek. Ani małych krzeseł, dostosowanych idealnie do wzrostu niewielkich uczennic i uczniów. Wyobraź sobie, że nie ma napisów lekcja pierwsza, lekcja czwarta, lekcja siódma i świetlica, bo nie ma żadnej tablicy, nie ma żadnego zeszytu, żadnych linijek, na których można to napisać. Wyobraź sobie szkołę, w której uczennice i uczniowie nie muszą patrzeć na wprost i lekko w górę, żeby zrozumieć cokolwiek ze świata, którego i tak nie chcą zrozumieć.

Pomyśl o szkole, w której ludzie chcą uczynić świat takim, jaki mógłby być.

Pomyśl o miejscu, w którym nie chcemy być bogaci.

Nie chcemy mieć więcej niż to, co jest potrzebne, żeby nie martwić się, że jutro będziemy mieli za mało.

I w którym nie chcemy być młodzi.

Ani starzy.

Ani za młodzi, żeby zabierać głos.

Ani za starzy, żeby bawić się wśród wszystkich, którzy są.

Pomyśl o miejscu, w którym twoja własność nie ma żadnego znaczenia, póki jest wyłącznie twoją własnością. O własności, która znaczenie zyskuje dopiero wtedy, kiedy jest własnością bez właściciela.

Pomyśl, co by było, gdybyś nie musiał mieć własnego domu własnego adresu własnych właściwości i własnego konta.

Co by było, gdyby twoja szkoła mówiła ci:

Życie bez ziemi ma równie mocne fundamenty jak życie na wodzie
Zdobywanie narzędzi do zrozumienia życia jest tak samo cenne jak
zdobywanie narzędzi do zrozumienia fabryki

Bez zrozumienia procesów produkcji nigdy nie zrozumiesz, na czym polega życie

Bez zmiany fundamentów procesów produkcji nigdy nie zmienisz procesów życiowych.

S c e n a 7

REPORTER Przeglądam spis treści.

Spis treści nie chce się skończyć.

Spis treści ma streszczać książkę, którą napisałem, ale nie rozpoznaję mojej książki w spisie treści.

1. Reportaż, który zawsze chciałem napisać, ale wyszedł zupełnie inaczej niż chciałem.
2. Reportaż, który znalazłem przypadkiem i pod którym nie chciałbym się podpisać.

3. Reportaż, którego nigdy nie powinno być.
4. Reportaż, który powinien powstać, ale nikt go nigdy nie stworzył.
5. Reportaż, któremu powinienem przyjrzeć się jeszcze raz.
6. Reportaż, który się nie udał.
7. Reportaż, którego nie chciałem napisać.
8. Reportaż, który ktoś napisał o mnie.
9. Reportaż, który był za krótki, żeby można było wyciągnąć z niego wnioski.
10. Reportaż, który był zbyt wyczerpujący.
11. Reportaż, którego nie da się napisać dzisiaj i który jest możliwy tylko jutro.
12. Reportaż, który nie zrodził się w mojej głowie.
13. Reportaż, któremu nie warto poświęcać uwagi.
14. Reportaż, z którego usunięto najważniejsze fragmenty.

ROZMOWA Z

AGNIESZKA JAKIMIAK

Mapa bez terytorium

CO TY W OGÓLE WIESZ O AFRYCE? ALBO – CO WIEDZIAŁAŚ, KIEDY ZABIERAŁAŚ SIĘ DO PISANIA TEJ SZTUKI DLA TEATRU POLSKIEGO W BYDGOSZCZY?

Wiedziałam niewiele i wciąż nie jestem pewna, czy można o niej powiedzieć coś na pewno. Zabierając się z Bartkiem Frąckowiakiem, reżyserem przedstawienia, do pracy, mieliśmy zamiar przyrzeć się raczej zespołowi pojęć, temu, jak Afryka zapisuje się w naszej świadomości kulturowej. Nieustannie dokonywaliśmy autoanalizy, prześwietlaliśmy nasze klisze.

NIE PAŃSTWO, NIE KONTYNET, TYLKO STAN UMYŚLU?

Tak. (śmiech) I jakkolwiek banalnie by to zabrzmiało, badaliśmy przede wszystkim charakter gestu, jaki wykonujemy, i pozycję ideologiczną, z której przemawiamy. Sam pomysł na spektakl o porzuconych afrykańskich ścieżkach, podjętych niegdyś przez Ryszarda Kapuścińskiego, wyszedł od Bartka, który fascynował się tym wcześniej.

NO WŁAŚNIE, JAK „AFRYKA” MA SIĘ DO „W PUSTYNI I W PUSZCZY” WERONIKI SZCZAWIŃSKIEJ I BARTOSZA FRĄCKOWIAKA?

Należy myśleć o naszym spektaklu jako o kontynuacji tamtego

wałbrzyskiego projektu, one są pod wieloma względami zbieżne. Zasadnicza różnica polegałaby jednak na tym, że *W pustyni i w puszczy* konstruowane było z polskiej perspektywy, punktem wyjścia był rezonujący krajobraz mentalny stworzony przez Sienkiewicza, i jego konsekwencje. Tutaj staraliśmy się uwzględnić – użyję tego słowa, choć w teatrze jest już oklepane – perspektywę globalną. Na przykład zależności ekonomiczne i retorykę rynkową, służącą do ukrywania pewnych praktyk czy strategii podejmowanych we Francji, krajach skandynawskich czy w Polsce.

WASZ TEKST KOŃCZY SIĘ CAŁKIM MARKSISTOWSKIM MANIFESTEM: „BEZ ZMIANY FUNDAMENTÓW PROCESÓW PRODUKCJI NIGDY NIE ZMIENISZ PROCESÓW ŻYCIOWYCH”.

Chętniej powołuję się na pisma Róży Luksemburg, w tym kontekście chociażby na jej krytykę ekspansji kapitalizmu i bardzo wczesne rozpoznanie jego kolonizatorskiego i imperialistycznego charakteru czy wydobycie na światło dzienne ludobójstwa dokonanego przez niemiecką armię na kobietach z plemienia Herero. Ale patronatu

Agnieszka Jakimiak – dramatopisarka, dramaturżka i eseistka. Absolwentka Międzywydziałowych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim i studentka dramaturgii na Wydziale Reżyserii krakowskiej PWST; recenzentka teatralna i filmowa, laureatka pierwszego miejsca w Konkursie o Nagrodę im. Krzysztofa Mętraka. Autorka opracowania dramaturgicznego i tekstów do spektakli w reżyserii Weroniki Szczawińskiej: *Geniusz w golfie*, *Jak być kochaną*, *Re//mix Zamkow: 2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem*, *Teren badań: Jeźycjada* i *Artyści prowincjonalni*. Jako dramaturżka wraz z Goranem Injacem i Joanną Wichowską współpracowała z Oliverem Frłjciem przy spektaklu *Nie-Boska komedia. Szczątki*. Uczestniczka Forum for Young Playwrights w trakcie ostatniej edycji festiwalu New Plays from Europe w Wiesbaden.



Marxa nie zamierzam nigdy ukrywać. W wypadku *Afryki* pełnił rolę patrona wspólnie z Godardem.

ZATEM WYTŁUMACZ KONIECZNIE, O CO CHODZI Z TELEWIZJĄ GODARDA, KTÓRĄ PRZYWOŁUJESZ.

To był projekt, który należy do kategorii moich ulubionych – niedokończonych, potencjalnych, ale niezrealizowanych. W 1978 roku Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville pojechali do Mozambiku na zaproszenie tamtejszego rządu, który był rządem marksistowskim. Mieli zrobić telewizję w kraju, którego mieszkańcy nigdy nie mieli do czynienia z obrazami. Zafascynowany tą perspektywą Godard chciał stworzyć obraz autonomiczny, który nie naśladowałby pod żadnym względem telewizji obecnej we Francji czy w Stanach. Jednocześnie jego projekt zakładał włączenie punktów widzenia poszczególnych osób pracujących na planie – fotografi, producenta, reżysera, biznesmena sponsorującego produkcję. Materiał filmowy miał opowiadać o procesie

swojego powstawania. Zakończyło się to porażką. Godard miał spędzić w Mozambiku dwa lata, problemy pojawiły się już w pierwszym półroczu. Twórcy nie byli w stanie nakręcić tego, na czym im zależało, teoretyczne restrykcje okazały się niemożliwe do wypełnienia. Obecnie w Mozambiku telewizja istnieje, ale nie jest tam produkowana. Stało na tym, że silne kapitalistyczne rynki narzuciły swoje narracje krajowi, który tak naprawdę nigdy nie wytworzył własnych obrazów.

W WASZYM PRZEDSTAWIENIU ILUSTRUJECIE TO PLANSZĄ Z INFANTYLNymi RYSUNKAMI, NICZYM ZE STARYCH PUSZEK Z KAWĄ CZY Z NALEPEK PO BANANACH...

Tak, to także efekt naszej fascynacji mapą, która tak naprawdę nie odwzorowuje świata. To topograficzna reprezentacja generuje postrzeganie danego terenu w kategoriach nierówności ekonomicznych i wektorów władzy.

NO DOBRZE, SKUPIACIE SIĘ NA REPREZENTACJI, NA METAJĘZYKU, ALE PRZECIEŻ WASZ SPEKTAKL MA MOMENTY BARDZO

BEZPOŚREDNIEJ GROZY, GDY KOMENTARZ ZAMIERA. NA PRZYKŁAD KIEDY POKAZUJECIE CZARNOSKÓRĄ MATKĘ Z ODCIĘTYMI KOŃCZYNAMI.

Nakreślić może kontekst tego zdjęcia. Na festiwalu Planete Doc widziałam film Gorana Hugo Ölszona *Rozważania o przemocy* – eseistyczny dokument zbierający świadectwa obecności Szwedów i innych kolonizatorów w Afryce. Ramę stanowi książka *Wyklęty lud ziemi* Frantza Fanona, psychiatry, filozofa i rewolucjonisty, wnuka czarnoskórego niewolnika, nawołującego do walki z kolonializmem. Podstawą tej książki jest radykalne założenie, że jedyną odpowiedzią na przemoc Europejczyków może być tylko jeszcze większa przemoc. W pismach Fanona zaczytywał się zresztą Kapuściński, który podróżował po Afryce w latach jej „przebudzenia” i był świadkiem procesów dekolonizacyjnych w takich krajach jak Nigeria, Mozambik czy Kongo. Wracając do filmu – pojawia się tam kadr ze szpitala w Mozambiku, przedstawiający wstrząsającą okaleczoną Madonnę, która ocalała ręką podtrzymuje dziecko, również bez kończyn. Brutalność tego zdjęcia sprawiła, że realizatorzy filmu nie byli pewni, czy mogą je w ogóle pokazać. Ale w momencie, kiedy widzimy obrazy przemocy, stajemy się współodpowiedzialni za to, na co patrzymy. Oczywiście, łatwo powiedzieć, że ich użycie w spektaklu to epatowanie i zarazem pusty gest, który w niczym nie zmienia sytuacji kontynentu. Z drugiej jednak strony, skoro już zajmuję się teatrem czy szeroko rozumianą sztuką, moim obowiązkiem jest wydobywanie takich obrazów i czynienie ich widzialnymi w mediach, którymi się posługuję.

CHCIAŁAM CIĘ JESZCZE ZAPYTAĆ O TWÓJ STOSUNEK DO KAPUŚCIŃSKIEGO. ODDAJESZ

MU HOŁD CZY RACZEJ KPISZ Z JEGO NAIWNEGO ZAPAŁU?

Nasza praca nad spektaklem przebiegała wieloetapowo – zbieraliśmy różne skojarzenia afrykańskie, doniesienia medialne, wspólnie oglądaliśmy filmy – i w toku tej pracy Kapuściński, którego reportaże były punktem wyjścia, coraz bardziej się oddalał. Ważny pozostał właściwie jeden etap jego twórczości, z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a więc nawet nie Heban, tylko niewielki zbiór *Gdyby cała Afryka*, w którym na gorąco zawarł swoje obserwacje procesów dekolonizacyjnych. Sam Kapuściński zresztą zmienił potem swoje zdanie na temat tych procesów i z entuzjasty stał się ich krytykiem. My skupiliśmy się na mechanizmach, które prowadzą do wtórnej kolonizacji, odbywającej się na mniej widzialnym poziomie.

UBEZWŁASNOWOLNIAJĄCA POMOC, POŻYCZKI, KREDYTY? WŁADZA TRAFIA NIBY W RĘCE LUDU, ALE Z ZACHOWANIEM ZALEŻNOŚCI OD EUROPY?

Właśnie. W dodatku, tak jak Afryka była zawsze kontynentem, na którym Europejczycy stosowali swoje okrutne praktyki, tak nim pozostała. Owszem, są enklawy wolności, na przykład slum w Makoko w Lagos, takie państwo-miasto pływające po wodzie, które rządzi się własnymi, oddolnie powoływanymi prawami, nieinspirowanymi modelami europejskimi czy amerykańskimi. To tam ma powstać pływająca szkoła, o której mowa w finale sztuki. Ale całościowa diagnoza dotycząca obecności Europy w Afryce jest mroczna. W dodatku gospodarka wolnorynkowa sprawia, że procesy wyzysku i eksploatacji stają się niewidzialne.

DOSTAŁAM NIEDAWNO MEJL ZE ZDJĘCIEM GŁODNEGO MURZYŃKA I WPLACIŁAM NA UNICEF, ALE TERAZ ZACZĘŁAM SIĘ

**ZASTANAWIAĆ, CZY SŁUSZNIE. CO WIĘCEJ
MOŻEMY ZROBIĆ?**

Wbrew pozorom sporo. To kwestia elementarnej świadomości i wyciągania z niej wniosków. Mamy dostęp do internetu, więc możemy docierać do informacji, które dawniej pozostawały poza zasięgiem. Oczywiście nie należą do naiwnych osób, które twierdzą, że pomoc jednemu chłopcu zmienia świat, nawoływałabym raczej do większej czujności. Ostatnio na przykład masakra w „Charlie Hebdo” zbiegła się z masakrą w Nigerii i w opinii publicznej ją przykryła, choć w jednej zginęło dwanaście osób, a w drugiej dwa tysiące. W momencie, gdy tak aktywne są media społecznościowe, gdy możemy podpisywać petycje i sprawdzać, skąd pochodzą produkty, które kupujemy – zmieniamy coś na podstawowym poziomie rewolucji

życia codziennego. A ograniczając to do pola osób działających w sztuce – nie powinno być nam obojętne, jakie tematy wybieramy i jaki tworzymy dla nich kontekst. W Teatrze Polskim w Bydgoszczy staramy się, by spektakl nie był wcale najważniejszym punktem programu teatralnego, by towarzyszyły mu debaty, panele dyskusyjne, przeglądy filmów...

**TO ZAPYTAM O RECEPCJĘ SPEKTAKLU:
OBERWAŁO WAM SIĘ ZA PAPIEŻA I PREZERWATYWY?**

Rzeczywiście, choć wydawałoby się, że stanowisko Kościoła w sprawie stosowania i dystrybucji prezerwatyw w Afryce jest powszechnie znane. Wystarczy jednak zestawień wypowiedzi papieskie w tej kwestii z ostatnich kilkunastu lat, by efekt był szokujący. Jestem przekonana, że doktryna i polityka Kościoła katolickiego jest odpowiedzialna za większość



AGNIESZKA JAKIMIAK *AFRYKA*, TEATR POLSKI, BYDGOSZCZ 2014, REŻ. BARTEK FRĄCKOWIAK.
FOT. MAGDA HUECKEL

zła na świecie. To przekonanie jest także obecne w takich filmach jak *Rozważania o przemocy* czy *ABC Afryka* – w tym ostatnim Abbas Kiarostami jedzie do schrytyzowanej Ugandy, gdzie żyje największa ilość dzieci osieroconych z powodu HIV, i jego spojrzenie stopniowo przestaje być spojrzeniem kolonizatora, przestaje być protekcyjne.

A WY NIE BALIŚCIE SIĘ PUŁAPKI PROTEKCYJALIZMU? DEMASKUJECIE POGARDĘ I CYNIZM ZACHODU, ALE BYĆ MOŻE, PIĘTRZĄC METAPOZIOMY I KONSTRUUJĄC DOŚĆ JEDNAK TRUDNY WYWÓD, SAMI KOMUNIKUJECIE WIDZOWI, ŻE NICZEGO NIE WIE O AFRYCE?

Zdawaliśmy sobie sprawę z takiego ryzyka. Odpowiem trochę naokoło: jedną z moich najważniejszych inspiracji była książka Italo Calvino *Jeśli zimową nocą podróżny*, która oddaje inicjatywę czytelnikowi. Ja też starałam się nie zamykać pewnych furtek, raczej podrzucać widzowi tropy, by uniknąć pozorowania, że mam dostęp do wszechwiedzy albo jedynej właściwej narracji. Założenie było takie, że wracamy do ścieżek, którymi poszedł kiedyś Kapuściński, i podejmujemy porzucone wątki. To miał być zapalnik, który uruchamia dyskusję.

I TU ZMIENIŁ TEMAT, BO NIEŻŁYM ZAPALNIKIEM OKAZAŁ SIĘ TEŻ „GENIUSZ W GOLFIE”, TWÓJ TEKST O SWINARSKIM WYSTAWIONY W KRAKOWIE PRZEZ WERONIKĘ SZCZAWIŃSKĄ. DOSTAŁO SIĘ WAM ZA SZARGANIE ŚWIĘTOŚCI!

Zaskakujące, prawda? Ale nie tylko za to. Często słyszymy z Weroniką, że teatr nie powinien opowiadać o teatrze, co jest dość absurdalnym postulatem. Teatr zawsze opowiada sam o sobie, w mniej lub bardziej jawny sposób. To medium ma charakter autoreferencyjny – podejmujemy temat teatru zarówno w chwili, kiedy decydujemy się na określony projekt scenograficzny, jak w momencie,

kiedy decydujemy się na brak scenografii. Praca z aktorami, wybór tematu i języka scenicznego nie są zawieszane w próżni, ale odnoszą się do kontekstu, którym są praktyki instytucjonalne, program teatru, nasze pokrewieństwo lub brak pokrewieństwa z twórcami działającymi w różnych polach artystycznych. W *Geniuszu...* bardzo istotna była dla nas koncepcja hauntologii Derridy oraz założenie, że ucieczka przed widmami przeszłości nie ma sensu, warto natomiast otworzyć przestrzeń na rozmowę z nimi. Zadawałyśmy sobie pytania – jak mówić o doświadczeniu teatralnym, z założenia ulotnym i zostawiającym ślad głównie w pamięci? Jak pracować z archiwum? Jak nie czynić niczego świętym, nie budować Panteonu? Konrad Swinarski zafascynował mnie już w liceum, kiedy przygotowywałam się do olimpiady teatrologicznej – on, a bardziej jeszcze sposób, w jaki się o nim pisało. Wiedziałam, że choć większość spektakli zrobił za granicą i w Warszawie, to legendą jest tak naprawdę w Starym Teatrze w Krakowie i że w jakikolwiek sposób będziemy próbowały podjąć ten temat, narazimy się kilku osobom z krakowskiego środowiska. Ale ta krytyka była często arbitralna i mam wrażenie, że pozytywne głosy, które otrzymaliśmy po spektaklu, miały większą moc. Najważniejsze zdanie usłyszałyśmy od Grzegorza Niziołka, który powiedział, że oglądając *Geniusza...* czuł się tak, jakby wszystkie okna w Starym Teatrze otworzyły się na oścież.

ALE TU DOSZŁY JESZCZE KONTROWERSJE SEZONU SWINARSKIEGO, PRAWDA?

Tak, *Geniusz w golfie* jest silnie związany zarówno z kontrowersjami towarzyszącymi całemu sezonowi, jak z odwołaniem *Nie-Boskiej komedii* Olivera Firljicia przez Jana Klatę, które było bezpośrednim impulsem dla naszego spektaklu.

Szeroka dyskusja o tym, dlaczego pewne tematy są w teatrze blokowane i o czym w ogóle można rozmawiać, umocniła nas w przeświadczeniu, że w środowisku teatralnym jest bardzo dużo fobii i reakcji lękowych, które trzeba wydobyć na wierzch.

A WIĘC TO JEST O LĘKACH! NIE TYLKO O PAMIĘCI, BO PAMIĘCIĄ ZAJMUJESZ SIĘ KONSEKWENTNIE.

O pamięci oczywiście też, ale tym razem zajęliśmy się pamięcią narzuconą. Dlaczego na przykład musimy pamiętać o Wielkim Monologu? Dlaczego musimy dziedziczyć doświadczenie, którego nie posiadamy? Dlaczego, jak dowodzi afera z Firljiciem, tak bardzo nie chcemy, by o naszych sprawach wypowiadał się ktoś z zewnątrz? Obok Amnezjofobki, która boi się zapomnieć, ale nie wie, jak powinno się pamiętać, w sztuce pojawia się Patroiofob, który boi się dziedziczenia niepożądanych cech. To znany mechanizm w teatrze, że artyści awangardowi, buntownicy uzyskują z czasem dostęp do pieniędzy i pozycji, zostają dyrektoraми a często nawet cenzorami. I wykonują gesty, którymi kiedyś pogardzali, za które kiedyś byłoby im wstyd. Rodzi się w nich panika. Chciałyśmy z Weroniką wypunktować te różne teatralne histerie, ale znów – to wielka zasługa Weroniki – nie koncentrować się na ich krytyce, tylko na możliwościach odczarowania szkodliwych praktyk i odkręcenia opresyjnych

języków. Słowem – szukaliśmy pola dla swobodnej dyskusji.

NO WŁAŚNIE, SWOBODNEJ, BO POZA WSZYSTKIM SPORO TU ZGRYWY!

Obie jesteśmy zafascynowane strategiami, które są trochę błazeńskie, na opak, jak pomarcowy bal artystów w Zalesiu, którego duch „nawiedził” nasze przedstawienie. Zgrywa, podmienianie znaków ma wywrotowy potencjał. Najbardziej inspirującą strategią jest dla nas detournement, popularyzowany przez sytuacionistów i Guya Deborda – wrogie przejęcie, zmiana kontekstu danego komunikatu, wywracanie do góry nogami. Szczególnie intrygujące są takie gesty, które zacierają granice między kpina a powagą – przykładem może być duet BNNT Daniela Szweda i Konrada Smoleńskiego, którzy przez kilka ostatnich lat bezpardonowo wdzierali się w przestrzeń miejską, atakując przypadkowych przechodniów falami dźwięku. Ubrani w kominiarki, ze Smoleńskim grającym na instrumencie wykonanym z bomby i Szwedem na perkusji, tworzyli wyrwę w rutynowym biegu rzeczy. Już tytuły ich dźwiękowych inwazji brzmią niepokojąco: *Congolese rebel Thomas Lubanga recruiting children, Explosion at the football stadium in city of Grozny killing the Chechen Republic Mufti-Akhmat Kadyrov*. Nie wiadomo, co jest żartem, a co jest na serio... Nie wierzę natomiast w powodzenie rzeczy, które zupełnie nie są zabawne.

Rozmawiała Justyna Jaworska



RE//MIX LIDIA ZAMKOW, KOMUNA//WARSZAWA, WARSZAWA 2012, REŻ. WERONIKA SZCZAWIŃSKA. DRAMATURGIA I TEKST AGNIESZKA JAKIMIAK, FOT. BARTEK WARZECHA



AGNIESZKA JAKIMIAK *GENIUSZ W GOLFIE*, NARODOWY STARY TEATR, KRAKÓW 2014, REŻ. WERONIKA SZCZAWIŃSKA. FOT. MAGDA HUECKEL



AGNIESZKA JAKIMIAK *TAJEMNICZY OGRÓD*, WROCŁAWSKI TEATR WSPÓŁCZESNY, WROCŁAW 2014, REŻ. KATARZYNA SZYNGIERA. FOT. TOMASZ ŻUREK/WTW



AGNIESZKA JAKIMIAK *ARTYŚCI PROWINCJONALNI*, TEATR POWSZECHNY, ŁÓDŹ 2013, REŻ. WERONIKA SZCZAWIŃSKA. FOT. KATARZYNA CHMURA-CEGIEŁKOWSKA

Kongo. Pewna historia

WSTĘP, FRAGMENTY

• DAVID VAN REYBROUCK •

PRZEŁOŻYŁA JADWIGA JEDRYAS

Drukujemy w tym numerze „Dialogu” wstępny fragment monumentalnej pracy *Kongo. Pewna historia* Davida Van Reybroucka (ur. 1971), chyba najszerzej komentowanej europejskiej książki o Afryce ostatnich lat. Opublikowana w 2010 roku w Belgii (w języku niderlandzkim) w ciągu dwóch lat sprzedała się – tylko w tym kraju – w ponad trzystu tysiącach egzemplarzy i szybko doczekała się licznych przekładów. Już w roku publikacji otrzymała prestiżową nagrodę AKO Literatuurprijs (dla literatury obszaru niderlandzkojęzycznego), zaś dwa lata później uhonorowano ją nagrodą Prix Médici w kategorii esej i Prix du Meilleur Livre Étranger – francuską nagrodą dla najlepszej książki zagranicznej. Lista nagród jest oczywiście o wiele dłuższa.

Wyjątkowość tej książki – jak często zauważano w licznych omówieniach prasowych – polega na oddaniu głosu mieszkańcom Konga: Van Reybrouck zbierał dokumentację na temat kraju przez sześć lat, odbył dziesięć długich wypraw do Konga, ale ostateczny kształt jego historii wyłonił się pod wpływem rozmów z ponad pięciuset mieszkańcami największego środkowoafrykańskiego państwa. Narrację organizuje przede wszystkim opowieść urodzonego w 1882 (!) Étienne’a Nkasiego, jednego z najstarszych ludzi świata, pamiętającego Kongo z okresu kolonizacji Stanleya, ale do głosu dochodzą przedstawiciele różnych pokoleń i grup społecznych. David Van Reybrouck łączy różne perspektywy i style: pisząc o historii, nie obawia się ujęcia chronologicznego, prezentując geografię i kulturę kraju, sięga po wzorce z najlepszych reportaży afrykańskich, opisując wyjątkowość Konga, nie stroni od prezentowania wzajemnych uwikłań Belgii i jej dawnej kolonii. Wbrew liczным współczesnym szkołom historiografii wierzy w potrzebę dążenia do obiektywizacji opowieści, do czego ma prowadzić właśnie multiplikacja punktów widzenia uporządkowanych przez jednego autora, który niestrudzenie weryfikuje zdobyte

informacje, zestawia je ze sobą, próbuje znaleźć dla nich miejsce. Nie istnieje zatem teza, której podporządkowana byłaby opowieść Van Reybroucka: choć krytycznie opisuje eksploatację ekonomiczną tego kraju, to nie czyni z Konga modelu, na podstawie którego opisywana byłaby ekonomiczna historia świata. Daleki jest też od sformułowania tezy o niemożności poznania czy opisanie Konga: przeciwstawia jej benedyktyńską wręcz pracowitość autora rozkochanego w porządkowaniu faktów, powszechnych wyobrażeń i osobistych opowieści.

I wreszcie, nie ucieka David Van Reybrouck od bliskiej mu perspektywy belgijskiej. Ma świadomość, że podstawowym kontekstem opowieści o Kongu musi być związek historii tego kraju z historią Belgii. To założenie ma umocowanie logiczne. Oczywiście zna Van Reybrouck literaturę i teorię postkolonializmu, ale nie poprzestaje na ich efektownej diagnozie, której punktem dojścia bywa najczęściej jedynie krytyka przeszłości. Ze względu na swój wiek (gdy opublikował książkę, nie miał jeszcze czterdziestki) nie ma emocjonalnego stosunku do dawnej kolonii, zaś ujawniane szokujące fakty z przeszłości kolonizacji Konga nie były dla niego odkłamywaniem historii. Na pewno wpływ na jego ocenę belgijskiej obecności w Kongu miały rodzinne opowieści (ojciec autora był w latach sześćdziesiątych inżynierem budującym linię kolejową w tym kraju), ale ich ślad jest w książce raczej niewidoczny.

Książkę dobrze przyjęto w samym Kongu, bardzo życzliwie wypowiadała się na jej temat prasa związana ze stowarzyszeniami afrykańskimi działającymi w Europie. Podobnie zresztą oceniano pierwszą książkę Davida Van Reybroucka *De Plaa* (Plaga), w której autor wykazał, że Maurice Maeterlinck pisząc *Życie termitów*, dopuścił się plagiatu, wykorzystując prace afrykańskiego naukowca Eugène'a Marais, na czym zbił później niemały majątek.

W „Dialogu” drukowaliśmy sztukę Davida Van Reybroucka *Misja* (w przekładzie Ryszarda Turczyna, w numerze 11/2013; tam też opublikowany został artykuł Piotra Olkusa poświęcony problematyce utworu, zatytułowany *Osoby dramatu: Kongo i Belgia*).

Książka Davida Van Reybroucka *Kongo. Pewna historia* ukaże się jesienią 2015 roku nakładem Wydawnictwa W.A.B.

Redakcja

To ciągle, oczywiście, morze, ale widać jakąś zmianę, coś w barwie. Szerokie, niskie fale pulsują nadal przyjacielsko, i to wciąż tylko ocean, jednak błękit stopniowo zostaje zmącony żółcią. I w efekcie nie powstaje zieleń, jak zakłada to teoria kolorów, ale mętność. Znika oślepiający lazur. Ginie turkusowe marszczenie w blasku południowego słońca. Ani śladu po nieprzeniknionym kobalcie, z którego podniosło się słońce, po ultramarynie zmierzchu, po ołowianej szarości nocy.

Od tej pory wszystko staje się breją. Żółtawą, ochrową, rdzawą breją. Wciąż jesteśmy setki mil morskich od brzegu, ale już wiadomo: to początek lądu. Siła, z jaką rzeka Kongo wpada do Oceanu Atlantyckiego, jest tak wielka, że woda morska na wielu setkach kilometrów przybiera inny odcień.

Kto dawniej po raz pierwszy płynął parostatkami do Konga, uznawał to przebarwienie za znak, że już się prawie jest na miejscu. Ale załoga i weterani służby kolonialnej szybko uzmysławiali no-





RZEKA KONGO (WIDOK SATELITARNY)

wicjuszowi, że czekają go jeszcze dwie doby żeglugi, podczas których będzie mógł obserwować, jak woda staje się coraz brunatniejsza, coraz brudniejsza. Stojąc przy relingu, na rufie dostrzegł on, jak brunatność ta coraz ostrzej kontrastuje z błękitem oceanu, którego wody śruba stale wydobywa z głębin. Po jakimś czasie zaczynało się mijać spore kępki trawy, darni, wypłute przez rzekę wysepki, które – zagubione – dryfowały po oceanie. Spoglądając przez bulaj kajuty, zauważał złowrogie kształty w wodzie, „kawalki drewna i wyrwane z korzeniami drzewa, które dawno temu zostały wydarte z mrocznej dżungli, czego świadectwem były czarne, bezlistne pnie i łyse kikuty grubych gałęzi, ukazujące się od czasu do czasu w wirze, na powierzchni, by za chwilę pod nią zniknąć”¹.

Na zdjęciach satelitarnych widać to wyraźnie: brunatna plama, która podczas szczytu pory monsunowej rozciąga się osiemset kilometrów na zachód. Wygląda to jakby, nie przy mierząc, przeciekał stały ląd. Oceanografowie mówią o „wachlarzu rzeki Kongo” lub „pióropuszu rzeki Kongo”. Gdy po raz pierwszy zobaczyłem zdjęcie z lotu ptaka, narzuciło mi się skojarzenie z kimś, kto przeciął sobie nadgarstki i przytrzymał je pod wodą – tyle że na wieczność. Woda rzeki Kongo, drugiej najdłuższej rzeki Afryki, dosłownie wpada do oceanu. Z powodu skalistego brzegu jej ujście pozostaje stosunkowo wąskie. W przeciwieństwie do Nilu rzeka nie utworzyła łagodnie wlewającej się do morza delty, lecz jej potężne masy zostają wypchnięte na zewnątrz jak przez dziurkę od klucza.

Kolor ochry nadał wodzie muł, gromadzony w rzece w trakcie podró-

ży liczącej cztery tysiące siedemset kilometrów: począwszy od wysoko położonego źródła w najbardziej południowym skrawku kraju, poprzez jałowe sawanny i zarzęsione moczary Katangi, poprzez niezmierzone lasy równikowe, zajmujące niemalże całą północną część kraju, aż po kapryśny pejzaż Dolnego Konga i złowróbne namorzyny samego ujścia. Jednak w barwie tej mają swój udział również setki rzek i strumieni, które razem tworzą dorzecze Konga, obszar o powierzchni trzech milionów siedmiuset tysięcy kilometrów kwadratowych – przeszło jedną dziesiątą powierzchni całej Afryki – w dużej mierze pokrywający się z obszarem republiki noszącej tę samą nazwę.

A wszystkie te części ziemi, wszystkie te oderwane drobinki gliny, iłu i piasku płyną w dół rzeki, na szerokie wody. Czasami zawisają bez ruchu i prześlizgują się niezauważenie dalej, czasem zaś rzucają się w szaleńczy pęd, który miesza światło dzienne z ciemnością i pianą. Chwilami jakby się wahały, czy by nie przystanąć. Na skale. Na brzegu. Na zardzewiałych wrakach statków, które niemo krzyczą w stronę obłoków, pochłaniane przez piachy mielizn. Czasem nie natykają się na nic, zupełnie na nic z wyjątkiem wody, tyle że wciąż innej: najpierw słodkiej, potem słonawej, wreszcie słonej.

Tak zatem zaczyna się ląd: daleko od wybrzeża, rozwodniony ogromem wód oceanu.

Ale gdzie zaczyna się historia? Również o wiele wcześniej, niż można by się tego spodziewać. Kiedy jakieś sześć lat temu zastanawiałem się nad tym, by przy okazji pięćdziesiątej rocznicy uzyskania niepodległości

¹ Henri van Booven *Tropenwee*, Amsterdam 1904, s. 23-24.

przez Kongo napisać książkę o burzliwej historii tego kraju – nie tylko okresu postkolonialnego, ale również o czasach kolonii i części epoki prekolonialnej – uznałem, że będzie miało to sens pod warunkiem, że pozwolę wybrzmieć możliwie jak największej liczbie kongijskich głosów. Usiłując chociażby rzucić wyzwanie eurocentryzmowi, który z pewnością będzie mi płatał figle, uznałem za konieczne w systematyczny sposób wyruszyć na poszukiwanie lokalnego punktu widzenia, czy raczej: różnorodności lokalnych punktów widzenia, gdyż oczywiście nie istnieje jedna jedyna kongijska wersja historii, tak samo jak i nie istnieje jedna belgijska, europejska czy po prostu „biała” jej wersja. A zatem kongijskie głosy; najwięcej jak to możliwe.

Tylko że jak się do tego zabrać w kraju, w którym przygotowane w minionej dekadzie szacunki dotyczące długości życia zakładały, że nie będzie ono trwało dłużej niż czterdzieści pięć lat? Kraj dobiegł pięćdziesiątki, ale mieszkańcy już nie. Naturalnie istniały głosy, które wylewały się jak kipiel z zapomnianych lub niezapomnianych kolonialnych źródeł. Misjonarze i etnografowie zanotowali piękne opowieści i pieśni. Istniały liczne teksty zapisane przez samych Kongijczyków; ku własnemu zdziwieniu sam miałem odkryć egodokument z dziewiętnastego wieku. Ale szukałem również żyjących świadków, ludzi, którzy pragnęli podzielić się ze mną historią swojego życia, nawet trywialnymi jej fragmentami. Poszukiwałem tego, co rzadko ląduje na papierze, gdyż historia to o ileż więcej niż tylko źródła pisane. Zasada ta obowiązuje zawsze i wszędzie, jednak tym bardziej na obszarach, gdzie zaledwie wąska, elitarna grupa ma dostęp do słowa pisanego.

Ponieważ z wykształcenia jestem archeologiem, przywiązuję wielką wagę do informacji nietekstualnych, gdyż dają one często pełniejszy, bardziej namacalny obraz rzeczy. Pragnąłem przepytac ludzi, niekoniecznie ważnych, niekoniecznie decydentów, ale zwyczajnych obywateli, których bieg życia naznaczyła wielka historia. Chciałem zapytać ludzi, co jedli w tym lub w innych okresach, ciekawiło mnie, w co się ubierali, jak wyglądał ich dom, gdy byli dziećmi, czy chodzili do kościoła.

Oczywiście zawsze istnieje ryzyko ekstrapolacji na przeszłość tego, co ludzie opowiadają dzisiaj; nie ma nic bardziej współczesnego niż wspomnienie. Jednak o ile poglądy są szczególnie podatne na urabianie (świadkowie czasem chwalą kolonizację: dlatego, że było wtedy tak dobrze? Czy dlatego, że teraz jest im tak źle? Czy może dlatego, że jestem Belgiem?), wspomnienia banalnych przedmiotów lub poczynañ uzyskują często większą siłę rażenia. Albo miałeś rower w 1950 roku, albo go nie miałeś. Rozmawiałeś z matką w dzieciństwie w języku kikongo albo nie. Na placówce misyjnej grałeś w piłkę nożną lub nie grałeś. Pamięć nie we wszystkich aspektach płowieje równie szybko. Banały ludzkiego życia dłużej zachowują swój kolor.

Zależało mi więc na tym, by przeprowadzić wywiad ze zwyczajnymi Kongijczykami o ich zwyczajnym życiu, mimo że nie lubię słowa „zwyczajny”, a to dlatego, że historie, jakie dane mi było usłyszeć, okazywały się niejednokrotnie nadzwyczajne. Podczas pisania tej książki doszedłem do wniosku, że czas to machina, która miażdży ludzkie egzystencje, jednak od czasu do czasu spotyka się ludzi, którzy miażdżą czas.

Tyle że, raz jeszcze, jak się do tego zabrać? Miałem nadzieję, że tu i ówdzie dane mi będzie porozmawiać z kimś, kto wciąż dobrze pamiętał ostatnie lata epoki kolonialnej. Założyłem po prostu, że dla okresu poprzedzającego drugą wojnę światową ledwie uda mi się znaleźć jakichś świadków. Mogłem się już cieszyć, gdy jakiś starszy rozmówca będzie potrafił coś opowiedzieć o swoich rodzicach czy dziadkach z czasu międzywojnia. Po starszych okresach będę musiał żeglować, posługując się niepewnym kompasem źródeł pisanych. Musiało upłynąć trochę czasu, nim uświadomiłem sobie, że średni wskaźnik długości życia w Kongu jest tak niski nie dlatego, że jest tak mało osób starszych, ale dlatego, że umiera tak wiele dzieci. To przerażająca śmiertelność najmłodszych ściąga tę średnią w dół. W ciągu moich dziesięciu podróży do Konga co rusz spotykałem siedemdziesięcio-, osiemdziesięcio-, dziewięćdziesięciolatków. Pewnego razu stary, niemalże niewidomy dziewięćdziesięciolatek opowiedział mi o życiu, jakie wiódł jego ojciec; pośrednio mogłem w ten sposób cofnąć się do lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku – w oszołamiającą dal. Ale to jeszcze nic w porównaniu z tym, co opowiedział mi Nkasi.

Z lotu ptaka Kinszasa przypomina kształtem królową termitów: spuchniętą aż do zniekształcenia i drgającą z zaferowania, nieustannie czymś zajęta, nieustannie się rozdymającą. Rozciąga się w migoczącym żarze wzdłuż lewego brzegu nurtu. Po drugiej stronie leży jej bliźniacza siostra Brazzaville: mniejsza, świeższa, bardziej lśniąca. Wieże jej biurowców pokryte są taflami szkła. To jedyne

miejsce na świecie, gdzie dwie stolice mogą się sobie przyglądać, tyle że Kinszasa widzi w Brazzaville odbicie własnej biedy.

Paleta barw Kinszasy jest zróżnicowana, ale nie są to jaskrawe barwy innych zalanych słońcem miast. Nigdy nie dostrzega się tu nasyconych kolorów Casablanki, nigdy ciepłego koloru Hawany, nigdy głębokich czerwieni Waranasi. W Kinszasie każde pociągnięcie farby blaknie tak szybko, że ludzie przestają zaprzętać sobie tym głowę; mdłe barwy stały się estetyką samą w sobie. Przeważają pastele, czyli kolorystyka, którą bardzo upodobali sobie także misjonarze. Począwszy od najmniejszego sklepiku oferującego mydło lub żetony do telefonu, a skończywszy na obfitych kształtach nowego kościoła zielonoświątkowców, ściany nieodmiennie pomalowane są na bladożółto, bladozielono lub bladoniebiesko. Jak gdyby nawet w ciągu dnia paliły się jarzeniówki. Skrzynki coca-coli, spiętrzone na podwórzu browaru Bralima niczym fortyfikacje, mają barwę nie szkarłatu, lecz wyblakłej czerwieni. Koszule policjantów drogówki nie są jaskrawożółte, ale w odcieniu moczcu. A w najjaskrawszym świetle promieni słonecznych nawet kolory flagi narodowej łopoczą dość bladawo.

Nie, Kinszasa nie jest kolorowym miastem. Ziemia nie jest tu czerwona, jak gdzie indziej w Afryce, ale czarna. Spod warstewki pastelowej farby za zawsze wyzierają popielate ściany. Gdy murarze wzdłuż bulwaru Lumumby rozkładają do wysuszenia swe cegły, można przyjrzeć się wachlarzowi odcieni szarości: mokrym, ciemnoszarym cegłom spoczywającym obok mysioszarych, już stwardniałych, obok których z kolei leżą sztuki w kolorze popiołu. Jedyńcy rzeczywiście rzucający się w oczy kolor to biel wysuszonego

manioku, zwanego również podpłomyczem: jadalnych bulw, które stanowią podstawowe źródło pożywienia na ogromnych połaciach Afryki Środkowej. Plastikowe miednice z mieloną mąką sprzedawaną przez siedzące w kucki kobiety jarzą się tak oślepiająco, że kobiety aż muszą przemykać oczy. Obok misek z mąką piętrzą się stosy bulw manioku – sporych jaskrawobiałych pniaczków, kojarzących się z odpiłowanymi słoniom ciosami. Jeśliby przyjrzeć się tym nieskładnym wzgórkom z lotu ptaka, można by pomyśleć, że ziemia jak pawian szczyrzy zęby – w złości lub strachu. W grymasie. Krzywe zęby wyblakłego miasta. Trzeba jednak przyznać, że bielutkie. Nieskazitelnie białe.

Wyobraźmy sobie, że potrafilibyśmy wznieść się ponad tym miastem jak ibis. Dostrzeglibyśmy szachownicę zardzewiałych dachów z blachy falistej, parcele ciemnozielonych zarośli. Również szarość osiedli, robotniczych dzielnic Kinszasy, których końca nie widać. Krążylibyśmy ponad dzielnicami o ciężko brzmiących nazwach, jak Makala, Bumbu czy Ngiri Ngiri, by zniżyć lot nad Kasavubu, jedną z najstarszych dzielnic „krajowców”, jak w czasach kolonialnych nazywano Kongijczyków. Dojrzelibyśmy Avenue Lumumbashi, prostą jak drut oś, której jednak nigdy nie wyasfaltowano, z szeregiem odnóg: uliczek i zaułków. Trwa pora deszczowa i kałuże osiągnęły wielkość basenu. Nawet najrzęczniejszy taksówkarz ugrzęźnie tu na amen. Atramentowo-czarne błoto wytryskuje spod piszczących opon i paskudzi boki jego rozklekotanego, ale dopiero co wymytego nissana czy mazdy.

Zostawiamy go w chwili, kiedy przeklina i lecimy dalej, w kierunku Avenue Faradje. Na wewnętrznym podwórku numer sześćdziesiąt sześć, za

betonowym murkiem wykończonym kawałkami szkła, za czarną metalową furtką lśni coś białego. Zbliżenie. To nie maniok ani kość słoniowa. To plastik. Twardy, biały, tłoczony plastik. Nocnik. Siedzi na nim dziecko, słodka jednoroczna dziewczynka. Jej fryzura: plantacja młodych palemek, umocowanych tuż przy skórze głowy żółtymi i różowymi gumkami. Na jej udach spoczywa udrapowana żółta sukienka w kwiatki. Łydek nie spinają żadne majteczki: nie ma ich. A robi to, co czynią wszystkie jednolatki na całych świecie, gdy nie rozumieją, na co i po co ten nocnik: wściekle i rozdzierająco wrzeszczy.

Ujrzałem ją, jak siedzi i wrzeszczy, w czwartek szóstego listopada 2008 roku. Miała na imię Keitsza. Tamto południe okazało się dla niej traumatyczne. Nie tylko pozbawiono ją przyjemności spontanicznego wypróżnienia, musiała jeszcze z przerażeniem patrzeć na coś, czego jeszcze nigdy w swoim krótkim życiu nie widziała: białego człowieka – znała go wyłącznie pod postacią zniszczonej lalki Barbie-inwalidki, a teraz zobaczyła go żywego, z dwiema nogami.

Keitsza całe popołudnie miała się na baczności. Podczas gdy członkowie jej rodziny siedzieli, rozmawiając z tym szczególnym gościem, a nawet częstowali go bananami i orzeszkami ziemnymi, ona trzymała się na bezpieczną odległość, długie minuty przypatrując się, jak również jego ręka grzebie w szeleszczącej torebce z orzeszkami.

Na szczęście nie przybyłem do niej, ale do jej praprzodka, Nkasiego. Gdy rozsunałem cienkie zasłony, zostawiłem za sobą podwórko z rozwrzeszczaną dziewczynką. We wnętrzu panował półmrok. Próbuując przyzwy-

czaić do niego oczy, wsłuchiwałem się w trzeszczący pod wpływem gorąca dach. Z blachy falistej naturalnie. A ściany w wyblakłoniebieskim kolorze jak wszędzie indziej. Christ est dieu – „Chrystus jest bogiem” – wypisano kredą na tablicy. Tuż obok węglem drzewnym nagryzmołono listę numerów telefonów komórkowych. Dom jako książka telefoniczna; papier w Kinszasie od lat jest towarem deficytowym.

Nkasi siedział na skraju łóżka z opuszczoną głową. Starymi palcami usiłował jeszcze zapiąć guziki luźno rozpiętej koszuli. Ledwie co się obudził. Podeszedłem i go pozdrowilem. Uniósł głowę. Okulary trzymały mu się na nosie dzięki gumce. Za grubymi i nieprawdopodobnie porysowanymi szklami odkryłem wodniste oczy. Zostawił koszulę i obiema dłońmi ujął moje ręce. Wciąż zadziwiająco dużo siły w tych palcach.

– Munde! – wymamrotał – munde! – Brzmiało w tych słowach wzruszenie, jakbyśmy wiele lat się nie widzieli. – Białe. – Jego głos sprawiał wrażenie powolnej, zardzewiałej zębaki, która powoli nabiera rozruchu. Belg w jego domu... po tylu latach... Że też mógł tego dożyć.

– Papa Nkasi – zwróciłem się do niego w półmroku – to dla mnie wielki zaszczyt móc pana poznać. – Wciąż trzymał moją dłoń w uścisku, ale gestem nakazał usiąść. Znalazłem sobie plastikowe krzesło ogrodowe. – Jak się pan czuje?

– Aach – stęknął zza szkieł, które były tak mocno zarysowane, że w ogóle nie było widać zza nich jego oczu – dokucza mi moja demi-vieille. – Obok łóżka stała miseczka z plwociną. Na obskurnym materacu leżała lewatywa. Guma gruszek wyglądała na zużytą. Tu i ówdzie walały się skraw-

ki sreberka od lekarstw. Roześmiał się z własnego żartu.

W końcu ile liczyła ta jego półstarość? Nie ulega wątpliwości, że wyglądał na najstarszego Kongijczyka, jakiego kiedykolwiek spotkałem.

Nie musiał się długo zastanawiać. – Je suis né en mille huit cents quatre-vingt-deux².

Tysiąc osiemset osiemdziesiąty drugi? W Kongu daty to pojęcia umowne. Niejednokrotnie zdarzało mi się pytać rozmówcę, kiedy miało miejsce jakieś zdarzenie, i otrzymywać odpowiedź: „Dawno temu, tak, bardzo dawno temu, pewnie z sześć lat, albo nie, chwileczkę, powiedzmy, półtora roku temu”. Nigdy do końca nie uda mi się rzucić światła na kongijski punkt widzenia: za duże znaczenie przywiązuję do dat. Niektórzy zaś z moich rozmówców większą wagę przywiązywali do odpowiedzi w ogóle, niż do trafnej odpowiedzi. Z drugiej strony często uderzała mnie precyzja, z jaką wielu z nich potrafiło przywołać fakty ze swojego życia. Poza rokiem potrafili podać również miesiąc i dzień. „Przeprowadziłem się do Kinszasy dwunastego kwietnia 1963 roku.” Albo: „Statek wyruszył dwudziestego czwartego marca 1943 roku.” Tym bardziej nauczyło mnie to ostrożnego obchodzenia się z datami.

Ale tysiąc osiemset osiemdziesiąty drugi? No tak, a więc mamy do czynienia z epoką Stanleya, czasami założenia Wolnego Państwa Kongo, pierwszymi misjonarzami. To jeszcze przed konferencją w Berlinie, sławnym zgromadzeniem w tysiąc osiemset osiemdziesiątym piątym roku, na którym europejskie mocarstwa stanowiły o losach Afryki. Czy rzeczywiście stałem oko w oko z kimś, kto nie tylko przy-

² „Urodziłem się w tysiąc osiemset osiemdziesiątym drugim.”

pominał sobie kolonializm, ale również pochodził z czasów prekolonialnych? Z kimś, kto przyszedł na świat w tym samym roku, co James Joyce, Igor Strawiński czy Virginia Woolf? Niewiarygodne. W takim razie człowiek ten musiał mieć sto dwadzieścia sześć lat! Nie tylko musiałby być najstarszym człowiekiem na ziemi, ale do tego jednym z najdłużej żyjących ludzi kiedykolwiek. W dodatku w Kongu. Trzy razy przekraczając średnią szacowaną długość życia w tym kraju.

A więc zrobiłem to, co normalnie i tak robię: weryfikuję i sprawdzam raz jeszcze. W jego przypadku oznaczało to prowadzenie prac odkrywczych w przeszłości – z bezgraniczną cierpliwością, krok po kroku. Czasem szło nam jak po maśle, innym razem nie posuwaliśmy się ani o metr. Nigdy wcześniej nie komunikowałem się w ten sposób z tak odległą przeszłością, nigdy wcześniej proces ten nie zdawał mi się tak kruchy. Często nie rozumiałem, co mówi. Często zaczynał zdanie i w połowie je urywał, ze zdziwionym spojrzeniem kogoś, kto zamierzał wyjąć coś z szafy, ale nagle sam już nie wiedział, czego szuka. Była to walka z niepamięcią, ale Nkasi zapominał nie tylko przeszłość – zapominał też o zapominaniu. Dziury, które powstawały, natychmiast zarastały. Nie miał poczucia żadnej straty. Z mojej strony przypominało to wysiłki kogoś, kto puszką po konserwie wylewa wodę z tonącego transatlantyku.

W końcu jednak doszedłem do wniosku, że rok jego urodzin mógł w istocie się zgadzać. Mówił o wydarzeniach z lat osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku, które miał prawo znać jedynie z własnego doświadczenia. Nkasi nie chodził do szkoły, ale znał fakty historyczne, o których inni kongijscy starszyskowie

z okolicy nie mieli pojęcia. Pochodził z Dolnego Konga, obszaru między Kinszasą a Oceanem Atlantyckim, który to obszar jako pierwszy odczuł obecność Zachodu. Jeśli mapa Konga przypomina balon, Dolne Kongo jest dzióbkiem, przez który wszystko przechodzi. Dzięki temu mogłem porównać jego wspomnienia z dobrze udokumentowanymi wydarzeniami. Nkasi z wielką precyzją opowiadał o pierwszych misjonarzach, angikańskich protestantach, którzy osiedlili się w jego okolicy. Rzeczywiście około tysiąc osiemset osiemdziesiątego dziewiątego roku rozpoczęła działalność ewangelizacyjną. Podał nazwiska misjonarzy, którzy podobno w latach dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku dotarli w tamte strony, i od tysiąc dziewięćsetnego zamieszkali w pobliskiej placówce misyjnej. Opowiadał o Simonie Kimbangu, człowieku z sąsiedniej wioski, o którym wiadomo, że urodził się w tysiąc osiemset osiemdziesiątym dziewiątym i w latach dwudziestych dwudziestego wieku zainicjował własną religię. A przede wszystkim opowiadał, jak w dzieciństwie widział budowę drogi między Matadi a Kinszasą. Działo się to w latach 1890-1898. Prace w jego okolicy zaczęły się w 1895. „Miałem wtedy dwanaście, piętnaście lat”, powiedział.

– Papa Nkasi...

– Oui? – Za każdym razem, gdy się do niego zwracałem, spoglądał na mnie z pewnym rozkojarzeniem, jakby zapomniał, że ktoś u niego jest. Nijak nie starał się mnie przekonać o swoim zaawansowanym wieku. Opowiadał, co jeszcze pamiętał, i zdawał się zaskoczony moim zdziwieniem. Właśny wiek robił na nim zdecydowanie mniejsze wrażenie niż na mnie, który zapisywałem wszystko w notesie.

– Jak w ogóle do tego doszło, że zna pan rok swojego urodzenia? Przecież nie było wtedy żadnej administracji, prawda?

– Joseph Zinga mi powiedział.

– Kto?

– Joseph Zinga. Najmłodszy brat mojego ojca. – I rozpoczęła się opowieść o wuju, który z ewangelickimi misjonarzami wyruszył na placówkę Palabala i sam został katechetą, dzięki czemu poznał chrześcijański sposób liczenia lat. – Powiedział mi, że jestem z tysiąc osiemset osiemdziesiątego drugiego.

– Ale czy poznał pan jeszcze Stanleya? – Nigdy bym nie pomyślał, że kiedyś w życiu na poważnie będę mógł zadać komuś to pytanie.

– Stanley? – powtórzył. Wypowiadał nazwisko z francuska. – Nie, nigdy go nie widziałem, ale dużo o nim słyszałem. Najpierw przyjechał do Lukungi, a potem do Kintambo. – Kolejność ta zgadzała się w każdym razie z podróżą, jaką Stanley przedsięwziął między 1879 a 1884 rokiem. – Ale Lutunu, jednego z boyów Stanleya, jeszcze poznałem. Pochodził z Gombe-Matadi, niedaleko od nas. Nie nosił spodni.

Nazwisko tego Lutunu coś mi mówiło. Przypomniało mi się, że był jednym z pierwszych Kongijczyków, którzy zaczęli służyć u białych. Później zostanie on mianowany przez kolonizatorów naczelnikiem tubylców. Dożył jednak aż do lat pięćdziesiątych, Nkasi mógł go więc poznać o wiele później. Zdecydowanie nie odnosiło się to do Simona Kimbangu.

– Kimbangu znałem już w dziewiętnastym wieku – podkreślił. Był to jedyny raz, kiedy, poza datą swojego urodzenia, przywołał dziewiętnaste stulecie. Ich rodzinne wioski leżały nieopodal. I dodał: – Byliśmy mniej więcej w tym samym wieku. Simon

Kimbangu był bardziej ode mnie posunięty, jeśli chodzi o *pouvoir de Dieu*³, ale ja byłem bardziej posunięty w latach. – Również przy okazji kolejnych wizyt za każdym razem podkreślał, że był parę lat starszy od Kimbangu, człowieka z tysiąc osiemset osiemdziesiątego dziewiątego roku.

Wiele razy zachodziłem do Nkasi w ciągu paru tygodni od mojej pierwszej wizyty u niego. W wynajętym pokoju w Kinszasie przeglądałem ponownie moje notatki, układałem je, jakby to były puzzle i szukałem luk w jego opowieści. Każde odwiedziny trwały najwyżej parę godzin. Nkasi dawał do zrozumienia, kiedy się zmęczył lub gdy pamięć go zawodziła. Rozmowy za każdym razem odbywały się w jego sypialni. Czasem siedział na brzegu łóżka, czasem na jedynym meblu w pomieszczeniu: ustawionym na podłodze wytartym fotelu samochodowym. Pewnego razu miałem okazję z nim rozmawiać podczas golenia. Bez lusterka, bez piany do golenia, bez wody, ale za pomocą jednorazowej żyłетки do golenia, której nigdy nie wyrzucił. Obmacywał sobie brodę, wykrzywił usta w najdziwniejsze grymasy i drapał po swej sflaczałej skórze białą żyłetką. Wykonawszy kilka płochliwych pociągnięć, wyczyścił ją, uderzając nią o krawędź łóżka. Białą zarost opadł jak płatki śniegu na czarną podłogę.

W kącie pokoju leżała kupa rupieci: resztki tego, co posiadał. Zepsuta maszyna do szycia Singera, stos szmat, duża puszka mleka w proszku marki Milgro, torba sportowa i lniany tobołek. Ten ostatni zwrócił moją uwagę już podczas pierwszej wizyty.

– Co jest w tym zawiniątku? – raz zapytałem.

– Ah, ça!⁴ – Sięgnął po tobolek. Powoli odwijął materiał i wyciągnął z niego przepiękny kolonialny hełm. Czarny. Nawet nie wiedziałem, że coś takiego istnieje. Niepytany, włożył go sobie na głowę i uśmiechnął się szeroko: – Ach, monsieur David, całe życie przeżyłem w rękach białych. Ale za dwa albo trzy dni umrę.

Poruszanie sprawiało mu wiele trudu. Jako laski używał szkieletu starego parasola, chętniej jednak zawierał wsparciu swoich córek. Nkasi miał pięć żon. Albo sześć. Albo siedem. Zdania są podzielone. On sam już nie pamięta. Na wewnętrznym podwórku zawsze przesiadywało kilkoro członków rodziny. Szacunki co do liczby jego potomstwa różniły się. Najczęściej wymienianą liczbą było trzydzieści czworo dzieci. W każdym razie cztery razy miał bliźniaki, co do tego wszyscy byli zgodni. Wnuki? Z pewnością było ich przeszło sześćdziesięcioro.

Poznałem również jego dwóch najmłodszych braci, Augustina i Marcela, odpowiednio dziewięćdziesięcio- i stułatka. Marcel nie mieszkał w Kinszasie, ale w Nkambie. Rozmawiałem z synem Augustina, rzutkim, rozsądnym mężczyzną, który nie był jeszcze w średnim wieku. Tak sądziłem. Dopóki nie powiedział, że ma już jednak sześćdziesiąt lat. Ledwie mogłem w to uwierzyć: naprawdę nie wyglądał jeszcze na czterdziestopięciolatka. Co za niezwykle krzepka rodzina, uzmysłowiłem sobie, co za wyjątkowy wybryk natury. Trzech braci w bardzo podeszłym wieku, wszyscy wciąż przy życiu. A mieli jeszcze dwie siostry, te jednak niedawno zmarły.

Przekroczywszy wiek dziewięćdziesięciu lat.

Mieszkali w czternaście osób w trzech małych, sąsiadujących ze sobą pokojach, ale codziennie w rodzinie dochodziło do przetasowań. Nkasi dzielił pokój z Nickelem i Platinim, dwoma dwudziestolatkami. Jeden z nich miał bluzę z napisem Miami Champs. Nkasi, jako najstarszy, naturalnie co noc spał w łóżku, chłopcy zaś sypiali na ziemi na matach uplecionych z liści bananowca. W ciągu dnia od czasu do czasu kładli się na cienkim materacu ich dziadka.

Nkasi jadł maniok, ryż, fasolę, czasem trochę chleba. Na mięso nie było pieniędzy. Po długiej rozmowie uznał, że zgłodniałem, i szkieletem swego parasola podsuwał mi kiść bananów lub paczuszkę orzeszków ziemnych.

– Przecież widzę. Głowa jest zamknięta, ale brzuch otwarty. No, weź, zjedz, no.

Nie było sensu odmawiać. Przy każdej wizycie przynosiłem coś ze sobą i kupowałem napoje orzeźwiające. Jak niezliczone rodziny w dzielnicy i ta prowadziła skromny magazyn napojów należący do browaru Bralima, choć brakowało jej pieniędzy, by kupować colę lub fantę dla siebie. Jeden jedyny raz widziałem, jak Nkasi z fotela samochodowego nalewa trochę coli do plastikowego kubeczka. Niemiłosiernie wolno podawał go Keitszy. Był to poruszający widok: człowiek, który ewidentnie urodził się przed konferencją w Berlinie (i przed wynalezieniem coca-coli), podawał ją do picia swojej wnuczce, urodzonej po wyborach prezydenckich w dwa tysiące szóstym roku.

To szóstej listopada 2008 roku spotkałem Nkasi po raz pierwszy. Dzień wcześniej był wiekopomnym dniem w historii świata. W pewnej chwili

⁴ Ach, to!

Nkasi zmienił temat rozmowy. Czy mógłby też raz mnie o coś zapytać? Nie musimy przecież ciągle rozmawiać o przeszłości. Doszły go pewne pogłoski i jakoś nie może w nie uwierzyć. – Czy to prawda, że w Ameryce wybrano czarnego prezydenta?

Życie Nkasiego zbiega się z historią Konga. W 1885 roku obszar dostał się pod panowanie króla Belgów, Leopolda II. Nazwał go État indépendant du Congo, Wolnym Państwem Kongo, co po niderlandzku zwyczajowo określano jako Congo-Vrijstaat. W 1908 roku, w następstwie ostrych głosów krytyki podnoszących się w kraju i poza nim, władca musiał przekazać obszar państwu belgijskiemu. Do 1960 roku będzie się go nazywać Kongiem Belgijskim, po czym stanie się ono niepodległym krajem, Republiką Konga. W 1965 roku Mobutu dokona zamachu stanu, który utrzyma go przy władzy przez trzydzieści dwa lata. W tym czasie kraj otrzyma nową nazwę: Zair. W 1997 roku, kiedy zostanie obalony przez Laurenta-Désiré Kabilę, kraj przybierze nazwę Demokratycznej Republiki Konga. Na tę „demokratyczność” trzeba będzie jeszcze trochę poczekać, ponieważ dopiero w 2006 roku odbędą się pierwsze w ciągu przeszło trzydziestu lat wolne wybory. Joseph Kabila, syn Laurenta-Désiré, został w nich wybrany prezydentem. Nie przemieszczając się za wiele, Nkasi żył w pięciu krajach, a przynajmniej w jednym kraju o pięciu nazwach.

[...]

Gdzie zaczyna się historia? Głęboko w morzu, daleko od wybrzeża, i sporo wcześniej niż narodziny Nkasiego. Istnieje nieznośna tendencja,

by historię Konga wywodzić od przybycia Stanleya w latach siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku, jakby mieszkańcy Afryki Środkowej przed tym wydarzeniem smętnie snuli się po wiecznej, niepodlegającej zmianie teraźniejszości i dopiero musieli doczekać się przybycia białego człowieka, by zostać uwolnionymi z siideł swego prehistorycznego odrętwienia. To prawda, że Afryka Środkowa doświadczyła istotnego przyspieszenia między 1870 a 1885 rokiem, ale w żaden sposób nie oznacza to, że jej mieszkańcy do tamtej pory trwali w zakrzepniętym stanie natury. Nie byli żywymi skamielinami.

Afryka Środkowa była obszarem bez pisma, co nie znaczy, że bez historii. Setki, ba! tysiące lat ludzkiej historii poprzedzały przybycie Europejczyków. Jeśli istniało już jakieś jądro ciemności, polegało ono prędeż na ignorancji, z jaką biali badacze postrzegali ten obszar, niż w samym obszarze. Bywa, że darkness, ciemność, „jest w oku patrzącego”.

Chciałbym tę odległą prehistorię zilustrować za pomocą pięciu wirtualnych slajdów, pięciu migawek. I chcę się zastanowić, jak wyglądało życie, powiedzmy, dwunastolatka w każdym z tych pięciu momentów. Pierwszy slajd został zrobiony jakieś dziewięćdziesiąt tysięcy lat temu. Datę wybrano nieco przypadkowo, ale tak się składa, że to jedyna wiarygodna data, jaką mamy, dla najstarszych pozostałości archeologicznych z Konga.

Choć jakie to dziwaczne, pozwolić, by historia Konga zależała od Europejczyków. Jak bardzo trzeba być eurocentrycznym? To właśnie w Afryce linia człowieka oddzieliła się od linii małp człekokształtnych przed pięcioma-siedmioma milionami lat. To w Afryce cztery miliony lat temu człowiek zaczął prosto cho-

dzić. To w Afryce prawie dwa miliony lat temu wyciosano z kamienia pierwsze nieprzypadkowe narzędzia. I to w Afryce sto tysięcy lat temu ukształtowało się złożone, prehistoryczne zachowanie naszego gatunku, charakteryzujące się powstawaniem sieci wymiany na długich dystansach, posługiwaniem się złożonymi narzędziami z kamienia i kości, użyciem ochry jako barwnika, wczesnymi systemami liczenia oraz innymi formami symbolicznymi. Kongo leżało nieco za bardzo na zachód, by uczestniczyć w tej ewolucji od samego początku, ale w wielu miejscach natrafiono na bardzo prymitywne i niewątpliwie bardzo stare narzędzia, z których większość niestety źle odatowano. Obszar ten również wydał szereg najbardziej imponujących pięściaków w całej prehistorii, starannie ociosanych kamiennych tłuczków dochodzących do czterdziestu centymetrów długości.

A zatem dziewięćdziesiąt tysięcy lat temu. Wyobraźmy sobie brzeg jednego z czterech Wielkich Jezior na wschodzie, jezioro, które obecnie nosi nazwę Jeziora Edwarda. Nasz dwunastolatek mógł nad nim siedzieć w miejscu, z którego rzeka Semliki czerpie swoje źródło. Być może chłopiec należał do jednego ze skupisk prehistorycznych ludzi, których pozostałości zostały pieczołowicie wykopane w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku. Raz w roku grupka myśliwych-zbieraczy gromadziła się w tym miejscu, kiedy przypadał okres tarła suma. Ta smaczna, ospale poruszająca się ryba o odstraszających wąsach łatwo może osiągnąć siedemdziesiąt centymetrów długości i wagę dziesięciu kilogramów. Zwykle zamieszkuje dno jezior, poza zasięgiem człowieka. Ale na początku pory deszczowej wypływa na niegłęboką wodę, aby odbyć tarło.

W tym celu wyposażona jest nawet w specjalny organ oddechowy. Użyteczny, ale również ryzykowny: już dziewięćdziesiąt tysięcy lat temu nad tym jeziorem ludzie ciosali z kości harpuny, najstarsze znane na świecie; gdzie indziej robiono to dopiero dwadzieścia tysięcy lat temu. Z żebra lub kości wyrabiano grot opatrzone śmiertelnymi nacięciami lub zadziorami. Bardzo możliwe, że nasz dwunastolatek uczył się wbijać na pal tę krępką rybę lub inną z wielu mniejszych gatunków. Bardzo możliwe, że wygrzebywał ryby dwudyszne, węgorzowate zwierzęta, które na początku pory suchej zagnieżdżały się w niegłębokich nieckach, by tam przetrwać osiem miesięcy lata. Z badań paleontologicznych wiemy, że okolica była sporo suchsza niż obecnie. Żyły tam słonie, zebry i guźce, typowe gatunki otwartych przestrzeni. Ale bliskość wody sprawiała, że występowały również hipopotamy, krokodyle, antylopy błotne i wydry. Nad jeziorem wiał wiatr, szemrały zarośla, jakaś ryba uderzała dziko i bezsilnie ogonem o mokrą skałę, skręcając się z bólu. A nad nią, mógł rozbrzmiewać głos chłopca opierającego się o harpun: podekscytowanego, rozgorączkowanego, uradowanego. To tylko migawka, nic więcej.

Drugi slajd: dwa i pół tysiąca lat przed początkiem naszego kalendarza. Nasz dwunastolatek był wtedy Pigmem w gęstym lesie deszczowym. Nie było jeszcze mowy o rolnictwie, ale z całą pewnością próbował orzechów dzikiej palmy olejowej. Pod skalnymi urwiskami lasu Ituri znaleziono pozostałości dawnych mieszkańców. Pośrodku nieco niechlujnych kamiennych narzędzi wały się pestki prehistorycznych orzechów palmy olejowej. Czy bytowali w tym miejscu mieszkańcy puszczy? Czy może tylko tędy

przechodzili? Nie wiadomo. Narzędzia w każdym razie zostały wykonane z wydobywanego lokalnie kwarcu i kamieni rzecznych. Dwunastolatek prawdopodobnie należał do małej, często przemieszczającej się grupy myśliwych-zbieraczy, którzy musieli szczerzyć się wyjątkową znajomością otoczenia. Polowali na małpy, antylopy i jeżozwierze, zrywali orzechy i owoce, poszukiwali w ziemi bulw i wiedzy, które rośliny były lecznicze, a które odurzające.

I to również nie był zamknięty świat. Już wtedy istniały kontakty ze światem zewnętrznym. Wymieniano się krzemieniami i obsydianami na dużych odległościach, czasem dochodzących do trzystu kilometrów. Być może nawet nasz dwunastolatek był pierwszym Kongijczykiem, o którym posiadamy pisemne źródło. Być może został wzięty do niewoli i wywieziony z lasu, przez sawanny i pustynię, w trwającej wiele miesięcy wyprawie, by dotrzeć do rzeki, którą musiał popłynąć, a która zdawała się nie mieć końca: Nilem. Jego konwojent był niewiarygodnie podniecony swoją zdobyczą: Pigmejem, najrzadszą i najcenniejszą zdobyczą, jaką można było sobie wyobrazić. Jego boski mistrz na północy posłał mu wyjątkową epistolę. List ten każe później wyryć w kamieniu: „Przyjeżdżaj, a masz mi przywieźć liliputa, liliput, którego przywieziesz z krainy duchów, będzie żywy, bezpieczny i zdrowy, by tańczył święte tańce ku uciesze i radości faraona Neferkare. Uważaj, żeby nie wpadł do wody”⁵. Hieroglify zostały wyryte na grobie przewodnika ekspedycji w skałach miasta Asuan dwa i pół tysiąca lat przed naszą erą. Kraina duchów:

pierwszy raz wspomina się Kongo w tekście.

Kolejne przeźrocze, trzeci slajd. Znajdujemy się około roku pięćsetnego naszej ery. W Europie właśnie upadło Cesarstwo Zachodniorzymskie. Dwunastolatek w Kongo prowadził wtedy zupełnie inne życie niż jego poprzednik. Skończyło się wędrowanie – od tej pory prowadził on mniej lub bardziej osiadłe życie: nie przenoślił się parę razy w roku, lecz parę razy w ciągu całego życia. Około dwóch tysięcy lat przed naszą erą na terenie, który obecnie nazywamy Kamerunem, po raz pierwszy zaczęto uprawiać ziemię. Nowe źródła żywności doprowadziły do wzrostu liczby ludności. A ponieważ chodziło o rolnictwo ekstensywne, co roku trzeba było uprawiać nowe pole. Powoli, lecz konsekwentnie, w Afryce zaczął się rozwijać agrarny styl życia. Był to początek migracji Buntu. Nie należy postrzegać jej jako wielkiej wędrówki chłopów, którzy pewnego dnia spakowali swój dobytek, by tysiąc kilometrów dalej powiedzieć: „No, jesteśmy na miejscu!”. Chodzi o powolne, ale skuteczne przemieszczanie się w kierunku południowym (ostatecznie na północy leżała Sahara). W przeciągu trzech tysiącleci rolnictwo podbiło całą Afrykę Środkową i Południową. Jak już wspominałem, setki języków na tym gigantycznym obszarze są po dziś dzień ze sobą spokrewnione. Dla tych posługujących się językami bantu rolników las nie stanowił żadnej przeszkody. Za pośrednictwem rzek i ścieżek słońi zapuszczali się w niego coraz głębiej. Tam spotkali się z lokalnymi mieszkańcami, Pigmejami. Do roku tysięcznego cały region był zamieszany.

Wielkim novum roku pięćsetnego okazał się banan rajska, roślina uprawna o nieokreślonym pochodzeniu, ale

⁵ Paul Julien *Pygmeeën. Vijfentwintig jaar dwergen-onderzoek in equatoriaal Afrika*, Schellens & Giltay, Amsterdam 1953, s. 10.

przednim smaku. Nasz dwunastolatek miał szczęście: w poprzednich wiekach przede wszystkim uprawiano pochrzyn: bulwę syącą, bogatą w skrobię, ale o raczej mdłym smaku. Dla jego matki, która obrabiała poletko, z bananem rajskim wiązały się duże korzyści: w przeciwieństwie do jama banan nie przyciągał komarów malariowych. Zbiory były dziesięciokrotnie wyższe, nie wymagał aż takiej troski, a gleba wolniej się wyjaławiała. Ojciec dwunastolatka wspinał się już również na palmy, by zbierać olej palmowy. Być może rodzina trzymała parę kurczaków i kóz, być może miała psa. Syn zbierał termity, gąsienice, larwy, ślimaki, grzyby i dziki miód. Z ojcem oraz innymi mężczyznami z wioski polował na antylopy i świnie rzeczne. Ryby łapał, zakładając węćerze lub stawiając tamy na rzeczkach. Jednym słowem miał niezwykle zróżnicowaną dietę. Rolnictwo jedynie w czterdziestu procentach zaspokajało jego potrzeby pokarmowe.

Ojciec tego dwunastolatka z roku pięćsetnego najprawdopodobniej posiadał parę narzędzi z żelaza. Również i to stanowiło novum: najwcześniejsza metalurgia wykształciła się w okolicy w pierwszych wiekach naszej ery. Do tamtej pory używano wyłącznie kamiennych narzędzi. Jego matka bez wątplenia posiadała garnki z wypalanej gliny. Garncarstwo powstało już wieki wcześniej. Ceramika i metal należały do towarów luksusowych, które jego rodzice pozyskiwali w handlu wymiennym i zamianie, tak samo jak kosztowne skóry zwierząt i rzadkie barwniki.

Rodzina mieszkała w skromnej wiosce z paroma innymi, istniały jednak formy współpracy między wioskami. Coraz bardziej upowszechniające się rolnictwo sprawiało, że więzy rodzin-

ne rozprzestrzeniały się na większy obszar. Być może już wtedy w każdej wiosce istniał gong lub tak zwany tam-tam – wydrążony pień drzewa, na którym dało się wygrywać dwa dźwięki, wysoki i niski; w ten sposób można było przesłać wiadomości na dużą odległość. Żadne nieokreślone sygnały alarmowe, ale niezwykle precyzyjne wiadomości, całe zdania, ciekawostki i opowieści. Kiedy ktoś zmarł, wybębiano wokół jego imię, przezwisko oraz kondolencje. Spaliła się chata, upolowano zwierza lub oto przybył z wizytą jakiś członek rodziny – mieszkańcy wioski przekazywali wieść o tym dalej na tam-tamach. Gdy powietrze było chłodne, wczesnym rankiem lub późnym wieczorem, bębnienie to dało się słyszeć na odległość aż dziesięciu kilometrów. Dalsze wioski przekazywały je z kolei dalej – jeszcze odleglejszym wioskom. Ludy Afryki Środkowej nigdy nie wykształciły pisma, ale ich langage tambouriné, „wybębniany język”, okazał się niezwykle oryginalny. Informacji nie zachowywano na przyszłość, ale natychmiast rozprzestrzeniano ją po okolicy i dzielono się nią w obrębie danej społeczności. Dziewiętnastowieczni podróżnicy-odkrywczy nie rozumieli, że wioski, do których docierali, od dawna były poinformowane o ich przybyciu. Kiedy się dowiedzieli, że wybębnioma wiadomość w ciągu doby potrafiła pokonać dystans sześciuset kilometrów, mówili szyderczo o télégraphie de brousse, telegrafie w buszu. Nie wiedzieli, że ta forma komunikacji wyprzedzała wynalazek Morse’a lekko o tysiąc pięćset lat.

Kolejny slajd, przeszło tysiąc lat później. Powiedzmy: rok 1560. Włochy pod wpływem renesansu; Brueghel maluje swoje majstersztyki; pierwsze tulipany w Holandii. Jak żył dwuna-

stolatek w Kongu? Jeśli urodził się w lesie, bez wątpienia zamieszkiwał większą niż dawniej wioskę: złożoną z kilkudziesięciu domów i z paruset mieszkańcami, rządzoną przez wodza. Władza wodza opierała się na jego imieniu, sławie, honorze, bogactwie i charyzmie. Jedynie jemu wolno było przyodziewać się w skórę i zęby leoparda. Wódz sprawował rządy jak ojciec, który nigdy nie przedkłada własnych interesów ponad dobro społeczności. Parę wiosek tworzyło rodzaj kręgu, który pozwalał zapobiegać niesnaskom na tle gruntów rolnych oraz odparcia intruzów.

Jeśli nasz chłopak urodził się na sawannie, musiał zauważyć, że system ów poszedł o krok dalej. Różne kręgi tworzyły razem region, a w największych przypadkach – królestwo. To na sawannie, na południe od lasu równikowego, od początku czternastego wieku powstawały prawdziwe państwa, jak królestwo Kongo, Lunda, Luba i Kuba. Na ekspansję pozwalały większe dochody z rolnictwa. Niektóre z tych państw miały rozmiary Irlandii. Były to feudalne, hierarchiczne społeczności. Na ich czele stał król – wioskowy wódz do kwadratu – ojciec narodu, obrońca i dobroczyńca swoich poddanych. Dbał o społeczność, zasięgał opinii starszyny i rozstrzygał spory. Łatwo zgadnąć polityczne skutki takiego systemu: dość dużo zależało od osobowości króla. Można było mieć szczęście lub nie. Kiedy władza w ten sposób jest uosobiona, historia staje się maniakalno-depresyjna. Tyczyło się to z całą pewnością królestw na sawannach. Okresy rozkwitu szybko ustępowały okresom popadania w ruinę. Zmiana na tronie prawie zawsze prowadziła do wojny domowej.

Jeśli nasz wymaginowany chłopiec dorastał w dolnym biegu rzeki Kon-

go, to był poddanym królestwa Kongo, najlepiej poznanego spośród tych feudalnych państw. Jego stolica nosiła nazwę Mbanza-Kongo – obecnie to miejscowość położona w Angoli, na południe od Matadi. W 1482 roku poddani tego królestwa ujrzeni na wybrzeżu coś absolutnie wyjątkowego: wielkie chaty, które zdawały się wyłaniać z morza, chaty z łopoczącymi kawałkami materiału. Kiedy żaglowce zarzuciły kotwice, gapie na brzegu zobaczyli, że siedzą w nich biali ludzie. Musieli być to przodkowie, którzy żyli na dnie morza, coś na kształt wodnych duchów. Biali byli o wiele szczerzej odziani niż oni sami, a ich ubranie zdawało się być zrobione ze skór nieznanych stworzeń morskich. Wielce to wszystko było oryginalne. Niewyczerpana ilość ubrań, które przy sobie mieli, sugerowała, że w głębokościach morza zajmowano się głównie przędzeniem.⁶

Byli to jednak Portugalczycy, którzy poza tkaninami przywieźli również hostie. Król Bakongo, Nzinga Kuwu, zezwolił na to, by przybysze pozostawili w jego królestwie czterech misjonarzy, lecz w zamian wysłał z nimi czterech swych dygnitarzy we własnych statkach. Kiedy parę lat później wrócili oni z cudownymi opowieściami z odległej Portugalii, król aż palił się z pragnienia, by poznać tajemnicę Europejczyków i w 1491 roku pozwolił się ochrzcić, przyjmując imię Dona João. Parę lat później, rozczarowany, wrócił do swego wiołożeństwa i wróżbiarstwa. Jego syn, książę Nzinga Mvemba, miał zostać

⁶ David Northrup *Africa's Discovery of Europe: 1450-1850*, Oxford University Press, New York 2002, s. 18-21, Frank McLynn *Hearts of Darkness: The European Exploration of Africa*, Hardcover-Import, London 1992, s. 321-322, Anne Hilton *The Kingdom of Kongo*, Clarendon Press, Oxford 1985, s. 50.

głęboko wierzącym chrześcijaninem i rządził królestwem Kongo przez cztery dekady (1506-1543) pod nadanym przy chrzcie imieniem Affonsa I. Był to okres wielkiego dostatku i umocnienia: handel z Portugalczykami stanowił podstawę jego potęgi. A kiedy Portugalczycy poprosili o niewolników, zezwolił na prowadzenie obław w sąsiednich prowincjach. Praktykowano to już od wieków, niewolnictwo było rodzimym zjawiskiem – kto miał władzę, miał ludzi – lecz gotowość króla do współpracy tak pozytywnie wpłynęła na stosunki z Portugalczykami, że Affonso mógł posłać jednego ze swoich synów do Europy, by wyuczył się na księdza. Rzeczony syn, niejaki Henrique, lat jedenaście, w Lizbonie nauczył się portugalskiego i łaciny, po czym ruszył do Rzymu, gdzie został wyświęcony na biskupa – pierwszego czarnoskórego biskupa w historii – nim powrócił do domu. Był jednak słabej konstytucji – parę lat później zmarł.

Chryścianizację królestwa Kongo z kolei wspierali portugalscy jezuici, a później włoscy kapucyni. W niczym nie przypominało to misjonarstwa z dziewiętnastego wieku: tu Kościół kierował swą naukę wyraźnie do wyższych sfer społeczeństwa. Kościół uosabiał władzę i dostatek, a właśnie to imponowało wierchuszce królestwa Kongo. Bogaci przyjmowali chrzest i portugalskie tytuły szlacheckie. Niektórzy nawet nauczyli się czytać i pisać, choć kartka papieru w tamtych czasach kosztowała kurczaka, a mszał – niewolnika⁷. Jednak budowano kościoły, a fetysze – palono. Tam, gdzie panowało czarownictwo, musiało zastryumfować chrześcijaństwo. W stolicy Mbanza-Kongo wzniesiono kate-

drę, ale również w innych miejscach gubernatorzy prowincji kazali budować kościoły. Szersze warstwy społeczne spoglądały na tę nową religię z zaciekawieniem. Podczas gdy chrześcijańscy kapłani mieli nadzieję na zaszczepienie prawdziwej wiary, lud ujrzał w nich najlepszą ochronę przed praktykami czarodziejów. Wiele osób pozwalało się ochrzcić nie dlatego, iż odrzuciło gusła, ale właśnie dlatego, że tak mocno w nie wierzyło! Krzyż stał się nader czczonym symbolem najpotężniejszego z wszystkich fetyszy, zdolnego odpędzić złe duchy.

W 1560 roku, po śmierci Affonsa, królestwo Kongo przeżywało głęboki kryzys. Jest wiele prawdopodobne, że nasz dwunastolatek nosił na szyi krzyżyk, różaniec lub medalik, a w razie czego również i amulet wykonany przez matkę. Chrześcijaństwo nie wypłeniło starych wierzeń, ale je wchłonęło. Lata później, w 1704 roku, kiedy katedra w Mbanza-Kongo popadnie w ruinę, zamieszka w jej gruzach lokalna, czarna mistyczka, która twierdzić będzie, że Chrystus i Madonna należeli do plemienia Kongo⁸. Kiedy w połowie dziewiętnastego wieku misjonarze zapuszczali się w dolny bieg rzeki Kongo, wciąż spotykali osoby o takich imionach jak Ndodioko (od Don Diogo), Ndoluvualu (od Don Alvaro) i Ndonzwau (od Don João). Widzieli również praktykowanie obrzędów przy krzyżach liczących trzy lata, przyobleczonych w muszle i kamienie, które powszechnie uważano za autochtoniczne.

Około 1560 roku – poza amuletem – nasz bohater zyskał również nowe nawyki żywieniowe. Handel atlantycki dostarczył w jego strony nowe rośliny

⁸ Louis Jadin *Les sectes religieuses secrètes des Antoniens au Congo (1703-1709)*, „Cahiers des religions africaines” nr 2/1968, s. 113-120.

⁷ Anne Hilton, *op.cit.*, s. 80.



KOBIETA SPRZEDAJĄCA BANANY (U GÓRY); OBÓZ DLA WYSIEDLONYCH Z POWODU PRZEMOCY (NA DOLE), WSCHODNIE KONGO 2009



uprawne⁹. Od chwili, gdy w 1575 roku Portugalczycy założyli swoją własną kolonię na wybrzeżu, nieopodal Luandy, wszystko potoczyło się szybko. Tak jak ziemniak rozpoczął podbój Europy, tak w krótkim czasie kukurydza i maniok opanowały Afrykę Środkową. Kukurydza rosła od Peru po Meksyk, maniok przybył z Brazylii. W 1560 roku nasz dwunastolatek najprawdopodobniej jadł kaszę z sorgo – tubylczej rośliny uprawnej. Od 1580 roku zaczyna jeść maniok i kukurydzę. Plony sorgo można było zbierać tylko raz w roku, kukurydzę dwa razy, zaś maniok – przez cały boży rok. [...]

Kongo nie musiało zatem czekać na Stanleya, by wkroczyć w bieg historii. Obszar nie był dziewiczy, a czas nie stał w nim w miejscu. Od 1500 roku brał on udział w światowym handlu. I choć większość mieszkańców lasów nie była tego świadoma, na porządku dziennym jadła rośliny pochodzące z innych części świata.

Piąty slajd. Ostatnia migawka: wyładowaliśmy w 1780 roku. Jeśli nasz chłopiec wtedy się urodził, z dużym prawdopodobieństwem stał się towarem europejskich handlarzy niewolników i trafił na plantacje cukru w Brazylii, na Karaibach lub na południu późniejszych Stanów Zjednoczonych. Atlantycki handel niewolnikami trwał w przybliżeniu od 1500 do 1850 roku. Było w niego zaangażowane całe zachodnie wybrzeże Afryki, ale obszar wokół ujścia rzeki Kongo najintensywniej ze wszystkich. Szacuje się, że z pasa wybrzeża o długości jakichś czterystu kilometrów wysłano czterymiliony ludzi, mniej więcej jedną trzecią całego afrykańskiego handlu niewolnikami. Co najmniej co czwarty niewolnik na plantacjach bawełny

i tytoniu na amerykańskim Południu pochodził z Afryki równikowej¹⁰. Portugalczycy, Brytyjczycy, Francuzi i Holendrzy byli głównymi handlarzami, co nie znaczyło, że sami zapuszczali się w afrykański interior.

Z uwagi na wielki popyt na niewolników w USA, począwszy od 1780 roku, handel nimi znacznie wzrósł. Od 1700 roku corocznie z wybrzeża przy Loango na północy Kongo wysyłano od czterech do sześciu tysięcy niewolników; od 1780 roku ich liczba podniosła się do piętnastu tysięcy rocznie¹¹. Ten wzrost skali dało się odczuć aż w głębokich lasach równikowych. Jeździ naszego chłopca porwano w czasie jednej z obław lub rodzice sprzedali go w czasie głodu, najpewniej trafił do jednego z ważnych handlarzy działających w rejonie rzeki. Zajął wtedy miejsce w potężnym, być może dwudziestometrowym pirogu, zdolnym przewieźć od czterdziestu do siedemdziesięciu pasażerów. Być może skuto go kajdanami. Poza kilkudziesięcioma niewolnikami pirogiem transportowano również kość słoniową – drugi luksusowy produkt lasów deszczowych. Pigmej, który zabił słonia, nie ruszał bowiem sam na wybrzeże, by sprzedać dwa ciosy jakiemuś Anglikowi czy Holendrowi. Handel odbywał się przez pośredników. Również w przeciwnym kierunku: z powodzeniem mogło minąć pięć lat, nim baryłka prochu z wybrzeża Atlantyku trafiła do wioski w głębi kraju¹².

A potem rozpoczęła się podróż – w dół rzeki. Rejs szeroką, brunatną

⁹ Anne Hilton *The Kingdom of Kongo*, s. 69-84.

¹⁰ Robert W. Harms *River of Wealth, River of Sorrow: The Central Zaire basin in the era of the slave and ivory trade, 1500-1891*, Yale University Press, New Haven-London, 1981, s. 3-5.

¹¹ Tamże, s. 21-9.

¹² Tamże, s. 3.

rzeką przez dżunglę trwał miesiącami, aż docierało się do odcinka, gdzie stawała się ona nieżeglowna. W miejscu tym powstał wielki i niezwykle ważny rynek w Kinszasie. Ze wszech stron napływali do niego ludzie. Słysząc było beczenie kóz, wisiały tu rzędy suszonej ryby, obok materiałów z Europy piętrzyły się stosy chleba maniokowego. Można było tam znaleźć nawet sól! Słysząc było krzyki, targowanie się, śmiech, kłótnie. Nie można było jeszcze nazwać tego miastem, ale krzątano się tu jak w ukropie. To tutaj handlarz z głębi kraju sprzedawał niewolników i kość słoniową przewodnikowi karawany, który następnie wędrował z nimi na wybrzeże położone trzysta kilometrów dalej. Dopiero wtedy nasz dwunastolatek zobaczyłby po raz pierwszy białych. [...]

Kiedy w marcu 2010 roku dokończyłem ostatnich poprawek w niniejszym tekście, zarezerwowałem lot do Kinszasy. Chciałem jeszcze raz odwiedzić Nkasiego, tym razem z kamerzystą. Postanowiłem, że przywiozę mu piękną jedwabną koszulę, bo biedę zwalcza się nie tylko mlekiem w proszku. Podczas długiego procesu pisania tej książki systematycznie dzwoniłem do jego bratanka, by zapytać, co słychać u Nkasiego. Il se porte toujours bien!¹³, za każdym razem z podnieceniem rozlegało się po drugiej stronie słuchawki. Mniej niż tydzień przed upływem terminu złożenia tekstu, pięć dni przed wylotem, zatelefonowałem ponownie.

Otrzymałem wiadomość, że właśnie zmarł. Jego rodzina wyruszyła z ciałem z Kinszasy, by pochować go w Ntiman-si, wiosce w Dolnym Kongu, gdzie ponad wiek wcześniej się urodził.

Wyrzałem przez okno. Bruksela przeżywała ostatnie dni zimy, która jakoś nie chciała ustąpić. I kiedy tak stałem, nie mogłem przestać myśleć o tych bananach, które podsunął mi przy okazji naszego pierwszego spotkania. „No, weź, zjedz no!” Taki ciepły gest; w kraju, który o ileż częściej pojawia się w wiadomościach w kontekście panującej w nim korupcji niż hojności.

I przypomniało mi się to po południu w grudniu 2008 roku. Po długiej rozmowie Nkasi chciał trochę odpocząć i wdałem się w rozmowę z Marcelem, jego prabratankiem. Siedzieliśmy na podwórzu. Wszędzie dokoła wisiały metry suszącego się prania, a parę kobiet nieopodal przebierało suszoną fasolę. Marcel miał założoną tyłem do przodu bejsbolówkę i wyciągnął się na plastikowym krześle ogrodowym. Zaczął opowiadać o swoim życiu. Chociaż był w szkole dobrym uczniem, musiał teraz zajmować się marché ambulans, handlem obwoźnym. Był jednym z tysięcy, naprawdę tysięcy młodych ludzi, którzy cały dzień przemierzali miasto z kilkoma artykułami na sprzedaż: parą spodni, dwiema parami trampek, czterema paskami, mapą. Czasem udawało mu się sprzedać dwie pary trampki na dzień, obrót wynoszący niecałe cztery dolary. Marcel westchnął.

– Chciałbym tylko, żeby moje dzieci mogły się uczyć – powiedział. – Mnie samemu sprawiało to taką przyjemność, zwłaszcza literatura.

¹³ Wciąż się dobrze czuje!

I na dowód tego zaczął głębokim głosem recytować *Le souffle des ancêtres*, długi poemat Senegalczyka Birago Diopa. Znał na pamięć całe jego fragmenty.

Częściej słuchaj
Rzeczy niż istot,
Rozlega się głos ognia,
Posłysz głos wody.
Posłuchaj na wietrze
jak lka krzak:
To oddech przodków.

Ci, którzy zmarli, nigdy nie odeszli
Są w cieniu, który się rozświecła

I w gęstniejącym cieniu
Zmarli nie leżą pod ziemią
Są w drzewie, które szeleści
Są w lesie, który skrzypi,
Są w płynącej wodzie,
Są w śpiącej wodzie,
Są w chacie, są w tłumie
Zmarli nie umarli.¹⁴

Zima na dachach Brukseli; wiadomość, którą właśnie otrzymałem. Wciąż słyszę jego głos: „No, weź, zjedz, no!”

¹⁴ Birago Diop *Le souffle des ancêtres*.

Książka ukaże się jesienią 2015 roku nakładem Wydawnictwa W.A.B.

Copyright © 2010 David Van Reybrouck

Originally published with De Bezige Bij, Amsterdam.

Copyright © for the Polish edition by Grupa Wydawnicza Foksal

Copyright © for the Polish translation by Jadwiga Jędryas

Lalki w Palermo

• TADEUSZ BRADECKI •

Tuż przed Nowym Rokiem w Palermo po raz pierwszy od ćwierćwiecza spada śnieg. Miasto ogarnia panika, ruch uliczny zamiera w korkach, na oblodzonej Via Vittorio Emanuele ślizgające się samochody wykręcają w zwolnionym tempie niekontrolowane piruety, a wiodąca przez góry autostrada do Katanii zamknięta zostaje dla ruchu. Stromy podjazd do Monreale pokrywa marznąca breja, na poboczach usiłują zawrócić nieposłuszne pojazdy ich bezradni kierowcy. W barze przy katedrze rozradowana blondynka cedzi cappuccino z maszyny i na cały głos wyśpiewuje: „Paaada śnieg...”. „Pani chyba z Polski?” – zagaduję. „Ze Stalowej Woli” – odpowiada. „Pan to widzi? – wskazuje na zaśnieżony plac za oknem – od dziesięciu lat na taki dzień czekałam!”. I choć już nazajutrz pogoda powraca do normy, ciepły wiatr błyskawicznie roztapia resztki śniegu, a słońce, przedarłszy się przez chmury, podnosi temperaturę do przyzwoitych dziesięciu stopni Celsjusza, poczucie żywiołowej klęski nie opuszcza Sycylijczyków jeszcze przez dni kilka. Dlatego w lalkowym teatryku braci Mancuso przy Via Collegio di Maria drugiego dnia nowego roku widzów jest niewiele: dwie rodziny z dziećmi i kilkoro przypadkowych, zmarzniętych turystów. Po dłuższej zwłoce – być może jeszcze ktoś nadejdzie? – starszy brat, Francesco, uderza w gong, i zaczyna się.

Lalki. Są niezbyt wysokie – jakieś sześćdziesiąt, siedemdziesiąt centymetrów, za to są wcale ciężkie. Zbroje bohaterów ważą, ważą też ozdoby, kolczyki i kostiumy uciśnionych niewiast i ich szlachetnych opiekunek, ważą sporo skrzydła potworów i smoków. Obsługa tych lalek to ciężka fizyczna praca; tak Francesco jak i jego młodszy brat Lorenzo dźwigają podczas nieco ponadgodzinnego spektaklu po kilkaset kilogramów każdy. A przy tym muszą zmieniać barwę głosu, bowiem damy mówią głosem cienkim, zaś rycerze ochrypłym i grubym, potwory skrzeczą, smoki ryczą, opiekunki mdleją wzdychając, a kiedy nad sceną wstaje poranek, wypada lalkarzom zaświstać jak kos albo jakiś inny ptak. Rozmiary okna scenicznego to metr na trzy metry; format kinowego ekranu wymyślono, jak się okazuje, na długo zanim kino zdążyło zaistnieć.

Na scenie Ruggiero saraceński rycerz zakochany w Bradamant, chrześcijańskiej szlachciance, którą udaje mu się wyratować z zaklętego zamku czarownika Atlantesa. Obok niego Rinaldo, jeden z dwunastu paladynów Karola Wielkiego, dokonujący w walkach ze smokami czynów niesłychanych, a także Orlando, bratanek króla, paladyn najważniejszy. Jego ukochaną pozostaje Angelika, księżniczka Kataju, w której durzą się

Po przyjęciu

zresztą wszyscy rycerze, a w szczególności Rinaldo, Ferrau i Ruggiero. Kochliwa Angelika za żadnego wyjść jednak nie zamierza, albowiem sercem jej włada saraceński wojak Medoro... Tak, to *Orlando furioso* Ariosta w wersji nieco uproszczonej, lecz starannie rymowanej i praktycznie niezmienionej jeszcze od czasów pojmanego w berberyjską niewolę Cervantesa. Jego Don Kichot w trakcie swych rozlicznych peregrynacji ogląda spektakl podobny i w związku z nim medytuje nad losami wszelkich możliwych bohaterów, z samym sobą na czele. Lalki rycerzy, z ich czerwonymi spódniczkami, lśniącymi srebrem nagolennikami i hełmami, z nieodzownymi, czerwonymi pióropuszcami są w Palermo do nabycia w dowolnym rozmiarze w każdym sklepie z pamiątkami. Owe charakterystyczne lalki to turystyczne emblematy Sycylii, obok miniatur ruin greckiej świątyni w Segesście, amfiteatru w Taorminie i wulkanicznego stożka Etny.

W teatrzyku braci Mancuso większość scen kończy się gwałtownymi bijatykami. Rycerze rozprawiają się z armią przeciwnika albo z potworami nasłanymi przez złośliwych czarowników. Zbroja uderza o zbroję, miecz krzyżuje się z mieczem; szczęk metalu zagłusza bojowe okrzyki wydawane przez niewidocznych lalkarzy. Wraże wojsko, z którym bój stacza chrześcijański rycerz, składa się zazwyczaj z ciemnoskórych mameluków w barwnych zawojach na głowach. Trafiają się pośród nich wielkoludy o potężnie umięśnionych ramionach, lecz na nic im się moc owa nie przydaje, bowiem Ruggiero albo Orlando mieczami tną takich olbrzymów na kawałki. Wśród wrzasku i brzęku blachy lalkom odpadają głowy i toczą się po deskach, odpadają ze stukotem odrąbane ręce i nogi, pozbawiony członków tułów ciśnięty bywa w kąt sceny niczym mokry łachman. Smoki i potwory rozpadają się na części, osobno skrzydła i osobno łapska, ich ogony posiekane zostają na dzwonka, niczym święteczne karpie. Krwawa, sycylijska jatka.

Saraceni, mamelukowie, Berberowie, Hiszpanie, wcześniej Normanowie, Rzymianie, Kartagińczycy, Fenicjanie, Grecy – niezliczone zastępy wojsk najeżdżały tę spaloną słońcem, górzystą krainę od tysięcy lat. Z absydy katedry w Monreale bajeczne, mozaikowe oblicze Chrystusa spogląda na tę ziemię spojrzeniem smutnym i rozumiejącym. Niespełna tysiąc lat temu, za czasów króla Rogera islam i chrześcijaństwo, obok kultur Azji Mniejszej, potrafiły tu współżyć ze sobą w pokoju, we wzajemnym szacunku i w rozkwicie. Brzmi to zbyt pięknie, by mogło być długo prawdziwe; rzeź i krwawa jatka zawsze w końcu tryumfowały nad nadzieją pojednania. Pomimo dzisiejszych atrybutów cywilizacji Sycylia pozostaje dzika, nieokiełznana, podszyta śmiercią i barbarzyńskim rytuałem. Przybrana w krzykliwe kolory i w chorobliwie karykaturalny barok, wydaje się naturalną scenografią dla obłędu Rycerza Smętnego Oblicza.

W drodze na lotnisko niepozorny pomnik prokuratorów Falcone i Borsellino; ich samochody wysadziła tu wraz z nimi samymi rodzina Corleone zaledwie dwie dekady temu. Przed halą lotniska kilka wystrzępionych palm. Za jakieś ćwierć stulecia raz jeszcze na krótko przysypie je śnieg.

Varia

- KONTEKSTY •
 - NOWE SZTUKI •
 - Z AFISZA •
-

• Konteksty •

Adaptacja w teatrze

• PIOTR MORAWSKI •

Grudniowy numer „Theatre Journal” poświęcony jest adaptacji. Adaptacje bowiem – skarży się redaktorka tego numeru Joanne Tompkins – zniszczyły dramaturgię australijską. Teatry wolą grać przepisane na scenę powieści niż dramaty.

Taki ton pobrzmiewa we wstępie, jednak Joanne Tompkins zamiast narzekać, postanowiła podejść do sprawy naukowo i przyjrzeć się zjawisku chłodnym okiem. Zebrała więc w tomie teksty, które nie oceniają, lecz pokazują rozmaite konsekwencje takiego stanu rzeczy. Starają się również umieścić problem nie tylko w perspektywie twórczości adaptatorskiej, lecz funkcjonowania tekstów w pejzażu medialnym.

To wydaje się najciekawsze w tym tomie. Andy Lavender stawia tezę, że adaptacja w istocie jest zabiegiem nie tyle artystycznym, ile medialnym, a przepisanie powieści czy scenariusza albo kompilacja kilku utworów dramatycznych tworzy na scenie nową jakość. Przywołuje przykłady spektakli, w których pojawiają się znani bohaterowie, jednak obsadzeni w innych rolach; albo wątki powieściowe przepłatające się ze znanymi dramataми. Lavender wszystko to opakuje w teorię medialną Larssy Elleströma. Tu błyskotliwe rozpoznanie zaczyna jednak grzęznąć w kategoryzacjach i próbach zdefiniowania poszczególnych strategii adaptacyjnych. Samo w sobie jest dość ciekawe, jednak w zestawieniu z tezą wyjściową – nieco rozczarowujące.

Andy Lavender *Modal Transpositions toward Theatres of Encounter, or, in Praise of „Media Intermultimodality”, „Theatre Journal”, December 2014.*

Bo propozycja, by osadzić adaptację w kontekście medialnym, to strzał w dziesiątkę. Pozwala oderwać się od narzekania na niszczenie dramaturgii i daje wgląd w sedno problemu.

A ten dotyczy chyba jednak nie tylko Australii. W polskich teatrach też powstaje adaptacja za adaptacją, na scenę przenoszone są zarówno klasyczne powieści, jak i zupełnie nowe. Sprawia to wrażenie, jakby istotnie dramat jako gatunek przestał być dla teatru kluczowy. A może to klasyczna definicja dramatu wymaga dodatkowej refleksji?

Skrecze mentalne – notabene pojęcie ze świata muzyki – uprawiane przez Jana Klatę mieściłyby się w perspektywie wyznaczonej przez Lavendera. Tym bardziej więc warto przyjrzeć się teatralnemu pejzażowi medialnemu. Także w Polsce.

1 „Martwię się, że teatr w szybkim tempie staje się miejscem powstawania dramatyzacji, a nie oryginalnych dramatów”¹ – pisał Michael Billington w recenzji ze spektaklu na podstawie *Roku 1984* Orwella. W obawie recenzenta „Guardiana” widać tęsknotę za teatrem, który by grał po prostu dramaty; którego podstawową funkcją byłoby inscenizowanie napisanych przez dramatopisarzy sztuk. Tymczasem w teatrze coraz częściej gra się adaptacje powieści – jak ów *Rok 1984*.

Czasem powód może być prozaiczny. Znała powieść na afiszu może pomóc zapętnić widownię i tego czynnika zapewne nie należy lekceważyć. Ciekawsze jednak są próby przepisania – czy raczej przestosowania – prozy na scenę, by pokazać istniejące w gładkiej książkowej narracji pęknięcia. Teatr bowiem wydaje się świetnym narzędziem do pokazywania rys i nieciągłości. Tam, gdzie snuje się opowieść, gubią się istotne czasem problemy.

2 Oczywiście teatr też można uznać za maszynkę do tworzenia opowieści. I niejednokrotnie w historii tak przecież bywało – teatr, jak chcieli niektórzy, miał pełnić funkcję narracyjną i przede wszystkim opowiadać historie. Tymczasem – i zwraca na to uwagę Samuel Weber w wydanej już dość dawno po polsku książce *Teatralność jako medium* funkcja teatru w tym się nie wyczerpuje.² Ba, nie jest to nawet główna funkcja teatru, który – za sprawą medialnego oddziaływania na widzów, cielesnej obecności i przepływu energii społecznej – tworzy komunikat wykraczający poza funkcje narracyjne. Co

więcej, jak się wydaje, adaptacja prozy na scenę zmienia jej status. A przynajmniej daje takie możliwości. Wtedy wystawiona w teatrze historia, opowiedziana wcześniej w książce, może ujawnić cały szereg uwikłań kulturowych.

3 Twórczość prezentowanej w tym numerze „Dialogu” Agnieszki Jakimiak może być tu świetnym przykładem. Jej *Tajemniczy ogród*, choć czerpie pełnymi garściami z fabuły powieści Frances Hodgson Burnett, w żadnym razie nie jest przepisaniem książkowej opowieści na scenę. To raczej tekst teatralny o książce, w którym autorka demontuje rozmaite klisze – ot, choćby klasowe. Sto lat temu mogły uchodzić za przezroczyste, potoczna fabuła też ich nie problematyzuje, a przecież gdy się przyjrzeć – biją po oczach. I tu jest miejsce na działanie teatru; na rozbicie gładkiej opowieści i odsłonięcie problematyczności relacji między postaciami.

Takich przykładów jest więcej: *W pustyni i w puszczy*. Z *Sienkiewicza i innych* Weroniki Szczawińskiej i Bartosza Frąckowiaka – spektakl również zanurzony w powieściowej fabule, lecz powodem, dla którego została ona przeniesiona na scenę, było odsłonięcie jej problematyczności. Uwikłań popularnej książki przygodowej ukrywającej – choć przecież nie aż tak bardzo – akcenty kolonialne i relacje rasowe. Przedstawienie i tym razem narusza tkankę opowieści, by wydobyć z niej to, co niekoniecznie jest widoczne w czasie lektury.

Skoro o Sienkiewicu, to przywołać jeszcze można *Trylogię* Jana Klaty pisaną do spółki z Sebastianem Majewskim – z fabuły zostały tu strzępy, bo po pierwsze, tę wszyscy znają, po wtóre – znów nie fabuła była najważniejsza. W książce znów tego aż tak bardzo nie widać, ginie to w opowiadaną historię – u Klaty zaś

1 Michael Billington *1984-Review*, „Guardian” z 17 lutego 2014.

2 Zob. Samuel Weber *Teatralność jako medium*, przełożył Jan Burzyński, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009. Zob. także: Jakub Momro *Miejsce zdarzenia*, „Dialog” nr 6/2010.

określenie „cham” pada gęsto, odsłaniając relacje społeczne, jakie Sienkiewicz przekazywał w lekturowym dziele. To tylko jeden z brzegu przykład, spektakl był gęsty od podobnych nawiązań, łącznie ze sceną schodzenia do kanałów. Teatr i tym razem nie posłużył opowiadaniu historii, lecz raczej jej rozmontowywaniu.

4 Na tym chyba też polega jego funkcja medialna, jeśli wierzyć Weberowi. Bo choć opowiadanie historii możliwe jest w każdym medium – od powieści książkowej, przez seriale telewizyjne po przedstawienia teatralne, to nie wszystkie w równym stopniu wywiązują się z tego zadania. Czasem sprowadzanie medium do opowiadania historii jest marnowaniem jego potencjału. Bo opowieści lepiej snuć w książkach, świetnie sprawdzają się też w serialach.

5 Tak naprawdę każdy proces adaptacji czy przestosowania tekstu jest zabiegiem remediacyjnym. Pojęcie remediacji wprowadzili w 1999 roku Jay David Bolter i Richard Grusin³. Zmiana nośnika – powiadają – powoduje konsekwencje także dla sensów oraz praktyk związanych z wykorzystywaniem mediów. Takie rozpoznanie nie byłoby rzecz jasna niczym nowym: słynne „przekaznik jest przekazem” Marshalla McLuhana dotyczyło właśnie tego problemu. Jednak na tej konstatacji autorzy *Remediation* nie poprzestali. I choć ich analiza odnosi się głównie do tak zwanych nowych mediów, pokazują oni, w jaki sposób remediacje spowodowane zastępowaniem jednych mediów przez drugie wpływały na ich kształt.

I tak: malarstwo mogło uwolnić się od brzemienia realizmu, gdy wynaleziono fotografię; teatr również mógł dać sobie

spokój z opowiadaniem historii, gdy pojawił się film, a potem – telewizja. Starsze media, zwolnione z konieczności odwzorowywania świata, tworzyły nowe przestrzenie działania. Powstało malarstwo abstrakcyjne, a teatr mógł przestać opowiadać historie i mógł zająć się raczej rozbijaniem ich.

6 W pierwszym numerze „Dialogu” redakcja bolała, że dramat „z uznanego rodzaju literackiego stał się jakimś półfabrykatem”⁴. Była to między innymi pretensja skierowana do Leona Schillera, który za główny sposób istnienia dramatu uważał widowisko. „Dialog” zaś – wywodził założyciel pisma – powstał, by „przywrócić twórczości dramatopisarskiej jej znaczenie i stworzyć warunki, w których opinia ideowo-artystyczna o dziełach tego rodzaju nie opierałaby się jedynie na ich interpretacji [tj. przedstawieniach teatralnych]”.

Ta deklaracja to znak czasu. Pisany tekst – jeśli wierzyć Adamowi Tarnowi – stał się jedynie materiałem dla teatru, stracił swą rangę jako gatunek literacki. W samym „Dialogu” przez blisko już sześćdziesiąt lat istnienia zachodziły pod tym względem zmiany, bo i zmieniał się teatr. Były więc teksty pisane na scenie czy „próby zapisu” przedstawień, drukowane niejako w zastępstwie tekstu literackiego.

7 Narzekania Billingtona przypominają obawy redakcji „Dialogu” z 1956 roku – że nie będą powstawały dramaty i że teatr nie będzie grał utworów dramatycznych, traktując je pretekstowo albo adaptując inne gatunki. W gruncie rzeczy obawy te dotyczą medialności samego teatru, który nie chce być jedynie instrumentem do odgrywania historii.

³ Zob. Jay David Bolter, Richard Grusin *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 1999.

⁴ [Adam Tarn] *Od redakcji*, „Dialog”, nr 1/1956, s. 3; kolejny cytat tamże.

• Nowe sztuki •

PIRET JAAKS

NÄHA ROOSAT ELEVANTI (ZOBACZYĆ RÓŻWE SŁONIE)

Młode małżeństwo żyje dostatnio, mieszkając w nowoczesnym apartamentowcu. Ich modnie urządzony salon połączony jest z kuchnią, dźwiękoszczelne ściany zapewniają pełną izolację od sąsiadów, a poczucie bezpieczeństwa wydaje się czymś oczywistym. Zamieszkanie tu było niegdyś realizacją marzeń Leviego, który cały budynek uważa za twór na tyle fantastyczny, że nazywa go Różowym Słoniem. Levi ma u siebie dobre zaopatrzone barek, kupiony za pięć tysięcy euro śnieżnobiały dywan i kolekcję płyt gramofonowych. Sam ceni Mozarta i z trudem znosi uwielbienie, jakim Simona darzy muzykę Michaela Nymana. Kobieta potrafi całymi dniami przesiadywać nago, słuchając jego nagrań i popadając przy tym w specyficzny letarg. Nie przejmuje się wówczas rozrzuconymi po mieszkaniu ubraniami, zostawianymi gdzie popadnie pustymi szklankami po drinkach i nie zmywa naczyń, drażniąc tym wszystkim swojego męża. Nie są to jednak jedyne powody nieporozumień między małżonkami.

Dramat *Näha roosat elevanti* estońskiej autorki Piret Jaaks rozpoznajna się jak jeden z popularnych

do niedawna w wielu krajach Europy Wschodniej tekstów opisujących życie nowej klasy średniej, która pojawiła się tu po upadku komunizmu. Ich autorzy ironicznie portretowali codzienność szybko bogacących się i równie szybko wydających posiadane pieniądze młodych pracowników korporacji, agencji reklamowych albo – jak w przypadku Leviego – branży deweloperskiej. Urodzona w roku 1980 Jaaks – chociaż początkowo może się tak wydawać – nie podejmuje prób rozrachunku z mitami kapitalizmu wobec uniwersalnych idei. Nie oskarża również życiowych utracjuszy; nie portretuje ofiar drapieżnego kapitalizmu ani nie wskazuje zagrożeń dla instytucji rodziny w nowoczesnych, żyjących pod dyktando pieniądza i pragnących intensywnych wrażeń społeczeństwach. Wszystkie takie wnioski byłyby pochopte, bo w jej tekście pojawiają się pułapki, zastawione na czytelników łatwo dających się zwieść sygnałom klasycznych tematów i tendencji gatunkowych współczesnej dramaturgii.

Najpierw jest dramat małżeński. Nieporozumienia pomiędzy Levim i Simoną dotyczą drobiazgów: preferencji muzycznych, chodzenia w butach po mieszkaniu, zamykania drzwi na klucz czy utrzymującego się w salonie zapachu popcornu. Wszystko to sugeruje jednak istnienie

poważniejszego konfliktu pomiędzy małżonkami. Rzeczywiście – bardzo szybko okazuje się, że mają oni całkowicie odmienne zdanie na temat posiadania potomstwa. Leviemu bardzo zależy na dziecku, ale Simona, żeby zająć w ciąży – jak sugerują fragmenty dialogów – musiałaby przejść kolejną próbę *in vitro*. Broni się przed nią z całych sił, twierdząc, że narkoza, którą niegdyś przeszła, jest źródłem jej problemów z koncentracją i pamięcią. Uważa, że doświadczenie to pozbawiło ją przeszłości i nie jest w stanie go powtórzyć. Proponuje więc niekonwencjonalne rozwiązanie: jej przyjaciółka Katriin urodzi dziecko Leviego, które odda im na wychowanie. Choć mąż Simony ma wiele zastrzeżeń, dochodzi do zbliżenia, a Katriin zachodzi w ciążę. W rezultacie on zaczyna traktować Katriin z mniejszym niż wcześniej dystansem i ironią. Coraz częściej spędzają ze sobą czas pod nieobecność żony, co budzi jej zazdrość i popycha do ostateczności w formułowaniu gróźb i stawianiu ultimatum. Levi decyduje się na pozostanie w toksycznym związku z Simoną, która wzmacnia wzajemną zależność, choć twierdzi równocześnie, że mąż ją zniewala, ogranicza i więzi.

W miarę rozwoju dramatycznej prezentacji coraz wyraźniejsze stają się sygnały niestabilności także w zachowaniach Leviego. Nie jest on w stanie konsekwentnie budować relacji z żoną. Wygłaszana przez niego opinia na temat Katriin nie pokrywa się z tym, jak traktuje ją w kolejnych scenach. W jego działaniach brak logiki. Dialogi, które prowadzi z obiema kobietami, opisują jego przeszłość, co staje się kluczem do zrozumienia źródeł kierujących nim impulsów. Niegdyś był w związku z kobietą, z którą miał dziecko. Ona jednak od niego odeszła. Wyjechała do Szwajcarii,

bo – jak twierdzi Levi – nie był wówczas wystarczająco bogaty. Zarówno Simona, jak i Katriin nie zadowolają się jednak tym tłumaczeniem i pytają o przemoc, sugerując agresję mężczyzny wobec byłej partnerki. Dopiero w końcowych scenach jasne staje się, że głównym źródłem jego aktualnych problemów jest alkohol. Choć pije często, sięgając po szklaneczkę zarówno sam, jak i z inspiracji Simony, nie od razu widać konsekwencje jego zamięłowania do ginu z tonikiem. A przecież „różowe słonie”, które pojawiają się w tytule dramatu Jaaks, to eufemizm, w wielu językach stosowany do opisu pijackich omamów i delirycznych halucynacji (w języku polskim jego odpowiednikiem są „białe myszki”).

W rezultacie okazuje się, że Simona jest halucynacją Leviego, który przez alkoholizm i poczucie winy z powodu niepowodzenia wcześniejszego związku ucieka od myśli o relacji z Katriin. *Różowe słonie* stają się w ten sposób dramatem, który bez dydaktyzmu opowiada o groźbach związanych z uzależnieniem. Najważniejszą z nich jest samotność, którą oszukać może, ale której nie przezwycięży, siłą wyobraźni. Tekst Piret Jaaks mówi o żalu za tym, co stracone, przysłaniającym nadzieje na przyszłość. Wydaje się, że udało się w nim sportretować problemy współczesnych trzydziesto- i czterdziestolatków na ekstremalnym – ale też niepozbawionym realistycznych podstaw – przykładzie Leviego i Katriin. Jednak kolejne sceny, a zwłaszcza rozwiązanie, w którym Simona okazuje się tworem wyobraźni Leviego, nie są zbyt oryginalne. Całość wydaje się podobna od zdecydowanie przecenianej w ostatnich miesiącach, polskiej quasi-autobiograficznej prozy pisanej przez

nawróconych alkoholików i narkomanów. I to wystarczający powód, by nagradzanej w Estonii dwuaktówce *Näha roosat elevanti* – mimo osadzenia w kosmopolitycznych realiach i poruszania uniwersalnych problemów – niełatwo było przebić się na międzynarodowe sceny.

Piotr Dobrowolski

CSABA SZÉKELY
BÁNYAVIRÁG
(BAŃSKIE KWIATY)

Miejscowość jest nieduża. Duże są problemy. Od kiedy zamknięto kopalnię i wzrosło bezrobocie, lokalną tradycją stało się nadmierne picie palinki. Telewizja, która pojawia się tu często, wciąż jeszcze woli mówić o lokalnych strojach i krajobrazach, jakby nie widząc, że od zamknięcia kopalni specyfika lokalna w całości mieści się w butelce.

Głównym bohaterem dramatu jest Iván, czterdzieści dwa lata, samotnie zajmujący się ojcem. Jest mniej brutalny, kiedy pije czy kiedy przestaje pić? Pewnego wieczoru groził piłą tarczową lekarzowi, Mihályemu, bo ponoć źle zajmuje się ojcem. Źle, to znaczy jak? Iván raz chce, by nie dawać ojcu leków, raz chce, by go leczono. Całe życie przeharował w rodzinnej miejscowości, wierząc w zapewnienia ojca, że kiedyś powstanie tu sanatorium, że się odkują, że opłaca się nie wyjeżdżać... I teraz, bez pracy, jest zmęczony i rozczarowany, a przywiązanie do ojca – nie uczuciowe, ale traktowane jako

obowiązek – zabija jego inicjatywę. Na chwilę przyjeżdża przyrodnia siostra, Ilonka – pomaga przy ojcu, wprowadzając swym pociągającym wyglądem pewne zamieszanie do sennej miejscowości. Podkocha się w niej lekarz, sąsiad, a może nawet sam Iván. Jak długo Ilonka zostanie w domu? Po co właściwie przyjechała?

Sąsiad Illés jest częstym gościem. Regularnie przynosi kompoty dla ojca gotowane przez jego żonę Irmę: po części, by pomóc Ivánowi, a po części dla zabicia czasu. Bo choć Iván bywa szorstki, zawsze to jakaś rozrywka: pogadać z nim, z no i z Ilonką. Pogadać, a potem wrócić do domu za płótem, do własnego marazmu.

Tajemnicą poliszynela jest nadmierny odsetek samobójstw panujący w tej miejscowości – jakby skończenie życia było jedyną szansą na wyrwanie się z monotonii bez nadziei. Ludzi dobija bieda? Alkoholizm? Klimat i krajobraz? A może klaustrofobia miejsca, w którym wszyscy się znają, w którym nikomu nie udaje się mieć przed nikim tajemnic. Wchodzą do domów bez pukania, wpadają na siebie na ulicach, śpiewają w jednym chórze kościelnym, marnej namiastce spotkania z czymś bardziej uwznioślającym. Śpiewają źle, wie o tym najlepiej Mihály, w wolnych chwilach dyrygent, ale inni też chyba nie mają złudzeń. Najlepiej śpiewaliby pewno po palince.

Aż któregoś dnia przychodzi tajemniczy list. Mihály wie, że to na skutek planów leżącego w łóżku ojca. Schorowany, postanowił spisać testament, w którym wszystko przekazuje kościołowi, pomijając Ivána i Ilonkę. Dlaczego? Bo próbuje odkupić winy?

Bo ktoś go podkusił? Bo nienawidzi syna jeszcze bardziej, niż syn nienawidzi jego? Z tą informacją łączy się druga – pogodny i rozmowny Il-lés powiesił się. Nie pierwszy i nie ostatni.

Sztuka młodego i nagradzanego dramaturga węgierskiego Csaby Székelya (przełożona przez Daniela Warmuza) to jedna z części bańskiej trylogii: realistycznej opowieści o zapomnianym przez Boga i ludzi regionie. A nie o regionie urokliwego krajobrazu i kolorowych strojów ludowych – takie regiony lubimy bardziej.

Piotr Olkusz

MARIANNA SALZMANN

WIR ZÖPFE (MY WARKOCZE)

Tu mówi Berlin, miasto wielu pokoleń i tysięcy emigrantów ze wszystkich zakątków świata – tyleż bezpieczna przystań na stałe lub przystanek w dalekiej podróży, ile szara, nieprzystępna i depresyjna metropolia, bogata i syta, ale obojętna na problemy i potrzeby przyjezdnych.

Berlin to Wera, „najpiękniejsza kobieta świata”, żydowska lekarka i rosyjska emigrantka, i to jej zniechęcała i śmiertelnie chory ojciec Konstantin – czerwonoarmista, dawny bohater wojenny, to również jej pełnoletnia, ale niedorośła jeszcze córka Nadeshda – chłopczyca z butelką whisky w plecaku i w ciągłej żałobie po dziecku, które usunęła. Berlin to Imran – kwiaciarnik kurdyjskiego pochodzenia, który dochodzi

do siebie po pobiciu przez neonazistów pod troskliwą opieką Wery, po cichu się w niej podkochując, i John – Amerykanin, ojciec nienarodzonego dziecka Nadeshdy i przypadkowy kochanek Wery, który w dzień sprzedaje berlińskim hipsterom sowieckie klamoty, a nocami szwenda się bez celu po mieście.

Wir Zöpfe to przedziwny dramat rodzinny, komedia omyłek, muzumańsko-żydowsko-chrześcijańska opowieść wigilijna i monolog miasta Berlin, w którym historia i losy bohaterów splecione są ze sobą niczym warkocze. W mieście, które jest ich drugą, a nawet trzecią ojczyzną wszyscy doświadczają tego samego poczucia wyobcowania i samotności, które doskwierają jeszcze silniej przed Bożym Narodzeniem – świętem katolickiej większości, aż nadto dając mniejszościom odczuć ich status. W finale wszyscy spotykają się przy wigilijnym stole i przez moment wydaje się, że przykre doświadczenia emigracji zbliżą ich do siebie i przynajmniej na ten jeden wieczór połączą w wielopokoleniową rodzinę. Ale (jak po berlińskiej prapremierze pisał jeden z recenzentów) jak w każdej porządnej niemieckiej rodzinie atmosfera nad świąteczną pieczoną gęsią gęstnieje z godziny na godzinę aż do chwili, gdy żydowski Konstantin nazwie kurdyjskiego Imrana łowcą posagów (przez cały czas uporczywie zwracając się do niego per Imam), a Nadeshda z tęsknoty za nienarodzoną córką Ljubov postanowi popełnić samobójstwo.

Marianna Salzmann opisane w *Wir Zöpfe* klimaty zna z pierwszej ręki. Otwarcie i z ogromnym dystansem opowiada o swoim pochodzeniu i wychowaniu na emigracji: „Tak,

urodziłam się w Wołgogradzie, państwie znanym pewnie jeszcze jako Stalingrad. I tak, to my wygraliśmy wojnę! Jestem żydowskim żartem – Żydówka ze Stalingradu, która żyje i pracuje w Niemczech”. Równie często mówi o tym, co to znaczy mieć żydowską matkę, bo, jej zdaniem, żydowska matka to nie jej prywatna sprawa, żydowska matka to topos literatury światowej. I to na żydowskiej matce spoczywa cały ciężar i odpowiedzialność za przetrwanie prześladowanej mniejszości.

Sztuka *My warkocze* powstała w ramach warsztatów *Rauş – Neue deutsche Stücke* (Rauş – nowe niemieckie sztuki) – projektu przygotowywanego wspólnie przez Maxim Gorki Theater i Ballhaus Naunynstrasse, którego tematem przewodnim jest literatura postemigracyjna, w kontekście współczesnego życia w Niemczech: jego transnarodowości, obciążenia i dziedzictwa, które przywieźli ze sobą emigranci, niedalekiej pamięci wojny i nadziei na odrodzenie i tolerancję dla wszelkiego rodzaju odmienności.

Magdalena Stefańska

ERRATA:

W rozmowie towarzyszącej sztuce *Eszelon. Życie na bocznic* („Dialog” nr 1/2015) jej autor, Arkadiusz A. Grochot, odpowiadał na pytanie dotyczące wojny Rosji z Czeczenią. Niefortunna adiestacja zamieniła w pytaniu Czeczenię na Gruzję, co wypaczyło sens odpowiedzi. Naszego Rozmówcę i Czytelników przepraszamy. (Red.)

• Z afisza •

Styczeń 2015

Prapremiera *Złotego deszczu* Piotra Tomaszuka w Teatrze Wierszalin w Supraślu, w reżyserii autora, który zapowiedział spektakl jako najbardziej nowoczesny z wszystkich dotychczasowych w swoim dorobku. To komedia o ludziach mediów i celebryckich sposobach komunikowania się. Scenografia: Mateusz Kasprzak.

Lśnię, tekst Marcina Cecki inspirowany powieścią *Lśnienie* Stephena Kinga i filmem Stanleya Kubricka, miał prapremierę w Teatrze Nowym im. Dejmka w Łodzi. Reżyseria i choreografia: Tomasz Bazan, dramaturgia: Marcin Cecko, muzyka: Marcin Janus, scenografia: Tomasz Bazan, Patrycja Płanik, kostiumy: Patrycja Płanik, multimedia i realizacja światła: Maciej Połynko, światło: Tomasz Bazan, Maciej Połynko, lalki: Paulina Kara.

Jeszcze dwa lata temu nie byłem przekonany do Kinga. Ale przy kolejnym czytaniu pomyślałem, że jeśli istnieje Dostojewski horroru, to on nim jest. Interesują mnie fobie właściwe jego postaciom. Zawsze zajmowało mnie szukanie granic, których nie można przekroczyć. Dlaczego tytuł „*Lśnię*”? *Lśnię* każdy, ale nie każdy jest w stanie wzbudzić w sobie talent.

Tomasz Bazan
„Express Ilustrowany” nr 11,
15 stycznia 2015

Inny nowy polski spektakl inspirowany amerykańskim filmem to *Good Night*

Cowboy Julii Holewińskiej i Kuby Kowalskiego, współczesna opowieść o młodej męskiej prostytutce. Prapremiera odbyła się na scenie Teatru Dramatycznego im. Szaniawskiego w Wałbrzychu; spektakl jest koprodukcją z Teatrem WARSawy. Premiera warszawska – w marcu. Reżyseria: Kuba Kowalski, dramaturgia: Julia Holewińska, scenografia: Katarzyna Stochalska, muzyka: Radek Duda, reżyseria światła: Damian Pawella, choreografia: Izabela Chlewińska, projekcje: Adrian Krawczyk.

Karskiego historia nieprawdziwa Szymona Bogacza miała premierę w jeleniogórskim Teatrze im. Norwida. Reżyseria i kostiumy: Julia Mark, dramaturgia: Zuzanna Bućko, opracowanie muzyczne: Szymon Bogacz, wideo: Jarosław Jagodziński.

Prapremiera *Stopklatki* Maliny Prześlugi, tekstu wyróżnionego w XXII Konkursie na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży, odbyła się w Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Historia chłopca, który po wypadku zostaje skazany na życie na wózku inwalidzkim. Reżyseria: Łukasz Chrzuszc, muzyka: Rafał Sekulak, konsultacja reżyserska: Anna Ciszowska, kostiumy: Magdalena Chrzuszc.

W zabrzańskim Teatrze Nowym prapremiera komedii *Wysokie napięcie* autorstwa szefa artystycznego tej sceny – Zbigniewa Stryja, który rzecz wyreżyserował i zagrał jedną z trzech głównych ról. Scenografia: Grupa Dekoratornia 93, kostiumy: Justyna Chruślicka.

Ruchele wychodzi za mąż to drugi tekst izraelskiej autorki, Savyon Liebrecht, który wystawiono w Polsce. Prapremiera w Teatrze Żydowskim im. Kamińskich w Warszawie. Przekład: Michał Sobelman, reżyseria: Jacek Papis, scenografia: Alicja Kokosińska, kostiumy: Diana Szawłowska, muzyka: Hanna Klepacka.

Cyber Cyrano – sztuka Istvána Tasnádiego o dorastaniu w epoce internetu i o zagrożeniach, jakie niesie ze sobą świat wirtualny i anonimowość życia w nim – miała prapremierę w toruńskim Teatrze im. Horzycy. Przekład: Jolanta Jarmołowicz, Sylwia Bogdańska, reżyseria: Ula Kijak, scenografia: Dominika Skaza, muzyka: Maria Rumińska, projekcje wideo: Emanuela Osowska.

Nierealizowane w Polsce *Requiem* Hanocha Levina (choć prezentowane z wielkim sukcesem w Warszawie podczas gościnnych występów Teatru Cameri z Tel Awiwu piętnaście lat temu) przygotowano w Teatrze Współczesnym w Warszawie jako efekt zajęć warsztatowych przeprowadzonych w ramach programu edukacyjnego: Studio Teatralne. Warsztaty Sztuki Scenicznej. Spektakl zatytułowany *Requiem*. (Aszkawa) wyreżyserował Wojciech Urbański. Przekład: Irit Amiel, scenografia: Maja Skrzypek, ruch sceniczny: Weronika Pelczyńska, muzyka: Michał Górczyński, światło: Karolina Gębska.

Dzieci Zony Walerija Szergina – sztuka o państwie totalitarnym, w którym osobno żyją mężczyźni i osobno kobiety – miała prapremierę w poznańskim Teatrze Nowym, inaugurując nowy projekt pod nazwą Scena Debiutów. Przekład: Jakub Adamowicz, reżyseria: Grzegorz Reszka, scenografia i kostiumy: Magda Flisowska, Zofia Jakubowska, Berenika Pyza, Aleksandra Zembrowska.

Sztuka osadzona jest w czasach współczesnych, a łagry tak naprawdę są w głowach bohaterów. Pomimo tego, że minęły kolejne pokolenia od najmroczniejszych czasów, z którymi łagry kojarzymy, to mimo wszystko gdzieś ta ciemna, mroczna substancja tkwi w ludziach do dziś. Cały problem polega na tym, że nie wiemy, jakich środków użyć – modlitw, czarów i zabiegów – żeby tych ludzi z owego otumanienia, z tej pomroczności wyrwać. Moim zdaniem to jedna z ważniejszych warstw tego spektaklu.

Grzegorz Reszka
www.kultura.poznan.pl, 21 stycznia 2015

Zelta i Scott – opowieść o życiu Zeldy i Scotta Fitzgeraldów i ich przyjaźni z Ernestem Hemingwayem – to pierwszy tekst autorstwa Renauda Meyera, francuskiego aktora i dziennikarza, trafiający na polską scenę. Prapremiera w warszawskim Teatrze Scena Prezentacje. Przekład: Beata Geppert, reżyseria: Romuald Szejd, scenografia: Marcin Stajewski, kostiumy: Ewa Zaborowska, choreografia: Zofia Rudnicka.

Prapremiera *Człowieka dwóch szefów* w warszawskim Teatrze Komedia. Pierwsza trafiająca na afisz sztuka angielskiego dramaturga Richarda Beana to uwspółcześniona wersja *Sługi dwóch panów* Carla Goldoniego. Przekład: Klaudyna Rozhin, reżyseria i opracowanie muzyczne: Tomasz Dutkiewicz, scenografia: Wojciech Stefaniak, kostiumy: Dorota Roqueplo, aranżacje muzyczne: Krzysztof Maciejowski.

Potępieni. Piekło Madison to spektakl dyplomowy studentów białostockiego Wydziału Sztuki Łalkarskiej Akademii Teatralnej inspirowany powieścią Chucka Palahniuka *Potępieni*. Adaptacja i reżyseria: zespół, scenografia: Olga Ryl-Krystianowska, Joanna Martyniuk, Sara Sudoł, muzyka: Mikołaj Derentowicz.

Jean-Claude Carrière i Peter Brook są autorami baśniowej adaptacji staroperskiego poematu Fariddudina Attara *Konferencja ptaków* o wyprawie ptaków w poszukiwaniu nieśmiertelnego króla, której premierę w legnickim Teatrze im. Modrzejewskiej wyreżyserował Ondrej Spišák. Przekład: Mariusz Radomyski i Robert Urbański, scenografia: Szilárd Boráros, muzyka: Paweł Helebrand, ruch sceniczny: Witold Jurewicz.

Ptasia wyprawa to metaforyczny obraz ludzkiego życia, od początku do końca. Tekst daje nadzieję, że życie, choć pełne lęków, cierpienia i doświadczeń, ma sens, choć niełatwo to zrozumieć w obliczu nieuchronności śmierci. Nie ma w nim odpowiedzi, ale jest mnóstwo ważnych pytań ubranych w liczne przypowieści. Jest także o tym, że każdy z nas, tak samo jak ziarno piasku, mrówka czy ludzka łza, jest częścią całego wszechświata. Niedawno skończyłem 50 lat i sam zastanawiam się nad sensem swojego życia. Nigdy nie byłem mistykiem i sięgnięcie po taki temat jest dla mnie, jak dla ptaków z tej opowieści, także wyprawą w nieznaną, bramą do innego świata i doświadczenia.

Ondrej Spišák

www.e-teatr.pl, 17 grudnia 2014

Pamuk – Pamięć to spektakl inspirowany powieścią Muzeum niewinności Orhana Pamuka i albumem *Niewinność przedmiotów*, zrealizowany jako polsko-turecka koprodukcja opolskiego Teatru im. Kochanowskiego i Istanbul Theatre Festival. Scenariusz i reżyseria: Emre Koyuncuoglu, scenografia i kolekcje: Yasemin Nur, muzyka: Cigdem Borucu Erdogan, wideo-art: Elif Oner, wideo: Vincent Rosenberg.

W środku słońca gromadzi się popiół Artura Pałygi •druk. w „Dialogu” nr 1/2014•, zdobywca Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej w 2013 roku, po raz drugi na afiszu. We Wrocławskim Teatrze Lalek spektakl

wyreżyserowała Agata Kucińska. Scenografia: Mirosław Kaczmarek, muzyka: Sambor Dudziński.

Niech żyje wojna!!! Pawła Demirskiego po raz kolejny zrealizowana jako spektakl dyplomowy w szkole teatralnej. Tym razem w PWST w Krakowie, jako dyplom wydziału aktorskiego, w reżyserii i ze scenografią Remigiusza Brzyka. Kostiumy: Kinga Stanowska.

Świadkowie... według antydramatu Tadeusza Różewicza *Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja* •druk. w „Dialogu” nr 5/1962• na scenie szczecińskiego Teatru Współczesnego. Reżyseria: Katarzyna Syngiera, scenografia i kostiumy: Agata Baumgart, muzyka: Paweł Duczmał, Wojtek Juchniewicz, Marcin Dymiter, ruch sceniczny: Arkadiusz Buszko.

W gdyńskim Teatrze Miejskim *Historia filozofii po góralsku* Józefa Tischnera w adaptacji i reżyserii Bogdana Cioska. Scenografia i kostiumy: Andrzej Witkowski, muzyka: Paweł Moszumański, przygotowanie wokalne: Barbara Czarkowska.

W roku obchodów dwustupięćdziesięciolecia teatru publicznego w Polsce w Teatrze Dramatycznym w Warszawie premiera *Szalbierza* •druk. w „Dialogu” nr 7/1987•, sztuki o Wojciechu Bogusławskim, ojcu sceny narodowej, autorstwa Węgry György Spiró. To piąta, licząc telewizyjną (z Tadeuszem Łomnickim) i radiową (z Krzysztofem Chamcem) realizacja tekstu. Przekład: Jolanta Jarmołowicz, reżyseria: Gábor Máté, scenografia: Balázs Czigler, kostiumy: Anni Füzér, kierownictwo muzyczne: Bela Krynicka. W głównej roli Witold Dębicki

Murzyni Jeana Geneta •druk. w „Dialogu” nr 9/1961•, po prapremierze w warszawskim

Teatrze Ateneum w 1961 roku, doczekali się zaledwie dwóch inscenizacji w postaci dyplomów szkół teatralnych (w Łodzi w 1971 i Krakowie w 2014 roku). W najnowszej, bydgoskiej wersji sztuka o tym, jak czarni wyobrażają sobie, że biali wyobrażają sobie czarnych, została obsadzona wyłącznie przez kobiety, w tym dwie czarnoskóre amatorki. Adaptacja i reżyseria: Iga Gańczarczyk, scenografia: Lataladesign (Dagmara Latała, Jacek Paździor), kostiumy: Natalia Mleczak, choreografia: Dominika Knapik, muzyka: Dominik Strycharski.

Lwa na ulicy Judith Thompson • druk. w „Dialogu” nr 9/2004 • wyreżyserował jako dyplom studentów Wydziału Aktorskiego PWST we Wrocławiu Cezary Iber. Przekład: Małgorzata Semil, scenografia i kostiumy: Magdalena Przywara, choreografia: Baśka Gwóźdź, muzyka: Arkadiusz Kątny.

Siedemnasta inscenizacja powieści Kena Keseya *Lot nad kukułczym gniazdem* w krakowskim Teatrze Bagatela im. Boya-Żeleńskiego. Przekład: Bronisław Zieliński, opracowanie tekstu, reżyseria i scenografia: Ingmar Villqist, kostiumy: Agata Stańczyk, muzyka: Paweł Betley, projekcje: Dawid Kozłowski.

„Lot” jest takim memento, mówiącym, że w świecie, który zawsze będzie stanowił Wielką Tajemnicę, najważniejszym i największym wyzwaniem jest odpowiedzialność za samego siebie.

Ingmar Villqist
„Gazeta Wyborcza – Kraków” nr 18,
23 stycznia 2015

Po piętnastu latach od prapremiery na scenę wraca *Papieżycza* Esther Vilar. Twórcy spektaklu warszawskiego Teatru Ateneum przenieśli akcję napisanej w 1980 roku sztuki opisującej rok 2014 w przyszłość, do roku 2040. Na papieskim

tronie zasiada kobieta, która ma uratować pogrążony w kryzysie Kościół katolicki. W tytułowej roli Teresa Budzisz-Krzyżanowska. Przekład: Karolina Bikont, reżyseria: Edward Wojtaszek, scenografia i reżyseria światła: Paweł Dobrzycki, muzyka: Wojciech Borkowski.

Trzeci raz na afiszu *Konstellacje* Nicka Payne’a. Premiera w Teatrze Polskim w Poznaniu. Przekład: Elżbieta Woźniak, reżyseria: Agata Biziuk, scenografia: Marika Wojciechowska, muzyka: Adrian Jakuć Łukaszewicz, choreografia: Jewgienij Kornia, multimedia: Marek Straszak.

Kogut w rosole Samuela Jokica – po raz czwarty na afiszu i po raz czwarty w reżyserii Marka Gierszała, współautora (z Herbertem Kaluzą) przekładu. Premiera w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej. Scenografia i kostiumy: Hanna Sybilski, układ ruchu: Grzegorz Suski.

Farsa kryminalna Francisa Vebera *Co ja Panu zrobiłem, Pignon?* miała premierę w Nowym Teatrze im. Witkacego w Słupsku. To jej trzecia realizacja w Polsce. Przekład: Barbara Grzegorzewska, reżyseria: Marek Siudym, scenografia: Grzegorz Sujecki, kostiumy: Kamila Ścibiorek.

Trzydziesta siódma realizacja *Czego nie widać* Michaela Frayna • druk. w „Dialogu” nr 12/1984 • i druga po dwudziestu pięciu latach w Teatrze Dramatycznym im. Węgierki w Białymstoku. Przekład: Małgorzata Semil, Karol Jakubowicz, reżyseria i opracowanie muzyczne: Tomasz Leszczyński, scenografia i kostiumy: Elena Lola Loli, ruch sceniczny: Michaił Zubkow.

Po raz piętnasty na afiszu komedia *Boeing, Boeing* Marca Camolettiego. Premiera w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu w ramach Sceny Inicjatyw Aktorskich. Przekład:

Bartosz Wierzbęta, reżyseria i scenografia: Wojciech Leśniak.

Po dwudziestu dwóch latach od prapremiery farsa *Okno na parlament* ponownie na afiszu Teatru Kwadrat im. Dzierżyńskiego w Warszawie. To zarazem jej osiemnasta realizacja w Polsce. Reżyseria: ponownie Marcin Sławiński. W obsadzie trójka aktorów z inscenizacji z 1993 roku – Ewa Ziętek, Andrzej Grabarczyk i Marek Siudym. Przekład Elżbiety Woźniak zaadaptowano do polskich realiów. Scenografia: Wojciech Stefaniak, kostiumy: Maciej Chojnacki.

Molière'owski *Don Juan* skrzyżowany z bohaterami filmów Ingmara Bergmana w scenariuszu Marcina Bartnikowskiego, w reżyserii Ewy Piotrowskiej miał premierę w Teatrze Dramatycznym m. st. Warszawy. Scenografia: Marcin Bartnikowski, Marcin Bikowski, lalki: Marcin Bikowski, kostiumy: Ewa Woźniak, muzyka: Anna Świętochowska.

NAGRODA IM. KONSTANTEGO PUZYNY

W dwudziestopięciolecie śmierci Konstantego Puzyny z inicjatywy redakcji „Dialogu” i Instytutu Książki ustanowiona została nagroda Jego imienia. Nagroda będzie przyznawana corocznie za działalność teatralną łączącą sztukę i życie, twórczą oryginalność z zaangażowaniem w sprawy publiczne. Wręczenie nagrody pierwszemu laureatowi odbędzie się 13 kwietnia, w dniu urodzin jej Patrona, w Instytucie Teatralnym o godzinie 19:00.

Contents

Plays

RENATA JABŁOŃSKA *THE FAKIR* 21

The main character of this film novella, married, divorce under way, takes her children to the amusement park. There she visits the title Fakir, who shows her a therapeutic trick displaying scenes from her past on the screen. Subsequent visits allow the woman to understand the causes of her family problems and deal with the Jewish fate: the memories of the Holocaust, exile, uprooting. The author, a Jew of Polish descent, has been living in Israel for many years.

MARIANNE SALZMAN *MUTTERSPRACHE MAMELOSCHN* 48

The story of three women from three generations: the grandmother – a Jewish woman, who survived the Holocaust, and after the war joined the Communist Party, her daughter, who denies the traditions of the mother and thus denies any interest in the Jewish culture, and – finally – the granddaughter, who, repeating the scheme of the conflict with the mother, and rebelling against her, returns to what is Jewish. The sources of these family conflicts are undefined, thus increasing frustration of the women.

AGNIESZKA JAKIMIAK *AFRICA* 146

The play has a character of an essay inspired, among other things, by Ryszard Kapuściński's African reports, documentaries about Africa, and the account of Jean-Luc Godard about the setting up of television in Mozambique. Its main theme is not so much the same Africa as related clichés, European ways of speaking and writing about it, ridden with helplessness and sense of guilt. There returns the theme of secondary colonization of African countries – the dependence that is no longer political, but economic and cultural. The multi-layered narrative reveals those invisible mechanisms.

Essays, Studies

DARIUSZ KOSIŃSKI *THE REPRESENTATION AND SURROGATION OF DEMOCRACY* 5

In the famous book *Demokracja performatywna* [*Performative Democracy*] Elżbieta Matynia presents an optimistic view of the grassroots process of taking over peacefully through the establishment and strengthening of civil society. The events of recent years have indicated the possibility of another, less optimistic conceptualizing of the notion of performative democracy, referring to different understanding of performativity and performance art. Instead of Austin's performative, the author proposes to refer to Joseph Roach's concepts of performance as surrogation.

KAROLINA FAMULSKA-CIESIELSKA *IN POLISH IN ISRAEL* 40

Since the beginning of the State of Israel, i.e. since 1948, the presence of Polish writers there has been visible. The phenomenon of Polish-Israeli literature is relatively well recognized and described. In the consciousness of readership, however, it still operates to a limited extent. The author introduces several significant facts and figures, co-creating the phenomenon of Polish literature in Israel.

JOANNA KRAKOWSKA HORRIBLE WOMEN**90**

Portraits of Jewish mothers in the plays by Renata Jabłońska and Marianne Salzman correspond to images well-known, inter alia, from Philip Roth's *Portnoy Complaint* and *Utwór o Matce i Ojczyźnie* [A Piece About the Mother and Motherland] by Bożena Keff. The language they use may be described best by the concept of Hassliebe.

PIOTR OLKUSZ THE WEB**99**

Krystian Lupa's *The Holzfällen Felling* is often interpreted as direct criticism of conformism in artistic circles, and the voice of the director on recent conflicts in the Polish theatre. This interpretation is not so much a simplification as a proof of being caught in the web of this show. True, its structure, which is a farce reconfigured, encourages an analysis based on settling accounts inside the theatre community, and yet this attitude – excessive self-reflection, continuous repetition of the same social and state issues – has been criticized by Lupa. According to him, such a vision of art is as trivial as a trivial farce.

WHO DOES NOT FIT AT THE TABLE?**112**

Piotr Morawski's conversation with two directors and dramaturgs Michał Kmiecik and Weronika Szczawińska about the situation of theatre as a public institution, entanglement of theatre artists and class conflict in the context of Krystian Lupa's *The Holzfällen Felling*.

MARTA BRYŚ THE FEAR AND HESITATION**122**

About the new performance by Monika Strzępka and Paweł Demirski *Non-Divine Comedy. I will say it all to God* in the Stary Theatre in Krakow. The authors of the play are trying to understand Krasiński's „fear and hesitation” and write down their own, contemporary fears. Of the economic crash, mortgage, war – and just another day.

MAŁGORZATA SZPAKOWSKA IN THE WILDERNESS**137**

The authors of popular fiction willingly set their novels in Africa. Far enough to be able to safely give free rein to the imagination. By virtue of the genre it is usually Africa heavily dramatized. Or excessively? It can be assumed that the renowned British or Scandinavian writers do not risk making obvious mistakes, if they often resort to stereotypes. In their Africa the poverty, murder and hatred are a setting for more or less elaborate stories.

DAVID VAN REYBROUCK HISTORY OF THE CONGO**188**

An excerpt from *Congo: The Epic History of a People*, perhaps the most widely commented European book about Africa in recent years, which was published in Belgium in 2010. This year it will have its Polish edition by WAB.

Columns

SKETCHES: Marek Beylin, Tadeusz Nyczek, Tadeusz Bradecki

Varia

CONTEXTS Piotr Morawski on adaptations in theatre on the margin of the Andy Lavender's article *Modal Transpositions toward Theatres of Encounter, or, in Praise of „Media Intermultimodality”*, „Theatre Journal”, December 2014.

NOTES ON PLAYS: *Näha roosat elevanti* by Piret Jaaks, *Bányavirág* by Csaba Székely, *Wir Zöpfe* by Marianne Salzman. PLAYBILL

DIALOG

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LX / MARZEC 2015 / NR 3 (700)

Copyright by „Dialog” 2015

Ilustracje w numerze pochodzą z archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, serwisów reklamowych teatrów, oficjalnych stron internetowych festiwali 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 100 za rok; EUR 70 za rok. Zamówione egzemplarze dostarcza poczta bez dodatkowych opłat.

Prenumerata realizowana przez RUCH S.A.: w prenumeracie krajowej zamówienia przyjmują Zespoły Prenumeraty 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 marcu 2014. Tekstów niezamówionych redakcja nie zwraca.

e-mail: dialog@instytutksiazki.pl

Szymon Bogacz
DEKALOG OD.NOWA

Zuzanna Bućko
A PUCH ZAPCHA IM GARDŁA

Elfriede Jelinek
O WYDALANIU

Magda Mosiewicz
DREAMLAND

Jeton Neziraj
ZBURZENIE WIEŻY EIFFLA

Georgi Tenew
ZŁY KSIĄŻĘ

Enda Walsh
BALLYTURK

