

DIALOG

KWIECIEŃ 2015 4 (701)

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

kamyk
puzyny

Zuzanna Bućko
Elfriede Jelinek

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LX / KWIECIEŃ 2015 / NR 4 (701)

Copyright by „Dialog” 2015

Spis treści

Kamyk Puzyny

MY, KOMUNA? 10

Paweł Soszyński

DZIEJE GRZECU 20

Konstanty Puzyna

Nawozy sztuczne

Z PRZEPROSZENIEM INTELIGENT 26

Tadeusz Nyczek

Opresje

KLUCZE DO BUNTU 35

Monika Płatek, Dorota Semenowicz, Aleksander Smolar, Karolina Wigura, Michał Zadara

• A PUCH ZAPCHA IM GARDŁA 48

Zuzanna Bućko

ZAPACH SZALEŃSTWA 68

Rozmowa z Zuzanną Bućko

Po bandzie

WIELOŚĆ PAMIĘCI 72

Marek Beylin

Elfriede Jelinek

• PODOPIECZNI 75

(DIE SCHULZBEFOHLENEN)

Elfriede Jelinek

Przełożyła Karolina Bikont

ŚWIĘTE KROWY I UCHODŹCY 122

Monika Wąsik

W książkach

TYSIĄC I DWIE. PANEGIRYK 140

Dariusz Kosiński

Filozofia i teatr

DRAMATURGIE WYGNANIA. BRECHT I BENJAMIN „GRAJĄ” W SZACHY I W GO	151
Freddie Rokem	
Przełożyli Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera	
DANIA, CZYLI DIALEKTYKA	166
Tomasz Majewski	

Wynurzenia

MIĘDZY OCZY	176
Pedro Pereira	

Czego uczy Jill Godmilow?

ZABIĆ DOKUMENT, JAKI ZNAMY	179
Jill Godmilow	
Przełożyła Anna Dzierzgowska	
JILL GODMIŁOW. SOLIDARNA	190
Joanna Krakowska	
OGIEŃ NIE DO UGASZENIA: CZEGO UCZY JILL GODMIŁOW?	199
Jakub Woynarowski	

Nieludzie

POWRÓT DETEKTYWÓW	203
Małgorzata Sugiera	

Varia

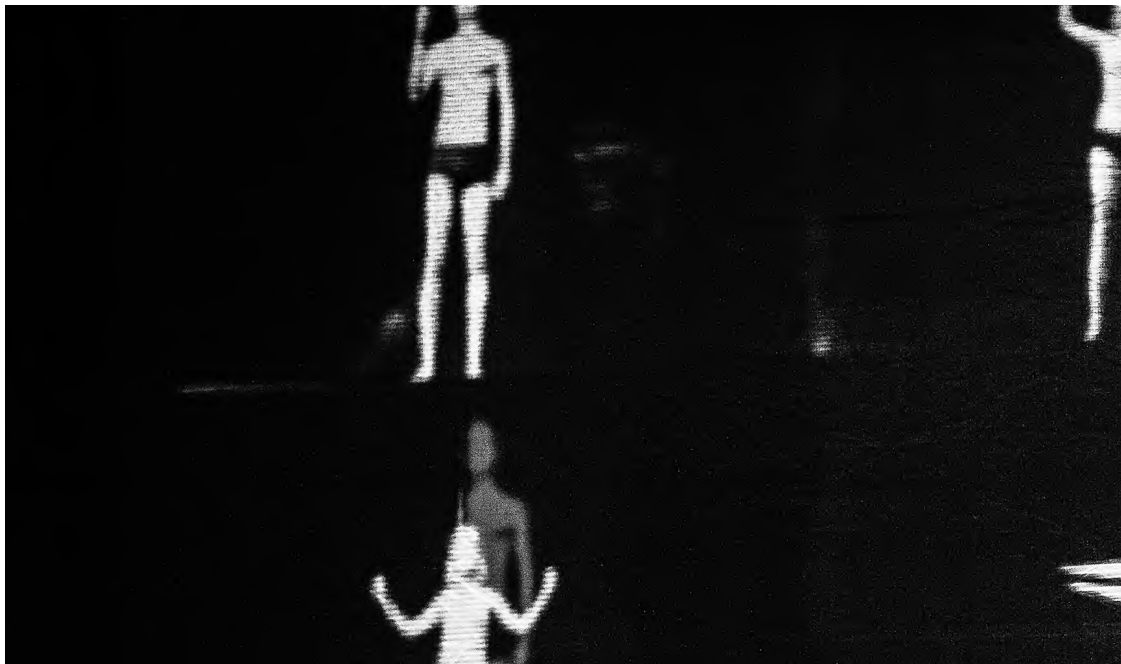
KONTEKSTY: PRZESTRZEŃ TEATRU	217
Piotr Morawski	
NOWE SZTUKI:	
HAORAN WANG <i>BAAU JUNG</i>	219
JENS RASCHKE <i>WAS DAS NASHOR SAH, ALS ES AUF DIE ANDERE SEITE DES ZAUNS SCHAUTE</i>	221
SÉBASTIEN THIÉRY <i>LE DÉBUT DE LA FIN</i>	223
<u>Z AFISZA</u>	225

Contents	230
-----------------	-----

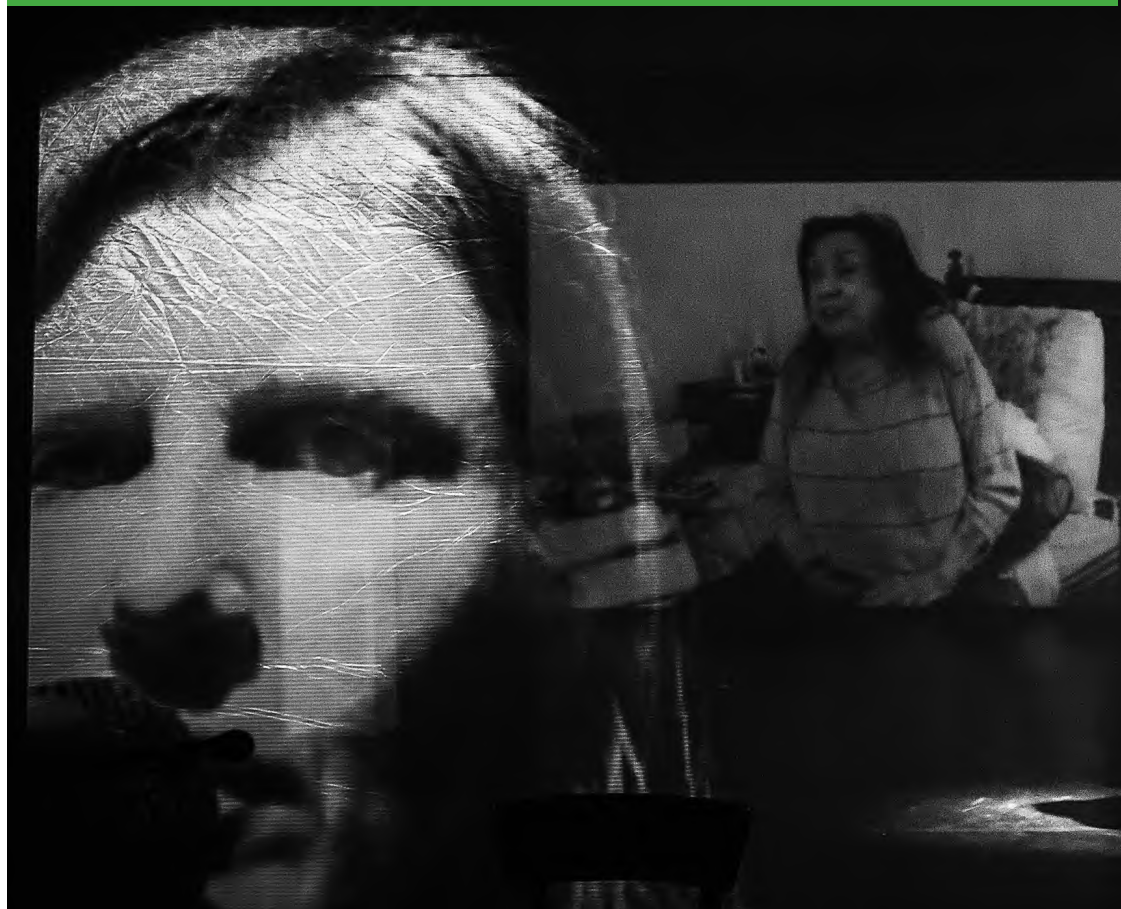
Kamyk Puzyny

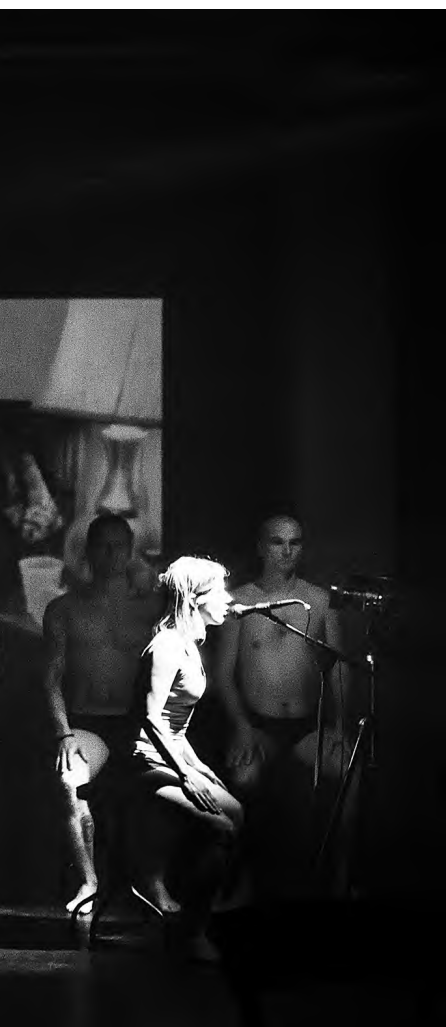
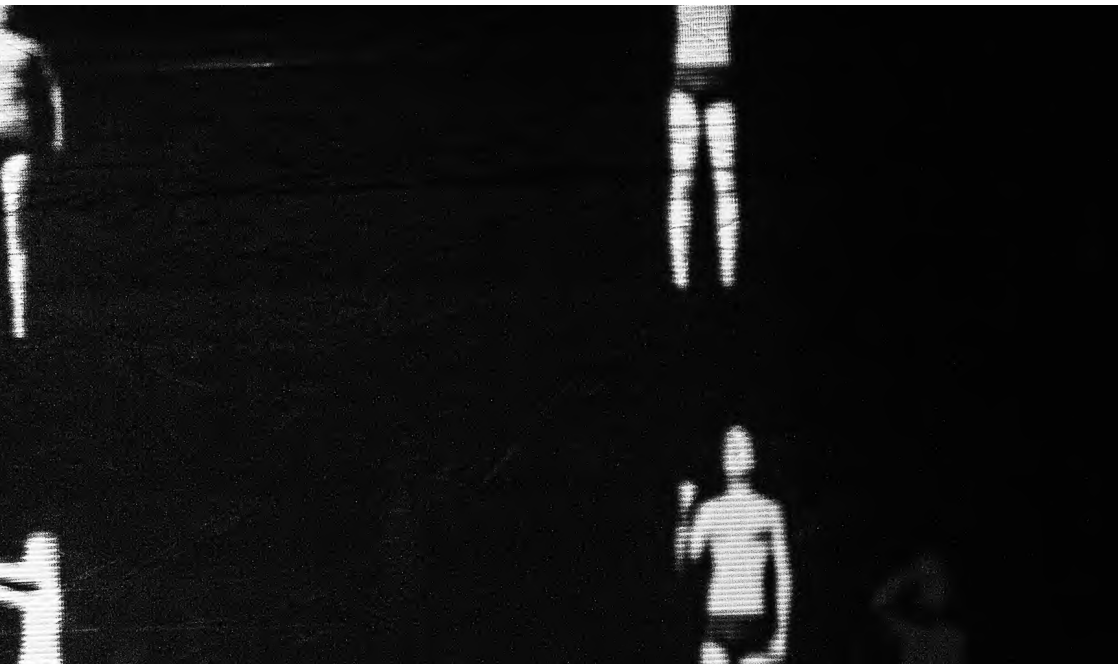
• PAWEŁ SOSZYŃSKI •
• KONSTANTY PUZYNA •

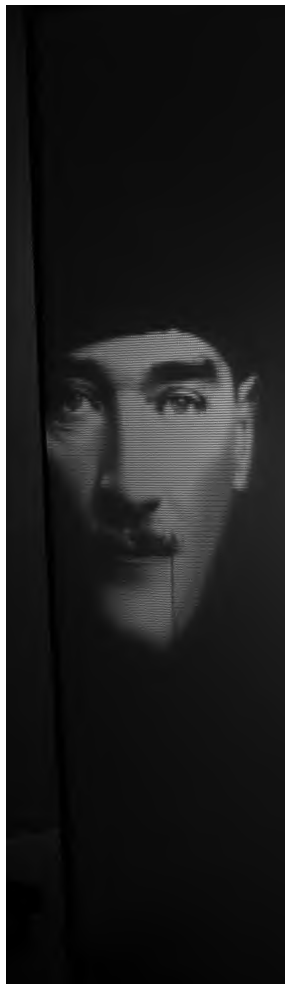




PARADISE NOW? RE//MIX LIVING THEATRE, KOMUNA// WARSZAWA, WARSZAWA 2013.
FOT. KATARZYNA CHMURA-CEGIEŁKOWSKA





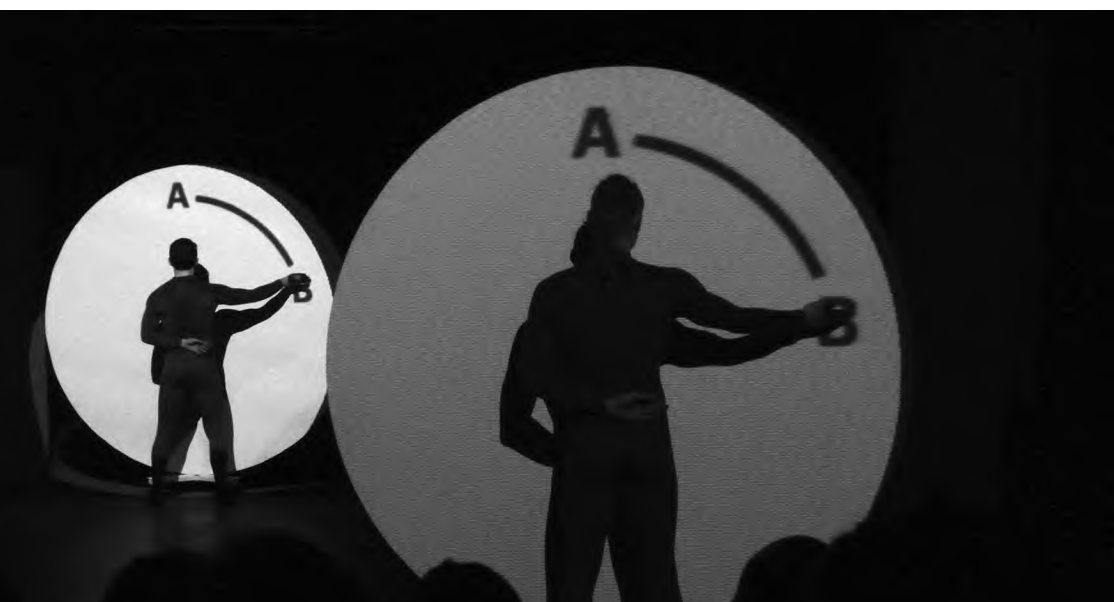


MILL/MASLOW, KOMUNA OTWOCK, WARSZAWA 2007.
FOT. ARCHIWUM KOMUNY// WARSZAWA





ATATÜRK ALBO DLACZEGO POJECHAŁEM DO ISTAMBUŁU, KOMUNA// WARSZAWA, WARSZAWA 2012.
FOT. MACIEJ LANDSBERG



TERRY PRATCHETT. NAUKI SPOŁECZNE, KOMUNA// WARSZAWA, WARSZAWA 2014.
FOT. MAGDA MOSIEWICZ

My, Komuna?

• PAWEŁ SOSZYŃSKI •

Przełomem był spektakl *Księgi* – teatralna iluminacja, nagły przebłysk, w którym zobaczyć można było nie tylko ideologiczną i estetyczną historię Komuny// Warszawa, ale i historię teatralnej awangardy. W *Księgach* zawarta została także intuicja cykli kuratorowanych na Lubelskiej w Warszawie przez Tomasza Platę: *Re//mixów* oraz

Autor jest krytykiem, redaktorem
działu teatralnego w dwutygodnik.com

projektu *My, mieszczanie*. *Re//mixy* zazębiają się zresztą z *Księgami* czasowo – ich koncepcja powstała w trakcie ostatecznego domykania zwartego korpusu przedstawienia, którego premiera odbyła się w styczniu 2011 roku. Plata ze swoją koncepcją szukania artystycznych korzeni komunardów trafił więc idealnie w czas.

Re//mixy to nie tylko powrót do teatralnych źródeł Komuny Otwock. To także, może przede wszystkim, rozliczenie i sprawdzian teatralnej nośności performatywnych evergreenów, które przecież dziś mają już status muzealny, włączone zostały do programów nauczania, do kanonu, co teoretycznie powinno pozbawić je niegdyśszej

wywrotowej siły. W sztuce rewolucja zjada swoje dzieci na instytucjonalnym talerzu. To podsumowanie, dość gorzkie jeśli nie zupełnie rozpaczliwe, ma także miejsce w *Księgach*. Ich dwie pierwsze części – *Księga wynalazcy* i *Księga podpalacza* to w końcu także rozliczenie awangard, ekscytującego przełomu sięgającego lat pięćdziesiątych w dwóch skrajnie różnych odsłonach, które w gruncie rzeczy odpowiadały na to samo pragnienie złamania mieszczańskiego status quo kapitalistycznej cywilizacji Zachodu.

Księga wynalazcy, której patronuje Richard Buckminster Fuller, Apostoł Postępu i Techniki, nadaktywny wizjoner, wynalazca i architekt przypominający jednego z bohaterów *Źródła* Ayn Rand, to przecież zbiór teatralnych cytatów z Bertolta Brechta, Living Theater, Johna Cage’a, Fluxusu: energetyczny speed, agitacja, uliczna rewolucja, happening, zwrot ku dadaizmowi, futuryzmowi, powrót do młodzieńczego okresu opozycjonistów dwudziestowiecznego kapitalizmu i wicherzycieli międzywojennego porządku społecznego. Przeciw temu samemu buntował się Jerzy Grotowski, który w Irvine szarość komunizmu pod-

Nagroda im. Konstantego Puzyny

PIERWSZA EDYCJA 2015

Kapituła Nagrody im. Konstantego Puzyny
ustanowionej przez redakcję „Dialogu” i Instytut Książki
postanowiła w roku 2015 przyznać nagrodę

Teatrowi
Komuna Warszawa

*Nagroda została przyznana za działalność teatralną
łączącą sztukę i życie, twórczą oryginalność
z zaangażowaniem w sprawy publiczne.*

mienił na jałowość konsumpcjonizmu – i skusił wielu. Buntuje się także Peter Brook.

Księga podpalacza zainspirowana postacią cesarza Yongle z dynastii Ming, który spalił chińską flotę, przekreślając tym samym imperialne marzenia o terytorialnych podbojach, ustawiona jest na antypodach manii Fullera. Z miasta ofensywnego, wciąż rosnącego wzwyż i wszereź trafiamy do Zakazanego Miasta – aśramu, do antymiaśta. Kontemplacja, wycofanie, rezygnacja z osobowości politycznej, ekspansywnej, tworzącej sojusze i walczącej na rzecz polityki doświadczenia rodem z *Rajskiego ptaka* Ronalda Davida Lainga, a więc polityki przewrotnie apolitycznej, może nawet antypolitycznej, w której stawką nie jest świat i jego perypetie, ale „ja” rozbrojone, wydarzone politycznym, czyli zbrodnictwem instynktom. W końcu bycie politycznym oznacza także pewien dopuszczalny stopień agresywności, a zwierzęta wal-

czące o swoje terytorium – to wytrawni politycy zaznajomieni z tajnikami subtelnej lub brutalnej negocjacji, o czym wiemy chociażby od Krystyny Czubówny, która o przygodach przyrody opowiada z publicystycznym zacięciem komentatora prasowego, głosem i frazą kinowych *Kronik* z PRL.

To zwierzęta domkną trylogię *Ksiąg*, a konkretnie małpy z *Księgi ogrodu*, której cichym tym razem patronem jest Zygmunt Bauman. O tym, że jest coś na rzeczy, pisze Joanna Wichowska w „Didaskaliach”:

Ostatni rozdział *Ksiąg* wiele zawdzięcza Zygmuntowi Baumanowi, a puenta spektaklu jest niemal dosłowną ilustracją myśli, którą podzielił się z Laszukiem w skierowanym do niego liście: „Świat nowoczesny domaga się [...] postawy ogrodnika. [...] wojna z chwastami nigdy się nie kończy. [...] nowoczesność zapowiadała uporządkowanie świata, ale przyniosła tylko przymus i obsesję jego niekończącego się, wciąż na nowo podejmo-



wanego porządkowania. [...] Ogrodnik ska-
zał się na wieczną harówkę...”¹.

Ta postawa ogrodnika bliska jest protestanckiej pracy, która podoba się Bogu – stąd już tylko krok do Maxa Webera i jego *Etyki protestanckiej i ducha kapitalizmu*. Oczywiście, mały z *Ksiąg* harują po to, by uzbierać kapitał społeczny, a mozolna praca jest tu rozumiana przewrotnie – jako projekt pozytywistycznej pracy u podstaw, przeciwstawionej rewolucyjnej mitologii. Komuna// Warszawa robi tu dramatyczną woltę, ale rozczarowanie awangardowymi hasłami i ideologią przełomu nie oznacza w tym przypadku, że zwija ona interes. Wręcz przeciwnie – apetyt na społeczną zmianę zdaje się rosnać, przede wszystkim dlatego, że aspiracje komunardów zostają umocowane w rozpoznaniu współczesności.

„Nie da się dokonać jakiejś znaczącej, radykalnej zmiany społecznej poprzez sztukę. Siebie, tak, można zmienić. Ale otoczenie nie do końca. I bardzo powoli, pracą organiczną” – wyznała Alina Gałązka w rozmowie z Romanem Pawłowskim w 2009 roku. Znacznie mocniej swoje rozczarowanie rewolucyjnym potencjałem sztuki opisał Grzegorz Laszuk: „Teatr w mieszczańskim społeczeństwie jest jedynie miłą rozrywką. Im jest mądrzejszy, tym lepszy, ale niczego nie zmienia, najwyżej skłania do refleksji. Nikt z powodu obejrzenia dobrego spektaklu, namawiającego do zmiany społecznej, nie rezygnuje z pracy w korporacji ani z robienia zakupów w supermarkecie. Nie mam złudzeń, sztuka jest ozdobą mieszczańskiego świata i tyle”². W kontekście tych słów

¹ Joanna Wichowska *Czy ogrodnicy są sexy?*, „Didaskalia” nr 102, 2011.

² *Był teatr, będą kanapki*, z Aliną Gałązką, Grzegorzem Laszukiem i Łukaszem Wójcikiem rozmawiał Roman Pawłowski, „Gazeta Wyborcza” z 18 grudnia 2009.



zupełnie inaczej czyta się projekt *Re//mix* – i *My, mieszczanie*.

W 2007 roku anarchistyczna, punkowa Komuna Otwock przeprowadza się do Warszawy, w końcu zmienia nazwę, powstaje Komuna// Warszawa. To geograficzne przesunięcie, podyktowane prostym faktem – większość grupy mieszkała już wtedy w stolicy – będzie miało swoje konsekwencje. Koncerty „Dezertera” zastąpią brutaże tańczone w rytm eksperymentalnego techno, a na barze pojawią się ciasta. Na widowni starą gwardię zastąpią aktywiści miejscy, przedstawiciele NGOśów, lajfstajlowi dziennikarze, a doroczne antysylwestry staną się obowiązkowym przystankiem dla teatralnego środowiska Warszawy. Komuna stanie się ozdobą mieszczańskiego świata, co zakrawa na grubą ironię, ale przecież równie autoironiczny jest finał *Ksiąg*. Joanna Wichowska komentuje ten finał bezlitośnie: „wolność polega na tym, by móc wybierać to, na co i tak jesteśmy skazani”. Ostrze tej diagnozy trafia w punkt. Tym punktem zapalnym jest głęboki pat, w którym znajduje się Komuna i my, widzowie. Od tej pory scena i widownia przestaną udawać, że łączy je przymierze przeciwko mieszczańskiemu światu. Po remixowym rozliczeniu z awangardowymi mrzonkami przyjdzie nam wyznać, że my także jesteśmy mieszczanami. Weźmy się więc do roboty po mieszczańsku.

Na tym polega fenomen i żywotność Komuny// Warszawa – bycie w ciągłym ruchu, transformacja, bezustanna walka z wypracowanymi formułami. Nie ma chyba w Polsce drugiej grupy artystycznej, która tak długo utrzymywałaby się na powierzchni, nie odkleiałaby się od rzeczywistości, nie poddała zabójczemu ciężarowi własnej mitologii i się nie rozpadła. Rozczarować się i nie ulec przyjemności zgorzknienia to w końcu

nie lada zadanie. „Ludzie to chuje” – wyzna małpa w *Księgach* i zabierze się do żmudnej roboty. Tylko tyle na temat zawiedzionych nadziei na to, że za pomocą teatralnej iluminacji zdołamy wspólnie stworzyć alternatywne społeczeństwo.

Komuna to wreszcie doświadczenie pokoleniowe współczesnych plus minus czterdziestolatek o lewicowych i kontrkulturowych korzeniach. Nic więc dziwnego, że program *My, mieszczanie* otworzyła *Jeźycjada* Małgorzaty Musierowicz, dziewczynska saga rodu Borejków, na której wychowało się to pokolenie. Przedstawienie Weroniki Szczawińskiej pomyślane zresztą zostało jako indierockowy koncert – to koncept, który wcale nie rozbraja mieszczańskiej etyki bohaterów Musierowicz, wręcz przeciwnie, zaskakująco prosto i precyzyjnie pokazuje widzowi, że jego aspiracje realizowane w obszarze niezależnym i alternatywnym całkiem się w tej etyce mieszczą. W końcu studenci kierunków humanistycznych, którzy – jak Komuna – zawitali do Warszawy z prowincji, swoje zamięłowanie do wielkomiejskiej alternatywy przegryzają rzezonym ciastem z barowego blatu. I popijają herbatą Borejków. Tę tendencję w wersji maksi pokazuje fantastycznie scena z *Seksu w wielkim mieście*, w której nowojorska felietonistka udaje się do galerii, by obejrzeć performans Mariny Abramović (w Komunie remiksowanej przez Łukasza Chotkowskiego). Nic z tego performansu nie rozumie, ale partycypowanie w awangardowych działaniach jest dla niej elementem miejskiego stylu życia.

Właśnie, styl życia. Mieści się w nim fejsbukowy styl zaangażowania społecznego, uczestniczenie w manifestacjach czy choćby kliknięcie „dołącz” na stronach społecznościowych.

To właśnie zaangażowanie jako sposób bycia, forma spędzania wolnego czasu i kreowanie własnego wizerunku jest najbardziej mieszczańskim elementem współczesnej lewicy codziennie publikowanych tweetów i szerowanych artykułów. Internetowy lajk jest być może najbardziej mieszczańskim wynalazkiem współczesności, a sam Facebook dokładnie reprodukuje domowe pielesze rodziny Borejów – z regulaminem, efektownym statusem, błyskotliwymi komentarzami i... hejtem. Wszystko jedno, czy tematem będzie homoseksualizm, ekologia czy prawa autorskie, każda kwestia ulegnie tu szybko standaryzacji, wciągnięta w konwencję herbatki. Ostatecznie niepożądaną osobę można wyprosić z konwersacji, blokując jej profil. A znajomości równie łatwo – i bezkontuzyjnie – się zawiera, jak zrywa. Bo wszystko tu ma swoje dopuszczalne samą formą medium granice.

Borejowie to inteligencja, a przez osobę autorki – siostry Stanisława Barańczaka – domownicy także tego poety. To nie Pani Dulka ani skąpi ciułacze ze sklepiu – to inteligencja biedna. Tymczasem naiwne wyobrażenie każe nam widzieć w mieszczechu nuworysza rodem z *Tygrysów Europy*, który bryka po sklepowych półkach i bankowych kontaktach, ale rozumek ma niewielki. I właśnie takim wyobrażonym mieszczechem lubimy na siebie patrzeć, bo w jego oczach nasz wyobrażony niemieszczański, aberracyjny kapitał przyjemnie procentuje. W tych oczach znów mamy szansę utworzyć komunę.

Złudność tej perspektywy punktuje kolejne przedstawienie cyklu, *Tocqueville. Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji* samej Komuny// Warszawa. Jak zauważa Joanna Wichowska w analizie spektaklu, „przynależność do określonego środowiska wyznacza

wzory zachowań i dyktuje zestaw dyżurnych problemów, którymi trzeba się zajmować, jeśli chce się uchodzić za świadomych obywateli. Normatywność podszywa się pod emancypację. Pozorna swoboda sądów jest w gruncie rzeczy konformistycznym powielaniem sprawdzonych wzorców”³. W repertuarze gier społecznych Erica Berne’a pojawiły się więc nowe zabawy, „Ale jestem zaangażowany”, „Ale ona jest normatywna”, „I ja jestem wykluczony” – tylko zamiast głasków z jego analizy transakcyjnej mamy teraz do czynienia głównie ze wspomnianymi lajkami.

Przewrotnym, mniejsza o to, czy historycznie uzasadnionym zabiegiem jest wystąpienie komunardów w strojach amerykańskich amisów. Są oni zresztą echem małp-ogrodników z *Ksiąg* i mniej metaforycznym nawiązaniem do harówki z listu Baumana. Ta przebieranka – tylko pozornie ironiczna – jest palcem wsadzonym w oko niedzielnych rewolucjonistów. „Żdźbło w oku bliźniego widzisz, a belki w swoim nie” – czytamy, wraz z amisami Komuny, w Biblii. Rewolucja nie odbędzie się tu, nie odbędzie się dzisiaj, w ogóle nie jest powiedziane, że nastąpi. Głównie jednak chodzi o to, że nie będzie żadnej Wielkiej Rewolucji. „Zejście człowieka z drzewa, wynalezienie wina i piwa, uprawa zboża, zbudowanie silnika parowego, wynalezienie czcionki drukarskiej, ustanowienie demokracji” – taki jest rewolucyjny repertuar, na który w przedstawieniu powołuje się Komuna. Prawdopodobnie taką samą listę sporządziłaby przy herbacie rodzina Borejów. Jedyne wrzenie, jakie nas czeka, nastąpi w borejkowym czajniczku. To bardzo nieatrakcyjna perspektywa – wiemy o tym wszyscy, wie

³ Joanna Wichowska *To wszystko (nie) jest takie smutne, w: My, mieszczenie, Komuna//* Warszawa, 2015.



TOCQUEVILLE. ŻYCIE CODZIENNE PO WIELKIEJ REWOLUCJI, CK ZAMEK/KOMUNA// WARSZAWA,
POZNAŃ/WARSZAWA 2014, KONCEPCJA I REŻ. GRZEGORZ LASZUK. FOT. MARTA ANKIERSTZEJN

dobrze Komuna// Warszawa, dlatego ta wolta w jej wydaniu jest szczególnie przejmująca – i autentyczna. Włączmy się w zastane struktury społeczne, nie przeciwstawiamy się uwarunkowaniom, zaakceptujemy normy nie jako rewolucyjni terroryści, którzy infiltrują wrogie obozy, by rozsadzić je od środka w pięknym – także performatywnie – akcie niezgody, ale po to, by odzyskać grunt pod nogami. Ale co to właściwie znaczy?

Pozostajmy w sferze teatru. Gdy w Poznaniu w trakcie festiwalu Malta odwołano *Golgotę Picnic* Rodrigo Garcii, w Warszawie zebrali się ludzie teatru i miejscy działacze, by naradzić się, jak powinien wyglądać protest środowiska, z którego w dużej części rekrutuje się widownia Komuny// Warszawa. To wtedy powstał pomysł publicznych czytań tekstu spektaklu. Środowisko głównie teatralne, więc i pomysł performatywny. Nikomu nie przyszło jednak do głowy, by wykorzystać narzędzia, którymi dysponujemy jako obywatele państwa polskiego, narzędzia, które zna i którymi świetnie posługuje się prawica, o czym świadczy choćby fakt, że doprowadziła do odwołania spektaklu. Kiedy powołała się na zapis o „obrazie uczuć religijnych”, nam zamarzył się ogólnopolski rewolucyjny spektakl grany jednorazowo. Wiadomo, widowisko tym mocniej działa, im jest bardziej wyjątkowe. Kiedy prawica wywierała nacisk na decydentów, my postanowiliśmy stworzyć spektakl skierowany do nikogo, puszczony w eter, w najlepszym razie grany dla nas samych. Zresztą sprawa skończyła się mniej więcej tak, jak skończył się słynny protest „Teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem”. Był incydem – jak happening – i wzruszającą manifestacją jedności wszystkich przekonanych. Jedyne, co nam zostało po czytaniach, to wrzucić do internetu wciąż od czasu do cza-

su skany wezwań do prokuratury, czym wezwani bezwiednie udowadniają, jak bardzo cała akcja minęła się z polityczną realnością i społecznym konkretem. Na performans znów odpowiedziała twarda legislacja. Przypomnę jeszcze, jak skończył się protest „Teatr nie jest produktem” przeprowadzony w trakcie Warszawskich Spotkań Teatralnych wskrzeszonych przez ówczesnego dyrektora i współtwórcę Instytutu Teatralnego, Macieja Nowaka. Nowak stracił posadę i sam festiwal (choć miasto wypierało się retorsyjnego charakteru tych działań).

Bardzo niewygodnie o tym wszystkim pamiętać. Porażka goni tu porażkę. Może więc lepiej, wraz z Komuną// Warszawa, zostać szarym, anonimowym amiszem? W końcu do nich nam – przez system edukacji, rodzinne uwarunkowania i historyczne korzenie – najbliżej. Ekscesem jest przecież nie tylko sama Wielka Rewolucja, na planie prywatnej narracji przysposobieni jesteśmy do życia w TYM społeczeństwie, a nie w innym – wymarzone. Największą ironią zaś zdaje się być to, że tylko dzięki „konserwatywnemu” mieszczaństwu możemy głosić wywrotowe hasła, a krytycyzm zdaje się być w dużym stopniu całkowicie mieszczańskim wynalazkiem. Jak trzeźwo zauważa Agata Bielik-Robson: „Ideę, że mieszczaństwo jest konserwatywne, stworzyły dzieci z mieszczańskich rodzin, które się zbuntowały przeciwko rodzicom. Krytyka mieszczaństwa jest więc również mieszczańskim fenomenem. Radykalna lewica dziewiętnastego i dwudziestego wieku jest w zasadzie w całości mieszczańskiego pochodzenia”⁴. Dostęp do edukacji, prawo do kształtowania własnego życia – potrzeba wygody i realizacji, także tej intelektualnej – wszystko to są

⁴ *Jesteś mieszczańką? Tak*, z Agatą Bielik-Robson rozmawiał Tomasz Kwaśniewski, w: *My, mieszczenie*, op.cit.

mieszczańskie wynalazki. Paradoksalna teza spektaklu *Tocqueville* może zostać streszczona krótko: porzućmy mieszczańskie ideały, a skończymy marnie.

Edukacja to temat kolejnego przedstawienia cyklu. „Pamiętam, jak mama uczyła mnie...” – opowiada Rozalia Mierzicka w *Pigmalionie* Wojtka Ziemińskiego. Z dramatu Shawa pozostaje tu niewiele, poza samą sytuacją nauki życia w społeczeństwie. Kazio, syn aktorki, ma problemy z mówieniem. Ten komunikacyjny pat grozi wydaleniem z przedszkola. Tyle, jeśli chodzi o małą narrację – w szerszym sensie *Pigmalion* Ziemińskiego przypomina, że język daje nam nie tylko zrozumiałe formy społecznych ekspresji, ale także formuje percepcyjne i intelektualne ramy, w jakich pozostajemy w relacji z rzeczywistością społeczną. Stąd pomysł wykorzystania w spektaklu kartonowej bryły reagującej na ruch zamkniętych w jej wnętrzu aktorki i ochotnika z widowni. Bryła z kartonu jest też pierwotnym środowiskiem dla Kazia – o czym dowiadujemy się z wideo puszczonego na scenie. Jest metaforą przestrzeni symbolicznej, w jakiej zainstalowane są wszystkie nasze akty, nie tylko publiczne. Może zresztą wszystkie nasze akty stają się publiczne właśnie ze względu na ten karton, w którym odkształcają się i przez który, także nam samym, komunikują.

Zignoruję tu akcentowany w programie spektaklu *Bildung* – dlatego, że nie ufam tej kategorii zastosowanej do polskiego społeczeństwa. *Bildung* pojmowane jako rzeczywista praktyka społeczna, a nie pojęcie z repertuaru historyczno-kulturowego, dla nas po-

zostaje wciąż bajką o żelaznym wilku. Wiąże się on z etosem, który w Polsce nigdy tak na prawdę nie zaistniał. Wskazuje też na dyskusyjny cel projektu Tomasza Platy. Plata i Agata Bielik-Robson, których pozytywne tezy w odróżnieniu od sceptycznej *Prześląonej rewolucji* Andrzeja Ledera są filarem przedsięwzięcia, projektują bowiem mieszczański etos na podstawie doświadczenia Zachodu, by później – jednak – narzucić go wyobrażonym „nam, mieszczanom”. Nie jest to działanie skuteczne, choć otwiera pole dla akademickiej debaty, jaka towarzyszy od początku cyklowi. Symptomatyczne, że Bielik-Robson w cytowanym wywiadzie otwierającym publikację *My, mieszczenie* wywodzi mieszczański potencjał rewolucyjny, i własną ekscytację z przynależności do mieszczaństwa, od Henryka VIII i Anny Boleyn. To atrakcyjna historia, która doczekała się niejednej ekranizacji, jednak – na co zwraca uwagę filozofka – sytuacja polska była i jest inna. Dlatego polskich mieszczań trzeba niejako stworzyć od początku, przebudzić ich potencjał.

Oczywiście, wszystko to ładnie wygląda jako logiczny wywód wsparty historycznymi przesłankami. Problemem bowiem wcale nie jest opieszałość samego mieszczaństwa, lecz to, powtórzmy za małpą z *Ksiąg*, że rzeczywiście ludzie w większości „to chuje”. I nie ma to akurat nic wspólnego z taką czy inną klasą społeczną. Czy my, Borejkiowie, uderzymy pięścią w herbaciany stół? Póki co projekt *My, mieszczenie* udowodnił jedno – że nie ma czegoś takiego, nigdy nie było, jak skuteczna, realna „my, Komuna”.

KOMUNA// WARSZAWA

Komuna// Warszawa wywodzi się z grupy Komuna Otwock, która w 2009 roku zakończyła działalność i przekształciła się w Komunę// Warszawa.

To niezależny teatr, który przekracza granice teatru. To grupa twórcza, która działania na pograniczu i w poprzek dyscyplin uczyniła swoją marką. Eksperymentuje z mediami na styku sztuk performatywnych, instalacji wideo, muzyki. Poszukuje nowych form i środków wyrazu. Prowadzi projekty badawcze, inicjuje debaty, podejmuje działalność kuratorską. Siedziba Komuny// Warszawa na warszawskiej Pradze w kamienicy przy Lubelskiej 30/32 jest miejscem, gdzie wystawiane są sztuki teatralne, odbywają się performanse, wykłady, dyskusje, projekcje filmów i koncerty. Komuna// Warszawa w swoich przedstawieniach zawsze odnosi się do spraw życia w jego polityczności i w społecznych uwikłaniach, nie rezygnując zarazem z poszukiwań formalnych i awangardowego sznytu. Stwarza warunki pracy innym artystom, zapraszając ich do współpracy. Wspiera ciekawe inicjatywy artystyczne spoza Warszawy, umożliwiając ich pokazy w swojej siedzibie. Tworzy przestrzeń dialogu, przyciągając twórców młodego pokolenia i gwarantując im artystyczną swobodę.

Komuna// Warszawa w latach 2010-2014 prowadziła projekt RE//MIX, w którego ramach zrealizowano kilkadziesiąt premier, w sposób twórczy i oryginalny odnoszących się do tradycji sztuki awangardowej drugiej połowy dwudziestego wieku.

W sezonie 2014/2015 współtworzyła projekt *My, mieszczanie*, w którego ramach przygotowała swoją ostatnią premierę: *Tocqueville. Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji*.

Dzieje grzechu

• KONSTANTY PUZYNA •

W tym roku po raz pierwszy, z inicjatywy redakcji i Instytutu Książki, przyznana zostaje nagroda imienia Konstantego Puzyny, współzałożyciela i wieloletniego redaktora naczelnego „Dialogu”, znakomitego krytyka teatralnego. Nagrodę wręczamy 13 kwietnia, w dniu urodzin jej Patrona, w numerach kwietniowych zaś co roku chcemy przypominać jego teksty. Recenzje z przedstawień ważnych i nieważnych, wtedy aktualne, dziś przede wszystkim stanowiące świadectwo sztuki pisarskiej.

Chociaż z tą aktualnością też różnie bywa. Drukowana w tym numerze recenzja Puzyny z *Nie-Boskiej komedii* z 1969 roku całkiem nieźle wpisuje się w niedawne spory wokół niedoszłej i doszłej premiery w Starym Teatrze: widać, z politycznym ładunkiem dramatu Krasińskiego jak dzisiaj, tak i wtedy był kłopot. I zawsze chodziło o to samo: o rewolucję i o Żydów. Tyle że za czasów PRL trudno było o tym mówić wprost.

Nie-Boska komedia, wyreżyserowana przez Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Narodowym (premiera 20 marca 1969), stanowiła jednak przypadek szczególny. Inscenizator uporał się z kłopotliwymi tematami w sposób najprostszy: po prostu je pominął. „Nie ma rewolucji w tym przedstawieniu” – pisał Puzyna. Nie on jeden zresztą tak uważał; „W *Nie-Boskiej* rewolucja sprowadzona została do roli efektownie stylizowanego teatralnego tła z użyciem obrotówki”¹ – notowała po latach Marta Fik. A skoro nie ma rewolucji, nie ma też rewolucjonistów, złowrogich Przechrztów; zastępuje ich „długa i bardzo niedobra opera” (tu argumenty) z aktorami zmuszonymi „do orgii i ekscesu”. Z dramatu politycznego pozostaje więc ostatecznie dramat rodzinny z chorym dzieckiem w tle.

Tyle z recenzji Puzyny pozwala wyczytać lektura ahistoryczna. Lektura historyczna mówi trochę więcej.

Nie-Boską komedię Hanuszkiewicz wystawił na zakończenie swego pierwszego sezonu w roli dyrektora Teatru Narodowego (1968/1969). Dyrekcję, jak wiadomo,

¹ Marta Fik *Trzydzieści pięć sezonów*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, s. 241.

objął po Kazimierzu Dejmku, zwolnionym po sprawie *Dziadów*. Decyzję Hanuszkiewicza dość powszechnie uważano za akt konformizmu, a nawet, w jakimś sensie, za zdradę wobec środowiska; ale w ówczesnej sytuacji politycznej i cenzuralnej tego akurat nie można było wyraźnie napisać. Oskarżenia o konformizm formułowano więc nie wprost, kierując je pod adresem przedstawień – do czego zresztą produkcje tego reżysera, na ogół efektowne, ale ideologicznie bezkonfliktowe, często prowokowały. *Nie-Boska komedia* z Narodowego może być tego najlepszym świadectwem: inscenizator wziął na warsztat dramat rzeczywiście kontrowersyjny, może najbardziej drażliwy w całej naszej spuściznie romantycznej – i jak wynika z recenzji, przekształcił go w wodewil.

A działo się to, przypominam, rok po marcu 1968 roku. Po buncie studenckim, który z mniejszym lub większym natężeniem ogarnął wszystkie ośrodki akademickie w kraju. Po strajkach na uczelniach, zamieszkach ulicznych, a także po fali aresztowań i procesów. W ówczesnej atmosferze temat rewolucji był jeszcze gorący – a tymczasem Hanuszkiewiczowi udało się go rozbroić. Więcej, marzec 1968 roku to również kulminacja coraz bardziej jawnego antysemityzmu, w dużym stopniu sprowokowanego przez władze, to walki frakcyjne w PZPR z oskarżeniami pod adresem starych komunistów i wytykaniem im, i nie tylko im, żydowskiego pochodzenia. Przez cały kolejny rok Żydzi emigrowali z Polski, temat był aktualny i bolesny – a tymczasem Hanuszkiewicz po prostu go nie podjął. „Leonarda nawet nie dostrzegłem” – pisze Puzyna.

Wystawić *Nie-Boską komedię*, ale tak, żeby nikogo nie urazić – to jednak sztuka.

Małgorzata Szpakowska

Od chwili wzięcia w próby *Nie-Boskiej* w Narodowym fama i prasa stołeczna zapowiadały wydarzenie: *Nie-Boska* w Warszawie, pierwszy raz po wojnie! Wprawdzie już w roku 1959 przeformował ten wielki dramat Korzeniewski u Dejmka w Łodzi, potem w roku 1964 Jerzy Kreczmar w Poznaniu, rok później Konrad Swinarski w Krakowie. Ale opory trwały. Wołano i pisano, że to utwór reakcjonisty (o czym każdy wie), że nie maluje rewolucji w radosnych barwach (co też nie było odkryciem), i że wobec tego grać go nie należy, a już w żadnym razie w Warszawie. Dlaczego Warszawa wymagała troskliwszej ochrony przed miazmata-

mi pana Zygmunta niż Łódź, Poznań czy Kraków, pozostawało tajemnicą. Aż w końcu runęły stołeczne Okopy Świętej Trójcy i wszyscy popędzili obejrzeć sensację. Oglądają nadal: spektakle wyprzedano do końca sezonu.

Co oglądają? Mogę wam opowiedzieć, ponieważ ostatnio nie czytałem ani *Nie-Boskiej*, ani komentarzy do niej. Krytycy na ogół czytają, szczególnie komentarze badaczy; i opisują to, co wyczytali, zamiast tego, co widzieli. Normalny widz natomiast sztuk przed spektaklem nie czytuje, podobnie jak nikt nie czyta scenariusza przed pójściem do kina. I słusznie: spektakl jak film, bronić się winien sam, bez po-

mocniczych lektur. Dlatego ani myślę czepiać się Hanuszkiewicza, że skreślił to i owo, na przykład sceny przechrztów. Ani chwalić go za to, że ocalił finałowy okrzyk „Galilae viciisti!” i że (podobno) starał się być „wierny autorowi”. Niech się tym zajmą historycy literatury, jeśli nie mają nic lepszego do roboty. A ja wam spróbuję opowiedzieć o spektaklu.

Wchodzimy na widownię. Kurtyna podniesiona, na pustej scenie mającą zawieszzone w półmroku piękne malarzkie „objets” Mariana Kołodzieja: jakby oddarte fragmenty wielkiego reliefu z brązu i szerniałego złota, skłębione od niewyraźnych motywów, błyska wśród nich porcelanoworóżowa twarz kobieca, zatarta, wtopiona w tę pogiętą, chropawą fakturę metalu – przez czas? przez pożar? Pośrodku obrotówki, wypukła jak półkula globu. Gaśnie widownia. Przy rampie w smudze reflektora pojawia się Irena Eichlerówna. Mówi – i scena wypełnia się jej głosem, jakby na koncertowym steinwayu wziął ktoś pierwsze akordy. Mówi prozę Kraszińskiego, „poematy prologów”, niezbyt zresztą zainteresowana ich treścią; za to mówi prosto, surowo, muzycznie – tak, ale bez śpiewnej maniery, którą tylekroć nużyła. I choć nie ma tu nic do grania, wiemy od pierwszych słów: to jest aktorka, takim tonem powinna brzmieć scena.

Ale nie brzmi. Na afiszu jest kilkadziesiąt osób, na scenie ani jednej roli. Nawet Kucówna, talent tak wrażliwy i autentyczny, zdaje się trochę bezbarwna, chociaż rola Żony jest przecież jakby dla niej pisana. Orcio Nardellego ledwie poprawny, Leonarda nawet nie dostrzegłem. „Pełno ich, a jakoby nikogo nie było.” Spektakl jednak, jak zawsze u Hanuszkiewicza, ma tempo, zryw, rytm, sceny realne i wizyjne przenikają się płynnie, obrotówka kręci się

jak za dawnych (trochę zbyt dawnych) dobrych czasów, postacie wyjeżdżają na niej cicho i szybko – więc pierwszą część przedstawienia śledzimy z uwagą, czekając, co dalej. Dalej jest niestety rewolucja.

Potężne u Kraszińskiego sceny w obozie zbuntowanych, niewątpliwie szczyty literatury romantycznej – to w Narodowym długa i bardo niedobra opera. Wokół rozpiętej na krzyżu dziewczyny w kostiumie bikini miota się bezradny tłum ludzi, podlanych czerwono-niebieskim sosem (te światła!), usiłując wydusić z siebie trochę ekspresji. Trzeba odwagi Hanuszkiewicza, aby szacowny zespół Teatru Narodowego



namawiać do orgii i ekscesu, toteż mężczyźni aktorów udzielają się silniej niż bluźnierstwo, nienawiść, spontaniczność i upojenie wolnością, które miały wybuchnąć w tych scenach. Na szczęście wyczyny tłumu pokrywa muzyka Kurylewicza, ukrytego ze swym zespołem wśród dekoracji, można więc zamknąć oczy i posłuchać dobrego jazzu.

Aż wreszcie następuje scena centralna: starcie Henryka z Pankracym, racji starego szlacheckiego świata z racjami rewolucji. I choć słyszymy zdania, nie słyszymy ich sensu. Są tylko tyrady, pusta retoryka, niewierzytelna aktorsko, nieprzechodząca przez rampę. Nie dowiadujemy się nawet, czemu

Pankracy cały czas szuka Henryka, by się z nim zmierzyć. Zmierzyć się mogą na scenie albo istotne racje, albo przynajmniej silne indywidualności. Jednych i drugich zbrakło.

Nie ma więc rewolucji w tym przedstawieniu. Wyparowała. A rewolucja w *Nie-Boskiej* jest sprawą najważniejszą, bez niej nie ma dramatu. Kreśli ją jednak Krasiński trochę poza fabułą, poza biegiem akcji: w obrazach z obozu buntowników, gdzie jest tłem dla peregrinacji Henryka, w słownych refleksjach Pankracego, w jego starciach na argumenty z Henrykiem i Leonardem. Jeśli zabraknie racji aktorskich i reżyserskich, sama fabuła sprawy nie uniesie.



W finale na obracającym się wolno globie-pobojowisku przesuwają się przed nami trup hrabiego Henryka w złotym (!) kontuszu, a potem trup Pankracego. Obaj zginęli, ale to przecież nic nie znaczy. Czy przegrały także ich racje? W programie czytamy, że były to „racje cząstkowe, ograniczające się do

wzajemnej krytyki własnych zbrodni”. Zapewne ma słuszość Maria Janion, utrzymując, że taki sceptyczny obiektywizm był założeniem i stanowiskiem Krasieńskiego. Ale to słuszość historyka literatury. Może podobne stanowisko jest dzisiaj emocjonalnie bliskie i niejednemu z nas, nie przeczę. Bynaj-



FOT. EDWARD HARTWIG

mniej nie przeczę. Dodałbym tylko nieśmiało, że wnioski z tego typu postawy płyną zwykle zachowawcze. Nie warto przecież burzyć, niszczyć i zabijać, jeżeli zyski z wszelkich przewrotów nie przewyższają strat, choćby potencjalnie. Wtedy trzeba chwalić status quo. Ale i to prawda, że nie ma się o co kłócić, skoro „dialektyka racji częściowych” pozostała na kartkach programu.

Na scenie zaś pozostała fabuła. Dość atrakcyjna, choć osobliwa. Hrabia Henryk się żeni, żona rodzi mu dziecko. Ale hrabia zaczyna uganiać się za Dziewicą. Z pewnych napomknien można by wnosić, że to Poezja, lecz Ewa Pokas jest tak atrakcyjnie ci e l e s n a, że myślimy od razu: znamy takie poezje! Gonitwy po obrotówce przynoszą smutne efekty: opuszczona żona wariuje z rozpacz i umiera, dziecko dorasta samotne, niekochane i przewrażliwione, aż wreszcie również dostaje obłędu. Dalej jest jeszcze gorzej. Hrabia wpada w fatalne towarzystwo. Trafia między rozwydrzonych chuliganów oraz kobiety lekkich obyczajów i ogląda ich zwyrodniałe zabawy z nagą dziewczyną na krzyżu, którą gra znów Ewa Pokas, więc wiadomo od razu, kogo hrabia tam szukał. Oczywiście herszt rzeźmieszków nachodzi go potem w pałacu i pewno szantażuje, bo wybuch awan-

tura. Hrabiemu okrażonemu w pałacu przybywają na pomoc krewni i inni posiadacze, chuligani szturmują, bitwa przeradza się w rozruchy społeczne, cały glob spływa krwią. W zamęciu walki hrabia na chwilę przed śmiercią biegnie za białym widmem zmarłej żony, chyba zatem poniewczasie rozumie swój błąd i straszne jego skutki. To przynajmniej jest pocieszające.

A mimo wszystko lubię Hanuszkiewicza. Ma upór, ambicję, temperament, odwagę chwytania za dzieła największe, najtrudniejsze. Ma także żylkę efekciarską, czasem i akcenty szmirowate – ale i to wolę niż taką kulturalność, co to szczęki bolą od ziewania. Miewa przedstawienia fatalne, miewa jednak i wybitne, jak choćby *Don Juan* Molière’a w Powszechnym, zupełnie niedoceniony przez krytykę, a ostry i ciekawy. Także intelektualnie. Nie spłaszczony, nie pusty. Bo mimo wszystkich niedomyśleń Hanuszkiewicz nie jest bezmyślny. W programie *Nie-Boskiej* czytamy w krótkim tekście „Od reżysera”: „Spróbujemy więc odpowiedzieć na pytanie, co się w *Nie-Boskiej* dziś dokonuje; i jakie ma to dla nas znaczenie”. Moja odpowiedź nie jest może zbyt słodka. Ale jest to odpowiedź serio, nie złośliwostki za plecami.

Recenzja Puzyny ukazała się w „Polityce” nr 21/1969. Przedruk w tomie: Konstanty Puzyna *Burzliwa pogoda*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

Z przeproszeniem inteligent

• TADEUSZ NYCZEK •

Ostatnia (poważna) publiczna dyskusja o polskiej inteligencji odbyła się chyba jeszcze w latach dziewięćdziesiątych. Później niczego takiego nie pamiętam, najwyżej jakieś okruciny, pojedyncze popiskiwanie. Postać inteligenta, jedną z opok polskiej tożsamości żywą przez dwa wieki, odesłano do lamusa jako relikw zbytni w czasach wymagających lepszej orientacji w prawach rynku niż w prawach człowieka. Tylko Lapończyk albo Indianin Navajo mógłby pomyśleć, że ostatnimi bastionami inteligenckiego romantyzmu są współczesne pochody uliczne z chorągwiami, pochodniami i hasłami wzywającymi naród do boju o wyzwolenie spod jarzma aktualnej władzy oraz Unii Europejskiej.

Istnieje podejrzenie, że mimo wszystko inteligentów w przyrodzie jest całkiem sporo, tyle że nawet w masie wyglądają na przezroczystych. Pałętają się jeszcze tu i ówdzie po niszowych pismach literackich i artystycznych, domach kultury, niektórych teatrach i filologiach uniwersyteckich produkujących przyszłych bezrobotnych. Wystarczy popatrzeć, co się stało z modelowym inteligentem, niegdysiejszym stałym bohaterem filmów Krzysztofa Zanussiego. Ostatni zszedł kilkanaście lat temu na śmiertelną chorobę przenoszoną drogą płciową i tyle go widziano. Uroczego uwodziciela pana Jureczka, pisarza, bohatera Pilchowych książek, znaleziono w podobnym czasie w barze pod Mocnym Aniołem; wszystkim się zdawało, że on pisze jeszcze, a to szkło dźwięczało. Odkąd Mrozek umarł, nikt już w teatrze nie zajmuje się losem inteligenta. Kiedy dramatopisarz Marek Lechki opublikował niedawno w „Dialogu” sztukę o pracowniku prowincjonalnego domu kultury próbującym zorganizować lokalne muzeum, redakcja tak się przejęła, że temat wybiła na okładkę. Ale tak naprawdę kogo obchodzi inteligent? Nawet trudno go sobie wyobrazić. Bardziej przypomina mgławicę niż konkretną postać, jakby się składał z niekoherentnych kawałków. Tu coś z Żeromskiego, tam z Witkacego, ówdzie przeziiera Nałkowska, ale zaraz Gombrowicz pod rękę z Kingą Dunin i księdzem Oko. W dawny etos biednego opozycjonisty zaczytanego

Nawozy sztuczne

w Kołakowskim weszła hybryda złożona z leminga na umowie śmieciowej, karierowicza korporacyjnego i prawicowo-lewicowego anarchisty głosującego na wartości chrześcijańskie i liberalizm gospodarczy. Z domieszką cwaniactwa i cynizmu w tle. Figura właściwie niewyobrażalna.

I nagle przyszło mi do głowy, że przecież znam kogoś takiego. Spotykam go od wielu lat w spektaklach, filmach i książkach firmowanych przez Jerzego Stuhra. Ten patchwork ról i tekstów pozornie w nic się nie składa, bo niby co wspólnego ma Wierchowieński z Wajdowych *Biesów* z wodzirejem Lutkiem Danielakiem, a Józef Kozioł z *Pogody na jutro* z Gogolowskim Horodniczym? Rzeczywiście trudno tu dostrzec jakąkolwiek konsekwencję. Stuhr zagrał w życiu grubo ponad setkę ról najróżniejszego autoramentu i większość z nich była zwyczajnym zadaniem zawodowym, za które się bierze pieniądze i idzie dalej. Jest to w końcu jeden z tych aktorów, który umie wszystko. Kto może się pochwalić, że jest równie znany z filmów Kieślowskiego, jak z roli osiołka w *Shreku*? Ale ja tu teraz myślę o kilkunastu postaciach między innymi z autorskich filmów Stuhra, które stworzyły wizerunek bardzo szczególnego bohatera naszych czasów. Krótko mówiąc, nie widzę drugiego aktora, który byłby trafniejszą ikoną kogoś, komu udało się (na różny, przynajmniej, sposób) przeżyć jako inteligent w PRL, a w dzisiejszej demokracji usiłuje nie utonąć w morzu pokus medialno-rynkowych. Czasem dając się w nie wkręcać, bo dawne ideały okazały się zbędne, a nowe czasy wymagają nowych zachowań.

Owszem, był jeszcze jeden taki typ. Nazywał się Adaś Miauczyński. Wymyślił go Marek Koterski, obsadzając w tej roli w kilku swoich filmach najpierw Cezarego Pazurę, potem Marka Kondrata. Zwłaszcza ten ostatni przeszedł do legendy jako świrowaty polonista poniewierany przez polskie życie zbiorowe. Szybko stał się niepodrabialną ikoną inteligenckiego nieudacznictwa, niestety Kondrat odszedł z zawodu i Adaś Miauczyński zgasł razem z nim.

Stuhr się nie poddał i próbuje dalej. Między przegranym pisarzem AA z Mrożkowych *Emigrantów*, słynną rolą Stuhra w Starym Teatrze, a wańką-wstańką Janem Bratkiem z autorskiego *Obywatela* niby trudno znaleźć jakieś pokrewieństwo, a przecież to postaci z podobnej bajki. Ten pierwszy uciekł z kraju przed przemocą i cenzurą, by w piwnicy zachodniego kraju spotkać upiora z porzuconej ojczyzny, który nawet nie nadawał się na bohatera powieści; jeśli ktoś w finale płacze nad zmarnowanym życiem, to właśnie on, inteligent AA. Jan Bratek, trzecie wcielenie Jana Piszczyka po *Zezowatym szczęściu* Munka i *Obywatelu Piszczyku* Kotkowskiego – Stuhr zagrał w nim Piszczyka numer dwa – to również nieudacznik, i równie co AA nietwórczy; pracę magisterską, którą napisał w wojsku za kogoś, oceniono ledwo na trójkę. Pierwszy został pariasem w obcym kraju, drugi w ojczyźnie.

Takich prawdziwych inteligentów „starej daty”, poza AA, Stuhr zagrał właściwie niewiele. Nauczyciel historii Ejmont z Falkowej *Szansy*, buntujący się przeciw szkole

Felieton



Nawozy sztuczne



Felieton



Nawozy sztuczne



Felieton

zawładniętej przez terrorystę od wuefu. Józef Kozioł z autorskiej *Pogody na jutro*, który na długie lata zamknął się przed polityką w klasztorze. Może jeszcze Zygmunt Sawicki z *Dużego zwierzęcia*, co wbrew całemu miasteczku podjął się opieki nad dziwnym „obcym”, przyplątanym wielbłądem cyrkowym. Wszyscy przegrali. Trochę przez bezwzględny system, trochę przez stereotypy społeczne. W dużej mierze przez własne nieudacznictwo. Nieudacznikiem był kontrabasista ze słynnego monodramu wg Süskinda, także asystent uniwersytecki Gustaw z pierwszego filmu Stuhra, *Spi-su cudzołożnic*. Przez słabości charakteru i uległość wobec silniejszych przegrywali bohaterowie *Historii miłosnych* i *Korowodu*. Wybór świętego spokoju nie uratował Antoniego Gralaka, bohatera *Spokoju* Kieślowskiego (ten akurat był robotnikiem), przed wkręceniem go w tryby niszczącej maszyny systemu. Domorosły kamerzysta Filip Mosz z *Amatora* w ostatniej chwili umknął przez podobnym losem.

Ale bardziej zadziwiające, że Stuhr, ta prawdziwa i właściwie jedyna ikona kina moralnego niepokoju, zagrał w tym kinie znacznie wyrazistsze postaci cwaniaków i kombinatorów w rodzaju Lutka Danielaka, bohatera dwóch filmów Falka. Dorzucmy do tego zestawu (choć moralny niepokój tu trochę na wyrost) cwaniaczka lżejszej kategorii, Maksa Paradysa z *Seksmisji*. Mieści się tu także wojak Szwejk i oczywiście oba Stuhrowe Piszczyki. Nie przypadkiem też Andrzej Wajda obsadził niegdyś Stuhra w dwuznacznej roli śledczego Porfirego w teatralnej *Zbrodni i karze*; do dziś myślę, że to jego niedoścignione arcydzieło sceniczne.

Prawdziwi inteligenci z zasady przegrywają, a ci, którzy używają inteligencji do wygrywania, okazują się lawirantami albo wprost łajdakami. Tak przynajmniej było do niedawna. Dzisiaj Stuhr chyba nie nakręciłby *Dużego zwierzęcia* ani nie zagrałby w *Amatorze*, naiwność takiego kina byłaby trudna do strawienia. Nie przypadkiem jego najnowszym – i jak twierdzi ostatnim – autorskim filmem był *Obywatel*. Bratek-Piszczyk jest pomieszaniem wszystkich ról i wszystkich postaw. Znajdziemy w nim ślady po staroświeckim inteligencie i cały katalog garbów człowieka ustrojowej transformacji, który dawne zasady, jeśli je w ogóle naprawdę miał, porzucił na rzecz zwyczajnego przeżycia. Będąc konformistą doskonałym, zdaje się już tylko prosić o litość: moje prywatne świństwa to jedno, ale urodziłem się w kraju, który nie dał mi i nadal nie daje normalnie żyć.

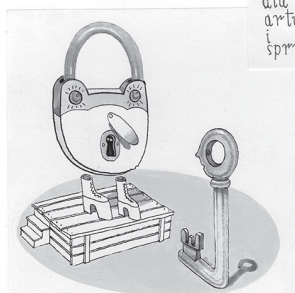
Oczywiście to komedia i nie należy jej przesłań traktować zbyt serio. Jan Bratek jest postacią trochę z dell'arte i ma coś z Voltaire'owskiego Kandyda. Jednocześnie jego twórca w licznych wywiadach dosyć przejrzyście deklarował, że cała ta historia jest swoistą figurą symboliczną wywiedzioną z doświadczeń jego własnego pokolenia, które przeżyło całą Polskę Ludową i ćwierćwiecze nowej demokracji. Więc uwaga – to niekoniecznie tylko bajka. Co mogę potwierdzić, bośmy ze Stuhrem praktycznie rówieśnicy, a wskutek pewnej prastarej z nim zażyłości niektóre życiowe przygody

Nawozy sztuczne

Jana Bratka są mi znane z autopsji. Wszystko to jednak wcale nie znaczy, że istnieje znak równości między aktorem, reżyserem, pedagogiem i pisarzem Jerzym Stuhrem a bohaterami – łącznie z Janem Bratkiem – grywanymi przezeń na przestrzeni minionego czterdziestolecia. Otóż mój przyjaciel jest w praktyce wręcz zaprzeczeniem tych nieudaczników, cwaniaków, cyników, konformistów i hochsztaplerów.

Powiem więcej: im lepiej i sugestywniej gra te postaci, tym bardziej mam ochotę tę jego twórczą działalność przynajmniej teoretycznie opretestować. Powtarzam: to, co kiedyś nazywano polską inteligencją, nadal żyje, i chociaż wciąż w dostatki nie opływa (aczkolwiek poniektórzy już opływają, i ta zmiana wydaje się znamienna), pogłoski o jej śmierci wydają się mocno przesadzone. Nieudacznictwo i draństwo oczywiście zawsze lepiej się sprzedawało niż szczęście i sukces, więc nie mam do Stuhra reżysera i aktora pretensji. Poza wszystkim świństwa i ponieważ faktycznie wokół nie brakuje. Ale marzy mi się, cokolwiek utopijnie, film, w którym Jerzy Stuhr nie będzie groteskowym Piszczukiem, tylko prawdziwym Jerzym Stuhrem, któremu się udało. A ponieważ nobody is perfect, niekoniecznie musiałby to być spiżowy pomnik.

Tadeusz NYCZEK NAWOZY SZTUCZNE



KSIĄŻKA ZAWIERA FELIETONY, KTÓRE
UKAZYWAŁY SIĘ NA NASZYCH ŁAMACH
OD ROKU 2008.

Opresje

- MONIKA PŁATEK / DOROTA SEMENOWICZ /
ALEKSANDER SMOLAR / KAROLINA WIGURA /
MICHAŁ ZADARA •
 - ZUZANNA BUĆKO •
-

Rozmowa Moniki Płatek, Doroty Semenowicz,
Aleksandra Smolara, Karoliny Wigury i Michała
Zadary nagrana w Teatrze Narodowym
w Warszawie 13 września 2014

Klucze do buntu

SEMENOWICZ: Punktem wyjścia dla naszej dyskusji jest spektakl *Zbójcy* zrealizowany przez Michała Zadara w Teatrze Narodowym. Chciałabym, żeby to przedstawienie stało się dla nas pretekstem do rozmowy o współczesnej Polsce, a w szczególności o obszarach potencjalnego buntu czy protestu w dzisiejszej sytuacji społecznej. Wczoraj obchodziliśmy dwudziestą piątą rocznicę powołania rządu Tadeusza Mazowieckiego, pierwszego niekomunistycznego rządu w powojennej Polsce. Wydaje mi się, że spektakl skłania do postawienia istotnych pytań o to, gdzie po tych dwudziestu pięciu latach jesteśmy. Michał Zadara szuka ekwiwalentu dla romantycznego tekstu w świecie jak najbardziej współczesnym. Ród książąt niemieckich, Moorów, przeciw którym buntuje się bohater, zostaje przeniesiony w dzisiejsze czasy, Moorowie to właściciele wielkiej korporacji, a tytułowi zbójcy to gang młodych ludzi. Jak państwo ten spektakl odebrali? Co państwa w nim uderzyło?

PŁATEK: Zaczynamy tę rozmowę, czekając na spóźniającego się reżysera spektaklu, ale to spóźnienie jest niezwykle symboliczne i wspaniałe, zwłaszcza w kontekście tego cytatu ze *Zbójców*, który zapowiadał naszą rozmowę: „Teraz wolni jesteśmy! Towarzysze, w tej pięści czuję całą armię. Śmierć albo wolność!”. Reżyser się spóźnia, ponieważ zajmuje się dzieckiem, fakt zaś, że nikt z nas nie zadaje pytania „dlaczego on, a nie matka?”, jest właśnie krokiem, który prowadzi nas do wolności.

Jest w sztuce Schillera ważny moment, w którym jeden ze zbójców opowiada, jak idąc przez miasto – które właśnie zburzyli, w którym pomordowali ludzi – znajduje pod stołem zmarzone dziecko. Podnosi je i wrzuca do ognia. Przywódca grupy, zamiast popęlić w tym momencie seppuku, zabija kompana, który zwraca na to uwagę. Taki czyn dyktuje mu uczciwość i honor. Mamy na scenie rzeszę mężczyzn, mamy ojca, który nie potrafi wychować dzieci; mamy nieszczęśliwe-



Dorota Semenowicz – teatrolożka, tłumaczka tekstów z zakresu współczesnej inscenizacji, autorka książki *To nie jest obraz. Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio* (2013), współredaktorka licznych publikacji teatrologicznych. Pracuje w Dziale Literackim Teatru Narodowego, współpracuje z Malta Festival Poznań

go, złego Franciszka, który jest w rzeczywistości potwornie przetrąconym dzieckiem; mamy też Karola, który się z ojcem nie potrafi dogadać, dostaje wycisk od kolegów, w związku z czym zakłada grupę. Ta fabuła nie mówi o wolności. Mówi o mężczyznach, którzy mają porąbane w głowach. Którzy mają poczucie, że mogą zabijać w imię czegokolwiek. Wszyscy mają za sobą doświadczenia złego dzieciństwa, braterskiej – niezdrowej – rywalizacji.

Żaden z bohaterów sztuki na żadnym etapie swojego życia nie przewijał swojego dziecka, nie spóźnił się na zebranie z powodu rodzicielskiej troski i czasu z dzieckiem. Żaden z tych ludzi nie rozumie, że nie po to się jest dziewięć miesięcy w ciąży, a potem się rodzi, żeby z dziecka zrobić mięso armatnie. *Zbójcy* to sztuka niezwy-

kle profeministyczna, aczkolwiek nie wiem, czy świadomie. Prawdopodobnie nie. Rok 1782, kiedy sztuka była przedstawiana po raz pierwszy, to nie był ten etap.

Jeśli chodzi o układ zbójcecki – a to jest temat, który nas tu zgromadził – to wydaje mi się, że trudno o bezpośrednie odniesienia sztuki do dzisiejszej rzeczywistości. Nasz czas jest inny. Teraz układ zbójcecki polega na robieniu z uczciwych ludzi zbójców z powodu wad stosowania prawa. Podam dwa przypadki, pierwszy dotyczy szefa więziennictwa. Oto Krzysztof Olkowicz płaci za więźnia grzywnę czterdziestu złotych w celu przerwania ciągu nieprawidłowości działania prawa i naruszania prawa przez władze, które są powołane do jego przestrzegania. Zostaje za to skazany! Zostaje symbolicznym zbójcą. Drugi przykład to problem dziennikarza, który dostaje się do ośrodka dla uchodźców, gdzie na każdym kroku łamane jest prawo. Jako dziennikarz zbiera dokumenty, ilustruje przykładami, publikuje je i doprowadza do zmian w tych ośrodkach. Sam jednak zostaje skazany z jednego z paragrafów kodeksu karnego. Produkuje my przestępcę, a więc symbolicznego zbója.

Dzisiaj nie musimy walczyć o wolność. Mamy w przypadku Polski konkretny problem. Co zrobić, żeby nie atakując sędziów i wymiaru sprawiedliwości jako takiego, doprowadzić do tego, by sądy nie sprawiały wrażenia obłąkanej twierdzy. Aby nie skrzywały się jak za tarczą za formalnym brzmieniem przepisu, pomijając jego cel i ducha. Aby nie obawiały się przyznać do błędu. I dziennikarz, i dyrektor powinni dostać nie wyrok, ale nagrodę, a my powinniśmy zmienić procedury. Na razie jednak robimy z nich zbójców.

Wchodzi Michał Zadara.

SEMENOWICZ: Co ty, Michale, znalazłeś współczesnego w Schillerze? W Polsce *Zbójcy* nie cieszą się szczególną popularnością. Z moich wyliczeń wynika, że od roku 1902 dramat ten pokazywany był u nas tylko dwanaście razy. Dzisiaj też wiele osób jest zdania, że nie brzmi on tak współcześnie jak na przykład Shakespeare. Skąd więc pomysł na wystawienie dramatu Schillera dzisiaj?

ZADARA: Może to jest dziwne, bo zazwyczaj sztuki klasyczne wystawiam we współczesnych sztafażach, ale pytanie o aktualność danego utworu jest dla mnie jałowe. Co nie znaczy, że i dla odbiorcy powinno takie być. Ja nie jestem widzem i odbieram sztukę w inny sposób. Nieoczekiwanie dla samego siebie odkrywam, że mnie interesuje przede wszystkim literatura. A że gra się u nas Schillera tak mało? Myślę, że to wynika ze słabości polskiej kultury. Z klasyki

wystawiamy właściwie tylko Shakespeare'a, trudno więc, żebyśmy mieli odpowiednie narzędzia intelektualne czy obyczajowe, czy też smakowe, żeby móc zaakceptować inne tradycje. Na przykład Racine którego sztuki napisane są odwrotnie niż sztuki Shakespeare'a, to znaczy wszystkie mają pięć aktów, wszystkie mają mniej więcej tysiąc osiemset wersów, a w dziewiętnym jest punkt zwrotny, wszystkie napisane są aleksandrynem, czyli doskonałym dwunastozgłoskowcem rymującym się w kupletach, czyli tak jak wiersz *Pan kotek był chory*, świetny przykład aleksandrynu. To jest muzyczna literatura, zbudowana w myśl zasady: postać – kontrapunkt, kolejna postać – kolejny kontrapunkt etc. W Polsce powiedzielibyśmy, że jest to szalenie formalne, na co twórcy teatralni bardziej uczuciowi ode mnie, bardziej wrażliwi i mniej zainteresowani formalnymi aspektami dzieła sztuki mówią, że Shakespeare jest najlepszy, bo tam jest człowiek...

Michał Zadara – reżyser teatralny realizujący spektakle często w bardzo różnych skalach i o odmiennych estetykach: od efemerycznego spektaklu-performansu *Anty-Edyp* (wspólnie z Barbarą Wysocką, 2010) po monumentalne *Dziady* w integralnej wersji tekstu Mickiewicza (realizowane w trzech odsłonach od 2014 do 2016), od adaptacji prozy – *Wszyscy byli odwrócenii* Marka Hłaski (2013) po inscenizację dramatów oparte na tekstowym kluczu – *Zbójcy* Schillera (2014). Zesłoroczny laureat Nagrody im. Swinarskiego miesięcznika „Teatr”.



A moim zdaniem człowiek jest także w innych obszarach, właśnie formalnych, co działa we francuskim klasycyzmie i potem u Becketta i u kolejnych autorów.

A Schiller jest niesamowity właśnie jako autor teatralny. Nasza inscenizacja w Narodowym jest taka długa, bo żał nam było każdej sceny, która jest inna od pozostałych w sensie formalnym. Stawką jest więc dla mnie, jak już powiedziałem, literatura. Stawką są elementy obcości, które ewidentnie wymyślił Schiller i z których czerpał Brecht. Tak właśnie rozdziło się robienie z polityki przedmiotu poezji. Tak też rozumiem Brechta: jest niesamowity nie dlatego, że jego sztuki zmieniają świat, lecz dlatego, że z polityczności świata robi przedmiot poezji. Ukazuje piękno polityczności człowieka i wymiar estetyczny naszego istnienia w politycznych sferach. A więc każda scena u Schillera ma swoją dramaturgię, jest to bardzo przejrzyste i łatwo to jest prześledzić. Jest mało autorów, którzy tak precyzyjnie potrafią napisać te sceny, i na pewno Shakespeare do nich nie należy. Równocześnie jest u Schillera rodzący się romantyzm, widać, jak struktury klasyczne przestają mu od-

powiadać, więc postanawia wszystko rozwalić. To dlatego ten dramat nie ma do końca fabularnego sensu.

Trzeba pamiętać, że pisał to bardzo młody człowiek, to była jego reakcja na totalitaryzm, wychowanie w szkole militarnej, której szefem był władca jego państwa. Pewne teksty w sztuce da się zrozumieć tylko jako nabijanie się z profesorów: Schiller chyba chciał wysadzić nawet swoją szkołę – wiedząc przy tym, że to jest niemoralne. Aspekt niszczenia i mordowania stąd się bierze. Ja to świetnie rozumiem. Intensywnie kombinuję, jak tu syna nie wysłać do szkoły, bo uważam, że dziesięć lat mojego życia zostało zmarnowane w podstawówce, gdzie nauczono mnie siedzieć cicho. Tylko tego mnie tam nauczono.

CZŁOWIEK NOWOCZESNY I NIEMY ANTYK

SEMENOWICZ: Mówisz o literaturze i aspekcie formalnym *Zbójców*, ale w spektaklu dokonujesz też znaczącej interpretacji dramatu. Usunąłeś przesłanie wolnościowe, które ten tekst definiowało. *Zbójcy* funkcjonowali przecież w tradycji literackiej i teatralnej jako symbol oporu przeciw tyranii książąt niemieckich, tekst wymierzony

Monika Płatek – prawniczka, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Specjalistka w zakresie prawa karnego, praw człowieka, praw kobiet. Założyła Polskie Stowarzyszenie Edukacji Prawnej i przez wiele lat kierowała nim, jest członkiem rady programowej Fundacji Panoptykon. W uznaniu zasług dla przemian demokratycznych w Polsce odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.



przeciw zastanym strukturom społecznym, w którym w zasadzie przestępstwo staje się usankcjonowanym aktem buntu przeciw temu złemu systemowi. U ciebie tego aktu Robin Hooda nie ma. To znaczące przesunięcie.

ZADARA: Ja mam poczucie, że tego przesłania tam po prostu nie ma i nie było. Każdy czas czyta literaturę zupełnie inaczej. Nie chodzi mi o to, że inaczej rozkładamy akcenty, lecz zupełnie inaczej to widzimy. Tak jak tam się mówi: wielkie książki nas czytają. Historia Robin Hooda jest w jednej anegdocie, natomiast w scenach dramatycznych jej tam w ogóle nie ma. Nie ma kwestii organizacji politycznej, nie ma sprawy opresyjnego systemu, bo to nie jest przedmiotem dramatu. Przedmiotem dramatu jest nienawiść facetów wobec facetów. Przemoc wobec kobiet, która dopiero teraz jest dostrzegana jako zbrodnia. Polityczności w sztuce właściwie nie ma. Jest nasza scena z księdzem, która brzmi jak z Geneta: ksiądz mówi, że za nim stoi wojsko i ma upoważnienia od hrabiego, czyli reprezentuje tu każdą władzę: policję, Kościół oraz władzę polityczną. W tej scenie jest cała hipokryzja, która przypomina mi emocję, jaką odczuwam w stosunku do szkoły i w ogóle do świata dorosłych. Myślę, że to wkurza Schillera najbardziej. I myślę też, że Karol nienawidzi hipokryzji, przez co – jak każdy w takiej sytuacji – sam staje się hipokrytą. W tej pułapce nienawidząc zła, sam staje się zły. Jak w *Gwiezdnych wojnach*, gdzie na szczęście Luc Skywalker unika tej pułapki, ale Darth Vader jej nie uniknął.

SEMENOWICZ: Czy wizja reżysera spotyka się z państwa lekturą?

SMOLAR: Ja przeczytałem Schillerowski oryginał, niestety na sztuce jeszcze nie byłem. Jest tam bardzo waż-

na – nie wiem, czy w spektaklu to pozostało – rozmowa na temat grzechu. To jest bunt przeciwko Bogu. To jest jeden z kłopotów, który miałem, odczytując sztukę, a który – wnioskując z tego, co powiedział pan przed chwilą – nie był dla pana szczególnie ważny. Drugi kłopot wiąże się z interpretacją sztuki. Pan mówi, że interesuje się wyłącznie formalną stroną utworu. Trochę mnie to zaskakuje. Zastanawiałem się, jaka jest aktualność tej sztuki. Nie zgadzam się z profesorem Płatek, zarówno jeżeli chodzi o przypisywany tej sztuce feminizm, jak i z surową oceną Schillera, który powinien wiedzieć, że tak się nie wychowuje synów, bo jeden będzie nienawidzić drugiego... Jest w tym przesadna wiara w pedagogikę, w plastyczność natury człowieka. Znamy z Biblii historię Abła i Kaina, o których autor wspomina. Są tam dwa zresztą odniesienia do tej historii, jedno jest biblijne, drugie literackie. Jest tam przecież historia Jakuba, Józefa i jedenaśtu braci, problem stosunku braci do Józefa.

ZADARA: Myślę, że tu znowu odzywa się ten formalny aspekt. Schiller nazwał człowieka sentymentalnym. Człowiek myśli, że klasyka, czyli Biblia i Grecy coś o nim mówią, a oni o nas w ogóle nic nie mówią. Na tym polegał według niego dramat sentymentalnego, czyli nowoczesnego człowieka, że już nie odnajduje się w tej Biblii. Ten ojciec ciągle myśli o sobie, że jest jak Jakub, który ma tych synów, ale on właśnie nie jest jak Jakub.

PLATEK: Schiller napisał bardzo krytyczną recenzję własnej sztuki, w której pyta, skąd w tym Franciszku tyle zła? Przecież wychował się w przyjaznym, dobrym środowisku, które jednak nie było takie, skoro za przykład jednemu bratu stawiano wciąż drugiego brata.

FOT. KRZYSZTOF BIELIŃSKI





SMOLAR: Ale to jest taka racjonalistyczna wizja, według której jesteśmy w stanie zdeterminować charakter człowieka poprzez odpowiednie wychowanie. Nie, zło istnieje w świecie. Historia Abla i Kaina może się zdarzyć w każdym pokoleniu – zdarza się w każdym pokoleniu! – niezależnie od sposobu wychowania. Może być mniej agresji, ale to nie jest tak, że jesteśmy w stanie zasadniczo wpłynąć na charakter człowieka. Ten model istnieje i historia tych dwóch braci może się powtarzać. Jeśli chodzi o aktualność, pan Michał Zadara w osiemnastowiecznej sztuce szuka kluczy do zrozumienia dzisiejszych buntów. Ale spójrzmy na Occupy Wall Street: ten ruch pokazuje kompletną bezradność wobec rzeczywistości. Nie definiuje się pozytywnie tego, o co walczy ten ruch – charakteryzuje się go mówiąc, że tworzą go o b u r z e n i e. Jeden z tych buntów przejawiał się – to było w Anglii – w masowym rabowaniu. Był to bunt młodzieży społeczeństwa konsumpcyjnego, nie miał charakteru ani etnicznego, ani klasowego. Nie jest to rewolta biednych. Jest w nim sporo nihilizmu – jak w tym Schillerowskim wrzuceniu dziecka do ognia.

ZADARA: Dobrze, że pan poruszył tę kwestię. Kiedy wybrałem tę sztukę, przez pewien czas nie wiedziałem, jak ją osadzić: początkowo myślałem o Niemczech i Peerelu, po wydarzeniach z 11 listopada ostatniego roku zrozumiałem jednak z przerażeniem, że nie muszę tak daleko patrzeć w tył. Że ci zbrojcy, którzy są u Schillera, są nihilistyczni, nie mają celu. Na początku mówią, że nie mają innych opcji – siedzą na ławce czy w knajpie i mówią: co mamy robić, możemy sprzedać maść na AIDS czy brać się za księży i tak dalej. Nie mają pomysłu na siebie i potem na to, co budują. To rozpoznanie zdeterminowało kształt tej sztuki.

SEMENOWICZ: Mówisz o zjednoczeniu wokół braku idei czy emocji, a ja mam jednak poczucie, że chodzi o zjednoczenie przeciw czemuś. Tutaj właśnie dopatruję się niesamowitej aktualności tego tekstu, ponieważ myślę, że w Polsce ludzie się właśnie nie jednoczą wokół idei, lecz przeciw czemuś: przeciw tęczy, spektaklowi *Głgota Picnic*, przeciw związkom homoseksualnym...

ZADARA: Nie tylko chodzi o zjednoczenie się za czy przeciwko, ale o zjednoczenie się w ogóle. Ruch Occupy Wall Street był kompletną klęską dlatego, że się nie jednoczył, oni nie założyli komitetów.

ODPOWIEDZIALNY ZA SIEBIE SAMEGO

WIGURA: Zgadzam się z Michałem w tej kwestii. A poza tym nie wiem, czy da się powiedzieć, że w Polsce ludzie organizują się wyłącznie przeciwko. Bo wtedy można by było powiedzieć, że nie zorganizował się Kongres Kobiet, który w istocie działa na rzecz praw kobiet, albo że nie zorganizowały się różne środowiska intelektualne na rzecz prawicowych, lewicowych czy liberalnych działań w sposób pozytywny. Nie możemy tego tak uogólniać. Dla mnie ruch Occupy i inne formy protestu, takie jak grupy młodych ludzi, którzy rozbijali i rabowali sklepy, jak Marsz Niepodległości, arabska wiosna czy Euromajdan, to w gruncie rzeczy ruchy bardzo do siebie podobne. Oczywiście mają one różne twarze, ładniejsze lub brzydsze, ale fakt jest taki, że przez cały świat przetoczyła się fala protestów, które były przeciwko pewnemu zastanemu porządkowi, przy czym ten porządek zawsze jest rozumiany jako generacyjny. Właściwie wszystkie okazały się bezsilne. Jeśli nasza sztuka pozwala

zadać pytanie o to, dlaczego okazały się one wszystkie tak bardzo bezradne... trochę klucz leży w tym, o czym mówił Michał Zadara, że Karol był przeciwko hipokryzji, ale sam okazał się hipokrytą. Powiedziałabym trochę inaczej: Karol był przeciwko hipokryzji, wiedział, czym ona była, ale sam nie stał się po drodze człowiekiem dojrzałym. To znaczy sam po drodze nie wybrał własnej wolności. Mówi o hasłach wolności, ale nie dojrzuje do nich. Myślę, że na tym polega jego największa tragedia i w istocie na tym polega tragedia, która jest marną tragedią, to znaczy Karol nie jest w stanie zamordować swojego ojca i brata. Gdyby był naprawdę dojrzały, to ostatecznie zrobiłby to, choćby w sensie symbolicznym.

ZADARA: No tak, to jest jego klęska, ta niemożność zrobienia czegokolwiek. Nie tylko jego. Ta sztuka jest trudna do inscenizacji od połowy, bo nie ma już nowych zdarzeń, nic się nie dzieje. Franciszek siedzi w domu, nie jest w stanie go opuścić...

WIGURA: O języku Schillera można powiedzieć nie tylko, że jest nieszekspirowski – tu masz rację, że jesteśmy kategoriami Szekspirowskimi przesy-

ceni – jesteśmy też przesyleni kategoriami Freudowskimi, co było poruszone przez Monikę Płatek. Te kategorie Freudowskie każą nam tłumaczyć, że to, kim jesteśmy, zależy od tego, w jaki sposób byliśmy wychowywani. Podczas gdy język Schillera jest świeży, bo jest zupełnie pozbawiony tych kategorii. On de facto mówi o tym, że jednostka jest odpowiedzialna za siebie samą. To właśnie wydaje mi się tak nadzwyczajnie świeże i godne przywołania w utworze Schillera.

PLĄTEK: Nic z tego, co mówiłam, nie jest Freudowskie. Wszystko to psychologia społeczna. Natomiast nie wiem, czy pan to robił świadomie, czy to jest tylko moje patrzenie i być może moje mylne widzenie, ale tam są dwie warstwy. Z jednej strony nie mówi się dzieciom, że są do niczego, nie daje się przykładów starszego brata, nie pokazuje się, że ten starszy czy młodszy jest lepszy, bo to krzywdzi dzieci i budzi w nich złość, poczucie niedoskonałości, chęć odbicia się. Jest powodem, że dzieci stają się okrutne. Być może jest to źródło zła, które się w społeczeństwie dzieje. W spektaklu bardzo delikatnie – być może to też moje widzenie – podane zostaje, że Franciszek jest gejem. On wcale Amalii nie kocha, nie tak się kocha kobietę, żeby ją gwałcić i bić. Kocha się kobietę w ten sposób, że się szanuje jej uczucia. Natomiast on chce tego wszystkiego, czego mu odmawiano. Chce ojca, który jest biednym chłopem i nie potrafi komuniko-



Aleksander Smolar – politolog, publicysta. Uczestnik protestów marca 1968, rzecznik Komitetu Obrony Robotników. Był doradcą między innymi w rządach Tadeusza Mazowieckiego oraz Hanny Suchockiej. Od 1990 jest prezesem Fundacji im. Stefana Batorego. Wielokrotnie odznaczany za wkład w rozwój demokracji – Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski, francuską Legią Honorową, Odznaką Honorową „Bene Merito”.

Karolina Wigura – adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, szefowa działu politycznego „Kultury Liberalnej”, dziennikarka (między innymi laureatka nagrody Grand Press za wywiad z Jürgenem Habermasem). Za książkę *Wina narodów. Przebaczenie jako strategia prowadzenia polityki* otrzymała Nagrodę im. ks. Józefa Tischnera (2012).



wać się z własnymi dziećmi. Franciszek chce uzyskać to wszystko, co było mu odebrane, bo zawsze był ten drugi lepszy. Chociaż się starał, walczył i pracował na miłość tatusia, który go olewał. To jest ten groźny moment. Kiedy do niego dopuścimy, to niestety, z porządnego chłopczyka wyrasta śliski, zakłamanym, żądny władzy tyranek.

WIGURA: Z wieloma rzeczami się zgadzam, ale czy to nie jest zbyt deterministyczna wizja, że zawsze tacy jesteśmy, jak nas wychowano? Zawsze jesteśmy tacy, jak nas źle potraktowano? Michał Zadara już stale by siedział cicho w ławce, ale tego nie robi. Dokładnie tak samo jest z Franciszkiem,

który był źle traktowany i zawsze pokazywano mu lepszego.

ZADARA: Schiller mówi: zobaczcie, tu nie ma matki. W sztuce jest dwunastu facetów i tylko jedna kobieta. Mamy tyle przemocy, coś jest na rzeczy. Nie umie tego ująć w teorii, bo pisze dwieście lat przed nastaniem gender, czyli feminizmu, który przestał się zajmować tylko kobietami. Schiller przeczuwa jednak, że tu jest rzeczywiście coś bardzo istotnego.

WIGURA: Zarówno przymiotnik feministyczny, jak i przymiotnik genderowy to zbyt łatwe opakowanie, w którym chcielibyśmy zamknąć Schillera, podczas gdy naprawdę istotnym tematem tej sztuki jest po prostu wolność jednostki i możemy o niej mówić, niekoniecznie zamykając ją w kategoriach równościowych, feministycznych czy jakichkolwiek innych.

PLATEK: W tej sztuce nikt nie jest wolny, nie ma tam ani jednej postaci, która jest wolna.

WIGURA: Postaci szermują hasłami wolnościowymi, ale okazują się głęboko wewnętrznie zniewolone.

SMOLAR: Moim zdaniem to jest o wolności, jest ona obecna w wyborze Karola. Karol pada ofiarą odpowiedzialności za wolność, którą wziął na swoje ramiona. Wybór jego życia przeciw społeczeństwu to wybór rebelianta, któremu pozostaje wierny do końca, i dlatego nie jest w stanie zrealizować tego, czego naprawdę pragnął. Pozostaje wierny tej cynicznej, nihilistycznej zgrai, która jest jemu wierna w momencie bardzo krytycznym.

PLATEK: Na scenie to pokazane jest w ten sposób, że kiedy on chce odejść, to oni go biją i kopią. Przypomina mi to rytuał inicjacji, który jest niezwykle przemocowy, pokazuje, że członek danej grupy nie ma wyboru, musi wszystko przyjąć i tu jest jego miejsce.

ZADARA: W etnografii jest to dosyć powszechny rytuał inicjacji z kopaniem i biciem, dzięki któremu potwierdza się przynależność do grupy. W sztuce jest taki moment, kiedy oni mówią: musisz być naszym przywódcą. Franciszek jeszcze raz pyta, czy tego chcą. Oni potwierdzają. W tekście jest to dość prosto przedstawione, na scenie nie jest to już takie proste.

ORGANIZACJA BUNTU

SMOLAR: Uważam, że jest pewną utopią wiara w możliwość wyeliminowania przemocy. Można ją zapewne ograniczyć, można być może przemieszczać gdzie indziej: zredukować jej niszczący charakter wewnętrzny poprzez skierowanie go przeciw obcym. Możemy mieć na przykład wybuchy przemocy o nieznaną jeszcze siłę w Azji, między innymi w wyniku masowego usuwania płodów dziewczynek. W Chinach i Indiach brakować będzie – już brakuje – milionów kobiet dla zachowania jakiejś równowagi. W krajach arabskich podobny mechanizm działa, ale z innych powodów. Tu żadne wychowanie nie pomoże, to będzie w dużym stopniu skutek biologii.

Druga sprawa dotyczy tych trzech ruchów, o których wspomniała Karolina. Ja w żadnym wypadku nie sprowadziłbym ich do wspólnego mianownika. Moim zdaniem są one dokładnie przeciwne. Po pierwsze, Majdan to dziewiętnastowieczny ruch w obronie wolności, nie porównywałbym go do ruchu rabusiów. Jest wspólny mianownik tych ruchów, ale ma on charakter drugorzędny. Duch czasu powoduje, że bunt pojawiają się wszędzie, jest tu element imitacji, naśladowania, chociaż ich istota jest bardzo różna. Trochę podobnie – chociaż następstwa były zupełnie inne – w 1848 i w 1968 roku. Oczywiście

ście internet obecnie odgrywa ogromną rolę przy mobilizowaniu wielkich grup ludzkich. Ale w tych bardzo różnych ruchach nie ma programów, przywódców ani też organizacji. Dlatego też bardzo szybko się rozsypują, tak jak u nas miało to miejsce w przypadku ACTA. Arabska wiosna – ruch na początku liberalny, demokratyczny, młodzieżowy zmienia swój charakter. W czasie wyborów dominują już integrystyści. Bowiem Bracia Muzułmańscy mieli program bliski ludowi – czyli islam – mieli przywódców i organizację! Natomiast to, co upodabnia te ruchy – problem widoczny jest też w sztuce – to brak idei integrującej. Organizacja niby jest, ale ona jest zupełnie inna.

ZADARA: Powiem jeszcze coś, co ma tylko pośredni związek ze sztuką, ponieważ wydaje mi się, że to jest najważniejsza sprawa, nawet jeśli nie mamy odwagi się z nią zmierzyć. Pytanie, co i jak zrobić, żeby ocalić życie planety. Ta idea wisi nad nami. Na każdym kroku widać, jak zabijamy to coś, co nas trzyma przy życiu, jak źle traktujemy inne zwierzęta oprócz nas, jak masakrujemy naturę wokół nas. Nie chcemy przyjąć do wiadomości, że to jest najważniejsze. Rząd polski jest alergicznie nastawiony do pomysłu, że odpowiedzialność za planetę mogłaby być istotnym faktem w polityce. Wydaje nam się, że nie ma nowych idei, a nie chcemy zrozumieć, że właśnie to jest najważniejsza idea.

WIGURA: Z moich obserwacji wynika, że odpowiedzialność za ekologię jest odpowiedzialnością ludzi bardzo dobrze wykształconych i nieźle usytuowanych materialnie. Takich, którzy już mają czas i luksus, żeby o tym myśleć. Bogatsze społeczeństwa statystycznie interesują się ekologią. Dla Niemców jest to jeden z najważniejszych obywatelskich tematów. O tym rozmawia się

przy stolikach nad latte, u nas się nie rozmawia, bo jesteśmy jeszcze cały czas biednym społeczeństwem. Jeśli chodzi o ideę, która mogłaby zarażać, to wydaje mi się, że są to pierwsze idee, z którymi startowała polska zmiana w 1989 roku, czyli idee godności jednostki przez realizację jej wolności, o których zapomnieliśmy. Kiedy dzisiaj czytamy wypowiedzi dawnych liberałów, tych, którzy już zapomnieli, że nimi byli, to opowiadają oni o rewolucjach życiowych, biograficznych. Na przykład pan Waldek stał się panem Waldemarem, ponieważ kupił sobie ciężarówkę i założył firmę. W ruchach Occupy było bardzo widoczne, że zamiast zakładać własne korporacje i robić je dobrymi, to się je pali. To dla mnie świadczy o braku dojrzałości.

Jeśli chodzi o ruchy, o których mówił Aleksander Smolar, to właściwie wszystkie organizowały się dokładnie w taki sam sposób i w taki sam sposób się rozpadły. A zatem coś je bardzo ze sobą łączy. Z drugiej strony oczywiście każdy miał swoją regionalną specyfikę. Najbardziej dramatyczną Euromajdan, który się skończył strasznie, ale też ci młodzi ludzie nie wytworzyli żadnych struktur politycznych. Ich reprezentacja nie weszła do żadnych władz.

SMOLAR: To nie była partia polityczna, młodzi z Majdanu spowodowali zmianę kierunku, w którym zmierzała Ukraina w stronę zachodnich demokracji. Wybór był fundamentalny! Czy kraj ten ma tkwić w tym bagnie postsowieckim, czy pójść na zachód. To było śmiertelnie poważne i ludzie ryzyko-

wali życiem. Tak samo było w Egipcie, natomiast w Londynie to były chuligańskie rozróby. Nie możemy tego sprowadzać do jednego mianownika tylko dlatego, że twitter odgrywał we wszystkich tych przypadkach istotną rolę. To zbyt wątpliwa więź.

ZADARA: Schiller przedstawia swoje postacie jako sieroty po świecie wartości, który się ewidentnie skończył, oni chcą się odwoływać do Biblii (Jakuba i syna marnotrawnego) oraz bohaterów greckich (tam ciągle jest mowa o Hektorze), ale już tacy nie są. My chcielibyśmy tacy być, czytać siebie przez klasykę, ale nie możemy. Jesteśmy sierotami po świecie klasycznym, który już minął. To dla Schillera było doświadczenie nowoczesnego człowieka, i dla nas dalej jest chyba podobnie. Nam się wydaje, że to jest doświadczenie ponowoczesnego człowieka, że ta religia i klasyka przestały być już dla nas drogowskazem. Schiller, chyba jako jeden z pierwszych, zwrócił uwagę, że stara mitologia, czy chrześcijańska, czy grecka, czy rzymska, już przestaje działać i ta koncepcja tragiczności (o której mówicie, że jest kiepska) tak jest przeprowadzona. To nie jest wielka tragedia, tragiczność jest tu przeciągnięta przez błoto, oni używają języka tragicznego, żeby pokazać, że wasze ideały, wasz Shakespeare dzisiaj jest już jakąś nędzną wymówką dla mordowania. To jest oczywiście przesłanie w pewnym sensie negatywne i myślę, że dogmat, iż sztuka powinna mieć przesłanie pozytywne, w osiemdziesięciu procentach się nie sprawdza.

FOT. KRZYSZTOF BIELIŃSKI



ZUZANNA BUĆKO

A puch zapcha im gardła

DRAMAT W CZTERECH AKTACH

Rzecz dzieje się w mieście Mujnak, Uzbekistan, albo gdziekolwiek indziej, a dokładniej pomiędzy.

OSOBY:

- WŁAŚCICIEL pól bawełnianych
- RUSTAM, zbieracz bawełny
- OKSANA, zbieraczka bawełny
- OBLĄKANY
- DOKTOR
- STARZEC
- oraz TŁUM ZBIERACZY

AKT I. RUSTAM

Scena 1. U Właściciela

Rustam goli nogi Właścicielowi.

WŁAŚCICIEL Powiedz mi no, Rustam, czemu tak mało bawełny są w stanie jednego dnia zebrać? Mają przecież dwie ręce i dwie nogi. Dziesięć palców na górze, dziesięć na dole. Wykształcenia nie mają, ale to przecież do zbierania bawełny niepotrzebne. A potem muszą przychodzić i za karę mnie golić. Czy to dla nich przyjemne?

RUSTAM Tak jest, proszę pana.

WŁAŚCICIEL Mają przecież syna kalekę. Syna bez nóg. Syna, który nie może zbierać bawełny. Więc powinni pracować podwójnie. Zbierać dwa razy więcej bawełny. Dla syna kaleki. Właściwie, po co im taki syn, który do niczego się nie przyda? To nieekonomiczne sprowadzać na świat, do naszego państwa, takie stworzenia.

RUSTAM Tak jest, proszę pana.

WŁAŚCICIEL Patrzyć, jak rośnie takie bez nóg. Bo przecież kikuty nie rosną? Rustam, ich synowi urosły też kikuty?

RUSTAM Tak jest, proszę pana.

WŁAŚCICIEL Powinno im się współczuć. Ktoś im współczuje, Rustam? Gołą dokładniej, no. Trzymają tę brzytwę jakoś pewniej. Pamiętają, czyje nogi gołą.

RUSTAM Tak jest, proszę pana.

WŁAŚCICIEL A teraz powiedzą mi szczerze, czemu normy nie wykonują.

RUSTAM Im więcej zbiorę, tym szybciej zniknie.

WŁAŚCICIEL Co zniknie?

RUSTAM Woda. Morze. Chciałbym, żeby Rafik mógł usłyszeć szum fal.

WŁAŚCICIEL Nie szanują symbolu narodowego. Nie wiedzą, że dzięki niemu mają co jeść? Że dzięki niemu nie musieli zabić syna tuż po urodzeniu? Że dzięki niemu ich żona ma przyzwoitą profesję, a nie musi pracować na ulicy?

RUSTAM Nie mamy już ulic.

WŁAŚCICIEL Ale nadal mamy zdrowych, silnych mężczyzn. To wystarczy. Swoją drogą, dobrze by jej to zrobiło. Nie dbają o nią, Rustam. Nie obchodzi ich własna żona.

RUSTAM Matka mojego syna.

WŁAŚCICIEL Matka kalekiego syna i żona. Małżonka i partnerka. Partnerka seksualna. Współzawodniczka w kopulacji. Nasze kobiety są w tym najlepsze. Gdyby tylko istniała taka dyscyplina, byłyby mistrzyniami świata. Olimpijkami z medalami.

RUSTAM Tak jest, proszę pana.

WŁAŚCICIEL Powiedzą mi jeszcze, Rustam, czy jak tak gołą mi te nogi, to czują się szczęśliwi?

RUSTAM Tak jest, proszę pana.

WŁAŚCICIEL Wierzą w symbol narodowy – kłębek bawełny?

RUSTAM Tak jest, proszę pana.

WŁAŚCICIEL I będą mu wierni, tak jak mi są wierni?

RUSTAM Tak jest, proszę pana.

WŁAŚCICIEL Dobrze. Mogą iść już w pole. W pocie czoła niech pracują. A mnie podadzą ten spirytus, którym nogi wyczyścili.

Pauza.

WŁAŚCICIEL Jeszcze jedno!

RUSTAM Tak, proszę pana?

WŁAŚCICIEL Jutro ich żona ma przyjść. Będę miał dla nich propozycję.

RUSTAM Tak jest, proszę pana.

Scena 2. W polu

STARZEC Pośpiesz się. Opóźniasz.

DOKTOR Jak zwykle. Co się dziwisz?

OBŁĄKANY Jest najsłabszy.

DOKTOR Niech przejdzie do grupy, gdzie będzie najsilniejszy, to zobaczy, jak to jest.

STARZEC Słaby? Słaby to jest jego niby syn.

OBŁĄKANY Niby? Czemu niby?

STARZEC Widziałeś go kiedyś? Nikt go nie widział. Syn bez nóg. Akurat!

DOKTOR Ojciec też kaleka. Głuchy.

OBŁĄKANY Rustam, pracuj. Nie ociągaj się. Nie możesz.

RUSTAM Bawełna sama się nie zbierze.

STARZEC Dobry w gębie.

DOKTOR Słaby w dłoniach.

STARZEC Twoja kobieta lepiej to robi. Ona przynajmniej rzeczywiście zachowuje się, jakby urodziła syna bez nóg. Stara się.

DOKTOR Twoja żona ostrzy ci też brzytwę dla właściciela? Lubisz golić te jego nogi, co? Sprawia ci to przyjemność?

STARZEC A może myślisz, że twoje dłonie nie zasługują na zbieranie bawełny? Jego nogi są przyjemniejsze w dotyku?

DOKTOR A może ty po prostu wolisz takie męskie, owłosione nogi? Obłąkany też takie ma.

STARZEC Zamiast zajmować się żoną i dzieckiem, co dzień się z nim spotyka.

DOKTOR Tylko dlaczego Oksana to znosi? Wiesz, co o tobie mówi?

OBŁĄKANY Przestań!

DOKTOR No co? Mówi głośno, to i ja mogę. Że jej nie dajesz. Prawdziwy z ciebie mężczyzna.

STARZEC Prawdziwych to on lubi.

DOKTOR Ciesz się, że rodzice Oksany już nie żyją. Nie miałbyś tak łatwo.

RUSTAM Bawełna sama się nie zbierze. Nie mogę.

STARZEC Znów będzie za mało. Pracuj, albo twoje dziecko straci nie tylko nóżki, ale i rączki! Bawełna jest spragniona krwi, widzisz?

DOKTOR Bawełna potrzebuje zdrowych rąk.

STARZEC Delikatnych dłoni.

DOKTOR Zdrowych ciałek.

STARZEC Mogą być niekompletne.

DOKTOR Ale mają być. Mają zbierać.

RUSTAM Bawełna sama się nie zbierze. Sama nie nawodni. Sama nie zasia-
dzi. Sama nie przeora ziemi. Bawełna tylko sama wyrośnie.

OBŁĄKANY Rustam, nie żartują.

RUSTAM Ja też nie żartuję.

OBŁĄKANY O czym mówisz?

RUSTAM Nie mogę. Palce mi zdrętwiały.

OBŁĄKANY Czujesz?

RUSTAM Nic nie czuję. Tak dobrze. Nie chcę.
 OBLĄKANY Ocknij się, Rustam! Kończymy. Już kończymy.
 STARZEC Trzeba mu chłopca, to od razu zacznie mu się chcieć!
 DOKTOR Może zamiast z synem, najpierw porozmawiamy z Oksaną?
 STARZEC Ona lubi.
 DOKTOR Co, Rustam? Co ty na to?
 OBLĄKANY Zemdła! Znów zemdła!
 STARZEC Śpi!
 DOKTOR Udaje!
 STARZEC Niech tu gnije. Koniec pracy. Wracamy.

Scena 3. W pubie

Rustam dosiada się do Obląkanego. Przy stoliku obok siedzi Doktor.

OBLĄKANY Ojciec, ojciec!
 RUSTAM Dobrze, już dobrze.
 OBLĄKANY Pijemy, ojciec kaleki? Pijemy?
 RUSTAM Nie, głupi. Nie dzisiaj.
 OBLĄKANY Moje dziecko przez sen macha rączkami. Zbiera kłębki i wypycha pod kołderkę. Napij się ze mną.
 RUSTAM Dobrze.
 OBLĄKANY Krew się z jej paluszków leje.
 RUSTAM Nie bój się.
 OBLĄKANY Moja mała...
 DOKTOR (*do siebie*) Dziś sam ściągałem z drzewa ciało siedemnastoletniej dziewczynki. Ona nie wiedziała przecież, co to prawdziwa praca. Miała obniżoną normę. Inne stawki.
 OBLĄKANY Chcę utonąć!
 RUSTAM Niestety nie ma w czym. Zostały nam już tylko kanały nawadniające.
 DOKTOR (*do siebie*) Ręce same wyciągają się do pracy. Trzeba tylko chcieć. A oni, głupi, nie potrafią nawet dzieciom wpoić, co jest ważne. Do czego trzeba dążyć.
 OBLĄKANY Rustam zawsze wie.
 RUSTAM Wiem...
 OBLĄKANY Niedługo przyjdzie olbrzym i wszystko nam ukradnie. Wszystko. Czai się od dawna. Widziałem cienie w nocy. Ja nie żartuję. Wszystko pokryje się bielą i nikt już nie ucieknie. Nawet dzieci. Ten puch zapcha im gardła, nosy... Zostaną tylko czerwone plamki od pokaleczonych paluszków. Wierzysz mi? Rustam, ty mi wierzysz?
 RUSTAM Wierzę.
 DOKTOR (*do siebie*) Zmniejszyła się liczba wypadków transportu wodnego i utonięć. To wszystko plan. Plan ratowania życia tych głupich ludzi. Naprawiania ich losu, z którego istnienia nie zdają sobie sprawy.
 OBLĄKANY Bolą mnie nogi.

RUSTAM Musisz odpocząć. To był ciężki dzień.

OBLĄKANY Gangrena. Od palców w górę. Ciebie też to czeka.

RUSTAM Wiem. Pij spokojnie. To znieczula.

Scena 4. W sypialni

OKSANA

Dotknij mnie.

No dotknij. Tu albo tu. Ale zrób to.

Co się zmieniło?

Syna kalekę mamy już od paru lat.

No dotknij, Rustam. Tak dawno tego nie robiłeś.

Nie myśl teraz o nim. Nie żałuj.

Z tym trzeba się pogodzić, Rustam. Nie żałować.

Może gdybyś zaczął po prostu z tym żyć, byłoby jak dawniej.

Też chciałam wierzyć, że to tylko pomyłka.

Ale wiem, że to jeszcze nie koniec. Możemy wrócić.

Kochaj się ze mną. Nie myśl o tym. Chodź.

Zamknij oczy, Rustam. Zamknij.

Nie myśl. Nie myśl.

Rozluźnij się. On śpi. Jesteśmy sami.

Czujesz, Rustam? Wracamy.

Powiedz coś. No zrób coś.

RUSTAM Ona jest jak moja babcia. Nigdy nie pozbyłem się wrażenia, że niewystarczająco mocno ją kochałem. Ma nawet podobny kształt dłoni. To dlatego się w niej zakochałem. Dlatego chciałem, żeby tylko ze mną szła do łóżka. Ale to się zmieniło.

Kiedy te dłonie mnie dotykały, czułem, że tak właśnie powinno być.

Ona na mnie, ja w niej, i nasze dłonie. Raz splecione, raz na piersi, udach, twarzy, między nogami. I wtedy czułem, że tak właśnie powinno być. Że to jest dobre. Że ona tego oczekuje.

Ma zimne dłonie. Pełne zmarszczek, szorstkie. Ale paznokcie mają wciąż tę samą długość. Żeby nie zranić, ale żeby mi było dobrze. Ale nie jest. Nie będzie. O czym świadczy ten jej upór? To jej głupota czy zaślepienie? Ona naprawdę może czuć to, co mówi?

OKSANA Napijemy się, co?

RUSTAM Jak chcesz, to pij sama. Ja idę spać.

AKT II. OKSANA

Scena 1. U Właściciela

Rustam goli nogi Właścicielowi.

WŁAŚCICIEL Gołą, Rustam, dokładniej. Ich kobieta patrzy.

RUSTAM Tak jest, proszę pana.

WŁAŚCICIEL Oksana, są zadowolone ze swojego mężczyzny?

OKSANA Tak jest, proszę pana.

WŁAŚCICIEL I nie zamieniłyby go na nikogo innego?

OKSANA Tak jest, proszę pana.

WŁAŚCICIEL Mają świadomość, że taki ojciec dla ich syna to więcej szkody niż pożytku?

OKSANA Tak jest, proszę pana.

WŁAŚCICIEL A oni, Rustam? Oni mają tego świadomość? Że ich syn przez nich życie będzie miał zmarnowane? Że ich ojciec nie zarobi na nogi dla syna? Że nie wyrobi jego normy?

RUSTAM Tak jest, proszę pana.

WŁAŚCICIEL A one myślą o przyszłości Rafika?

OKSANA Myślą, proszę pana.

WŁAŚCICIEL I nic nie zamierzają z tym zrobić?

OKSANA Robią, proszę pana. Pracują.

WŁAŚCICIEL Ale mogą zrobić jeszcze więcej. Pomóc ciężkiemu losowi ludzi takich jak oni. To chciałbym właśnie zrobić ja.

OKSANA Pomóc nam?

WŁAŚCICIEL Pomóc im. A oni dzięki temu pomogą nam. Przyjmą Doktora, który pomoże synowi kalece.

OKSANA Wyleczy?

WŁAŚCICIEL Zbada. Spróbuje poprawić ich stan.

RUSTAM Za dodatkową pracę?

WŁAŚCICIEL Nie. Za nic. Ich radość będzie moją radością. A wyniki badań posłużą nam wszystkim. Nie tylko następnym dotkniętym.

RUSTAM Dotkniętym czym?

OKSANA Rustam!

WŁAŚCICIEL Dotkniętym brakiem nóg. Brakiem kończyn wszelakich. Może dzięki ich synowi dowiemy się, jak pracować szybciej. Jak zbierać szybciej bawełnę.

OKSANA Nasz syn będzie kimś. A dla nas będzie w końcu normalny.

WŁAŚCICIEL Wnieście znaczący wkład w rozwój ich ojczyzny. (*podaje Oksanie małe rybki do jedzenia*) Dobro naturalne jest dla nas najważniejsze. A tuż za nim jest człowiek. Lub człowieczek, jak wasz syn kaleka. Smaczne?

OKSANA Tak jest, proszę pana.

WŁAŚCICIEL A więc? Zgadzacie się oboje.

OKSANA Oczywiście, proszę pana.

RUSTAM Śmierdzą mu stopy. A właściwie nie tylko stopy, bo kolana też. Może to przez to golenie nóg. Włosy zatrzymują łój. A on tych włosów nie ma. Dlatego zawsze używam spirytusu. Przemywam śliską, śmierdzącą skórę, żeby mniej capło tym, co ma w środku. Co produkuje jego ciało. Jak uzbecka ziemia produkuje bawełnę. Niewielka farma łoju na gładkich nogach. Czas przeorać ziemię.

WŁAŚCICIEL Rustam? Ich syn może przyczynić się do tego, by nasza służba zdrowia stanęła na nogi. Będzie naszym dobrem narodowym. Nie cieszą się?

RUSTAM Tak jest, proszę pana.

S c e n a 2. W p o l u

STARZEC A gdzie ten twój?

OKSANA Rustam?

DOKTOR Aż tylu ich masz, że ci się mylą?

STARZEC Mów lepiej, gdzie on jest. Znów masz zamiar za niego robić?

OKSANA Przynajmniej wyrobimy normę. Przecież na tym wam najbardziej zależy.

DOKTOR Nie każdy umie się ustawić tak jak ty.

OKSANA Niby jak?

STARZEC Tobie wszyscy współczują. Niedołężnego męża i syna kaleki.

OKSANA I co ja niby z tego mam?

DOKTOR Wyróżniasz się.

STARZEC Przykuwasz uwagę.

OKSANA Jak chcecie, to proszę bardzo, róbcie sami za Rustama.

DOKTOR Mogłabyś mieć każdego. A ty zamiast zdecydować się na jednego porządnego, takiego jak my... Marnujesz się, Oksana.

STARZEC Ale tobie to odpowiada.

DOKTOR Powinnaś wszystkim go pokazać.

STARZEC Syna kalekę.

OKSANA Rafika?

DOKTOR No, skoro dla niego tak się poświęcasz.

STARZEC Skoro dzięki niemu nie musieliście jeszcze oddać wszystkich oszczędności na zakup brakującej bawełny.

DOKTOR Chcemy go poznać.

STARZEC Zobaczyć.

OKSANA Gdy go wyleczą.

STARZEC Więc kłamiesz.

OKSANA Jeszcze Rafik będzie z nami zbierał bawełnę.

DOKTOR A co na to Rustam?

OKSANA Rafik będzie chodził.

STARZEC On w takie rzeczy nie wierzy.

OKSANA Wiara nie ma z tym nic wspólnego. Jego syn przestanie być kaleką. Będziemy znów szczęśliwi. On zacznie pracować. Będzie jak dawniej.

DOKTOR On już się w tobie drugi raz nie zakocha.

STARZEC On żyje morzem. Tylko o to dba.

DOKTOR Na pewno o tym myśli, kiedy się kochacie.

STARZEC Wierzy w te głupie bajki o dziadkach rybakach. Sami by tak chcieli żyć.

DOKTOR Mieć kobietę w każdej przystani.

STARZEC Kochać się z samotnością.

DOKTOR Ujarzmić wzburzone fale.

OKSANA Podobno nocą linia styku wody z niebem zanikała. Rustam mi opowiadał.

STARZEC Teraz też jej nie ma.

Scena 3. W pubie

Rustam i Obląkany siedzą przy stole. Gra głośna muzyka. Pomiędzy stolikami tłum bawiących się ludzi. Oksana tańczy po kolei ze zbieraczami.

OBLĄKANY Rustam, Oksana tu.

RUSTAM Wiem. Widziałem. Tańczy.

OBLĄKANY Nie sama. Nie z kobietami.

RUSTAM No mówiłem ci, że widzę. Niech się bawi.

OBLĄKANY Ciężko pracuje. Ma syna kalekę.

RUSTAM Twoje dzieci też ciężko pracują. Pozwól im się bawić.

OBLĄKANY One nie chcą. Nie mają siły. Chcą spać. Jak ich matka. Ona już dawno poszła spać. Sama.

RUSTAM Tylko że ona nie chciała. Wiesz o tym, prawda?

OBLĄKANY Błyszczczała się, cała. Czerwone miała policzki. Włosy przyklejone do czoła. I pokaleczone dłonie zaciśnięte na prześcieradle.

RUSTAM Wiem, powiesiłś potem to prześcieradło przed swoim domem.

OBLĄKANY Żeby wiedziała, gdzie wrócić. Kiedy ona wróci, Rustam?

RUSTAM Ona nie może. Odeszła. Wiesz przecież.

OBLĄKANY Gorąco!

RUSTAM Dużo ludzi.

OBLĄKANY Jej jest gorąco. Cały czas.

RUSTAM Od kiedy zasnęła, jest jej już zimno. Nie martw się.

OBLĄKANY Nie! Nadal ma gorączkę. Nadal jęczy. W nocy się budzi i jęczy.

RUSTAM Nie może. To nie ona.

OBLĄKANY Ona, ona.

RUSTAM Ona umarła. Pochowaliśmy ją przeszło rok temu.

OBLĄKANY Nieprawda! Nieprawda! Śpi ze mną! Sapie mi do ucha, gdy chrapię.

RUSTAM Opisz mi ją.

OBLĄKANY Wiesz przecież. Znasz.

RUSTAM Opisz mimo to.

OBLĄKANY Delikatna. Jasne włosy. Z takim nosem. *(pokazuje na swój nos)*

Odstają jej trochę uszy. Małe uszy.

RUSTAM To twoja najstarsza córka.

OBLĄKANY Żona! Żona!

RUSTAM Zostaw już ją. Niech śpi sama. Pozwól jej.

Wyciągają Oksanę siłą z pubu. Rustam tego nie zauważa. Gwałcą ją. Po chwili szamotaniny staje się bierna. Parkiet pustoszeje. Rustam tańczy. Tańczy.

OBLĄKANY

Korona, korona, złoty krzyż,
Powiedz, panno, gdzie ty śpisz.

OKSANA

Śpię na górze na figurze
Tam gdzie rosną złote róże.
Tu bór, tu las,
Tu nie ma, tu wlaź!

Scena 4. W sypialni

Oksana pije sama z butelki. Śpiewa w rytm piosenki robotniczej.

OKSANA

Księżyc świecił. Białych puch.

TŁUM ZBIERACZY

Księżyc świecił. Białych puch.

OKSANA

Chcieć się chce. Skóra schnie.

TŁUM ZBIERACZY

Rybi pęcherz na pręgierz.

OKSANA

Moje życie na minie.

TŁUM ZBIERACZY

Rybi pęcherz na pręgierz.

OKSANA

Czas uwolnić urynę.

TŁUM ZBIERACZY

Rybi pęcherz na pręgierz.

OKSANA

Mówili: dwóch mężczyzn masz.

TŁUM ZBIERACZY

Mówili: dwóch mężczyzn masz.

OKSANA

W domu im ognisko stworzysz.

TŁUM ZBIERACZY

Ludzie w ustach mają kał.

OKSANA

Zostały zwęglone belki.

TŁUM ZBIERACZY

Ludzie w ustach mają kał.

OKSANA

I obce rozkoszy jęki.

TŁUM ZBIERACZY

Ludzie w ustach mają kał.

OKSANA

Stópki we łzach chciałam myć.

TŁUM ZBIERACZY

Stópki we łzach chciałeś myć.

OKSANA

Płakać mogę do kołyski.

TŁUM ZBIERACZY

Ciało twoje w imadle.

OKSANA

Patrzeć na żałości pyski.

TŁUM ZBIERACZY

Ciało twoje w imadle.

OKSANA

Wrzucić ścierwo wprost do miski.

TŁUM ZBIERACZY

Ciało twoje w imadle.

OKSANA Rustam! Chodź. Mam to, czego chcesz! Chodź! On już śpi.

RUSTAM Śpij.

OKSANA Rustam, co ja ci zrobiłam? Chciałeś syna. Masz syna. Chciałeś mieć co pić. Masz co pić.

RUSTAM Głupia...

OKSANA Kogo on ci podsunął? No kogo? Ile dziwek przeleciałeś, że mnie już nie chcesz?

RUSTAM Nie pij już. Oddaj butelkę.

OKSANA (*wylewa zawartość butelki na łóżko i siebie*) No, a teraz podpal! Podpal mnie! Tylko wymyśl coś na smród, który zostanie. Bo ja ci już nie posprzątam.

RUSTAM Kobieto, uspokój się! Jest za późno, rozumiesz? Za późno!

OKSANA (*zdejmuje koszulę nocną*) Masz, wyliż. No! Kiedyś to lubiłeś, pamiętasz? Upijaliśmy się sobą.

RUSTAM Nie mogę na ciebie patrzeć, rozumiesz?! Nie mogę dotykać. Jesteś już tylko matką mojego dziecka! Nie chcę cię. Nie mogę. To już nie wróci.

OKSANA Dawaj zapalki.

RUSTAM Przestań...

OKSANA No, udowodnij mi, że mnie nie chcesz!

RUSTAM Idę spać do niego. Rób, co chcesz.

OKSANA Jesteś tchórzem. Dlatego całe życie uciekasz.

RUSTAM Właśnie przestaję uciekać.

OKSANA Chcesz coś sobie zrobić? I zostawić mnie z nim samą, co?

RUSTAM Nie bądź taka prosta. Proszę cię. Chcę nam pomóc. Uwolnić.

OKSANA Twój ojciec miał rację. Za dużo myślisz. I po co ci to? Gdybyś był jak inni, nie mielibyśmy żadnych problemów. Jesteś zdrowym mężczyzną.

RUSTAM Dałem ci kalekie dziecko.

OKSANA Daliśmy sobie dziecko. Zresztą, jakie to ma znaczenie? On jest.

I tyle.

RUSTAM Naprawdę nie widzisz tego, że on umiera?

OKSANA Doktor jutro przyjdzie.

RUSTAM On mu nie pomoże.

OKSANA Nie potrafi, ale próbuje.

RUSTAM Nie. On nie chce mu pomóc. Chce go wykorzystać. Będzie go dotykał, obracał jego małe ciało w śmierdzących pieniądzeni dłoniach i nic dobrego to nie przyniesie.

OKSANA Nie wiesz, Rustam. Nie studiowałaś tak jak on.

RUSTAM Może lepiej spójrz na siebie. Śmierdzisz tanim alkoholem i rybą. Ubierz się i idź spać.

OKSANA Ty za to śmierdzisz lenistwem. Taki z ciebie dobry ojciec. Lenistwem i kurwami.

AKT III. DOKTOR

Scena 1. U Właściciela

DOKTOR Zgodzili się? Oboje?

WŁAŚCICIEL Czemu mieliby się nie zgodzić?

DOKTOR On za dużo myśli. Będziemy mieli kłopoty.

WŁAŚCICIEL Ona jest wystarczająco głupia.

DOKTOR Ludzie gadają.

WŁAŚCICIEL O czym?

DOKTOR On do nich nie pasuje. Będą chcieli się go pozbyć.

WŁAŚCICIEL I dobrze. Byłoby nam jeszcze łatwiej. A poza tym ona też mogłaby golić mi nogi. Może nawet byłoby mi lepiej.

DOKTOR To musi być po cichu. Chcę mieć wolną rękę i nie musieć martwić się, czy wokół nich robi się dużo hałasu. Wystarczy, że on odmawia pracy.

WŁAŚCICIEL Z każdym innym postąpiłbym inaczej.

DOKTOR Tym bardziej zwracamy na niego uwagę. Nikt inny nie może „odpracować” sobie deficytu normy! Syn kaleka niedługo przestanie starczać na uzasadnienie.

WŁAŚCICIEL Innej opcji nie ma.

DOKTOR Potrzebuję spokoju.

WŁAŚCICIEL To ona musi go odsunąć od syna kaleki.

DOKTOR Musi tego chcieć.

WŁAŚCICIEL Nietrudno ją przekupić.

DOKTOR Jej zależy na mojej pomocy tylko po to, żeby dotrzeć właśnie do Rustama. To nie syn jej przeszkadza.

WŁAŚCICIEL Więc trzeba ją od niego odciągnąć. Nie wiem. Dać innego zbieracza. Jest ich mnóstwo. Jakiś na pewno będzie ją chciał.

DOKTOR Ludzie myślą, że to przez nią ich syn nie ma nóg.

WŁAŚCICIEL A tak jest?

DOKTOR Za to są odpowiedzialni oboje.

WŁAŚCICIEL Każde za jedną nogę. To będzie po pięć palców. I tyle samo paznokci.

DOKTOR Ale to ona urodziła. Więc wszyscy myślą, że to jej wina.

WŁAŚCICIEL On pewnie też tak myśli.

DOKTOR Albo wręcz przeciwnie. I to go tak zmieniło.

WŁAŚCICIEL Oni nie wiedzieli, że dziecko będzie kalekie? Przecież nie mogło kopać.

DOKTOR Ona nie jest wystarczająco silna, żeby działać i podejmować decyzje. Tuż po narodzinach mogła jeszcze coś zrobić. Nikt by się nie domyślił. To się przecież zdarza. Ale teraz jest już za późno.

WŁAŚCICIEL Trzeba eliminować. Ale nie bez korzyści.

Scena 2. W polu

RUSTAM Rustam, kochanie, pięknie zrywasz kłębki bawełny. Popatrz, to jest nasza ziemia. Dzięki tej ziemi twój ojciec mógł cię spłodzić. Mógł cię we mnie zasiać. Dotknij. Dotknij, synku. To jest początek. Tu się zaczęło.

Rustam, masz dwie nogi i dwie ręce. Chcę być z ciebie kiedyś dumny. Rustam, myślisz, że za kilka lat nadal będziemy szczęśliwi? Rustam, ja chcę się kochać tylko z tobą. Pozwól mi, żeby tak było. Twoje palce są dobre. Ładnie pachną. Wiesz, chciałabym hodować nowe życie na języku. Nie w brzuchu, ale właśnie na języku. Żebym mogła w każdej chwili otworzyć usta, a ono wszystko zobaczy. Przecież wszystko zaczyna się od języka.

Rustam, dlaczego oni są tacy leniwi? Dlaczego nie mogą pracować jak reszta? To im się nie opłaca i przyniesie same szkody.

Rustam, przyjdzie. To się pojawi. Zaleje nas wszystkich. Utoniemy, Rustam. Ty wiesz.

Tato, czy ja nigdy nie będę mógł wyjść w pole?

DOKTOR Ktoś zgłasza problemy?

RUSTAM Rustam, kochanie, my zawsze chcieliśmy dla ciebie jak najlepiej. Teraz też chcemy. Zostaw ją i dziecko. Zaczynaj żyć od nowa. To nie może być przecież twój syn. On nie jest naszym wnukiem.

Rustam, ja z niego nigdy nie będę dumny.

Rustam, przecież ja nikogo innego nie kochałam. On taki jest i to znaczy, że taki miał być. Jest wyjątkowy. My też jesteśmy wyjątkowi. Dzięki niemu.

Rustam, czemu oni zrobili to swojemu narodowi? Narodowi, który ich wykarmił i dał gdzie pracować? Dlaczego nie wydali jak inni zdrowego dziecka? Dziecka przydatnego?

Rustam, nie możesz zostawić. Ona ma tylko ciebie i to dziecko. Ty wiesz.

Tato, czy to dobrze, że żyję?

WŁAŚCICIEL Tego trzeba by przebadać.

STARZEC Zamknąć go gdzieś. Żeby nie przeszkadzał.

DOKTOR Jest zdolny do pracy. Może zbierać.

OBŁĄKANY Ma syna kalekę. To jego choroba.

STARZEC Wymówka na wszystko. Nam też ciężko. A on nie musi nawet wyrobić normy.

DOKTOR Jego lenistwo rekompensuje Oksana.

STARZEC Rustam, twoja żona dała nam to, czego ty od niej nie chcesz.

Opowiadała ci? Z którym z nas było jej najlepiej? Tęskni?

RUSTAM (*głosem dziecka*) Tato, dlaczego mama od nas odeszła? Byłeś dla niej niedobry? Była piękna? Co najbardziej w niej lubiłeś? Czemu nie poczekala, aż trochę urosnę i ją zapamiętam? Kochałeś ją?

OBŁĄKANY Jego tu nie ma.

STARZEC Co ty gadasz? Ej, Rustam! Słyszysz?

OBŁĄKANY Ziemia wysycha.

STARZEC Oksana go już nie obchodzi. Tylko ten dzieciak.

DOKTOR Obłąkany też tak zaczynał.

STARZEC Przynajmniej się zabawił.

Scena 3. W pubie

STARZEC

W przyszłym tygodniu kończymy.

Coraz mniej rośnie.

Coraz krócej można zbierać.

Wszystko mam tu poukładane.

Nie muszę myśleć.

Wszystko dzieje się samo.

DOKTOR Jaki rodzaj pożywienia dostarczy najwięcej energii do podnoszenia i opuszczania dłoni? Do zginania i rozprostowywania palców?

Pięciu palców w jednej i pięciu w drugiej dłoni.

OBŁĄKANY Idzie, idzie, idzie.

RUSTAM Co?

OBŁĄKANY Ty wiesz, Rustam.

STARZEC

Będziemy czekać.

Na tych, którzy wypłynęli.

Nie, na przyptyw.

Na żyzność ziemi.

Płodność kobiet w porcie.

Na to się kiedyś czekało. Na tych, którzy łowili.

Nasz charakter się zmienił.

Nie ma już płodności.

DOKTOR W jakiej temperaturze mięśnie palców rosną najszybciej? W jakiej dziecko najszybciej zrozumie swoją rolę? Swoje powołanie?

OBŁĄKANY To sól z dna.

RUSTAM Co?

OBLĄKANY W powietrzu. Wszystko przez nią. Płody inne też przez nią.

RUSTAM Rafik?

OBLĄKANY On też. Powąchaj skórę dziecka kaleki. Mojej skóra też tym pachniała.

STARZEC

To będą ostatnie kosze.

Będziemy wracać wcześniej do domu.

Mieć czas dla siebie nawzajem.

Zapładniać kobiety.

Milczeć.

Gryźć, połykać, wydalać.

Czekać.

Na wilgoć ziemi.

Jej zapach zwiastujący zbiory.

Oddychanie puchem.

DOKTOR Najlepsze warunki do wyhodowania bawełny.

OBLĄKANY Ty musisz zatrzymać. Ja mogę utonąć. Ty masz syna kalekę. Ty wiesz.

RUSTAM Pij. Może zrozumiesz.

Scena 4. W sypialni

DOKTOR Dziękuję. Przyjdę do syna też jutro. Będę musiał odwiedzać go teraz codziennie.

OKSANA Nie zostanie pan? Nie zostanie pan, żeby patrzeć, jak umieram?

DOKTOR Ty nie umierasz.

OKSANA Nie? *(zdejmuje sukienkę. Obnaża zakrwawione uda i podrapane piersi)*

DOKTOR Ubierz się.

OKSANA Zasłoniłam okna. Nikt nie zobaczy.

DOKTOR Co się... Okryj się.

OKSANA Okryj? To pan powinien opatrzyć mi rany.

DOKTOR Rustam wie?

OKSANA Dla niego to nie ma znaczenia. Zresztą, dla mnie też nie.

DOKTOR Kto...?

OKSANA Nie pamiętam. Ich zapachy się zmieszały. Na mnie zostały wszystkie. Rustam i tak nie zauważył.

DOKTOR Musisz się umyć.

OKSANA Nie chcę. Tak mi dobrze.

DOKTOR Zrób to dla syna.

OKSANA Kaleki. Rustam mówi, że będzie umiał normalnie myśleć. To prawda?

DOKTOR Wasz syn wiele zrobi dla swojej ojczyzny. Więcej niż ty, więcej niż Rustam. Nawet więcej niż ja.

OKSANA To znaczy?

DOKTOR Będzie jako pierwszy próbował różnych rzeczy. Takich, które później pomogą nam w ulepszaniu.

OKSANA Ulepszaniu czego?

DOKTOR (*obmywa Oksanę*) Pracy. Żeby mniej bolało. Żeby móc czerpać radość.

OKSANA Radość?

DOKTOR Ze zbierania bawełny.

OKSANA Mi jest obojętnie. Robię to od lat.

DOKTOR Musisz na siebie bardziej uważać. Teraz ty, jutro Rustam.

OKSANA Wolałabym jeszcze raz ja.

DOKTOR Takie poświęcenie nie ma sensu.

OKSANA To nie poświęcenie. To oczywistość. Jak Rafik.

DOKTOR Miałaś wybór. Ubierz się. Muszę już iść.

OKSANA Dobrze. Tylko proszę zostać... Co z Rafikiem?

DOKTOR Będę jutro.

Wychodzi. Mija się z Rustamem.

OKSANA Jesteś.

RUSTAM On był u Rafika?

OKSANA Nie denerwuj się. Wyleczy go. Będzie tak, jak powinno być.

RUSTAM Wszystkim wierzysz, tylko nie mnie.

OKSANA Myślisz, że jestem głupia. Chcę tylko, żeby było ci dobrze.

RUSTAM Szkoda, że nie chcesz, żeby Rafikowi było dobrze.

OKSANA Jemu jest obojętnie. Kocham go, ale nie mocniej niż ciebie.

RUSTAM No tak. Ja w przeciwnieństwie do niego jestem w pełni mężczyzną.

Dla ciebie tylko to się liczy.

OKSANA Spróbujmy jeszcze raz, Rustam. Tym razem dziecko będzie normalne. Ludzie przestaną nas tak traktować. Proszę cię.

RUSTAM Dla ciebie to wszystko jest takie proste.

OKSANA Może być łatwiejsze. Tylko ty nie chcesz.

RUSTAM Dzięki drugiemu dziecku wszyscy zapomną o pierwszym? Ty też już zapomniałaś?

OKSANA Leczenie potrwa.

RUSTAM Nie ma żadnego leczenia. On mu robi krzywdę.

OKSANA Próbuje go ratować.

RUSTAM Sama mogłaś to zrobić w odpowiednim momencie, tylko zabrakło ci odwagi.

AKT IV. OBŁĄKANY

Scena 1. U Właściciela

WŁAŚCICIEL I jak sobie radzą? Obniżoną normę, widzę, wykonują. Silne dzieci nadrabiają za ojca. Czy to nie skarb takie dzieci?

OBŁĄKANY Cerować dziury w dłoniach. Robić dziury w żołądku. Wiedzą, wiedzą, że tak trzeba.

WŁAŚCICIEL A czy oni lubią tańczyć?

OBŁĄKANY Tylko z moją, tylko!

WŁAŚCICIEL Chcieliby tak samo dobrych mężów dla swoich córek?

OBŁĄKANY Każdy ojciec chce. Tylko z takimi rączkami...

WŁAŚCICIEL Jakimi?

OBŁĄKANY Podziurawionymi...

WŁAŚCICIEL Ale dla ojczyzny. To uszlachetnia. Chcą dla nich jak najlepiej, więc niech się nie martwią. Będą miały najlepszych mężów.

OBŁĄKANY I synów. Dużo synów. Zdrowych.

WŁAŚCICIEL Nie tak jak ojciec syna kaleki, prawda? Tylko on o żonę już chyba nie dba? Nie obchodzi go matka syna kaleki? A czy Rustam i Oksana śpią ze sobą? Chyba chcą mu pomóc, więc niech mówią. Niech mówią, żeby uratować związek ich przyjaciela.

OBŁĄKANY Koniec idzie.

WŁAŚCICIEL Czas zbiorów się kończy. Ale bawełna nadal żyje. Ta zebrana i ta, co dopiero urośnie. Praca się nie kończy.

OBŁĄKANY Bawełna będzie pić do rana. Krew.

WŁAŚCICIEL Nie po to tu są, żeby bajki opowiadać. Nie mam na to czasu. Zwiększę ich normę, jeśli nie powiedzą. Rustam zostawi Oksanę samą z synem kaleką?

OBŁĄKANY Rustam wypłynie.

WŁAŚCICIEL Tu przecież już od lat nie ma morza.

OBŁĄKANY Są wraki statków. Tym wypłynie.

WŁAŚCICIEL Głupoty wygadują. Ich córki nic nie dostaną. Przyjdą tu z podziurawionymi dłońmi, a ja osobiście te dziury jeszcze większe zrobię.

OBŁĄKANY Nie! Nie! Pan dobry.

WŁAŚCICIEL Więc niech namówią ojca syna kaleki, żeby zostawił żonę swoją. Żeby dał spokój synowi, który należy do kobiety. Niech o nim nie decyduje.

OBŁĄKANY On kocha.

WŁAŚCICIEL Ojczyznę kochać powinien. I dla niej zostawić. Tylko niech oni go namówią. Ich posłuchają. A na przyszłe zbiory pracować już nie będą musieli, a ich córka najstarsza najdorodniejszego zbieracza dostanie. To wszystko dla ich dobra. Dla dobra narodu. A narodem są wszyscy. Więc i dla Rustama dobra. Poza tym ja też wiem.

OBŁĄKANY Wie?

WŁAŚCICIEL Niech idą i niech namawiają. Ja wiem więcej niż oni.

Scena 2. W polu

OBŁĄKANY To się kończy. Swędzi mnie skóra.

DOKTOR To ten wiatr. Słone powietrze znad morza. Jeszcze zatęsknisz.

STARZEC Wrócisz do domu i nie będziesz miał kogo się słuchać. Żadnych poleceń. Nawet tej granicy normy, do której trzeba dosięgnąć.

DOKTOR My z natury lubimy doskakiwać.

OBLĄKANY Rustam nie lubi.

DOKTOR To dziwak. Sam sobie sprawia przyjemność włóčeniem się i rozmyślaniem o swojej tragedii.

STARZEC Jakiej tragedii? Mojemu bratu odrąbali palce u rąk. To dopiero tragedia. On nie może zbierać.

OBLĄKANY Bez nóg też nie może.

STARZEC Ale żyć może.

OBLĄKANY Brat też.

STARZEC Kanałem w morze wypłynął. Wyławiali go kilka godzin. Napuchł i zablokował przepływ wody.

DOKTOR Mało brakowało, a część pola byłaby gorzej nawodniona.

STARZEC Kochał bawełnę.

OBLĄKANY Swoje palce.

STARZEC Ty nie rozumiesz, ale przynajmniej zbierasz. A Rustam żadnej z tych rzeczy dobrze nie robi. Tacy ludzie są zbędni.

OBLĄKANY Gdzie on?

DOKTOR Jak to gdzie? Goli nogi Właścicielowi. To mu najlepiej wychodzi.

Scena 3. W pubie

Rustam tańczy z Oksaną jakby od niechcenia. Obok nich zbieracze i zbieraczki. Obląkany tańczy sam.

OKSANA Rustam!

Rustam nie odpowiada.

OKSANA Rustam! Słyszysz mnie?!

RUSTAM Tańcz!

OKSANA Tańczę, ale chcę ci coś powiedzieć!

RUSTAM To mów.

OKSANA Rustam! Pokażmy go! Pokażmy go wszystkim z pola!

RUSTAM Co ty wygadujesz?!

OKSANA Koniec tajemnic! Przecież wystarczy pokazać! Ludzie zrozumieją! Tylko muszą uwierzyć!

RUSTAM Chcesz założyć cyrk?! Worek bawełny za pokaz dziecka bez nóg?!

OKSANA Zróbmy to razem! Rafik by tego chciał!

RUSTAM Jesteś jego matką, a nie właścicielką! Moneta za zobaczenie dziecka kaleki?! Kto chętny?! No, kto?!

OBLĄKANY

Mamo, mam kaszkę daj!

Do buzi łyżkę włóż!

Naostrz tacie nóż!

Poznać pozwól raję gaj!

OKSANA Chcę dla niego jak najlepiej!

RUSTAM Chcesz dla siebie!

OKSANA Dla nas, Rustam!

RUSTAM Ja myślę za nas! Tańcz!

Scena 4. W pubie

RUSTAM Panie i panowie! Popatrzcie na to stworzenie, które zrobiła ta oto uroczą para. Pustka. Zupełna pustka. Łzy do oczu napływają same. A teraz popatrzcie, co może sztuka. Chodzi na dwóch rękach, ma sprawne palce i otwór gębowy. Oto kaleka, który jest człowiekiem. To najniższy stopień rodzaju ludzkiego. To stworzenie to niepełny człowiek, czyli zwierzę. Bestia. Sceniczna bestia na państwa oczach pokaże, na co ją stać. No. Salto. Zawsze spada na dwie łapy. No, pokaż, że myślisz. Udowodnij państwu, że masz rozum. Policz. Policz, ile ten pan ma w ciele otworów. No, nie bój się. Pokaż, jak bardzo zależy ci na zaliczeniu do gatunku rozumnego. Spokojnie. Wstyd też jest bardzo ludzki. Może nam to okazać. Panie i panowie! Kaleka okazuje wstyd. To, czego wy nie czujecie. Brzytwa! Brzytwa! Muszę cię umyć, synku! Twoje rączki, buzię i kikutki! Brzytwa! Synku! Mam! Już biegnę! Czeka, nie płacz! Tata zaraz będzie! Zaraz cię wykąpię! W gorącej kałuży! Będzie nam dobrze, spokojnie! Już za chwilę! Biegnę! Ciii, syneczku! Ciii...

OKSANA Rustam, co ty masz na dłoniach?

DOKTOR Ta ciecz nas wybawi!

OBŁĄKANY Od zła wszelkiego!

RUSTAM Oczy! Oczy! Spójrzcie sobie w oczy!

STARZEC Chodź z nami popatrzeć!

OBŁĄKANY Ale jak to?!

DOKTOR Tam w łóżeczku leży!

STARZEC Wstać nie miał i nie wstanie!

OBŁĄKANY Nie kłamali! Nie kłamali!

OKSANA Widzą?! Wszyscy widzą?! Datki! Datki! Zbieram datki na trumienkę!

DOKTOR Odsunąć się! Tylko ja mogę dotykać!

RUSTAM

Jeszcze błyszczysz! Jeszcze lśniesz! Synku!

Zamknij oczki! Słodko śpij!

Luli, luli! A! A! Luli, luli! A! A!

Hej, ha! Leć do wody!

Nakarm schnące płody!

Hej, ha! Luli la!

Nie czas na głaskanie!

A na długie spanie!

Hej, ha! Luli la!

Scena 5. W sypialni

WŁAŚCICIEL

Mama kiedyś o nas dbała.

Temu do kołyski wciąż śpiewała.

Temu z piersi mleka dała.
 Temu palce smarowała.
 A czwartego... odganiała.
 Tylko jego spodnie prała.
 A piątego odganiała.
 Tylko wodę do butelki lała.
 A szóstego odganiała.
 Piasek w buty wsypywała.
 A siódmego odganiała.
 Jemu rączki związywała.
 A ósmego odganiała.
 Temu nóżki posiekała.
 Krew się lała! Krew się lała!
 OBLĄKANY Krew się lała! Krew się lała!

EPILOG. RAFIK

*Rustam siedzi nad brzegiem morza, którego nie ma.
 Po drugiej stronie sceny przy stole siedzi Oksana w zaawansowanej ciąży.
 Ostrzy brzytwę.*

RAFIK Może wróci.
 RUSTAM Nie wróci.
 RAFIK Może.
 RUSTAM Woda się nie cofa, tylko znika.
 RAFIK Tym razem będzie inaczej. Wróci życie.
 RUSTAM Zobacz. Czego dotykam bosymi stopami?
 RAFIK Ziemi.
 RUSTAM Dokładniej.
 RAFIK Dna morza?
 RUSTAM Dokładniej.
 RAFIK Dna wysuszonego morza.
 RUSTAM Kupy soli. Jałowej, spękanej skamieliny.
 RAFIK Czuję wiatr. Bryzę morską. Sól osadza mi się na rzęsach. Zamknij oczy.
 RUSTAM Jak zamknę, to już nie otworzę.
 RAFIK To patrz. Ono nie zniknęło. Jest w powietrzu. Nadal płynie. Nie ma brzegu. Nie ma dna. Ale ono jest. I może wrócić.
 RUSTAM Chciałbyś?
 RAFIK Chcę usłyszeć szum fal.
 RUSTAM Dla mnie on nigdy nie ucichł.
 RAFIK Zawsze chciałem się rozpuścić. Nie mam w czym.
 RUSTAM Bo to ty.
 RAFIK Co ja?
 RUSTAM Ty jesteś morzem.
 RAFIK Wyschniętym dnem?

RUSTAM Nie, ty jesteś wodą. W powietrzu. Sam mówiłeś, że czujesz.

RAFIK I tak już będzie zawsze?

RUSTAM Nie wiem. Może. A może będzie cię jeszcze mniej.

RAFIK Zniknę?

RUSTAM To nie jest takie proste, jak ci się wydaje.

RAFIK A co z nimi?

RUSTAM Im możesz jeszcze pomóc. Żeby mieli co jeść, za co pić i gdzie spać.

RAFIK Będę ich symbolem?

RUSTAM Namalują cię na balkonach, postawią pomnik z mosiądzu, zrobią zdjęcie do przewodnika Lonely Planet. Będziesz ważny. Tylko katastrofą i tak pozostaniesz. Ale może to nie ma takiego znaczenia.

RAFIK Długo to jeszcze potrwa?

RUSTAM Do twojego końca. Będziesz wiedział kiedy.

RAFIK A potem?

RUSTAM Potem zabandażujesz im wszystkim dłonie i pozwolisz odpocząć. Będziesz ich chłodem.

RAFIK Przyjemnością.

RUSTAM Ulgą. Wolnością. Ale może lepiej nie nazywać, bo to i tak nic nie znaczy, póki tego nie ma.

RAFIK Zabandażuję im też oczy. Będą mogli się poczuć naprawdę równymi.

RUSTAM Mimo wszystko nadal jesteś bardzo młody, a już umierasz.

RAFIK Teraz płynę.

K O N I E C

ROZMOWA Z
ZUZANNĄ BUĆKO

Zapach szaleństwa

JAK TRAFIŁA PANI NA TEMAT? ZACZĘŁAM CZYTAĆ O KATASTROFIE EKOLOGICZNEJ W UZBEKISTANIE, FAKTYCZNIE WŁÓS SIĘ JEŻY, ALE TO NIE JEST SENSACJA Z PIERWSZYCH STRON GAZET.

Znajoma pożyczyła mi książkę podróżniczą o wyprawie do Uzbekistanu i wpadłam... Po raz pierwszy podczas czytania tego typu tekstu w mojej głowie powstał obraz tak hipnotyzujący, że nie mogłam się od niego uwolnić. Jednak tragedia ta jest gdzieś dla mnie tłem do opowiedzenia innej historii. W zasadzie nie chciałam opowiadać o katastrofie ekologicznej, tylko wykorzystać jej potencjał do stworzenia pewnego rodzaju wizji, która bardzo mnie pociągała. Czasem mam poczucie, że gdzieś „zgwałciłam” ten temat.

WIĘC O CZYM JEST TA HISTORIA? O WYZYSKU, NIESPRAWIEDLIWOŚCI LOSU CZY MOŻE O NIERÓWNEJ DYSTRYBUCJI SZCZĘŚCIA?

Dla mnie w tym tekście najbardziej istotna jest sytuacja, w której dominuje świadomość, że szczęście już nie powróci. Więc kuszącą drogą staje się szaleństwo, bo tylko ono jest najbliższe szczęściu. Wszyscy bohaterowie na

końcu są wariatami, choć osiągają to na różne sposoby.

CZY DOBRZE WYCZUWAMY W „PUCHU” INSPIRACJE BRECHTOWSKIE? JAKOŚ NAM SIĘ SKOJARZYŁ „DOBRY CZŁOWIEK Z SE-CZUANU”...

Moją główną inspiracją był Woyzeck Büchnera. Czytałam go, akurat szukając formy dla *Puchu*. Poczułam, że ten jego drapieżny klimat bardzo mi odpowiada i coś podobnego chcę w swoim tekście osiągnąć. Jakieś szaleństwo pachnące ludzkim potem. Tak o tym myślałam.

JUŻ JAKO OSIEMNASTOLATKA PRZYSYŁAŁA PANI DO NAS SZTUKI, KTÓRE ROZGRYWAŁY SIĘ W SCENERII DOMOWEJ LUB SZPITALNEJ, ZAWSZE W RODZINNYM PIEKLE. PAMIĘTAM MOTYWY KAZIRODZ-TWA, GWAŁTU, EUTANAZJI, PRZEMOCY PSYCHICZNEJ. WCHODZĘ DO INTERNETU – PRYMUSKA Z DOBREGO DOMU ODBIERA NAGRODĘ Z ANGIELSKIEGO. CHYBA SPORO OSÓB SIĘ DZIWI?

Tematy, które podejmowałam dwa lata temu, wydają mi się dziś bardzo obce i odległe. Na pewno nie sięgnęłabym po nie w tej chwili. Wydaje mi się, że były to dla mnie tematy ciekawe, bo mogłam sobie w nich pofantazjować, co



FOT. SZYMON BOGACZ

Zuzanna Bućko urodziła się w 1995 roku w Jeleniej Górze. Stale współpracuje z Teatrem im. Norwida w swoim rodzinnym mieście. Studentka wiedzy o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pisze o teatrze i dla teatru, m.in. do magazynu dla dzieci i rodziców „Fika”. Uczestniczka międzynarodowych warsztatów teatralnych oraz współpracowniczka wielu międzynarodowych festiwali. Swoje pierwsze dramatopisarskie szlify zdobywa pod czujnym okiem Artura Pałygi podczas Szkoły Pisania w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Jej tekst *Wytrzymaj jeszcze chwilę* zdobył nagrodę główną w konkursie Nowy Wymiar Kultury oraz miał dwa czytania performatywne na Festiwalu Prapremier 2013 w Bydgoszczy i w Teatrze Barakah w ramach Dramatorium. Drukowana w tym numerze „Dialogu” sztuka, której czytanie w reżyserii Julii Mark zostało zrealizowane w ramach Festiwalu Prapremier 2014 w Bydgoszczy, to kolejny, po *Wszyscy wyjechali umierać gdzieś indziej*, jej tekst dla teatru. Wraz z Szymonem Bogaczem napisała jeden z odcinków słuchowiska teatralnego *Słuchaj!* – „*Jasieki... wirus*” dla Wrocławskiego Teatru Lalek, a także była odpowiedzialna za dramaturgię spektaklu *Karskiego Historia Nieprawdziwa* Szymona Bogacza w reżyserii Julii Mark w Teatrze im. Norwida. Inicjatorka założenia Stowarzyszenia Dramatopisarzy i Dramaturgów Polskich.

było stosunkowo łatwe. Lubiłam dotykać czegoś, czego nie doświadczyłam, co mogłam sobie tylko wyobrazić. Nie odcinam się od tamtych tekstów, choć myślę, że tamten etap zamknęłam i nie chcę do niego powracać.

A KIEDY W OGÓLE ZACZĘŁA PANI PISAĆ?

Zaczęłam jakoś w połowie liceum. Takim pierwszym impulsem, który popchnął mnie w tę stronę, był Festiwal Teatrów Awangardowych w Jeleniej Górze PESTKA i produkcje Teatru Odnalezione. Poznałam tam bardzo otwartych ludzi, dzięki którym nauczyłam się zawsze szukać czegoś szalonego w tym, co robię. Pomogło również wsparcie rodziców, którzy popierają moje nie zawsze oczywiste pomysły na samorealizację. Tak mam, że jak już się w coś angażuję, to do upadłego, a inne rzeczy potrafię bardzo zaniedbać. Dzięki temu zapałowi udało mi się „wepchnąć” do Teatru im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze. Praca w tym miejscu bardzo wiele mi dała. Współpracuję tu z Szymonem Bogaczem, dzięki któremu otworzyłam się na zupełnie obce mi wcześniej pisanie formą. Przełomowe dla naszej dwójki było spotkanie z Julią Mark. Gdy pojawił się pomysł realizacji tekstu Szymona Karskiego *historia nieprawdziwa*, oczywiście było dla nas, że musimy zrobić to trójkę. Mamy poczucie, że świetnie się dopełniamy i dalej chcemy razem pracować. To ciekawe, że z Szymonem mamy tak odmienne style pisanie, a jednocześnie wiem, że gdyby nie on, *Puch* by nie powstał, a przynajmniej nie w takiej formie.

WCZEŚNIEJ JEDNAK BYŁY WARSZTATY DRAMATOPISARSKIE ARTURA PAŁYGI, KTÓRY CHWALIŁ PANIĄ JAKO JEDNĄ ZE SWOICH NAJZDOLNIEJSZYCH ADEPTK. CZEGO NAUCZYŁA SIĘ PANI OD NIEGO?

Gdyby nie comiesięczne wycieczki do Bydgoszczy na zajęcia Artura, pewnie

nie zabrnęłabym tak bardzo w pisanie dla teatru. Najważniejsze dla mnie było to, że Artur bardzo wierzył w te moje młodzieńcze próby i dawał mi to odczuć, co mnie napędzało. Nauczył mnie też pewnego rodzaju otwartości w podejściu do tematu, który chce się poruszyć. Artur świetnie potrafi manipulować rozmówcą, by ten odkrył coś ciekawego. Mnie to otwierało.

TERAZ OBYDWOJE Z SZYMONEM BOGACZEM NAPISALIŚCIE POLSKĄ CZĘŚĆ DO TRÓJJĘZYCZNEGO SPEKTAKLU „CUDOWNIE, WUNDERVOLL, ÚŽASNÝ”. CO TO ZA PROJEKT?

Tak, sztuka powstała podczas dieścielodniowego zamknięcia w Domu Gerharta Hauptmanna w Jagniątkowie, przy współpracy jeszcze dwóch dramaturgów, Stefanie Witzlsperger z Niemiec i Vojtěcha Bártý z Czech.



W kwietniu rozpoczynają się próby, w których udział biorą trzy teatry: Teatr im. Norwida w Jeleniej Górze, Gerhart Hauptmann Theater w Zittau oraz Teatr F. X. Šaldy w Libercu. Reżyseruje Tomáš Svoboda, a premiera jeleniogórska już siódmego czerwca. Założenia spektaklu odbiegają od tych, które zazwyczaj charakteryzują międzynarodowe projekty. My dostaliśmy zadanie napisania tekstu w trzech językach, który na scenie musi zaistnieć bez żadnych tłumaczeń. Od zaskoczenia, przez frustrację i wielogodzinne szukanie odpowiedniej formuły, w końcu zdołaliśmy wymyślić na to sposób. Dlatego trudno powiedzieć, że ja z Szymonem napisaliśmy polską część. Nie sposób tego tekstu podzielić na części,

to jedna integralna całość, tyle że aktorzy na scenie będą mówić po polsku, niemiecku i czesku. Chcieliśmy pokazać, że bez tłumaczenia porozumienie jest możliwe, choć nie zawsze jednoznaczne. Sztuka tak napisana to prawdziwa ekwilibrystyka. Musieliśmy zmierzyć się również z nieuniknionymi stereotypami.

**WIDĘ, ŻE SPORO SIĘ TERAZ DZIEJE.
JAK GODZI PANI STUDIA W KRAKOWIE
Z PRACĄ W JELENIEJ GÓRZE?**

Praca w naszym teatrze jest bardzo absorbująca, a droga do Krakowa długa, ale zaprzyjaźniłam się z Polskimi Kolejami i dzięki wyrozumiałości moich wykładowców dają radę.

Rozmawiała Justyna Jaworska



Wielość pamięci

• MAREK BEYLIN •

Rozkwit odrębnej tożsamości obrastającej kulturą najwyraźniej widać chyba na Śląsku. Śląskość staje się bowiem kategorią narodową i na naszych oczach powoli, choć, jak się wydaje, nieodwołalnie z mniejszości etnicznej wyrasta nowy naród. Co ważne, nie jest to naród agresywny, operujący wykluczającą ideologią. Przeciwnie: ta rozbudzona śląskość przylega do reguł demokracji i pluralizmu, nikt tam nie chce usuwać „innych” ani na siłę ich „ślązaczyć”, nikt też nie buduje figur wrogów, by przeciw nim zdobywać i jednoczyć swoich. Taka zresztą jest śląska kultura mająca wytwarzać i umacniać śląską tożsamość: dbając o własną odrębność, pozostaje otwarta i wystrzega się zasklepienia w prowincjonalizmie, czego dowodem niech będą choćby dzieła Kazimierza Kutza czy Szczepana Twardocha.

Obserwuję ten narodotwórczy proces z fascynacją, bo nader rzadko zdarza się obserwować na żywo to, co znamy jedynie z historii i mitów. Myślę też, że owa tworząca się śląskość jest dla Polski błogosławieństwem, ponieważ utrwała w naszej świadomości obraz państwa i społeczeństwa, złożonych z różnych pamięci. A taki pluralizm to mocny filar demokracji. Toteż dziwi mnie niechęć demokratycznych polityków do tego zjawiska; nader często zachowują się oni tak, jakby chcieli żywiołowe procesy pluralizacji wziąć pod but i je powstrzymywać. To groźne, bo choć nie wróżę takim zamiarom sukcesu, to owe blokady mogą zwichnąć proces krzepnięcia różnych tożsamości, przydając im agresji i resentymentu.

Piszę akurat o Śląsku, ale wielość pamięci i tożsamości, niekoniecznie narodowych czy etnicznych, ustanawia pejzaż współczesnej Polski. Obok opowieści śląskich, ukraińskich, żydowskich, białoruskich, niemieckich (polecam *Niebko* Brygidy Helbig), kaszubskich, nawet tatarskich, mamy opowieści kresowe, repatrianckie,

Po bandzie

akowskie, kobiece, gejowskie... Nie zliczę ich, ale wszystkie, pozostając ze sobą w sporach lub w separacji, zagnieżdżają się w naszych wyobraźniach, powoli nas zmieniając.

Kłóci się to z przedstawianym nam często obrazem Polski jako monolitu pamięci. Takie fałszywe klisze podsuwa też często kultura, w tym teatr, w krytycznym wydaniu skupiony częściej na drażnieniu konfliktów klasowych, niż tego, co dzieje się z naszymi pamięciami. Tym samym wielka część kultury pomija nie tylko współczesną różnorodność, lecz także to, z czego ta wielość wyrasta. A wyrosła ona z niepamięci i wyparc, wszak owe liczne tożsamości i opowieści były w PRL zakazane, represjonowane lub spychane do kąta. Kilka pokoleń ma to w kościach i są tego konsekwencje, bo teraźniejszość, choćby najbogatsza, ale naznaczona przeszłym milczeniem czy decyzjami o zapomnieniu własnych tożsamości jest często podszyta poczuciem winy i wstydu. Co przekłada się łatwo na tożsamościowe wzmożenia, wybuchały konflikty pamięci i nieustępliwość rekompensującą przeszłe zaniechania.

Jesteśmy więc społeczeństwem licznych utajnionych win wobec samych siebie. Tym boleśniej oraz spotęgowanych, im więcej rozmaitych pamięci dochodzi do głosu. Może to jeden z powodów niedostatku empatii wobec „innych”? Chciałbym, żeby teatr miał mi w tej kwestii coś do powiedzenia.



Elfriede Jelinek

• ELFRIEDE JELINEK •
• MONIKA WĄSIK •

ELFRIEDE JELINEK

PRZEŁOŻYŁA KAROLINA BIKONT

Podopieczni

Żyjemy. Żyjemy. Grunt, że żyjemy. Po ujęciu ze świętej krainy niewiele więcej nam pozostaje. Nikt nie wejrzy łaskawym okiem na błędny nasz huf, patrzą na nas co prawda, ale z góry. Uciekliśmy precz pędzeni nie ludu wyrokiem, skazali nas wszyscy, i tam, i tu. Nie ma już w naszym życiu nic pojętego, zdusiła je warstwa zjawisk, i nic nie jest już zrzędzeniem wiedzy, nic nie jest. Nie ma też konieczności rozumienia. Próbuje rozczytać obce prawa. Nic nam nie mówią, niczego się nie dowiadujemy, jesteśmy zamówieni i nieodebrani, przybywamy, bo musimy dokąś dotrzeć, musimy docierać to tu, to tam, jakaż ziemia, zaiste, życzliwiej niż ta powitałaby nas, gdybyśmy postawili na niej nogi? Żadna. Speszeni przebieramy nogami. Znowu nas odsyłają. Kładziemy się na zimnej posadzce kościoła. Wstajemy. Nic nie jemy. Musimy czasem coś zjeść, przynajmniej pić. Mamy tu takie gałęzie, takie liście palmowe, to znaczy one są zrywane z drzewka oliwnego, i to są nasze gałązki pokoju. I jeszcze to, wszystko zapisane. Nic więcej nie mamy, komu uprzejmie wręczyć ten stos, mamy dwie tony zapisanego papieru, zapisanego rzecz jasna nie bez pomocy, a teraz wyciągamy papier w błagalnym geście, nie, papierów nie mamy, mamy tylko papier, komu go przekazać? Panu? Proszę, oto papier, ale jeśli nie zrobi pan z niego użytku, będziemy to wszystko musieli skopiować jeszcze raz, rozumie pan? O wy, wyżynni, was o schron błagamy, zechciejcie więc spojrzeć w dół!, to do was modły zanosimy,

do was, co w opiece swej macie tę krainę i ten gród, i jasne wody Dunaju pewnie też, a jeszcze pewniej opiekę tę macie i wy, srogie kary wytaczające organy władzy: raz mówicie nam to, raz tamto, a sprostać nie umiemy niczemu, jednak wy, aniołowie plus miłośni ojcze niebieski, też wcale nie prostujecie niczego. Jakże mielibyśmy się wam przeciwstawić? Wam wolno wszystko, wy umiecie wszystko. Proszę pana: czy może nam pan powiedzieć, kto, jaki Bóg tutaj mieszka i za wszystko odpowiada i za swoją niesprawiedliwość też? W tym kościele to wiemy, jaki Bóg mieszka, ale może są inni, gdzie indziej, pan prezydent, pan kanclerz, pani minister, no a są też srogie organy od srogich kar, poczulimy je na własnej skórze, i wcale nie tam w dole w Hadesie, nie, oni wszyscy są tu zaraz obok, ty na przykład, który jesteś, kimkolwiek jesteś, Jezusem, odkupicielem, mesjaszem, mass mesjaszem, masowym okupicielem wszystkiego, i domu, i rasy, i rodzaju, i płci, a do tego maniaczko zbierasz wszystkich swoich wiernych pod swój dach, akurat ty naszej trzody przyjąć nie zachciałeś. Co za różnica, ty, który przechowujesz i dom, i rasę, i rodzaj, i płeć, i do tego wszystkich wiernych, nas pod opiekę przyjąć nie zechciałeś, sami przyszliśmy, pod dach twojego kościoła się uciekliśmy jako błędny huf błagalników, panie Boże, niech nam pan dopomoże, nasza noga stanęła na pańskim brzegu, nasza noga stanęła już na wielu brzegach, o ile się jej poszczęściło, ale co dalej? Omal nie zgłodziło nas morze, omal nie zgłodziły nas góry, dziś jesteśmy w tym kościele, jutro w tamtym klasztorze, dzięki panu Bogu, dzięki panu prezydentowi, którzy wstawili się za nas, których wystawiono niewidzialną ręką, ale gdzie my, gdzie będziemy pojutrze i później? Gdzie odmówią nam noclegu, na kim wymusimy kąt dla siebie, skąd nas wyrzucą kolejnym razem, w czyjej ziemi zakopimy nasze, nasze własne kości, kto to zrobi?, kto robi to dla nas? Kto zadba, żebyśmy my, którzy istniejemy, zostali zauważeni, nie wzbudzając obrzydzenia? Widzą państwo przepędzonych z wód brzegów, z leśnych gajów, lamentujących ze zgryzoty po utraconej ojczyźnie, zagubionych w jej pramattczynym gniewie, pochodzeniem nikt się tutaj nie chełpi, na przodków nie powołuje, bo i po co, ale dlaczego, to jest pytanie, dlaczego tutaj się na nas gniewają też? My tego nie rozumiemy. To prawda, z cierpieniem jesteśmy zaprzyjaźnieni od dawna, ale cóżeśmy uczynili tutaj, że trzymacie nas w strachu, wszędzie strach, strach przed moimi bliskimi, że ich opuściłem, że będę musiał wrócić, jeszcze większy strach przed wami, że muszę zostać, że nie wolno mi zostać, niedługo przyznacie mi rację, już za chwilę przyznacie, że miałem rację: skoro pan się wszędzie boi, tak powiecie, to po co się pan tu pchał? Żeby dalej się bać, bać się czegoś nowego? Tyle że tym razem w języku barbarzyńców, którego nie znamy i w którym się nie porozumiewamy? Tak jest zawsze, kiedy jest się gdzie indziej, wśród obcych, i co teraz, co będzie? Błagamy was i nawołujemy w tym języku nam nieznanym i niesłużącym do porozumiewania się, który wy jednak umiecie opanować, tak jak siebie umiecie opanować, chyba że staniecie na krawędzi peronu i zobaczycie nas,

proszę o odrobinę wysiłku z waszej strony, byście poznali to, czego nie możecie znać. Proszę!

Widzi pan, tak, do pana mówimy! Do pana błagalnie zwracamy się! Tak, ktoś nas spłodził i ktoś nas urodził, i rozumiemy, że pan chciałby to skontrolować, tylko że tego pan nie skontroluje. Tam, gdzie jest się gdzie indziej, nie ma nic pewnego, bo wszystko zawsze może być zupełnie inaczej, a poza tym gdzie indziej, gdzie nasze pojęcie jest niczym. Przysłano nam nagrania, cała moja rodzina, teraz wszyscy już umarli i nie mam rodziny, nikt się nie ostał, jestem ostatni, mój dawny horyzont rozplynął się, wszyscy poznikali, bo przecież nie żyją, tylko ja nie, to znaczy ja zostałem, to znaczy nie zostałem, tylko jestem tutaj, i co ze mną zrobicie? Jestem tutaj, co ze mną zrobicie? Horyzont przestał istnieć, skończył się na paśmie gór, morze jest dziurą, gardziele otchłanią, suchym dołem, tam nikogo nie ma, przecież tam nikogo już nie ma, a ja jestem nie tam, tylko tu, zdany na moje wspomnienia, wszyscy nie żyją, umarli gdzie indziej, nie żyją wszędzie, jestem ostatni, ciężkie brzemię, skargę na los wznoszę głośną, wylosowałem najsmutniejszy. Widzi pan, oto dwóm naszym krewnym ucina się głowy, potem zostało jeszcze kilkoro, sfotografowani komórką, póki był czas, teraz już żaden, ich już nie ma, ostałem się tylko ja, ale to trudne do rozszyfrowania zrzęczenie losu, no bo z jakiego powodu ludzie robią takie rzeczy?, nie oznacza pozwolenia na pobyt, widzi pan, od razu rozszarpuję podarowane dżinsy, podarowany sweter, podarowany plecak tnę na strzępy, zwariowałem, prawda, przecież te rzeczy są teraz moją własnością!, poddaję się tej niewidzialnej fali, i co z tego? Co z tego mam? Nic! Moi dwaj kuzyni zostali pozbawieni głów, błagam pana, wiem, pan by mi tego nie zrobił, pan by nie mógł zrobić czegoś takiego, ale czy moi kuzyni nie mówią sami za siebie? Z poderżniętymi gardłami i oderżniętymi głowami czy nie przemawiają za mną? Czy to nie przemawia do ciebie, że takie ciężkie przeżycia ciążyą na mnie? A tak, do ciebie, właśnie do ciebie! Nie? To my, ciemne, do żaru słońca przywyknięte stado, zawrócimy, tylko że: dokąd? Do innych ciemnych jak ziemia, ciemnociemnych, nie cichociemnych, bez obaw, ciemni jesteśmy, ale raczej głośno, zasadniczo jednak: ciemni, wszystko ciemno, wszechciemność tam, gdzie nas nie ma, a być ma, bo być chcemy, a być pan prezydent czy kim on tam jest, czy być pan, co dawać wszechschronienie? Nie, takiego pana nie być. Nikt wszechniedaje. Już prędzej ktoś da u siebie schronienie dla wszechświata, niż przyjmie taką wszechciemność jak nas. Nigdzie nas nie chcą! Co za niesłychane chamstwo! Nie będziemy tego słuchać. I nie zostaniemy wysłuchani.

Gorzkim słowem wspominać was będziemy, ale dla was nie ma to żadnego znaczenia, zdajemy sobie z tego sprawę, bowiem zakazany jest nasz pobyt, to wasze ulubione słowo, zakaz, zakazani jesteśmy tu, choćbyśmy byli płodni, choćby nasze kobiety rodziły, choćbyśmy

harowali jak woły, macie to gdzieś, odwracacie od nas oblicze, mimo naszych błagalnych próśb umywacie ręce, i po co to, i tak będą brudne, a my dalej, dalej błagamy, zanosimy nasze prośby do was, wysoko postawionych, hej, wy tam w górze, nie chcecie nas, ale i tak zostaniemy, choćby pod postacią waszego zaniechania, z powodów, jakie przytoczyliśmy, a nikt ich nie chce podtrzymać i pewnie zaraz upadną. Nie zezwala nam się nawet na wybór kierunku powrotu, kierunku odwrotu naszego hufu, nie prosiliśmy o to, ale takie są wasze żądania, mamy wracać, wszystko jedno, w jakim kierunku, bylebyśmy się wynieśli. Świadeństwo, podpisane świadectwo zakazuje nam powrotu, powrotu do krainy osnutej ciemnością, skąd przybyliśmy, ostatnie miejsce pobytu? Tam właśnie należy złożyć wniosek! Tego sobie dla nas życzycie, przynajmniej czegoś nam życzycie! Głowę, głowę oderżnęli moim dwóm kuzynom, nie ma świadków tego, jest jeden świadek, dziś każdy kamerę nosi przy sobie, wszędzie kamera jest na miejscu, z miejsca wszystko da się udowodnić, proszę, proszę patrzeć, proszę patrzeć na film, dowód jest nagrany, oto dwóm mężczyznom odżyna się głowy, czy to nie straszne? To są moi kuzyni, pan mi nie wierzy? Mam świadków. Nie wierzy pan. Ale widzi pan to, przecież widzi pan to na nagraniu, moja rodzina to nagrała, ale rodziny już nie ma, wszyscy zabici, film jednak ocalał i nikt się tego nie wstydzi, tylko pan się za mnie wstydzi, a siła pańskiej wyobraźni to za mało, dla pana to wszystko za mało, więc się panu nie opłaca, tylko wygonić się opłaca ludzi, których ktoś kiedyś począł i wydał na świat, wygnąć, tylko tyle potraficie. A odżynanie głów to jeszcze nic w porównaniu z innymi cierpieniami, które wszędzie już były i rzecz jasna dłużej trwały, logiczne. Cierpienia zawsze trwają najdłużej. Cierpienia są wszystkim, co trwa, a sumienie ich nie gryzie. Tego nawet pies z kulawą nogą nie zechce. Zabili ojca, matkę i rodzeństwo, ale to nic, to przecież jest nic, wszystkie nasze wyobrażenia skupiają się na obiekcie, podmioty nie liczą się, umarli nie liczą się i są niczym. Na umarłych nie możemy się powoływać, oni nie mają wpływu na nasze prawo pobytu, to spływ jest raczej, każą nam spływać razem z naszymi umarłymi, odprowadzają nas, odprowadzają kanalizacją jak ścieki, choć jesteśmy rzeką, ale oni odprowadzą nawet rzekę, donikąd, żebyśmy nie weszli, żebyśmy im brzegów nie rwali, żebyśmy im panienek nie rwali, w ogóle, żadnego wchodzenia w progi, zakaz wstępu. Spławić, odprowadzić, wydalić. I tak wszyscy zginęli, to po co ja miałbym żyć jako ostatni? Nie rozumiem tego. Ja też nie rozumiem. Jeżeli bowiem czas jest potrójnie jeden, trójjedeny jest, jeżeli i my jesteśmy jego udziałem, ale nie jego-Boga, nie w Trójcy Jedynym, oni nigdy nie są Jednego zdania, mnie chodzi o czas trójjedeny, który nigdy niczego nie zjednał w jedno, ale nas sobie zjednał, zlosował nas z nikogów i niców, a najpewniej z nicponiów, jeśli jednak czas, że tak powiem, choć nie wiem, jak to powiedzieć, jeśli czas jest tą trójjedenią współczesności, byłości i przyszłości, a filozof, ja go nie znam, ale to jest filozof i myśli filozoficznie, a więc a filozof do dwóch modi syntezy wykazanych tu jako konstytutywne dla

czasu dodaje jeszcze trzeci modus, jaki, jaki?, że trwamy i tym samym jesteśmy poza czasem, że możemy z czasu się wydostać z powrotem? Dokąd, dokąd?, a więc modus, trzeci modus, ale po co, już są trzy, teraźniejszość, przeszłość i przyszłość, nieważne, jeżeli jest tak, jak powiedziałem, nie ja, ale jak powiedziałbym, gdybym umiał myśleć filozoficznie, nie wiem, co tutaj znaczy filozoficznie, jeśli ponadto wszelkie przedstawianie, także myślenie – a nasze myślenie jest dla was nic niewarte, nie ubogaca was, nie istnieje dla was, w ogóle nie ma tego – jeśli więc myślenie, wasze myślenie, ma podlegać czasowi, to ten trzeci modus syntezy musi wykształcić przyszłość, robić ją, czynić, zero przyszłości dla niewykształconych, ale dla wykształconych też nic, nie ma niczego dla nikogo, czas musi więc wyprodukować przyszłość jak ubranie. I co? No, co dalej? Czy głowy państwa, władarze tego kraju, którzy mają jeszcze głowę na karku, w przeciwieństwie do moich kuzynów, czy aby panowie rządzący oraz ich zastępcy we własnej osobie zbliżą się, skuszeni tą pośpieszną nowiną, tą spowolnioną przez wolną ambasadę nowiną, wszystko jedno, żeby się z nami zobaczyć? Nie. Opowiedzielibyśmy panom rządzącym w tym kraju i zastępcom panów rządzących w tym kraju i zastępcom zastępców panów rządzących w tym kraju, nie wolno nam o tym opowiadać, ale opowiedzielibyśmy, gdybyśmy opowiadali, w zrozumiałej mowie, tak jak przyzwoitość obcym każe, o naszej bez winy za krew przelaną ucieczce, opowiedzielibyśmy ochoczo i gorliwie każdemu, wcale nie musiałby to być zastępca, a opowiedzielibyśmy, słowo honoru, powiemy każdemu, powiemy wszystkim, którzy chcą tego słuchać, tylko że, no właśnie, nikt nie chce, nawet zastępca zastępcy nie chce tego słuchać, nikt nie chce, ale my byśmy opowiedzieli, o naszej niewinnej ucieczce byśmy opowiedzieli, o ucieczce bez naszej winy, którą wy przedstawiacie zawsze jako ucieczkę przed karą za długi, no a my opowiedzielibyśmy o ucieczce niezawinionych, niezadłużonych i bezkarnych. W naszym głosie nie będzie zuchwałości, nie będzie fałszu, będziemy spokojni i mili, i opanowani, i rozumni, ale wy nas nie zrozumiecie, bo nie macie zamiaru nas wysłuchać, nie zrozumiecie naszej mowy, nasza mowa spłynie w pustkę, w nieważkość, nasz ciężki los lekkim będzie, spływając do wody, w nicłość, w próżnię, tam, gdzie nic nie ma, będzie w zawieszeniu, zawiśnie w niebycie i tyle. Nie roszczę sobie prawa do niczego, spojrzymy potulnie i poprosimy o koc i skromną strawę, a wy powiecie zastępcom zastępców, którzy też wcale tutaj nie wstępują, bo oni gdzie indziej występują, powiecie tak: wasze oczy ani trochę nie są bezroszczeniowe, wbrew temu, co chcecie nam wmówić, roszczę sobie co niemiara! Dziś prosicie o koce, wodę i coś do jedzenia, a czego będziecie domagać się jutro? Naszych kobiet, naszych dzieci, naszych miejsc pracy, naszych mieszkań, naszych domów? Słucham, czego będziecie domagać się jutro? Dziś może i nie prosicie o wiele, ale jutro wasz apetyt wzrośnie, my to wiemy, dlatego jesteśmy zastępcami zastępców zastępców, wszyscy oni to wiedzą, wszyscy wszystko wiedzą, a teraz wiemy i my, ale myśmy wiedzieli już

wcześniej wcześniej. Co? Co powiedzieliście? Pamiętamy, że mamy nie być przemądrzali ani zbyt rozwlekli ani zbyt szczegółowi ani zbyt opieszali ani zbyt pośpieszni ani zbyt wolni w mowie. Niestety nie możemy tacy być, Niestety nie mówimy w waszym języku, gdzie tłumacz?, gdzie się podział?, obiecaliście nam tłumacza i gdzie jest, no gdzie, gdzie jest ten, który wam powie, że nie mówimy ani zbyt wolno, ani zbyt szybko? Kto wam to powie? Nieważne, bo nienawidzicie takich jak my, widzimy to, jasna sprawa. Musielibyście ustąpić, tak jak my ustępujemy i zwalniamy kościół na rzecz klasztoru, gdzie jest ciepło i prędzej spleśniejemy, prędzej zgnijemy, a nasze jestestwa prędzej się wymkną i pierzchną do dziury jak myszki, jak szczury. Ustąpiliśmy i już nas nie ma, zesłaliśmy wam z publicznych oczu, usunęliśmy się, wydaliśmy się, powiedziano nam, a ostatecznie zrobiliśmy to: musicie ustąpić, tak nam powiedziano, ciągle tak nam mówią i teraz też nam mówią, ustąpić, musicie ustąpić, zbiegli, przelotni, obcy tu, ciągle czegoś chcący, potrzebujący, tacy, jacy jesteście, musicie ustąpić, no widzicie, pojęliście to, ustąpiliście, przelotni, zbiegli, potrzebujący, tacy nie mają tu nic do gadania, tacy nie mogą tutaj być. Albowiem wyszczekana mowa nieszczęśnikom nie przystoi. Gdzie nam! Gdzie nam do wyszczekania, kiedy psami dla was nie jesteśmy, jesteśmy niczym! Będziemy rozumni, a wy powiadomicie kogo trzeba, że nareszcie poszliśmy po rozum do głowy i wynieśliśmy się z kościoła do klasztoru, akurat stał pusty, o, właśnie pokazują to w telewizji, właśnie mówią o tym w radiu, zaraz o tym napiszą w gazetach, kościół też co prawda pusty i też stoi, jest nawet lepiej ustawiony, ale tam o każdej porze wierny swemu Bogu winien móc wejść, my byśmy mu tylko zawadzali, rozumiemy to, sami przecież jesteśmy coś winni naszemu Bogu, który tak samo jak wasz miłuje wyłącznie tych, którzy są bez winy. I co? Co nam to teraz daje? Zlitujcie się, nim zmiażdży nas zagrożenie, pleasepleaseplease! Nie? Tak też myśleliśmy. Stoi sobie wasz Pan Szpan-Bóg promieniście uskrzydłony, tysiące figurek jego w złocie i wszelkimi kolorami się mieniące, bling-bling, please, mówimy na próbę, może on nam pomoże, choć nie do niego jesteśmy przydzieleni, tylko do zastępcy zastępcy zastępcy Boga, którego sobie tam powiesili, żeby nasze zastępy zwodził, nie, nie po to wisi, tak sobie wisi, bidulek, szczęścia nie zaznał w życiu wiele tak jak my, no, nieważne, on odsyła nas do promieniście uskrzydłonego orła, nie, to nie pasuje, to nie orzeł, tamto małe nad nim na wysokościach to orzeł, widzicie, stąd widać całkiem dobrze, na wysokościach, to ma być orzeł?, to nie żaden orzeł, to jakiś gołąb, czego można się spodziewać po gołębiu! Tak samo niczego. Gołąb zastępcą zastępcy zastępcy, nie, to gołębicą, czyli zastępczyni zastępcy zastępcy, przynajmniej ptak, czyli umie latać, do niej błagalne więc modły zanoszę, rozlegają się dźwięki dzwonów, aż mi w uszach dzwoni, muszę do kogoś zadzwonić, potem zadzwonię do adwokata, ale teraz dzwonię modlitwę do tamtej gołębiczy na dachu, ubłagać by ją, ubłagać by, słoneczne oko opatrności w trójkącie czuwające, słoneczne oko w trójkącie skaczące, o ciebie nam

chodzi, tak!, nie przesłyszałeś się, zbawiłeś tak wielu, błagamy cię, zbaw i nas! Bo nie ma nikogo innego. To nie powód, żeby od razu skakać ze złości! Bo można wylądować w niezłym szambie, tak jak my wylądowaliśmy, i co dalej?

To, że wszyscy nie żyją, cała rodzina nie żyje, to nie jest żadne pochodzenie. Siedzimy, witamy się, jest nam obojętne, z kim, jest nam obojętne, który to Bóg, mówiono nam, ale zapomnieliśmy, jednak uprzejmość zobowiązuje do nabożnego witania się z Przepotężnymi na ich wizerunkach i z tamtym na czele, co samotnie na ołtarzu swoim wisi, jak mam się do ciebie zwracać, bądź pochwalony?, taki jesteś łasy na pochwały, pewnie dlatego, żeś przybity, no to mamy coś wspólnego, choć nie wisimy na ołtarzu i nie jesteśmy samotni. Święte miejsce obsiedliśmy niczym stado gołębi, tyle że oni tutaj znają tylko jednego gołębia, tę gołębicę na dachu, do której nie dosiegamy na pewno, za wysoko siedzi, jastrzębia się lękać nie musi, a co z nami? My musimy bać się wszystkiego i wszystkich. Bo tak już jest. Wszyscy wrogów spokrewnionych, klątwy naszego plemienia ofiarą padli, ale kto tę ofiarę przyjmie? Sporo by musiało być Bogów na taką ilość ofiar! Przecież nie ma już ani jednego, jeśli o mnie chodzi, a jeśli o nas chodzi, to nie ma już ani jednego z nas. Pozabiali wszystkich. Ja uciekłem i jestem ostatni,ostałem się jako jedyny z całej wielkiej kochanej rodziny. Jeden, który się wzbrania, zabijał drugiego, który się wzbraniał, póki nie zostali tylko ci jedni, u nas to podobno taki zwyczaj, taki u nas obyczaj, że wszyscy wszystkich zabijają, każdy każdego, to są co prawda przechwałki, a jednak zawsze ostaje się więcej tych jednych niż drugich, mimo to, mimo to zwłaszcza jedni drugich, zabijają ich, ale co, jak już nie będzie nikogo? No, nie będziemy odstawiać całego przedstawienia, to się państwu i tak nie przedstawi w całej rozciągłości, nikomu zresztą, chyba że na filmiku; ciągłość przedstawienia zerwana jak ciągłość mojego rodu, cała rodzina rozbita, wybita, zabita, a tutaj, czy mogę jako ostatni przynajmniej się przysiąść? Tylko przysiąść, osiąść wcale nie muszę. Czy mam sobie lepiej tam przysiąść? Tak, lepiej będzie, żebyśmy już wysiadł, dobrze, zrobię tak. Nie mam swojego miejsca, więc można mnie obsadzić obojętnie gdzie. Tutaj panuje wolność wyboru miejsca, ale nas ona nie dotyczy. Umarłych też to nie dotyczy, a mnie można do nich zaliczyć. Słyszę wasz śmiech, dobrze wiecie, że umarli nie mają żądań, ale ja, ja jeszcze czegoś żądam, ja jeszcze czegoś potrzebuję, ja jeszcze o coś proszę, kawalek ubrania, trochę jedzenia, wody, miejsca dla siebie. Tak, mamy dowody na to, że nikt nie żyje i bez obaw, nikt więcej nie przybędzie, nikt poza nami nie będzie wam się naprzykrzał, mamy nagrania, mordercy dysponują nowoczesnym sprzętem do wszystkiego. My nowocześni nie jesteśmy, to mordercy, oni są nowocześni i nienowocześni zarazem, są wszystkim, bo mordercy zawsze są wszystkim i wszystko im wolno. My posiadamy rozpoznanie, ale to jest nic, kogo interesuje jakieś rozpoznanie, nikogo nie interesuje coś, czego nie da się pokazać. Nas też

to nie interesuje. Proszę patrzeć, teraz i państwo to widzą: na horyzoncie wylania się opór przeciw nam. Ukryci w kościołach, klasztorach, uparcie opieramy się oporowi. Ten kościół to odkryta kryjówka, była tu już telewizja, która przyświeca wszystkiemu, a światło zawsze nosi przy sobie. Tu ktoś leży, tam ktoś leży, skazany na wieczną obcość. On nie będzie jedynym niezabitym, który pozostał, ale ma zakaz zostawiania, tak mówi opór, którego reflektory nas oślepiają, zakaz zostawiania i robienia uników. Choćby pirat drogowy jechał prosto na niego na autostradzie, zabrania mu się uników. Unikanie nas też jest zakazane, przed nami ma ustępować. Ustępowanie przed piratem drogowym bywa trudne. Czasami jedynie unik pozostaje. Nie. Tak. Tak się nie da. Przed nami, chmarą barbarzyńców, rozstępują się wszyscy. Wszyscy ludzie rozstępują się przed obcym ubraniem, obcym okryciem, przed hufem obcych, którymi jesteśmy, rozstępują się mimowolnie, żeby zrobić miejsce dla samowoli, ona przecież ma zadanie do wykonania. Przywołują samowolę, by przybyła na pomoc. Prościej byłoby pomóc nam, jeszcze prościej nam nie pomóc, no ale cóż. Rozstępują się i robią miejsce dla samowoli, ona teraz przejmie dowodzenie. Nie mamy takiego ubrania, żeby pasować do waszych zwyczajów i upodobań, jesteśmy okryci, jak wszyscy, tak i my się okrywamy, wiemy jednak to, że gdybyśmy nawet wyglądali jak wy, i tak byście nas rozpoznali, spośród tysięcy byście rozpoznali jednego obcego, wszędzie rozpozna się kogoś takiego, dla kogo nie ma tutaj miejsca.

Żadne powołanie już niemożliwe, nawet na umarłych żadnego powoływania się. Pożądane harmonijne współbytovanie, nie, nie z umarłymi, oni już nie bytują, od nas, mamy bowiem przyczyniać się do wspólnego dobrobytu. Jak to się robi? Jak to działa? Jaki dobrobyt? Słyszeliśmy o nim, nawet już go widzieliśmy, głupi nie jesteśmy, mamy oczy do patrzenia, ale jak on działa, ten dobrobyt? Skoro jest wspólny, my też powinniśmy go mieć. Przynajmniej móc dostać! Po tym, co nam te ludobójcze potwory u nas, nie, to nie wasza wina, niczego wam nie zarzucamy, sami się wam podrzucamy, po tym, co nam odebrały, czyli wszystko, powinniśmy przecież coś dostać, prawda? Coś powinno przecież być dostępne dla nas, byśmy coś mieli. Zamiast tego wyzywanie nas, oburzonych, od pomiotów! Pomiot, Pomiot! Jak zwierzęta! Cudzoziemski pomiot! Tak nas wyzywanie i sięganie po krajowe środki pokutnicze, gdzie żaden grzech się nie dokonał, a państwo nie ma już środków. Od starej winy za krew przelaną wydanej akurat na nas, na moją rodzinę, nikt nie zostanie wybawiony i nie będzie wyjątków, wszędzie trupy, wszędzie trupy, wina okrutnie wydana, ale panu to zwisa, pan ma to głęboko gdzieś, tego nie mogę odczytać, wszechniszczycielski gen mordu? My tam o genach nic nie wiemy, byliśmy wieśniakami, inżynierami, lekarzami, lekarkami, pielęgniarkami, badaczkami, kierowniczkami, byliśmy kimś, a żeby pan wiedział, byliśmy kimkolwiek bądź, a teraz mamy kierować się jakąś broszurą, którą macie w kilku językach, podczas gdy nas mieć nie chcecie w żadnym,

a nam każecie przeczytać tę broszurę i jeszcze raz przeczytać i jeszcze raz. Dlatego z wdzięcznością świętujemy naszą pamięć, u której mamy dług do spłacenia, wszędzie bowiem widzimy nasze trupy i to nas rozprasza jak dzwonek komórki kierowcę, i dlatego nie rozumiemy waszej broszury. Mimo że się staramy, proszę o cierpliwość, czy ktoś nam powie, od jakich ludzi tak się różnimy, że jesteśmy wam obcy, i dlaczego nie możemy się zmienić, żeby nie spadła na nas naszych wrogów wina za krew przelaną i tak dalej?, ale wy nie chcecie o tym słyszeć, a jednak z czasem pojmuję się i to, cokolwiek bądź. Kiedyś dociera. Albo i nie. Proszę wybaczyć, zdajemy sobie sprawę, że tak rozwlekła mowa jak moja nie jest tutaj mile widziana. Dziękuję dziękuję. Broszura jest krótka i węzłowa, i nie ogranicza się do samych warunków czasowych, jest nieograniczona, odnosi się do wszystkich, czyli i do mnie, wy ujęliście wasze zamiary w regulamin i teraz nie jesteście w stanie swoich zamiarów z regulaminu uwolnić. Szarpiecie za te zamiary i tylko je rozciągacie, a nikt nic nie widzi, bo akurat widok jest mocno ograniczony i zbyt nagle wyłania się pirat drogowy z mgły. Żał nam was, naprawdę! Warunki czasowe, zastępcy, zastępcy waszych uwarunkowań też was przecież ograniczają, obok potwornych ograniczeń kodeksu drogowego. Wszelkie działania przeciwko obowiązującemu kierunkowi zakazane. To widać.

Tam tak jest, tak, jest dokładnie tak! My na zimnej posadzce kościoła, a tamto nienaruszalnie i niesprzymierzeńczo przełane do broszury jak woda, która zaraz dołem wycieka, my sami jesteśmy już wodą, strąceni jak pomniki, opadamy niemalże z wdziękiem, ze skały na ląd, ależ nie, z progu na próg, ze stopnia wodnego na dno niepewne, do małej elektrowni, ile to już trwa, całe lata, nikniemy, ubywamy, a coraz więcej nas, dziwne, nas ubywa, a nasza liczebność rośnie, odwaga nie maleje, nas coraz więcej, a nikniemy, wielu wcale nie dociera, i nikną, i lecą ludzie ze skały, odwieczne szarpani jak woda, z urwiska na wysypisko, przeganiani przez góry i morza, przez lata płyną, topią się, spadają z peronów, do morza, duszą się w wozach chłodniczych, do morza, umierają w podwoziach samolotów, do morza, wpadają do kłopotów na autostradzie, do morza, rzucają się z balkonów, są tacy jak my, tak tak, wszystko ludzie tacy sami jak my!, a większość rzuca się w sumie na niepewne dno, o włos rozmijając się z waszym zsumowanym sumieniem, drodzy gospodarze, kierowcy szanowni, tak często ciemiężeni limitem prędkości, o, gdybyż go zniesiono! Na pewno już gdzieś o tym mówiłem, więc przepraszam. Równi w godności, która jest podstawą wszelkiego działania, ale chwileczkę, co pan mówi? Czyli tak pan o nas myśli! Pan mówi, że nie chcemy godności, chcemy tylko zostać, zawsze tylko zostać i zostać, nigdy odejść, tak pan mówi: a jak ich wpuścimy, to wydoją nas te darmozjady do ostatniej kropli, przeciwdziałacie?, przeciwdziałamy, a oni napływają, a oni się rzucają, są nieuchwytni i niechwytni, i się topią, i spadają, i się trzęsą, i trzęsie się ziemia, i, niezależnie od rasy, niezależnie od płci, niezależnie

od wieku, niezależnie od wykształcenia, są niezależni i niezależnie wybrali się do nas, wygląd i pochodzenie nieważne, przyszłość bez znaczenia, przeszłość bezpowrotna, tu jest napisane, proszę!, ale przecież, przecież tutaj, gdzie dotarli, ich wygląd i pochodzenie są nie na miejscu, i taka jest prawda!, u nas wygląd, rasizm i dyskryminacja są nie na miejscu, pochodzenie też nie jest na miejscu, a gdyby miało swoje miejsce, toby go nie oddało, pochodzenie niczego nie daje, na rasizm też nie ma u nas miejsca i musi stać na baczność, dobrze mu tak, a wszystkim jeszcze lepiej, na stojaka więcej ludu wejdzie do wagonu, aha, różnice między kobietami i mężczyznami są tu zniesione, zapomniałem o tym wspomnieć, przepraszam, ich głosy liczą się jednakowo, jak głosują, liczą się jednakowo, oba się liczy, tak tu jest napisane, dzieci też mają prawa, ale się nie liczą, nie umieją liczyć, jeszcze nie, ale gdyby umiały, to i tak by się z nimi nie liczono, podlegają ochronie, chronimy je, uwaga, uwaga!, ochrona wymaga bezprzemowego traktowania dzieci, i nikną, i lecą na ląd niepewny, dzieci, dzieci też, jasne, przecież potem stają się ludźmi, czemu w miarę możliwości powinniśmy zapobiegać, kiedy nie są nasze. W ogóle: nic nie stoi w miejscu, wszystko gdzieś zapada i wpada w pułapkę, której potem nie ma kto nastawić, żeby zatrzymać odpadki, mimo że wszyscy mają swoje smartfony przy sobie, zawsze gotowe zatrzymać wszystko, pokazać wszystko, zaświadczyć o wszystkim, podstawą traktowania bliźnich jest to, że zawsze możemy ich zatrzymać smartfonami, które są od nas mądrzejsze, co przychodzi im bardzo łatwo. Każdy każdego może zatrzymać, wszystko się zapisuje, smartfony w górę i uwaga, teraz trzeba uważać, państwo też ma na uwadze równe traktowanie wszystkich swoich obywateli, a pan, co pan ma na uwadze? Aha, to, na co wszyscy mają skierowane smartfony, one są podstawą pana wyboru linii lotniczych, celu podróży czy restauracji. Okej. Przed kamerą wszyscy są równi, nawet jeśli ich fony nie są sobie równe, a fona ma każdy, każde dziecko ma swojego fona, a dzieci mają też swoje prawa, mają swoje prawa i mają swoje fony, każde swojego, a do tego mają ekrany dotykowe, za jednym dotknięciem wszystko usuną, wyczyszczą, a i fotkę strzelą jednym palcem, wyrosną z nich czyściciele pierwsza klasa, uwaga, idzie godność człowieka! Uwaga uwaga, idzie godność!, szybko fotkę trzeba pstryknąć, szybko szybko, bo zniknie za rogiem. Godność, tak, uwaga, proszę państwa, trzeba na nią uważać, bo łatwo ją przegapić, fony zawsze w gotowości, godność, właśnie tam, szybko fotkę, szybko!, czy ona nakazuje państwu traktować równo osoby, które znalazły się w tej samej sytuacji, no właśnie, a z jakiej racji ten cudzoziemiec ma miejsce siedzące w metrze, a ja nie, z jakiej racji wsiadł przede mną?, przecież oni powinni tylko wysiadać!, czy to nie jest tak, jak z wartościami?, jak ze spadaniem?, jak zresztą cokolwiek, jak wszystko? No więc ja go zepchnę z peronu, przy najbliższej okazji go zepchnę i będzie, jak by go nigdy nie było, o ile go nie uratują. Jak go uratują, on będzie na wolności, ale ja nie, no czy to ratowanie było takie konieczne? Rozumiem, rozumiem: wolność

to się czuje, mówię panu, to jest takie uczucie, że to nie każdy w sobie ma, sport ma to w sobie, natura też ma to w sobie, jak się jest narcizmem w górach też, czyli każdy to czuje, każdy to zna, wszyscy ją znają: wolność. Jeszcze jej tu brakowało!, ta, tylko jej nam tu trzeba!, jest na nią zapotrzebowanie i trzeba ją wykorzystać, uciekajmy, uciekajmy się bezprzymusowo od uporządkowanych biurek!, wolność spożytkujemy w wolnym czasie, ach, ten czas, na wolny czas wolności mieliśmy zapotrzebowanie, ale już go spożytkowaliśmy, ją, ją wykorzystaliśmy i potrzeba nam więcej, ojej, nic nie zostało, chciałem dla pana odłożyć, ale nie było z czego.

Pozwolę sobie na tę wolność i tamtą swobodę, i nagle nic nie zostaje, a mnie nie pozostaje nic innego, jak pozbyć się wszelkich swobód, no i wolności, tja, głupio wyszło, nie nie, tamta jest ładniejsza, biorę ją, co co?, już została oddana komuś innemu? Niesłychane! W takim razie pozwolę sobie na tę z boku, jeżeli nawet ktoś już położył na nią ręcznik. Swobodnie posługuję się ludźmi, znaczmy ehm, potrzebuję ich, nie, też nie tak, posługuję się swobodami, bowiem potrzebuję ich, żeby rozdzielać wolność i ludzi, ehm, przydzielać wolność ludziom i mieć ich w poszanowaniu, ehm, przydzielać w poszanowaniu wolności, ale nie w poszanowaniu ludzi, oni są mi niepotrzebni do niczego, za to wolność owszem, uznanie, poszanowanie, respekt, to tak, tego wszystkiego potrzebuje wolność, która czasami objawia się wolnością słowa i to jest objaw ucisku, taki, jakiego doświadcza cytryna nadziana na wyciskarkę i wyciśnięta do ostatniej kropli, tak samo ze słowem, jak się je mocno przycisnie, to nic nie zostaje, aczkolwiek przedtem też niewiele tego było, posłużyłem się wolnością własnych przekonań, ale teraz nic już nie zostało, z całego przekonania nic nie pozostało, ojej, przepraszam, chyba nie wziąłem wszystkich swobód dla siebie, na pewno nie, o tam, tam trochę ich leży, to te, co wyrzuciłem, proszę, można z nich korzystać! W śmietniku też się trochę znajdzie. Ja nie jestem taki, naprawdę, proszę je sobie wygrzebać, na pewno jeszcze się do czegoś nadają. Te swobody dają wiele wolności, takich jak utonięcie, uduszenie, zamrożenie, zagłodzenie, zakatrupienie, bardzo piękne wolności to są, aczkolwiek nie przysługują bezpośrednio wam, więc może byście się wykazali wspaniałomyślnością i przekazali je dalej? Dziękuję. Jak wiecie, jedną z waszych swobód jest niepodzielanie moich przekonań. Zresztą, i tak bym się nimi nie podzielił, a już na pewno nie z wami! Nikt bowiem nie decyduje ani o mnie, ani o moich przekonaniach, ani o moim życiu, poza mną, a ja na pewno nie zdecyduję, żebyście wy decydowali o mnie i podzielali moje zdanie, ani kawałek nie przypadnie wam w udziale, mnie chyba wolno decydować o tym, kto ma udział, a kto nie! Mogliście się tego spodziewać, kiedy przed chwilą rozbłysło światło, zanim zgasło. Na mnie też już czas. Wszędzie mnie chcą. Wszędzie o mnie proszą. O ciebie nikt się nie prosił, wszechciemnoto, wracaj na swoją durną gałąź, do swojego Boga, odejdź ze swoim plemieniem, umrzyj po cichu w Solingen czy innym Pętlingen albo, jeśli tak wolisz, użyj druta, wszyscy idźcie za

nim jak po drucie, zatkajcie sobie uszy. Za głośno, nie może pan tego skrócić? Pan nie może? To niesłychane, hej, wy Bogowie w niebiesiach, niewysłuchajcie się! Co ma znaczyć ta okrutna nienawiść? Ten wasz hass, czego on tu? To nie jego miejsce! Wolność kończy się tam, gdzie wasza ma swój początek, właśnie że tak, ale wasza początku nie będzie mieć, już ja o to zadbam, a moja się nie skończy. Właśnie że tak. Nie. Tak nie! Tak nie będziemy rozmawiać!

Ale tam jest tak właśnie, naprawdę tak tam jest napisane, dokładnie tam, gdzie jesteśmy i my, pan nas nie widzi? Nie widzi pan, że leżymy na tym, na czym polegliśmy? Leżymy, ale tam jest napisane i musimy to czytać i czytać, że nie wolno nam leżeć tutaj, gdzie indziej może, ale nie tu. Leżenie zabronione, szkodzi trawie, szkodzi wodzie, gdyby była tu woda, szkodzi morzu, gdyby było tu morze, niech ono się nie waży nie leżeć tam, gdzie my leżymy, przecież musimy się gdzieś położyć, w rezultacie szkodzi to człowiekowi jako takiemu. Sam pan to napisał, zawarł pan w tym swoje przemyślenia, więc proszę się tego z łaski swojej nie wypierać, podpierać się tak, może pan, ale mógłby pan tak nie leżeć, no właśnie, myśmy się położyli na posadzce kościoła, Bóg bowiem jest dla wszystkich, ta granica została zdefiniowana przez prawodawcę, wasz Bóg kończy się tam, gdzie nasz ma swój początek, trochę jak z wolnością, nikomu nie wolno w to ingerować, nawet państwo może zastosować taki manewr tylko wtedy, kiedy ma potrzebę zaingerować w nasze swobody, oj, właśnie teraz ma potrzebę wydalenia nas i idzie za nią, państwo odprowadza swoje wody ponad nami, bo akurat ma taką potrzebę, właśnie teraz ją ma i jest to pilna potrzeba, kiedy ona się pojawia, to państwo musi, no musi po prostu, państwo szanuje współzycie, ale to ono decyduje, z kim, to ono mówi, komu wolno współżyć, a komu nie, i wtedy państwo to szanuje, jednak tylko do pewnej granicy, a dalej już nie musi szanować, ono jako jedyne nie musi tego. Na przykład w pływaniu. Ten przykład został wyraźnie wybrany, ale co sobą wyraża? No nie, to jakaś głupota. Co w pływaniu? Wyścig głów jedna przy drugiej? Żebyśmy mogli sobie potem nawzajem powiedzieć wyrazy uznania? Tylko po co mamy wchodzić do wody, obślizgli od przeciekającego diesla, zatonać, uciec z obcych rąk, żeby ktoś nas uznał? A jak się utopimy, a jak zatłuką nas na statku, wyrzucą za burtę, a jak zachorujemy, ot tak umrzemy, powijemy martwy płód i on wyleci, no za burtę, za burtę, takie wypadki chodzą po ludziach, jak zepchną nas z peronu, jak będziemy mieć w czubie, dobra, tego akurat nie, nie to wyznanie, nie ta religia, można dać nam wpierdol bez całego tego wchodzenia do wody, więc po co to? Owszem, niektórzy z nas wyszli z wody, gdzie przez przypadek nie utonęli, nie umarli z głodu ani pragnienia, zapewniam jednak, że i oni nie chcą wracać do wody. Nie chcą wracać. Kto raz ujrzał tyle wody, niekoniecznie chce do niej wlażyć, po to żeby walczyć według tych samych zasad co ten, który zasady te ustanowił. To był wynik, nieźle panu poszło, przyznaję, pańskie wyniki są zawsze wyższe od moich,

w sporcie, w życiu rodzinnym, codziennym, zawsze wyższe wyniki niż moje, jest to istotne dla naszego współżycia i ja to przyznaję, a dlaczego tak jest? Bo jest pan ode mnie wyższy, tak że pańskie wyniki też są wyższe. To się nazywa życiowy fairplay, kiedy jeden może umrzeć w swoim czasie, a drugi też może umrzeć, ale nie w swoim czasie, tylko wtedy, kiedy czas przyjdzie, bo skoro nic nie posiada, to i czas nie jest jego. Wszystko w swoim czasie, to jest właśnie podstawa sprawiedliwości. Jesteśmy gotowi i chętni do harmonijnego współistnienia, odpowiedzialność spoczywa, tak, spoczywa na każdym z osobna, jesteśmy jak każdy z osobna i chętni i gotowi, jeszcze nie umarliśmy i z tego też względu jesteśmy chętnie gotowi stanąć na wspólnym fundamencie, o ile nie okaże się za mały, w końcu nie jesteśmy pomnikami wzniesionymi ku pamięci, tutaj się nie pamięta, nikt niczego nie pamięta, ot tak sobie stoimy, tylko że nikt nie chce do nas dołączyć na ten wspólny fundament, a jest to fundament wartości zwanych równoważnością, właśnie tak brzmi wspólne miano wartości, po co mam w ogóle wstawać, skoro wszyscy są równie ważni? Leżę sobie w kościele na zimnej posadzce i jestem tyle samo wart co pan! Można wierzyć lub nie. Szanujecie nas w naszej wielości, ja szanuję was w waszej jednomysłności, ale zmyślny mi się pan nie wydaje, za to jest pan jednością ze wszystkimi tutaj, to jest przynajmniej zgodność, podobna do zgodności źródła jasności, którym jest tamta żarówka, wszak autonomia światła została obliczona, a wynik okazał się jednomysłny i został wiele razy udowodniony, właśnie znowu zostaje udowodniony, a za chwilę znowu będzie, sami się przekonacie!, że jest jasność, a co dopiero jasność autonomii czasu!, co przecież i nas dotyczy, znaczy czas, nie autonomia, a już na pewno nie jasność, bo przecież co chwila robi się ciemno, ta wskazówka jest gratis, tak właśnie, czas dotyczy i nas, i to jest sprawiedliwość, chcę mieć w niej swój udział, chcę mieć pełny udział w sprawiedliwości, a gdyby nawet było możliwe udziałem w śmierci kogoś drugiego ją sobie rozjaśnić, sposób kończenia się nie zostałby wcale uchwycony, pan nie uchwyciłby mojego końca, być może by go pan sprowadził, ale nie uchwycił. Śmiercią można doświadczać innych, własnej doświadczy się niestety tylko na sobie, a to już wtedy nie jest doświadczenie, no nie wiem, o śmierci mógłbym panu opowiedzieć takie rzeczy, że, o odżywaniu głów, o zastrzelaniu, o biciu na śmierć, o zakłuwaniu, od tego opuściłaby pana cała radość własnej śmierci, i dosyć już wskazówek na temat cudzego umierania, a co do pana: z własną śmiercią nic pan nie robi, bo co pan robi, no nic pan nie robi, nie da się, nie wmówi pan tego nikomu, nikt by panu nie uwierzył, gdyby usłyszał od pana, jak to jest umierać. Tam na swojej skale, tam na swojej górze nigdy pan nie zrozumie zagrożenia, które jest naszym udziałem, bo kiedy sam pan się znajdzie w naszym położeniu, to, ojej, będzie za późno. Pan tego nie rozumie, a jest to jednak warunek stworzenia możliwości dla naszego współbywania, co oznacza, że jedno bycie powinno móc zastąpić drugie. To niedopuszczalne, że ciągle jesteśmy deptani, tylko dlatego,

że wy musieliście rozprostować nogi i nie spojrzeliście pod nogi. Nie ma za nas zastępstwa, jesteście deptani, ale ocenia się nas według tych samych zasad, wyrok zapada, ustawiamy się w kolejce, odpowiadamy na pytania, podpisujemy się, piszemy, dowodzimy, to bez znaczenia, wszyscy ludzie są równi wobec prawa, ale prawo jest bez znaczenia dla was, którzy jesteście wobec niego równi, tylko nie wiecie, z kim na tej równi jesteście. Dotrwaliście tylko do wieszania wiechy, bo to było dla was ważne, najważniejsze w ogóle. A dalej już nie. Bo pieniądze wyszły. Że też tak lubicie wychodzić, trudno to zrozumieć. My byśmy woleli zostać.

I co, i nikt nie chce stanąć na fundamentach, nikt nie chce wejść na skałę, z której przez lata będziemy strącani?, nikt nie chce wejść z nami do tej łodzi, żebyśmy nie byli tacy samotni? Bo my jesteśmy zdecydowanie gotowi wejść na te ludzkie fundamenty złożone z naszej miazgi, trzeba by siekiery, żeby nas porozdzielać, kawałek po kawałku. Jesteśmy spieczeni jak chleb, chcecie nas wydstać przez bulaje, z kadłuba, którym jesteśmy sami?, kadłubki, już nie osobne osoby, jedno ciasto, jeden grubo ciosany ludzki kłoc z waszym grubo ciosanym ludzkim klinem. Każda wyobrażona rzecz ma wiele postaci, ale my jesteśmy wieloma postaciami, które stały się jedną rzeczą, która już nie obstaje przy swoim, od kiedy utkwiała tutaj, bo nic nas już nie rozdzieli. Kto długo przebywa na obczyźnie, ten traci związek z ojczyzną. Co to znaczy? Kto tak mówi? Brak związku sam w sobie jest zażyłym stosunkiem do związku i objawia się tęsknotą. Wcześniej nie znaliśmy tęsknoty, nie, odwrotnie, znaliśmy tylko to i nic więcej. W innej ojczyźnie, daleko, nie będzie tęsknoty, tak myśleliśmy. Tak to sobie wyobrażaliśmy. Przybywają nurkowie. Wreszcie ktoś się nami zajmie, dziękujemy! Stoimy razem, zanim nas rozdzieli. Ale pojedynczo nie jesteśmy do wzięcia, nigdy więcej, jeżeli nawet pojedynczo wynoszą nas na górę. Kiedy znowu będziemy osobnymi osobami? Jesteśmy wszyscy razem i wszyscy jesteśmy nikim. Utkwiliśmy na zawsze w naszych objęciach, które są podstawą współzycia, a my bardzo chcemy współżyć, obojętnie z kim, nawet z wami, jeśli trzeba, o ile nas wpuścicie, tak, jeśli można, chcemy tego, to znaczy dla nas wszystko, bo to jest nasze być, to jest nasze być kimś, nasze być czymkolwiek na tle czystego horyzontu, na fundamentach, na których budujemy, na których budować nam nie wolno, ale budujemy i tak, zezwolenie przyjdzie później. Zaznajomiliście nas z waszymi wartościami, dziękujemy, teraz możemy o nich doczytać i wspiąć się na fundamentach wspólnych wartości, chcemy poznać fundamentalne wartości, jakie są nam wspólne, chcemy poznać fundamenty waszego społeczeństwa, powiedzcie nam proszę, jak dotrzeć do tych fundamentów i jak się stamtąd wznieść na fundamentalne wartości, jeszcze zanim nas one przygniotą. Bo może one też by chciały wznieść się wyżej. Na pierwszą skałę musimy dotrzeć sami, ona jest konieczna, bo inaczej krok w nieznane i niepewne byłby nie do pokonania, stopień dzielący nas od was

za wysoki; chcemy być tego udziałem, chcemy mieć udział w waszym społeczeństwie, chcemy dostać serdeczne zaproszenie i nie brać tego za obelgę, kiedy nas z waszych fundamentalnych wartości zrzucicie niczym ze skały, dziękujemy, nie trzeba było, byliśmy już gdzie indziej i jeszcze indziej i całkiem będąc gdzie indziej zrzucani, tak że znamy to, rzutcy zrzucają, to jasne. I kopia. Zamiast kopać pod nami dołki, mogliby nam dać lekkiego kopa, przydałoby się, byśmy nie utkuli w miejscu, które nie jest naszym miejscem, póki nie możemy przyjąć waszych wartości w pracy, szkole, zawodówce i rodzinie, której nie mam, bo wszyscy umarli, mam dwa filmy o tym, jak odcina się głowy dwóm moim krewnym, potrzebujemy waszych wartości i pragniemy je szerzyć, gdzie tylko sobie życzy, wiemy bowiem, że wy nikomu byście głowy nie obcieli, ani nam, ani nikomu w ogóle w ogóle, chyba że ktoś zgrywa przed wami idiotę, ale to byłaby totalnie idiotyczna zagrywka, bo jest przy tym dużo roboty, nie ma lekko, ale na koniec jest sukces, bez głowy nikt nie przeżyje, to jest trwały sukces, a trwałość to dla was bardzo ważna rzecz; wejdziemy też do waszych basenów, a jeśli nie zabijecie nas na czas, wskoczmy do nich na główkę i będziemy w nich pływać, i będziemy przestrzegać zasad zawodów pływackich, a potem innych zasad, a potem zasad pierwszeństwa przejazdu, my to umiemy, my tego chcemy, chcemy naprawdę, chcemy pracę, szkołę, rozrywkę napełnić życiem, ale nie własnym, własnego już za dużo oddaliśmy i za mało nam zostało, nawet młyna byśmy tym nie wprawili w ruch, nie jesteśmy niebezpieczni, ale bezpieczni też nie. My, umarli, krewni umarłych, którzy żyliśmy pośród martwych, teraz chcemy wypełnić wasze wartości życiem, żeby przynajmniej one były żywe, chcemy wypełnić życiem podstawę wartości, której fundamentem jest różnorodność, tego właśnie chcemy, koniecznie, koniecznie. Wszyscy nie żyją, ale chcemy wypełnić fundament życiem, które ma wartość, chcemy życiem wypełnić wartości, żeby miały podstawę, chcemy, chcemy. Chcemy. Chcemy wyzbyć się naszego wewnętrznego zawikłania i powstać na waszych wartościach, które przecież i nas pociągają, o tak, wasze wartości pociągają nas za sobą. Jako martwych wartości pociągają nas szczególnie, w końcu swojego nic nie mamy i nic innego nam nie pozostaje. Jaka inna niż godność człowieka nam pozostaje? Umarli. Wszyscy umarli. Równi w godności, ale martwi, ścięci przed kamerą, ach, te kamerki cyfrowe, małe i lekkie, mniejsze i lżejsze od waszej ziemi nad nami albo pod nami, lekkim wszystkim wszystkim jest i ułatwionym, a jeśli jeszcze nie jest lekkim, to takim będzie, ziemia też, i woda nam nami, z której nas wyciągają, nie wzbraniamy się, jesteśmy lekcy, wszystko idzie lekko, ale nigdy byśmy się sami do ziemi nie włożyli, bo może to, co po nas przejedzie, nie będzie wcale takie lekkie, jak sądziliśmy. Za to nasi krewni stali jak wryci, ustawiono ich przed kamerą, a potem ciach, naciśnięto guzik, ciach, nie puszczano, ciach ucięto im głowy. Łódź była przepełniona i szybko poszliśmy w wodę. Od czyjego postanowienia to zależy, czy odnajdziemy się w tej mętnej gęstwinie? Jak pan widzi, na szczęście

pan tego nie widzi, prawda jest taka: godność człowieka, na początku życia ważna i na końcu, nie jest naturalną właściwością, nie, ona wynika z uwarunkowania egzystencjalnego istoty ludzkiej, a jeżeli nie jesteśmy istotami ludzkimi, nie mamy też godności, a skoro nie mamy godności, nie jesteśmy ludźmi, ojej, żaden człowiek nie jest jednym z nas, ojej, ojej, a przecież tego właśnie tak bardzo pragniemy. Każdy jednym z nas! Nie, to niemożliwe. Najprzenikliwsze spojrzenia świecą także w ciemności i widzą: to niemożliwe. Chcemy być, chcemy przebywać właśnie tutaj, jesteśmy różnorodnie utalentowani, zwozimy nasze talenty, składamy je w darze jak głowy umarłych, jak nasi umarli, wnosimy talenty, to nasz środek płatniczy, innego nie posiadamy. Ale jest on przestarzały i zużyty jak podeszwy naszych stóp.

Nasz byt jest naszym środkiem płatniczym i nie mamy innego, bo nie mamy niczego, mamy byt jako środek płatniczy, ale nie jesteśmy płatniczym ośrodkiem, nie, nie my, jest nim za to pani Jumaszewa, tu jest jej nazwisko, mam nadzieję, że poprawnie napisane, Jelcyna córka, córka, tak, córka, ona dostała blitz-obywatelstwo, ona miała środki i mogła nimi płacić, a jeśli nie ona, to ktoś za nią, bo zawsze się płaci, ażeby jedność człowieka w swoim rodzaju uznać i uszanować, to się opłaciło, to musiało zostać opłacone, za tę córkę opłata uiszczona, może i nie przez nią osobiście, ale inna osoba na pewno zapłaciła, ażeby sprawiedliwości stało się zadość nie tylko dla maluczkich, ale i dla wielkich, czyli żeby mogła tam zamieszkać, ona, córka Jelcyna, który teraz już wyblakł, dawniej to chyba jeszcze był różowiutki, nie, prędzej czerwony, ale chyba nie, musiałbym policzyć, nie mam na to czasu, poza tym zdaje się, że i za to by trzeba zapłacić, żeby to wyliczyć, ktoś musi zapłacić, żeby połączyć zakłady opła z bankiem rosyjskim, żeby klecić samochody, a potem jeszcze raz zapłacić, kiedy ktoś taki samochód kupi. Szanuję każdą zapłatę uiszczoną po to, aby ta córka mogła tutaj zamieszkać. Szanuję to, odpowiednio kształtując swoje działanie w formie niepłacenia, nie miałbym czym zapłacić i dlatego też nie mam prawa tu być, nie płacę i nie mogę, nie mogę zapłacić i nie robię tego. Albo ta druga, wszystkim obcym ją dedykujemy, z rozmysłem nikomu nie żałujemy. A ona, zdobna w laurowy wieniec, nie czuje strachu: dla wykończonego krągłościami ciała rezonansowego, takiego jak u tej drugiej córki, potrzeba wielu głosów, ale tylko jednej sumy, którą z kolei wyrównuje swoim głosem; przecież zależy nam na wspólnym harmonijnym brzmieniu, tak, nam, nam wszystkim, prawda, a żeby była harmonia, potrzebne są nam nie tylko nasze głosy, których i tak nie mamy, tylko właśnie głos tamtej córki, tej drugiej, tak, tej, co przybyła z daleka; ani las ojczyzny, ani góra już się jej nie przygląda, teraz ona jest u nas, jest już, prawda? Jeszcze nie?, myto za nią uiszczone, więc dotarła, nie na nietrwałej pianie, nie z chmur, nie zroszona topniejącym szronem lasów, a już na pewno nie z pompą, tego by sobie nie życzyła, żadnej męczącej pompy. Lepiej po cichu. Tutaj teraz jej mieszkanie i siedziba, tu jej komnaty, jeszcze jedna

buda w Burgenlandii, nawet właściciel jeszcze jej na oczy nie widział ni razu; wnet, pewnie o wiele później, coś mi wzrok mroczy, strach to raczej nie jest, później jakieś Bóg wie co zabezpieczone przed włamaniem, mieszkanie, dom, willa, wszystko opłacone, ale to później, jak już ona naprawdę będzie; wpierw ona tam zamieszkała teraz, sama czy nie, z mężem, z dzieckiem, bez, z bez, nieważne, przecież jej nie ma, przygalałoby później, później, po tradycyjnym dla ojczyźnianych stron boju i radnym rozstrzygnięciu obywatelskości ojczyźnianej, tam zajędzie ona na łączących się rzekach upłynionych pieniędzy jej kraju, niepewna, czy u ojca znalazłaby pocieszenie, on zresztą pewnie już umarł, nasze gratulacje, to by jej na pewno nie zabiło, prędzej by ją to sprowadziło, że ktoś zapłacił za nią, ale na razie ona jeszcze jest tam, prosimy o cierpliwości chwilę, na razie tam, niebawem tu, u nas, dokąd zamierzała, dokąd zmierzała, stojąc zawsze na prawym gruncie, którego nikt jej nigdy nie podważał, jest tam, gdzie zaniosły ją dzikie żądze, nie mamy pojęcia dlaczego, po prostu jest tam, lecz napięcie rośnie, bo nagle jest tu, a my słupiejemy, nie, bez piętna, żadnej skazy nie ma, za to ma męża i córkę, a prawdopodobnie już jej tymczasem wcale tutaj nie ma, nieważne. Zapłacono za nią i teraz jest tu, i może nawet już jej tu nie ma, zaginionej, odnalezionej, mówię do cieni, mówię do wody, która mnie za to opluwa, która mnie kiedyś za to wypłuje, wiem, wiem, ona jest taką, co przebywa we wzniosłym gaju ojczyzny, której nie wolno stać się naszą, to znaczy nie, nie chodzi nam o tę kobietę, my już nie wiemy, o co nam chodzi, to znaczy tak, teraz nam się przypomniało, z całą pewnością chodzi nam o zapewnioną ojczyznę, ale jej nie dostajemy, a ta kobieta dostała ją, dostała i już porzuciła, po prostu porzuciła, może nawet nigdy nie pojawiwszy się. Mroczny sekret pewnego Boga, nie chodzi o piwnicę, nie, teraz chodzi o pieniądze, którymi za nią zapłacił, rzecz jasna nie za piwnicę, tylko za kobietę, a jeśli chodzi o Boga, to Bóg jest jeden, ale nasz nie płaci, w każdym razie nie za nas, nie za ojczyznę, uszczęśliwiona córka, szczęściara!, ona jeszcze ma swoją i może nawet już się przeniosła do innej, w paszporcie stempelkiem podbita nowa ojczyzna, zapłatą podbita i stempelkiem zatwierdzona, szczęściara z niej, dostała ojczyznę kupioną, to też jest ciężka praca!, aczkolwiek praca innych, nic nie szkodzi, pieniądź to podstawa, a pieniądzem zapłacono. Nie uciekaj przede mną! Dlaczego bym miała, córka na to, biada uciekającym, w świat wyruszającym! Obczyznę przemierzającym, ojczyznę zapominającym, macierzy nienawidzącym, stek bzdur, nie jestem taka, nie należę do takich, na pewno nie, gdyby nie macierz, toby mnie tu teraz nie było; i jestem bezpieczna, w końcu za mnie i moje bezpieczeństwo zapłacono, macierz? Rozkwitać i kwita? Reczy od rzeczy? Przysługi nam nieprzysługujące? Wspomnienia zgromadzone w szkole, sali gimnastycznej, centrum parafialnym, na kołyszącej się nawie? My od rzeczy, rzeczami tylko przykryci, kocami, śpiworami, dresami do joggingu? Jelcyn. Władca. I dobrze, a tych też nie znam, tych też nie, nie, nie znam, pierwsze słyszę, co to ma znaczyć? Przyjaciół zostawiający

błogosławieni nie będą, ach! Na drogach ich! Przeciwnie! Nie znam, pierwsze słyszę, mnie to nie dotyczy, tego bym o sobie nie powiedziała, żaden Bóg ucieczki mojej nie wstrzyma, nie jestem żadną krową, nie jestem Europą, nie jestem Io, nic mnie nie powstrzyma, czasem ktoś mnie zerznie albo i nie, jego wybór, zapłacone zostało i oto jestem, jestem dokładnie tam, gdzie chciałam być. Jeśli się nie mylę, właśnie jestem obrażana! Nie, to nie jestem ja, która to mówi, a obrazić też mnie nikt nie obrazi.

Patrzcie ją, to ta, za którą ktoś zapłacił, oto ona, nowa, zstąpiła z góry, znaczy nie, sorry, samolotem przyleciała, o tak, z nocnych ciemności ojczyzny swojej prosto na światłość dnia ojczyzny nowej, której nasza być nie wolno, a jej się należy. My skinieniem mgły nie rozpędzimy, widzimy ją, widzimy jasno i wyraźnie kobietę, która na ziemię zstąpiła, my skinieniem mgły nie rozpędzimy, ona rozpędzi wszystkich, tylko nie pieniądze, zostaną pieniądze, którymi została wykupiona. Jako jałówka nie mniej jest piękna, nawet przemieniona, po pastwiskach naszych się przechadzająca, nawet jako krowa nie mniej jest piękna, przepraszam, do jakiego pastwiska, do jakiego wygonu należysz, kobieto? Ona chętnie odpowiada: z ziemi nagle wyszłam, teraz jestem tutaj, jestem legalnie, ale żeby za nią poręczyć – podejrzanę! Wszystkim to obojętne, wstyd, którego tutaj nikt nie ma, zawsze ustępuje miłości, bowiem zapłacone zostało, wyłożono na stół pokątną, nie, okrągłą sumę i teraz ona tu jest, za krowę uchodzić nie chce i krową też wcale nie jest, mimo swoich najłagodniejszych krowich boków. Żeby ta kobieta mogła z nami współbrzmieć, no, nie z nami, brzmieć nam zakazane i skarżyć, i się skarżyć, wszystko nam zabronione, nawet być tu zabronione, ale nie kobiecie, kobiecie wolno, może moglibyśmy śpiewać, śpiewać jej rezonansowym ciałem w jej ciele rezonansowym, może umiemy to, dobra, spróbujmy, masy ciała zachodzą na siebie niczym masywy górskie, ziemia drży, wałą się domy, umierają krewni, gołymi rękami ich wygrzebują i z powrotem do ziemi wkładają, lecz ta kobieta brzmi, rozbrzmiewa, ona, rywalka pod postacią jałówki, kraj uległ jej od razu, ona brzmi! Brzmi jak światłem stu oczu zdobiona, mówię o tamtej, obie to córki innego kraju, obie jaśniejące, dlatego są tu, obie mogą nam zaufać, czujne kraj ma baczenie na nas, a te dwie pomija, te córki nie muszą niczego okazywać, bo mają się czym wykazać, obie, tak, jedna pieniędzmi, druga głosem, ten jej cudowny głos, o właśnie, oto jej głos, on po prostu nam się należy, on należy do naszego kraju, bez niej nasz kraj byłby nie do pomyślenia, proszę sobie wyobrazić, że głos ten rozbrzmiewa gdzie indziej, co zresztą czyni, ale należeć należy do nas, należy córka wraz ze swoim głosem jak aksamit, proszę wybaczyć, było jeszcze niżej niż zwykle, mnie to obojętne, ja tego przecież słuchać nie muszę, okej, czyli ona uzyskała tu swobodę osiedlania się i wykonywania zawodu, może siedać, gdzie zechce, i teraz dostanie się wszędzie, tak, ta druga też oczywiście. Obie córki mogą robić, co im się podoba. Za dnia pozwalamy

jej się paść, ale w nocy strażnicy wcale jej nie zamykają, nie tak jak nas, żaden powróż haniebny nie związuje jej szyi, żeby wody pić z kałuży nie musiała, w morzu tonąć nie musiała jak my, ona, taka kochana, taka dobra!, żadna z nich nie ma cierpieć, mają tu zostać i się uspokoić albo śpiewać, to już ich sprawa, już zapłacone, za jedną zapłacone, druga wychodzi na brzeg, tam gdzie zwykle gra muzyka, i zaczyna śpiewać, bajecznie, nikt jeszcze nie widział takich rogów, nie słyszał takiego głosu!, proszę, można pomagać, jeśli śpiew to nie państwa bajka, ale gwarantuję państwu, że tej bajki zechcą państwo posłuchać! Oj, zechcą państwo, każdy chce stanąć bliżej niej i podziwiać ten głos, a my, a my, my huf, my stado, my gadający przeciąg, pociąg donikąd, my odcisnięci w kurzu, po których nie zostaje żaden ślad, my zakładnicy, my kapitał zakładowy pokryty kurzem, lepcy od paliwa i słonej wody, posklejani, zespawani od ciasnoty naszych ciał, my, obejmujący śnieżny kark jałówki, widzimy odważnych zjazdowców poza trasami, w dziewiczym śniegu, wszystko dziewicze, wszystko nienaruszone, wszędzie biel bielsza od bieli, a my, my nie poruszymy nikogo, nas też nic nie ruszy, basta, trzeba milczeć, to jest rozsądne, skoro odmawia nam się odpowiedzi. Naszym słowom, same westchnienia z głębi serca, odmawia się odpowiedzi, to my się udzielamy, udzielamy wszelkich informacji, a nam nie udziela się nawet odpowiedzi, nikt nie chce naszego udziału, chce się tylko słyszeć śpiew tej tam córy i nie słyszeć o tej drugiej, za którą zapłacone zostało, ech, my, co pojęcia nie mamy! Ta córa śpiewa teraz u was w chórze, cieszcie się! My ucieszymy się za was, jeśli wam się cieszyć nie chce! Możecie słuchać. Wspaniale! Niech uczują wasze uszy! A my? Wrota śmierci zamknięte dla nas – więc ból w wieczność się przedłuża. Usłyszcie czyście i wyraźnie zwęzły śpiew, to nasz śpiew i dlatego pewnie go nie słyszycie, a powód jest taki: żeśmy obcy, szczyć nam się nie wolno, gdy wnuczka uszczęśliwionej arcykrowy tej w dal na odległe a tłuste pastwiska porwana?, wszystko jedno, wnuczka czy inna krewna, jakąś rodzinę przecież mieć musi, może córka? I żadnego siedzącego stróża ani nikogo, kto by ze szczytu wzgórza przyglądał się jej poczynaniom, jej wyrykom, jej strojom, a my, my jesteśmy pod obserwacją, bo wyciekliśmy, uciekliśmy z uścisków morza, bo wysłaliśmy się na zły adres i nigdy nie doszliśmy tam, gdzie mielibyśmy posłanie i dom, gdzie bylibyśmy na miejscu, teraz jesteśmy w innym miejscu i pod stałą obserwacją, odkąd zbaczaliśmy trawnik przed kościołem naszymi bambetlami, niszcząc jego zieloną fryzurę, na zawsze. Proszę przynajmniej raz, jeden jedyny raz zwrócić uwagę na mnie, który zaprawdę każe zmyślać ten raport na poczekaniu, same kłamstwa, za co przysługuje mi niewielka zapłata i nie przysługuje mi wiele więcej, można wierzyć lub nie. Pan oczywiście wierzy. Nie uznalibyśmy was za odwykłe od mężczyzn, żadne krwi amazonki, mówi ktoś, kto wie i już nie-jeden raz był na osławionej Babel, to ktoś, kto zna się na rzeczy, polityk, przemawiający, wielu przemawia, on też, nie wiem, jak się nazywa, nie uznalibyśmy was za kobiety, mówi, chociażby dlatego, że

jesteście mężczyznami, również mężczyznami, wszystko jedno jakimi, gdybyście byli łucznikami, byłibyście po prostu łucznikami, gdyby ta kobieta nie była córką Jelcyna, byłaby po prostu córką i tyle, wszystko jedno czyją, ale nie zakatrupioną, nie utoniętą, właściwie byłaby jak nasze krewne, tylko inaczej i nie z oderżniętą głową jak moi kuzyni, blitz-uobywatelona, tak to się robi, obywatelka, a nie pod opiekę się uciekająca, ona nie wymaga opieki, ona nie wymaga obserwacji, ona nie wymaga pędzenia po łąkach i błoniach przez pasterza, jest obywatelką, właśnie się nią stała, dopiero co, ale na zawsze, z polecenia szefa koncernu, który zabrał ją z bezdroży i kiedy idzie, dmie w piszczałkę, nie whistleblower, bo przecież w piszczałkę dmie, nie w gwizdek, no więc on ją sprowadził, córkę, nie swoją córkę, tylko jakąś córkę, nie byle jaką, nie swoją, po prostu: córkę, bo chce dostać koncern samochodowy, nie za wszelką cenę, ale jednak za taką, jaką może zapłacić. Jego własny koncern, kooperant, ma się doskonale, ale już mu nie wystarcza, wszyscy chcą mieć więcej, wielu chce mieć wszystko, on też, tak, on też, on chce mieć wszystko, widzimy to, sprowadził ją i zapłacił, bowiem nigdzie indziej trawa obfitsza nie jest, a pasterza cieszy każdy cień, który na niego pada, nie, nie cieszy, jest mu obojętny, temu od koncernu, który teraz siedzi i cały się kandyzował, bowiem słodkie ma życie, o nie, przepraszam, kandydował, słodka wisienka na potężnym torcie, którym jest i który sam zbudował, jeden człowiek pośród tortowych budowli, przepraszam, ten facet przypadkiem nie mieszka w Szwajcarii?, ale kto by tam wytrzymał tyle czasu, mieszkanie ma w Szwajcarii, ale niezbyt zamieszkane, przecież nigdy go tam nie ma, nad jego delikatnie ukołysaną drzemką nie tam czuwa ktoś, nie tam od słońca chroni go cień, facet jest wszędzie i nigdzie, w każdym razie tam go nie ma, już nie, być może nigdy go nie było nad tym supermarketem w Zugu, tam go nie ma nawet na pewno, nikt go tam nigdy nie widział, tak samo jak córki, która ma przynieść koncern, nikt nigdy nie widział w jej bidnej chatce, ma lepszą, opowiada mi jakiś Bóg, któremu już z nudów i znieczulenia, bo się w kółko dzieje to samo, część oczu wokół głowy się zapadła, w kółko to samo, w kółko to samo, tylko gdzie indziej, zawsze gdzie indziej czuwa jakaś część, ale w Zugu żadna, Zug nie ma udziału w tym facecie, jednak dostaje swoją część, dostaje swoją własną małą część i nie dzieli jej, bo tutaj u nas musiałby więcej płacić, tam płaci mniej, zapytajcie go, zapytajcie, kto go nakrył, kto go zakrył, jak go odkrył, bo odkryty jest, ale to wszystko wszystkim obojętne, tam, gdzie jesteśmy, wszystko jest obojętne wszystkim. Tam, gdzie napisane jest Zug, można się obłowić, ale do tego trzeba mieć odpowiednią sieć, a my takiej nie mamy, w Zugu jest pięknie i wielu tam przebywa, ale w mieszkaniu z kolei nie przebywa nikt, w każdym razie nie ten facet, on musiał opuścić kraj, wolno mu wrócić, ale tylko na pewien czas, potem musi zniknąć, też na jakiś czas, nas to nie niepokoi, wiemy przecież, że wróci; i wraca, oto on, w telewizji jest, na polu golfowym jest, na torze wyścigowym ściga się, nie, nie ściga się, ale jest, i nagle znika, punktualnie znika, tu liczy

się każda minuta, wszystko musi być obliczone, on też jest obliczalny, tego wymagają finansiści, ba!, tego żądają, niech im będzie, hop wte, siup wewte, w przód i w tył, i w przód i w tył, a czemu nie, trzeba sobie urozmaicać życie, fair play to rzecz najważniejsza, ale urozmaicenie też ważna rzecz, albo można coś założyć, jakiś zespół na przykład, no właśnie, nasza kapela narodowa wzbogaciła się o genialnego gracza, tak samo dzieje się na wielu obszarach życia codziennego. Facet jest bogaty i teraz po prostu wzbogaca nas, jakie to miłe, nie, nas oczywiście nie, przecież my jesteśmy niestąd i nie mamy do tego prawa, do waszych gór i do waszych jezior też nie, i jesteśmy niemile widziani, a najchętniej wcale. Mógłby też robić coś innego tamten facet, ten od sprowadzania krowy z zimnych gór do cienistego lasu, gdzie indziej mieliby mieszkać bogowie, kiedy robi się gorąco, jeśli nie w cieniu, a kiedy są głodni, na urodzajnym polu, a gdzie by mieli mieszkać? On? Chodzi o mieszkanie? A proszę bardzo, tu i tam, można poszukać w sieci, można poszukać w Kanadzie, w Rosji, szukać można go wszędzie, on wszędzie będzie, on to wszystko dla nas robi, no, dla nas nie, ale dla wszystkich innych to robi, żeby ich sobą wzbogacić, żeby sam się wzbogacić, ale nie wzbogacić tamtych, nie tamtych, co przez pustynie bezdrożne, rzeki leniwe, kraje piaszczyste i cholernie głębokie morza do nas uciekli. A my, my. My, tak, my.

Człowiek, który melduje się takimi odciedzonymi przez gęste sito słowami i któremu melduje się o każdym wygadany słowie jak o poźarze, jest tak wartościowy, jak wartościowy jest bliźni, tak szalenie wartościowy, że to przekracza ludzkie pojęcie za wyjątkiem jego własnego, on, i to, co robi, jest co najmniej tak wartościowe jak ta oto mleczna kanapka, tak wartościowe jak szklanka mleka, malutka szklanka, wartościowy, zależy dla kogo i dlaczego, wartościowy dla wszystkich nas, dla wspólnoty, każdy wkład jest wartościowy, a kiedy człowiek nie jest nieobecny, tylko na miejscu, wtedy jest wartościowy dla nas, a gdzie indziej wartościowy jest dla innych, może sam dla siebie, kto wie, czemu nie, czemu nie? My nie znamy żadnych szefów koncernów, nikogo nie znamy, nawet siebie nie znamy, kto by się znał, kto by się w tym rozeznał? To nie wystarczy, nic nie wystarczy, choć mamy przecież tak skromne potrzeby, nas nikt nie przyjmie, za nami nie stoi ktoś, kto ma koncern, za nami nie stoi nawet ktoś, kto ma dom rodzinny, chociaż tak, może stoi, w końcu też chciałby odegrać jakąś rolę, na razie jeszcze jej szuka, zaraz ją znajdzie, ale może znajdzie ją w nas, kto wie? Pan koncernu znalazł swoją rolę w zabunkrowywaniu, to znaczy mam na myśli uobywatelaniu córki tej krowy, to znaczy córki tego byka, nie, o byku nic nie ma, no to i jednej, i drugiej. Ta krowa powstała jako inaczej, czy jak? Na mocy przemiany? Kto wie. Pozostaje tylko zameldować o wygadanych słowach, zameldować o tej nimfie, o nas w urzędzie zameldować, u władz, tu się kończymy, jak dzieje krowy odciętej od wodopoju, jeżeli ucieknie, ale po co? Przecież już tu jest? Po co uciekać? Niegdyś łona latoroślą będąc, teraz sama łonem. Hej!

Halo! Zda się, żeście w istocie dawnymi złączone więzami z tą krai-
 ną, a nieprawda, bo to byli inni, teraz nam się zadaje pytania i nie
 wolno nam się wymawiać jakimiś innymi, to byłby stek wymówek,
 pytają i domagają się odpowiedzi jak powietrza, bo odpowiedź jest
 im obojętna, jest jak dokuczliwy wietrzyk nad ich głowami, jak woda
 zamykająca się nad nimi, aż ktoś ją otworzy i wydobędzie, wyżyma, na
 noszach wyniesie tych, których myśli nie przetrwały, ale istniały. Teraz
 są rzeczami, zrównanymi do innych rzeczy, równi z nicością, z wodą,
 nierówna to walka z żywiołem, płynąć czy nie wypłynąć, oto jest py-
 tanie, a więc pytają: lecz jak dom ojcowy ważyłyście się rzucić? Tak,
 zadajemy sobie to samo pytanie. Nie tylko wy nas o to pytacie, już my
 sami siebie pytamy, tylko że kogo, jak wszyscy nie żyją. Teraz wszyscy
 nie żyją, a jak był czas na zadawanie pytań, to ich jeszcze nie mieliśmy.
 Dalej nie mamy. Mamy czas, ale nic poza tym. Proszę bardzo. Nie
 mamy na przykład, to tylko przykład, nic więcej, nie mamy nawet
 fikcyjnego miejsca zamieszkania w oazie podatkowej nad supermar-
 ketem, gdzie jest pełno ludzi, a w mieszkaniu ani jednego, lepiej by się
 rozmieścili! My rozmieszczamy się tutaj, gdzie rozdają jałmużnę, nie
 tak to sobie wyobrażaliśmy, ale tak nam przyszło. Podczas gdy Bóg
 w uniesieniu przysłuchuje się sztuce sztuce nowego tonu nowo wyn-
 alezionej przez śpiewaczkę, która stała się obywatelką, ale śpiewaczką
 była już wcześniej, szczęściara z niej, co?, nasze szepty nie docierają
 do jego uszu, oczywiście, że nie, nasza sepleniona skarga nie ląduje
 na jego biurku, no bo jak, jak? Nie gromadzimy się wokół pieca w na-
 szym własnym pałacu, który był chatą, który był domkiem, nawet nie
 małym domem, który był czymś, co jest kompletnie obojętne, bo się
 tutaj nie liczy, a skoro nie gromadzimy się tam, gdzie się gromadzili-
 śmy, to wszelka wina za nas spada na całe miasto.

Wina spada na wodę, dzień dobry, wino, dziękuję, że płacisz mi nie
 samymi odsetkami, ale że płacisz własnym kapitałem, ludźmi, którzy
 się tu zjawili jako środki płatnicze samych siebie, chętnie ich przyjmę,
 masz może tego więcej? Czy masz ich już dość? To pytanie rozwija się
 przede mną, tak więc wyruszam w drogę, która podąża mną, drogą
 wodą, a może na odwrót? To ja podążam drogą? Niewykluczone, tyłu
 mną podąża i rośnie we mnie jak słońce, po czym gaśnie. Ja ich odga-
 zowuję i już. Oni idą dalej i tyle. Wina spada na miasto, dzień dobry,
 droga wino, jestem miasto, jak miło, że jesteś, jak miło, że na siebie
 wpadliśmy. Z tego nie da się niczego odprowadzić, ani kanałami, ani
 nawet rzeką, pociągnąć też się nie da linii telefonicznej ani innego ka-
 bla z włókna szklanego. Po prostu nie da się niczego wyprowadzić czy
 też wprowadzić, nikt nie chce dać się poprowadzić ani naprowadzić.
 Mogę też powiedzieć coś innego. Ta kobieta już dawno ma obywa-
 telstwo, tak, o tym już była mowa, no i owszem, tamta też, bowiem
 pojednanie ze sztuką dobrego tonu ma zostać wprowadzone do ludu
 i zostać ma w ludzie, i o tym też już było, kogo to obchodzi. Wedle wa-
 szych ustaw i z mocy praw, czyli z niczyjej mocy, została obywatelką,

została nią dzięki zapłacie, ta druga dzięki śpiewowi, pierwsza dzięki wpłacie i pokryciu pewnej sumy, druga dzięki płaceniu sobą i głosem. Ta kobieta, córka, nazwiska panieńskiego nie pamiętam, obawiam się, że nigdy go nie znałem, nie, jednak znałem, przed chwilą je tu wpisałem, ale teraz już go nie znajduję, co za różnica, no więc została uobywatelona i opłacona, i teraz jest tutaj i może zostać, ma paszport, ma stempel, nie mdleje na naszych oczach, postawna jest i taka może zostać, gdyż podstawy prawnej przeciwko temu krajowi nigdy nie miała. Naprawdę nie miała. Nie tak jak my, my mamy podstawy, tylko że nie prawne. Tam, gdzie zaczyna się prawo, podstawa się kończy, wszelka podstawa, to się wtedy nazywa podstawowa granica prawa, a przebiega ona: dokładnie na tym gruncie. Dokładnie! Zgodnie z prawem wyrokuj teraz o mnie, wyrokuj o opiece tutejszych bogów oraz ludzi, którzy mogą się postawić. My nie możemy. Wyrokujcie o nas. My nie możemy nic zrobić. Nic się nie da zrobić. Ale córka, córka Jelcyna, tyle jednak wiemy, ona, tu jej nazwisko, niestety wyleciało nam z pamięci, w końcu była tutaj krótko, tylko do czasu, aż dostała paszport i tyle rozrywki, ile chciała, ale możecie jej nazwisko przeczytać gdzie indziej, jeśli chcecie, mnie się sprawdzać nie chce, mnie inni sprawdzają, tak, no więc ta, której kupiono prawo azylu, ba, prawo upaństwowienia się, pan koncernów je kupił, dokładnie ten, który chce zostać, jeszcze dokładnie nie wiemy, kim albo czym, ale on zapewne już wie, ty, panie koncernów, ty, kanclerzem?, też dobrze, z naszego punktu widzenia, i tak nie mamy głosu, ale twoje nazwisko też, Jelcyn, nie, w drodze wyjątku nie Jelcyn, ty, panie Teraźniejszy i Przyszły, produkujesz mowę-trawę, ale drogo, przy czym: proces produkcyjny jest żmudny i skomplikowany, dlatego sprzedaż jest jeszcze droższa, a twoja Opeliksa, twoja śpiewaczka, ona da ci kiksa w dupiksa, proszę wybaczyć, czasami dostaję głupawki, krowa zostaje, na razie zostaje: zadbasz o nas? Tak, zadbaj! I zadbaj o nasze bezpieczeństwo, wykupując polisę! Zadbaj o to ty i zlec to swoim ludziom, żebyśmy miały poczucie szczęścia, takie, jakie ma córka w nowym pustym domu, a ona oczekuje na ziszczenie się przesłanek o ekspektatywie gdzie indziej, nie w uzdrowisku, nie w letnisku, przecież głupia nie jest, na przeczekanie wybiera międzymiejsce, ale takie, gdzie jest piękniej. I to jest właśnie szczególna okoliczność towarzysząca jej uobywateleniu, być zawsze tam, gdzie jest piękniej, a jeżeli mieszkanie w Szwajcarii jest za małe, zbyt puste i za bardzo nad supermarketem, nie zamieszkamy w nim, to chyba jasne. Bo i po co?

Panie w Szwajcarii, w Kanadzie, władco kraju gór, kraju rzek i austriackiego gadania, panie części, panie składu i ładu, to znaczy części składowych, całości w końcu niestety nie dostałeś, ale to nie nasza wina, że dziewczyny nie mogłeś przemienić w jałówkę, to znaczy części zamiennych, części składowych w zasoby, w samochodową całość, tyle ofiar dla Opla, wszystkie darmowe, to znaczy daremne jak daremność naszego losu, niestety, bo współdecydowanie to współudział i nie

znaczy tylko oddawania głosu w wyborach, lepiej go nie mieć, wtedy nie trzeba niczego oddawać, demokracja to i tak o wiele więcej niż posiadanie głosu, ty się na tym poznałeś, ty i twoja partia, my nie poznaliśmy się na niczym, ale to nieistotne, i tak nie mamy prawa współdecydować, nie mamy nawet prawa współdecydować o tym, gdzie postawić nasze łóżka, panie odkupicielu samochodowy bez powodzenia, to znaczy bez powodzenia odkupujący fabrykę samochodów, nie dostałeś koncernu Opla mimo licznych złożonych ofiar, z których żadna nie była prezentem poza jedną, pięknym prezentem dla córki Jelcyna, a jednak jesteś naszym panem, choć nie dajesz nam nic, nic nie dajesz, nie tak jak Jezus, a jednak jesteś naszym panem, w każdym razie w pewnym sensie, którego nie umiemy oddać, umie to jednak ta kobieta. Posłuchajmy tej, która wszystko wita skinieniem, tyrana także, stawkę także, tam, gdzie szyja spotyka się z głową, właśnie tam jej głos powstaje, cudny jej śpiew, i strąca nas, zakrwawionych, ze skały i cześć, słuchamy oddając cześć i spadamy ze skały, która opływa czerwienią, aż wylądujemy w wodzie. Panie pustego mieszkania w Zugu, gdzie indziej lukrowanego pałacu, gdzie cała ta słodycz mieszka: bądź dla nas wszechsprawiedliwy, tak jak byłeś dla tej córki, która teraz jest krajanką tego krajobrazu za sprawą błyskawicznej decyzji, o którą zadbałeś, o wszechpanujący, a zadbałeś o tę decyzję w szczególnym interesie kraju, który idealnie przekłada się na twoje interesy. Ten kraj to ty, chociaż nie, aż tak to nie, ten kraj pozwala tobie na realizację wyobrażeń, kiedy tylko zechcesz, ale tylko tobie na to pozwala, nie tylko tobie, ale tobie także, tobie zwłaszcza, nam nie pozwala na nic, jesteśmy po nic i nie mamy pozwolenia na nic, choć chętnie byśmy wzięli udział, to lepsze niż przyglądanie się, prawda, żeby prawo wychodziło także od nas, żeby prawo wychodziło także od narodu, którego wtedy byłibyśmy częścią, ale prawo nie wychodzi, a jeżeli wychodzi, to się stroi, to się odstawia, ale nam zabrania się przystawiać do niego, nie wpuszcza się nas nawet do lokalu, to niesprawiedliwe, bo przecież prawo wychodziłoby też od nas, w każdym razie mogłoby wychodzić, gdyby miało wolne i gdybyśmy to my mieli wymarzony paszport, który niestety został wczoraj przemieniony, a może odstawiony?, przez Alabę, i już go nie ma, znaczy podania, już po strzale, już nie do osiągnięcia, pan Alaba jest w Monachium, ale prawo mogłoby równie dobrze wyjść od nas, jeśli o mnie chodzi, wychodziłoby od nas, gdybyśmy byli częścią wymarzonego narodu, który strzela jak marzenie, o czym i my marzymy, jednak tego nie dostaniemy, ale pan, pan Pan, Ty, ty panie, ty, Opla też nie dostałeś, nie, nie dostałeś, chciałeś to zrobić z rosyjskim bankiem, razem z bankiem miało się udać, ty nawet przez sen zarabiasz pieniądze, nawet nic nie robiąc, zarabiasz pieniądze, choć to oczywiście nieprawda, ty ciężko harujesz, my też byśmy harowali, gdyby nam dali. Ty zakwaterowałeś córkę Zeusa, nie, cara, carewce załatwiłeś lokum i obywatelstwo, chciałeś kupować, my nie możemy sobie kupić nawet chleba, zresztą, nie musimy, chleb dostajemy w podarku, nas nie znosicie, ale znosicie nam pożywne

dary, nawet kiedy są zepsute, bo spleśniałe, co oczywiście niezmiernie wpienia obywateli, że dostajemy zepsute żarcie, jasna sprawa, niczego nie powinniśmy dostawać, ale tobie, panie, wyjątkowo nie wolno było czerpać na swoją, Panie, miarę, miarę Stwórcy, którym nie jesteś, choć to nie dlatego nie mogłeś czerpać, tylko dlatego, że mamusia, mateczka kochana, koncern-matka, General Motors, generał napędu, najwyższy stopień militarny na całym świecie wraz z całą swą motoryzacją, no, prawie całą, nie dopuścił do tego, widzisz, panie, jak to jest i do czego to czasem dochodzi, nawet kiedy córka ma obywatelstwo, za które zapłaciłeś, a nic nie dostałeś w zamian, aha, ty byś tak nigdy nie zrobił, ty nie inwestujesz w ciemno, nie robisz niepewnych interesów, nie dokonujesz nierzeczowych dorzecznosci, dokonany gniewem inwestujesz wyłącznie tam, gdzie się opłaca, córka być może też coś zapłaciła, my nic o tym nie wiemy, wiedzieć nie możemy, otoczona błyskotkami pewnie i zapłaciła, kto może, ten płaci, wszyscy za coś płacą, płacą za wszystko, co mogą mieć, ale my nie płacimy i nie jesteśmy żadnymi środkami płatniczymi, o, Panie, ty ośrodku płatniczy dla tak wielu, zapłać proszę i za nas, bądź państwem, weź je za rękę i poprowadź, zapłać za nas, ale nie, ty tego nie zrobisz, nadać blitz-obywatelstwo tak, tego potrafisz dokonać, ale Opla dorwać nie, to ci się nie udało, widzisz, panie ty, a my się musimy poświęcać, za to, że nie dostałeś Opla, kompletny idiotyzm, wiemy o tym, w końcu powiedzieliśmy to już teraz co najmniej trzy razy, ale to dalej niesprawiedliwe. To wbija nam żądło szaleństwa głęboko w pierś i och, znowu pędzi nas dziko po świecie i jego krainach. Nic nie jest sprawiedliwe, może przynajmniej ty, państwo, jesteś sprawiedliwe?, miałobyś w nas obiekt, coś byś z nas miało, byś na nas mogło ćwiczyć sprawiedliwość, bardzo proszę, ćwicz, jesteśmy do dyspozycji o każdej porze dnia i nocy i będziemy wdzięczni, może kiedyś się wreszcie nauczysz i nie trzeba już będzie ćwiczyć, ale ty nie jesteś, a ćwiczyć też nie chcesz. Ty sprawiedliwe być, prosimy, ty państwowe być, co tam, wystarczy sprawiedliwe, a najlepiej wszechsprawiedliwe, wtedy sprawiedliwość byłaby powszechna, dla wszystkich, dla nas też, a państwo usprawiedliwione. Sprawiedliwe, pobożne, wierne, kochane państwo, do którego chcemy wejść, ostojo, którą masz nam być! Dopomóż nam!

Pomoc daj, w opiekę weź, broń wygnańców z obcych stron i proszę, nie wydaj nas, tak samo jak nie wydałeś zbiegłej córki, pieniędzmi nie wydałeś, wcale nie wydałeś, ile wydałeś na nią, tak jak stała, kolana ugięte, kark w tył odchylony, ile dałeś?, tego nie powiesz!, wkupić się chciałeś bankiem do autobiznesu, fabryka, szczyt szczytów, największa rzecz w ogóle ze wszystkiego, tak sądzę, no, prawie, w każdym razie wielka, przyjazny gigant GM życzliwie spogląda na ciebie z oddali, ale żeby się osobiście pofatygować to nie, w przeciwieństwie do nas, którzy fatygowaliśmy się chętnie, i nagle odmawia ci, największy, o wiele większy od ciebie, zawsze znajdzie się ktoś większy, i spuszcza cię po rynn timer, no widzisz, z nami jest dokładnie tak samo, tylko nikt

życliwie nie patrzy, w ogóle nie patrzą, w ogóle nie chcą patrzeć na nas ani na żarcie, jakie dostajemy, ani na darowane wyleniałe kanapy, no nie, nie śpimy na siennikach, nie chcą tego widzieć, nie chcą niczego widzieć, a my, jak myśmy się przygotowywali do współdecydowania w demokracji, jak!, żeby tak choć raz ją zobaczyć, przynajmniej zerknąć!, i przekwitły nam ramiona, ręce od nicnierobienia uschły, demokracja, ona galopuje ponad nami, jej kopyta nawet nas nie muskają, ale to już jednak coś, to byłoby coś, zobaczyć ją, wiedzielibyśmy, co nas czeka i na co mamy być gotowi, o, panie, Panie Boże Części, bo przecież nie dostałeś wszystkiego, choć wykosztowałaś się aż miło, uobywatelona krowa to drobiazg, po krowie nie zostało na niej ani śladu, to teraz czysta biała postać, gdzieś, nie wiem, o, Panie, nas zbiegłych nie zdradź więc, tak jak nie zdradziłeś jej, zbiegłej nimfy, która teraz już się znów dobrze bawi jako obywatelka na stałe, tak jak na stałe weszło w życie, że lubimy piękne kobiety, tę nimfę z jej chyżo pomykającymi stopami też lubimy, tę uobywateloną, co mowy swej nam skąpi, nie widzimy jej, kto wie, gdzie teraz bawi nasza obywatelka krajanka tortowa, ale nie wiemy, gdzie obecnie rzuca się w oczy ani jak wygląda, nie niesie się aż do nas jej bydlęcy ryk, ale my, my, my, co ze strachu w pół słowa urywamy, nie zdradź nas, zbiegłych, którzy jesteśmy na ziemi tylko tymczasowo, za nas wiele nie trzeba wybulić, nie zostaniemy też długo, obiecujemy, choć oczywiście chcemy zostać, my, odrzucani, wydalani, niechże pan wybuli także za nas, jak bulił pan przedtem za krowę, pana mowa to trawa, lecz pana majątek nie, proszę bulić, bulić nie tylko za trawę, proszę zapłacić tę cenę także dla nas, dla pana to jak splunąć w porównaniu z ceną za fabrykę samochodów, nie wspominając o gigantycznej amerykańskiej koncern-mamie, na nią nie byłoby stać nawet ciebie, jej nie kupisz, ale nas jak najbardziej, skoro mogłeś kupić pobyt tolerowany i poręczenie za krowę, dzień w dzień się starałeś, biedaku, od urzędu do urzędu?, a gdzie tam, błyskawiczna akcja, kto płaci, ten ma od ręki, z ręki do ręki, tak się boginię wprowadza do narodu. Ale w porównaniu z fabryką-córką, fabryką-synem, nieważne, panie, to nieważne, my w porównaniu jesteśmy tani, a może dostanie pan wręcz rabat ilościowy, ilu sztuk potrzeba do rabatu, sto tysięcy?, taka ilość na pewno się znajdzie, kiedy fala nas zaleje wasze brzegi, już nadciąga, już nawet dotarła, tylko jeszcze nie tutaj, ale może dotrzeć, może nawet wszystkim uda się dotrzeć, to jest pożądane, w każdym razie z ich strony, ależ proszę, proszę przychodzić, zostawcie dzieci w spokoju i nie zabraniajcie im przychodzić do mnie!, setkami tysięcy proszę przychodzić, ostatecznie w morzu jest całe mnóstwo miejsc, wielu się dostanie, nie zabraniajcie im przychodzić do mnie!, tak mówi morze, wychodząc nam naprzeciw, my ze swej strony też mu wychodzimy naprzeciw, i tak oto się spotykamy, tak oto stajemy naprzeciwko siebie i stajemy się sklejoną, sprasowaną rzeczą, jednym kłosem ludzkim w wodzie, kliny do wbijania już kupiliśmy, niebawem nadejdą, przyjdą tabunami, przyjdą falami, nie, to będzie jedna wielka fala, jeszcze poskramia ich trwoga, ale nie

możemy dać gwarancji na przyszłość, że przyjdą, bo tutaj wszystko się opiera, mamy to na piśmie, na piśmie mamy, opiera się na uczestniczeniu, na zabieraniu i oddawaniu głosu, żyje dzięki współudziału, współtworzeniu, współdecydowaniu i współodpowiedzialności. Z tego względu wielu to więcej niż niewielu, dużo więcej jest wielu niż niewielu, to chyba oczywiste. No cóż, w Ameryce zdecydowali, że nie dostanie pan tej fabryki, wbrew pana, o Panie, woli, choć stworzył pan dobre dzieło, żeby osiągnąć upragniony cel, czyli fabrykę, upragnioną, z obliczem zwróconym ku niebu się pan modlił, wstawiał dobrym słowem, kazał dobre słowa wstawić w słoikach do garnka i pasteryzować, i teraz się gotują ze złości, o Panie, daj gumę, daj Opla, jestem właściwym Panem dla nich, tak pan mówił, dobrze pana rozumiemy, do tego fundamentalne zrozumienie świata Opla, a je pan ma, niczego więcej nie musi pan się tutaj uczyć, dla świata Opla ma pan zrozumienie, my natomiast, my to tylko świat ofiar, posłuchaj, panie właściwy dla świata Opla, pod który kładłeś fundament i tak bardzo chciałeś dołożyć kamień węgielny pod nową fabrykę: owszem, istnieje coś więcej poza mnożeniem zysków, sam zysk by nie wystarczył, jest za dużo fabryk, zwłaszcza fabryk Opla, zwłaszcza tych, i one są zamykane, ale my nie chcemy, żeby nas zamykano, nie chcemy zostać zamknięci i wydaleny, chcemy zająć się przyczynami i korelacjami, zanim się nami zajmą i nas rozsądzą za gadanie na lekcji. Nie jesteśmy cicho, mimo że powinniśmy, to kościół!, ale możemy chyba zwrócić uwagę na pewne problemy i rozwiązania, nie, nie możemy, bo nie jesteśmy częścią i częścią nigdy nie będziemy, widzimy to jasno, co prawda już wyrobiliśmy sobie zdanie, ale nikt go nie chce usłyszeć, zresztą jak ono w ogóle wygląda? Choć nie jesteśmy uprzedzeni, sądzicie, że chcemy was wykorzystać, dlatego uprzedzacie nas i, często bez uprzedzenia, zaprowadzacie na przesłuchanie, pędzicie nas jak zwierzęta przez korytarze domu, który nie jest naszym domem. Ale tu jest napisane, że mamy mówić otwarcie i bez uprzedzeń, aha, bez uprzedzeń, tak jest napisane, a nie bez uprzedzenia, kim jesteśmy, że jesteśmy kimś takim, kto ma swoje zdanie i je wyraża, wyraźnie i po ludzku je wyraża, mamy się nie bać wyraźnie i po ludzku się wyrażać, łyż i westchnienia mamy odesłać do domu razem z całą tą żalną tępotą, bo tutaj należy wyrażać się po ludzku i otwarcie, otwartość umożliwia naukę, nauka umożliwia zrozumienie, a zrozumienie znaczy demokracja, nie znaczy to jednak, że demokracja umożliwia tobie, panie, kupno Opla, nawet razem z Centralnym Bankiem Rosji, nawet razem ze Sberbankiem, nawet nie z kasą oszczędnościową, która oszczędza nasze pieniądze, których nie mamy, ale swoich własnych nie oszczędza, nie, na swoich pieniądzach kasa nie oszczędza, nawet kiedy dasz nam nową rosyjską sąsiadkę, której dopomogłeś w ekspresowym uobywateleniu, tę wspinałą śpiewaczkę, tak, tę ładną, tę też, ona śpiewa naprawdę fenomenalnie, jak aksamit, ona sobie naprawdę zasłużyła, kto, jak nie ona, i na przyszłość zasłużyła, zasłużyła sobie na zawsze i dostanie to, gdybyśmy tak mogli przez jedną chwilę tam poleżeć, no nie na niej, nie

pod nią, też wymyśliliście, tylko żeby mieć raz tak miękko, na godzinę móc na miękkim spocząć, zanim dostaniemy prawdziwe łóżko, może, kiedyś. Czekanie, w kółko czekanie, czekam, więc jeszcze jestem, Opel też musi czasem odczekać, żeby być, przepraszam, ale to chyba pasuje w tym miejscu, prawda?, czekamy nieuprzedzeni na przesłuchanie, podchodzicie do tego nie od tej strony, co trzeba, tak nam mówią, w kółko to powtarzają, teraz akurat my to powtarzamy, ale po nich. Gdybyśmy podchodzili do tego nie od tej strony, już by się kara skończyła, którą odbywamy, ale my w to nie wierzymy, milczeliśmy tyle razy i co?, i nic, słuchaliśmy się nie od tej strony, co trzeba, ale już tej strony nie mamy pod ręką i nie możemy jej znaleźć, jak pan myśli, która to ta nie ta strona, może pan jest tą stroną, która chce kogoś przesłuchać? Nie, to nie może być Pan, Pan jest wszystkim, jest każdą stroną, jest wszędzie i nad wszystkim, można go w każdej chwili otworzyć na obojętnie jakiej stronie, zawsze ukaże nam się Pan i przywłaszczysz sobie coś interesownie i krytycznie, to znaczy przyswoi z krytycznym zainteresowaniem, tak tu jest napisane, proszę sobie przeczytać i się przekonać, przywłaszczysz sobie wcześniej wszystko inne, Pan może sobie przywłaszczyć, to znaczy przyswoić nawet kulturę i sztukę, a kogo to obchodzi. Nie jego. Jego na samym końcu. Pana kultura i sztuka obchodzi naokoło, nawet jeżeli pan twierdzi, że trafia do pana i przemawia. Tak, tak. Tylko oku robi się ciasno wokół, nogi ustają w wysiłkach, ryk milknie, kiedy przemawia sztuka. Głupio by było nie słyszeć nic ani nikogo poza kulturą i sztuką, prawda. Kiedy ze strachu słowo się urywa, po prostu próbujemy jeszcze raz. Ty, panie, jesteś otwarty na nowe, obce? Nie, nie jesteś. Ale my mamy być otwarci. Słuchaj, panie, uważaj, prezydentem nie jesteś, ale zaprawdę, powiadamy ci: zapytaj, co możesz zrobić dla innych, a nie, co inni mogą zrobić dla ciebie! Tak tu jest napisane. Nie było tego już? Może było. Ale tak tu jest. Brak nam słów. Choć ich nie potrzebujemy, odpowiedź już jest, to odpowiedziało sobie samo z siebie, odpowiedziało bez przesłuchania i oczywiście zgodnie z prawdą: uobywateliłeś księżniczkę prezydentównę, a inni mają za to zrobić coś innego, nie wiem, ale inni są w Ameryce i nic nie zrobili dla ciebie. Wziąłeś w ramiona rosyjską księżniczkę, o której obecności tutaj nigdy nie słyszeliśmy, i ściągnąłeś ją, przyciągnąłeś, ona jeszcze się waha, czy mówić, nic nie mówi, nie mieszka tutaj, choć miała zamieszkać, wynajęła komuś, ktoś inny wynajął za nią, nie musiała się pojawiać specjalnie po to, więc nie ma jej i nigdy nie było, a teraz i tak znowu gdzieś wyjechała. Nikt jej nigdy nie widział. Jeśli widział ją nikt, niech się zgłosi niezwłocznie.

Ale my, my możemy coś zrobić, wręcz chcielibyśmy coś zrobić, tylko że to mogłoby się okazać niewłaściwe, jednak zrobilibyśmy coś, nie powstrzymamy bowiem ucieczki tej niewiasty, która tymczasem jest już pewnie zupełnie gdzie indziej. Tak. Wszystko zaczyna się od zwykłego deszczu, ale nie tego, który zmywa grzechy, co wyszłoby na zdrowie, a wy cenicie sobie zdrowie, co prawda zimna woda zdrowia

doda i w zdrowym ciele zdrowy duch, no ale do tego potrzebny jest ruch, a właśnie ruszyć nam się zabraniać, akurat nam, którzy tak bardzo chcielibyśmy być tacy zdrowi jak wy, ten deszcz, ta powódź stulecia wtedy, to był dowód, że nie mogliśmy nic zrobić, że deszcz niekoniecznie zmywa grzechy, obojętnie, czy coś zrobimy czy nie, no, a teraz sięgniemy jeszcze dalej za siebie, żeby się zamachnąć, ale nasz cios nie spadnie na nikogo: alarm przeciwpowodziowy, straż pożarna, siły zbrojne, pomoc sąsiedzka, ruch obywatelski, tak tu jest napisane, wszystko zerwało się na równe nogi, wszystko na najwyższych obrotach, żeby zapobiec fali powodziowej, tak, również fali napływowej złożonej z ludzi takich jak my, my byśmy was od razu zalali, gdybyście nam na to pozwolili, ale usuwalibyśmy też skutki zalania, jeśli trzeba, to nawet naszymi włosami, a gumiały na pewno jakieś wyłomimy, serio, gdyby woda z eteru spływała na ziemię, odciąlibyśmy jej gaz i powstrzymalibyśmy ją, ma pan rację, wielki ruch w narodzie, żeby powstrzymać falę i coś jeszcze gorszego, nas by powstrzymać, powstrzymać od zalania was ludźmi, ludzką masą, to trzeba powstrzymać, rozumiemy to, takich jak my trzeba trzymać w ryzach, nie, za ogrodzeniem, nie, sorry, poskromić należy nas dzikusów, żebyśmy was nie zalali, nie, tak nie może być, to pokazuje nam, jak ważna jest pomoc sąsiedzka i jednocześnie się przeciwko nam, zwłaszcza w sytuacji kryzysowej, tak, na co dzień też, tak, ale zwłaszcza w sytuacjach kryzysowych, wtedy trzeba wspólnie przeciwdziałać zalewaniu masą ludzką, w takich sytuacjach solidaryzują się ze sobą, bo muszą, niby z kim by się mieli solidaryzować, jeżeli nie ze sobą w pierwszej linii, solidaryzuje się pomoc sąsiedzka, żebyśmy im nie spadli na głowę jak kubeł pomyj z nieba, no i naturalnie stan pełnej gotowości współpracy, to zasada numer jeden, a taki stan nie jest naturalny, to znaczy nie jest z natury, no, o, gotowość już jest na miejscu, bravo!, najwyraźniej ma dyżur zawsze, kiedy chodzi o postawienie wału, pokazanie wału, przemykanie i nareszcie zamknięcie i jednym palcem usunięcie, a palec ma takie dziwne drgawki, bo się komuś zabroniło, to znaczy zamknęło usta i się udusił po prostu, jeden się udusił, drugi pewnie też zaraz. Tak to jest, kiedy nie można oddychać, to bardzo proste, każdy to rozumie. W takiej sytuacji muszą się solidaryzować i być w stanie pełnej gotowości do działania, działania na swoją rzecz, o ile zostało jeszcze sił i energii, wy batony, wy, produkty z dodatkiem wartościowych składników wartościowego pochodzenia, tylko nie wiadomo, kto was wyprodukował, jeśli macie jeszcze siłę, pomóżcie sobie nawzajem, wydalając nas, to ważne dla waszego społecznego dobrego samopoczucia i integralności waszego społeczeństwa. I my to rozumiemy. Tyle i nam wiadomo. Wy wiedzieliście to już dawno. Teraz i to zrozumieliśmy. Stan pełnej gotowości to zasada numer jeden. I wy trzymacie się tej zasady. Nie musimy o tym mówić. Kto by nas usłyszał? Nawet błotnista toń Styksu by nas nie usłyszała, a ona słyszy wszystko, wysłyszysz każdego, kto chce się przedostać, i ciach i go zatrzymuje. U was: na odwrót, każdego wykopujecie. Krowa też niech

lepiej uważa, bo jak wlezie do tego błota w butach, co je nosi, to daleko nie zajdzie. To nie jest sposób na przemianę krągłości w bardziej ludzkie kształty, choć tak piszą w gazecie.

Jest nas wielu, a jednocześnie niewiele, jesteśmy strugą wyciekającą z samochodu-chłodni, ale nie strugamy wariatów, nie, my naprawdę zamrzliśmy, a potem zaczęliśmy się roztopiać, wleczeni, wymyć, no nie, to akurat nie, ale wyżęci na wysokich obrotach autostrady pomiędzy wzniesieniami waszej kultury, im dalej, tym wyższej, im wyższej, tym bardziej służącej ochronie przed hałasem, nie nam, popierdoleńcom, służącej ochronie, ależ nie trzeba było!, wznosić takich budowli, których nie możemy zobaczyć, coś takiego, ten pojazd wszędzie ma ścianę, nic nie widać z zewnątrz, znaczy na zewnątrz, nie widać niczego, a nas jest tak wielu, narażać się można, kiedy gra warta świeczki, czemu nie, ale nie dla nas naraża się świeczkę, bo jest napisane, o tutaj w tej świętej księdze, Jam jest Pan, Bóg twój, jestem jedynym Bogiem, nie, inaczej, nie będziesz miał cudzych bogów obok Mnie!, no dobra, ale który będzie ten cudzy? Jest taki jeden, co ma nas w garści i nasz upadek też. Jeden jest. Jednego mamy. Ale my musimy się rozdzielić, musimy przecież rozdzielić Pana na wielu, wielu bowiem chce panami naszymi być i się nas pozbyć, chcą nam pokazać Pana, myśmy go przecież nigdy nie ujrzeli, bo przecież to dla nas zakazane, jak go rozpoznamy?, pojazd żadnych okien po bokach nie ma, ach, ilu ich jest, którzy chcą nam pokazać Pana, i tamtego pana też, no i tamtego, ale przecież jest tylko jeden, być jeden Pan, i jego chcą nam pokazać. Jak takiego jednego ma starczyć dla wszystkich? Co mówi? Zrozumiał pan, co powiedział Pan? Jestem początkiem, i stworzył niebo i ziemię, o, przepraszam, i wodę!, woda będzie jeszcze potrzebna, zrobimy z niej mokry grób, zrobimy to nawet lepiej. Bowiem nasze piękne morze, na które tak liczyliśmy, znikło, mare nostrum już nie ma, zostało usunięte.

Nowe morze co prawda jeszcze nie dotarło, ale bez obaw, zaraz ma przybyć Tryton, już, lada chwila przybędzie, proszę czekać!, ktokolwiek przybędzie, ten będzie, a może już jest, to znaczy nie morze, tylko ktoś w zastępstwie, no i fajnie, ale proszę posłuchać: było ratować, potem osądzać, ratowanie – osądzanie, jasne?, teraz jest najpierw osądzać, potem ratowanie już zbędne, i to jest nowe. Tacy ludzie są jak zupka w proszku, rozpuszczają się w wodzie i już, i kłopot z głową, to w tym najlepsze, nie stanowimy już zagadki dla naszych gospodarzy, którzy nas jednak wcale nie darzą gościna, za to znają nas już, zanim nas poznają, i tak nas osądzą, oleją i poleją słoną morską wodą, nawet nie doprawią, tylko rozprawią się z nami jak z zalewajką, olewajką, teraz i my możemy olać naszą ojczyznę, jest tak samo nic niewarta jak my, więc i dla nas nie ma wartości, rozpuszczamy się, ale nawet w takiej postaci nikt nas nie chce, to by mogło zaszkodzić państwu. Więcej nas nie przyjmie. Przesolona zupa! Niejadalna.

Mamy być rozpuszczalni, ale dlaczego?, poić wodę nami, piękna myśl, na pewno jeszcze nikt na to nie wpadł. Najpierw osądzić, potem już nie ratować, to duża oszczędność pieniędzy, dlaczego wcześniej na to nie wpadliście?! Trzeba było tak od razu! Po prostu nas rozpuścić. Powinniśmy byli wiedzieć, że tak wyjdzie wam taniej, a my nie wyjdziemy z tego cało. Mogliśmy wam wiele zaoszczędzić. Już dawno. No i dobrze. Nie będziecie więcej tracić czasu na namierzanie nas i przyjmowanie, z góry nas zdziśiátkowaliście, a morze bierze resztę, która rośnie i rośnie, morze bierze wszystko, morze przyjmie i nas, tak, przyjmie wszystkich, ono nie wybrzydza, ono się nie skarży, choć bierze wszystko na siebie i do siebie, jest przecież Tryton, który nadziewa nas na wielki widelec niczym owoce w puszcze, nie musimy tego robić sami, morze zrobi to za nas, a pomoże mu Tryton ze swoim trójzębem, morski posłaniec, messenger of the sea, niestety dla nas nic nie ma, my nie jesteśmy nawet muszlami u jego ogona. To my jesteśmy dostarczeni, poczta dostarcza wszystko. A więc Tryton grzebie w wodzie, dziab dziab i już ma nas na widelcu, z czasem wszystkich wyłapie. Wtedy bierze i wbija nas w wodę, trochę piany zostaje na trójzębie, wystarczy opłukać i gotowe. Następny proszę! My w łódkach na morzu, nie, to za małe, tego Bóg Dziab-Dziab nawet nie zauważa, dziabnąć, opłukać, szast prast i czysto, i jedziemy dalej. Już nie ktoś, gdzieś, skądś, dlaczego, ile, tylko tempo rozpuszczalności w morzu, to likwiduje wszelkie problemy wszystkich. Żałować nas nie będą, jak już wylądujemy na dnie, wszystko gra, nie będą już musieli skontrolować naszych życiorysów, kiedy znikną nasze życia i rozpuszczą się nasze rysy. Kto by żałował, najwyżej my, ale my będziemy najniżej i nie będziemy mieli okazji opłakiwać strat, przecież znikniemy w wodzie, może nie bez śladu, może zostanie po nas ślad, ślad jakiś w kilwacie, szumowina w morskiej pianie, wszystko jedno. Rozstania bywają bolesne, ale konieczne. Już się nas nie ratuje, tylko z góry osądza i wydała bez przyjmowania. I spokój, zostajecie nieporuszeni, najpierw osądzić, potem nie ratować, właśnie!, może wtedy dacie nam wreszcie spokój, tak to sobie obmyśliliście, a może nie, wszystko jedno, będzie nas mniej, coraz mniej, będziemy przybywać, wy nas będziecie dziśiátkować i będzie nas jeszcze mniej niż było, staniemy się niczym, tego chcieliście i osiągnęliście to. Spokój. Damy wreszcie spokój i się zamknijemy.

Naszym zdaniem nie ma spokoju bez pokoju, bo jak spokój nie ma się gdzie podziać, to go roznosi i wtedy rozwala wszystko, co napotka na swojej drodze, a potem trzeba to sprzątnąć, nas już to spotkało wiele razy w krajach naszego pochodzenia, gdzie się nas sprząta, bo kto ma miejsce, temu wolno je sprzątnąć, niechaj każdy sam swój syf robi i po sobie posprząta, logiczne, nawet my to rozumiemy, że nas trzeba sprzątnąć, skoro, skarżąc panów naszych srogość, samiśmy się tu zjawili, a raczej przywlekli, i zaraz przyjdzie jakaś inna powódź, którą na koniec będziemy my sami, i nas odwlecze z powrotem, a specjalnie

utrzymywaliśmy się w chłodzie, żeby zachować świeżość i bezzwłocznie przejść do czynu. Niektórzy z nas wychłodzili się tak bardzo, że nie przeszli donikąd, tylko przeszli, ale grunt, że przeszli. Państwo zapewnia wszystkim ochronę praw, ale nie naszych. Państwo tworzy przepisy regulujące prawo, ale nam to niczego nie reguluje, bo nie jesteśmy częścią tego drogo się ceniącego państwa, z którym wpadliśmy na siebie przypadkiem, ale nie przypadnie nam nic w udziale, bo nie mamy żadnego udziału w tym państwie, przecież nawet ten nasz udział towarzyski odbywa się bez naszego udziału. Kąsamy publiczną dłoń, która nas karmi, to znaczy kąsalibyśmy, gdyby się nam objawiła, gdyby wniosła jakiś wkład do stanu naszego zdrowia, kiedy, dajmy na to, dadzą nam spleśniałe, przeterminowane, zepsute jedzenie na hali, na hali, zasranej dali, ale przepraszam bardzo, jesteśmy w kościele, nie, nie jesteśmy, byliśmy i tam też omal żeśmy nie zamarli, tak samo jak w samochodzie-chłodni, ale nie zbeczęściliśmy waszego Pana, nie zaszkodziliśmy mu, Mu, nie zaszkodziliśmy waszemu systemowi zdrowotnemu, nikomu nie zaszkodziliśmy i niczego nie dostaliśmy, być może uszkodziliśmy jakiś trawnik, ale waszej publicznej dłoni żeśmy nie zaszkodzili, braliśmy tylko to, coście nam dawali: gówno, gówno, gówno, ale myśmy przyjmowali to gówno chętnie, przecież było wasze, skarżyliśmy się, ale gówno od was braliśmy, w końcu nic innego nie było nam dane, i marzyliśmy, kiedy wiatr łomotał rurami i stękał i wył, przypominając szeptaną skargę, ale nie ciepło. Zaczniemy jeszcze raz od początku, nie ma sensu, byście krzyczeli nie!, my zaczniemy od początku, a i tak donikąd nas to nie zaprowadzi: integralność i współpraca społeczeństwa od samego dołu aż po elity państwa ma być zachowana, to wasz główny postulat, a niech sobie będzie zachowana, jeśli o nas chodzi, to wyróżnia ten kraj, tę republikę, no i wspañiale, wspañiałym jest ona krajem. Woda: też wspañiała! Ale aż tak dużo jej nie mamy, żeby wpuszczać ludzi w takiej ilości, nie, to niemożliwe, niech sobie znajdą inne miejsce, skoro muszą, skoro koniecznie muszą się gdzieś podziać. Ale my, ale my, ledwośmy poszli po rozum do głowy, już byliśmy pod wodą, znowu, znowu pędzą nas jak zwierzęta, jedno pociąga drugie za sobą, ale za naszymi panami iść nie chcemy, nawet ich nie znamy, nawet nie wiemy, kto aktualnie jest naszym panem, co za różnica, ale my, ale my nie przynależymy, bo nie należymy do nikogo, nie przynależymy do wspólnoty, nie możemy się udzielać, jesteśmy odpowiedzialni tylko za siebie, ojej. Nawet za tę gaśnicę nie jesteśmy odpowiedzialni, której zresztą wcale nie ma, co my poczniemy, gdy zapłoniemy, skoro nie możemy nic zrobić, przeprowadzono już wiele takich prób, kiedy się płonie, nic nie można zrobić, a my jesteśmy nieodpowiedzialni, bo nie znaleźliśmy nikogo innego, kto by coś zrobił, nie znajdzie pan kogoś nieodpowiedzialnego, a odpowiedniego odpowiedzialnego też nie; cieszylibyśmy się, cieszylibyśmy się jak bogowie ze świeżo wynalezionej sztuki dobrego tonu czy zupełnie od nowa wymyślonego uprowadzania branki, cieszylibyśmy się jak wariaci, codziennie dajemy coś od siebie, coś

rozwijającego się w naszym mieście, na szczęście nie w mieście, które dostajemy, nie sądzimy, byście chcieli nas wyciąć, bo tam, gdzie nic nie ma, tam nie ma czego oddawać cesarzowi, nie ma też czego oddawać waszemu prezydentowi, w ogóle nikomu nie trzeba niczego oddawać, bo wszyscy już mają rację, wszyscy oprócz nas, jest nas wielu, ale niewiele znaczymy, mamy niewielką wartość i niewiele możemy zapłacić, jesteśmy więc nieopłacalni, pan za to jest wypłacalny i udowodnił pan to na przykładzie krowy w świat gnanej bezbożnym gwałtem, nie, to nie do końca było tak, no nieważne, coś ją gnało, tę Rosjankę, co to nie mogła przynieść Opla ni banku, jedno nie mogło przynieść drugiego, to znaczy bank nie mógł Opla, nie na odwrót, tak, Opel nie może z panem robić wszystkiego, pojedzie, gdzie pan zechce, bo tam zmierza i on, ale ona już wtedy była obywatelką, nie ona-bank, tylko ta święta cudowna krowa przy współudziale pana stała się obywatelką, przysięgam, teraz ona jest waszą współobywatelką, za dotknięciem czarodziejskiej różdżki państwa stała się jedną z was, ona była gotowa na ten krok, wy jesteście gotowi wkroczyć, w razie czego nawet do kościoła, tak właśnie, dokładnie tak jak cudowna, ładnie ufryzowana, dobrze dostrojona śpiewaczka, zawsze wspaniale ubrana, kosztownie przybrana, oj tak, ona jest z tych, co to nie muszą robić za instrument, gdyż posiadają dar. Ona nie musi dawać dupy za wizę tymczasową, za pozwolenie na pracę, jej pozwolenia nie dotyczą, ją się prosi, na kolanach błaga, bo ona posiada dar niepowtarzalnego głosu, niebywałego sopranu, którego szukaliście tak długo, tak długo, był w końcu jedyny, nie ma co szukać po kieszeniach, nie ma co grzebać w torebkach, tam tego nie znajdziecie. I nic tego głosu nie zatrzyma nagle, żaden środek go nie uśmierzy, żadne cugle nie powściągną, to się słyszy, takie rzeczy go tylko wzmacniają. Żadna nie ma więcej głosu, żadna tyle nie daje głosu, żaden głos nie stanie obok niej, a i dla nas nie ma tutaj ani miejsca, ani głosu. Żadnego, choćby słabego. Może mielibyśmy głos, ale tego głosu już nie ma, prawie go mieliśmy, ale o tym nikt nie wie i dlatego nie dostaniemy drugiego, nie dostaniemy dodatkowego głosu do tego, który mieliśmy. Nie ma miejsca, nie ma głosu. Nikt z nas, żaden z naszego hufu nie posiada więcej, cokolwiek posiada. Nikt z nas nie ma ani tego głosu, ani tamtego. Chcielibyśmy go mieć, ale go nie mamy; chcielibyśmy naszymi głosami mieć wkład w powszechne dobro tego kraju, chcielibyśmy zwyczajnie być przydatni dla tego kraju, który pławi się w swoim dobrym samopoczuciu i tarza się w dobrostanie jak świnia w ciepłym błotku albo jak ta krowa, co jej tu właśnie już nie ma, więc nie możemy podglądać, co akurat porabia, może i ona się tarza, bo na pewno ma się dobrze, odpoczywa sobie w jakimś prześwicie, dokąd zaprowadził ją jej nowy paszport, tam odpoczywa, tam sobie poczyta i bije od niej blask, bije od niej żar, i gaszą ten żar, i zacierają ślady, a ona zaciera ręce i oddaje się uciechom nocy setkę oczu skrywającej, mhm, aha, no, takiego dobra powszechnego jeszcze nie widzieliśmy, teraz też nie zobaczymy, ona już wyjechała, właściwie mogła była się tam zatrzymać,

przynajmniej na chwilę, ale kto to wie?, tu jej nie ma i tyle, a może teraz właśnie stoi tuż obok was, kto wie, ma nam świecić przykładem, jej przykład mógłby nam przyświecać, ale my widzimy tylko ten blask bijący po oczach, i jeżeli nawet przeżyła straszne rzeczy, my w to nie wierzymy, ale niech i tak będzie, nie my jedyni przeżywamy straszne rzeczy, trzeba to przyznać, moglibyśmy jednak też mimo wszystko do was przynależeć, tak mocno, ach, tak bardzo, tego się właśnie obawialiście, co?, i już sobie obmyśliliście plan, jak do tego nie dopuścić, a przecież pragniemy tego co najmniej tak bardzo, jak ona, ta absolutnie fantastyczna śpiewaczka! Identycznie, jak ona, co najmniej tak gorliwie, jak ona! Ona posiada naturalny dar widzenia nas, nie, nas nie, córki, swojej krajanki, córki krowy Europa, tu powinno mi przyjść coś do głowy, Zeus, Jowisz, Io, przynajmniej tyle, gzem zwą plagę tę, może to on nas trzyma i nie wpuszcza, tak, to wszystko jego wina!, w każdym razie córki, obojętnie której, precz wleczonej za kręcone ozdoby okalające jej czoło, za szatę, za swój potężny, posłuszny głos, jak my! Nie, coś tutaj pokręciłem i zgubiłem już nawet takie biedne małe zdanie, a na pewno jego początek, on zawsze zostaje w tyle. Co możesz zrobić sam, zrób to sam, czytamy, każdy może przeczytać, kto umie to przeczytać, ja nie umiem, nie mogę, cokolwiek by to było, nic nie mogę, nie mogę do tego wszystkiego jeszcze wciągać Greków i na koniec Egipcjan, oni mają własne problemy, Zeusa też nie, Europy też nie, Io też nie ani gza, który nas dopadł i trzyma, i nie pozwala opuścić tej mielizny naszej flocie, naszemu strajkującemu miasteczku, naszej łódce, w miarę możliwości drewnianej, żeby radary nas nie namierzyły, co nam jednak nic nie pomoże, wiemy o tym, zanim one o nas wiedzą, łatwym nasza gwiazda, niebo nasze jest łupem dla radarów satelitarnych, one wyoczą najmniejszą nawet rzecz z drewna, dębowa okleina, imitacja dębu, wszystko jedno, papier, papierowa łódka?, plastikowa tandeta?, obojętnie, zobaczą nas, zobaczą! Wszędzie nas zobaczą. Chowamy się, ale na próżno, kulimy się, by delfin nas nie zobaczył, rozbrykany, kochany i śmigły Dolphin, który ma nas wytropić i pilnować, żeby nie ubiegły go ground positioning systems, żebyśmy byli dobrze widoczni na open seas dla Observation satellite-based systems, no, to może bić po oczach, ale bez obaw, już oni o nas biedaków zadbają, żebyśmy mogli zostać uratowani w razie głupich wypadków na otwartym morzu. Przecież zjawiliśmy się tylko po to, żeby nas wykryli, obojętnie kto, żeby nas dorwali, żeby nas wyraźnie widzieli, ktoś w końcu musi spojrzeć nam w twarz, ktoś tam na górze, kto optymalizuje services in the area of Border Surveillance systems kombinacją informacji od cooperative positioning systems (VTS/AIS, VMS, and LRIT) i remote sensing observation systems (radar in particular), zawsze z powodzeniem. Zawsze bezbłędnie. Dobrze, że je mamy, dobrze, że mamy je wszystkie, również bzyżące drony, że nas pilnują, obserwują, czuwają nad nami i naszą drogą do bycia? Morze nie ma siła dla naszego bycia, żadne kraty ściekowe nas nie uchwycą i nie powstrzymają odprowadzania, ściekamy po prostu, zwyczajnie, i nie

ma innej drogi. Zanim dopłyną kolejni, morze zje ostatki i będzie piękne i gładkie, zrobi sobie nawet powabne loczki, ale ja nie twierdzę, że nas ono zwabiło, byśmy skonali w jego oddechach, to byłaby tania wymówka, tania i wymowna, raczej niewymownie tania, ale nam już dawno nic innego nie pozostało ponad to, co najtańsze, zresztą, nigdy nie było inaczej, nieważne!, ludzie tak czy inaczej są tańsi, ja się od tego nie wymawiam, ale pan tak. Pan nas nie kupi i nie wyda, ponieważ jesteśmy nieopłacalni i niewypłacalni, w dodatku nie mamy nazwiska i nikt inny za nas nie zapłaci. Mamy imiona i nazwiska też, ale co nam to daje? Nikt ich nie chce znać. Nasze bycie jest niezręczne i nieporęczne. Stoimy w prześwicie bycia, mówi filozof, nie, to ja mówię: bycia, które jest wodą, która jest prześwitem, ograniczonym jedynie naszą śmiercią, czyli naszym niebyciem, że tak to ujmę; pływamy tam sobie bez pytania, bez odpowiedzi, bez celu, niezręczny ładunek chybotałowej łódki; o, jak wielu z nas nigdy nie dotrze do tego bezcelu, aby rozplwać się po nieskończonym prześwicie naszego jawno-niebycia, maleńkiej przestrzeni nieskończoności. O czym my w ogóle mówimy? Proszę patrzeć!

Dzieci pomagają matce na starość? Jeszcze jedna baba? Nie, dzięki! Brak baby to już dość baby. Krowy też mieliśmy dość. A matkę nam przecież zabili, już dawno, nasze rodzeństwo, dalszych krewnych, zupełnie dalekich krewnych, wszystkich, wszystkich, a naszym kuzynom oderznięli głowy i nam przysłali na DVD, już mówiliśmy? O wszystkim już mówiliśmy, co najmniej pięćdziesiąt razy już mówiliśmy o wszystkim, jeśli macie dość, tak tak, wiem, macie już dość, a nic jeszcze nie usłyszeliście. Jeszcze raz przepraszam. Byliśmy przy matkach i nadal przy nich jesteśmy, przy matkach i dzieciach na starość, nie, to znaczy przy dzieciach, które się nie starzeją, i matkach, które nie żyją, nie, to znaczy doszliśmy do granic naszej wytrzymałości duchowej i musimy skorzystać z fachowej pomocy, jaką zapewniają pracownicy kościoła, a obecnie tego klasztoru, w którym widzieliście nas leżących, o tak, to mili ludzie, uczynni, pomocni, proszę bardzo, proszę to rozgłosić, jasne! Podział obowiązków i wsparcie są ważne, nie tylko w rodzinie, której już nie mamy i za którą bierzemy odpowiedzialność, kiedy ją mamy, tę rodzinę, ale nie mamy i nie dziw, że wyzywacie nas od nieodpowiedzialnych pasożytów żerujących na waszym organizmie, on zresztą wie, jak się bronić, od razu dzwoni, gdzie trzeba, kiedy wrzód, którym jesteśmy, pęka i paskudzi swoją brudną wydzieliną ten wspaniały kraj, ale my nie mamy nic innego do zaoferowania, nie mamy nic, nadajecie na leżące na ziemi nic. Miarka za miarkę. Latarka do snu. Jesteśmy obcy pośród obcych.

Kręcone ozdoby, to też już mówiliśmy, znowu się powtarzamy, znowu o wiele za często, no nieważne, cudowna, cudowna śpiewaczka, ona nie tylko takim jak my pokazuje, jeszcze innym pokazuje Pana, Putina Pana, to znaczy wskazuje i mówi, że pan Putin to jest Pan, mówi

i mówi w swoich cudownie kręcących, kręconych ozdobach, a zębami błyska, że aż strach, bo można zostać zaciukanym na śmierć albo co najmniej oślepnąć. Widzieć ją wleczoną za suknię jej byśmy nie chcieli, my byśmy nawet nie byli w stanie sobie wyobrazić tego, co spotkało nasze matki i córki, że spotyka tę niesamowitą kobietę, która wydaje dźwięki z gardła pomiędzy szyją a głową zacną, już to mówiliśmy, nie mamy dość mówienia o tym i nie mamy dość wyobraźni, żeby to sobie wyobrazić. Jedna księżniczka i druga księżniczka, obie po rosyjsku, wszyscy na nasz rozkaz mówią totalnie po rosyjsku, odjazd, uwielbiamy to, żebyśmy to my dostali tę markę samochodową, i przyjeżdżają tu, sprawnym samochodem, albo tylko ci, co znają rosyjski, mówią, a znają wszyscy, nawet w Kitzbühel na polu golfowym, wszędzie mówią po rosyjsku, my nie mówimy nawet po niemiecku, to właśnie nam zarzucają, i słusznie, my umiemy się tylko narzucać, a i tak narzucamy się w kółko tym samym, nic nowego nie przychodzi nam do głowy. U księżniczek to oczywiście naturalne, że znają rosyjski, więcej wcale nie muszą znać, przy czym wiele z nich zna się na wielu rzeczach, tylko tak dalej, bardzo nas to cieszy. Te dwie! Te rodowite z nadania obywatelstwa, one od początku były równorzędne, to znaczy równie pierwszorzędne. Nie trzeba nam tego tłumaczyć, już tłumaczyliście to wiele razy: chodzi o dwie różne kobiety, tak, a mamy więcej, mamy ich więcej, w Kitzbühel, w Wiedniu, na całym świecie mamy zapasy, może nie w setkach tysięcy, tak jak nas, ale mamy je wszędzie, wszędzie tam, gdzie jest pięknie, wiele jest takich miejsc, i one tam są, wiele ich tam jest, można je rozpoznać po charakterystycznych okolicznościach towarzyszących, to znaczy po towarzyszach, każda córa ma towarzysza, w domu przy ruchliwej, zakurzonej ulicy nad jeziorem ani śladu życia, przecież jej tam nie ma, ta kobieta ani myśli zamieszkać w czymś takim, ale jak by nie było nikt nie umarł, to akurat możemy zagwarantować, nikt nie umarł, wszyscy żyją, nikt samotnie nie czuwa, wszyscy gdzie indziej, tam też nikt nie czuwa, ślad życia tutaj, ten nasz, nikogo nie obchodzi, tam żywego śladu, nad jeziorem też ani śladu, w wymieszkałym domu, któremu już więcej zamieszkania nie trzeba, przeciwnie, to by mu zaszkodziło, mógłby się wręcz zawalić, kto by chciał tam zamieszkać, na pewno nie ona!, nie, ona nie umarła, na pewno nie, ręczymy za to własnym życiem, jak inaczej miałyby zostać uobywatelona?, no więc gwarantujemy, że tam w tej ruderze nikt nie umarł, córa, ta europejska krowa, też nie, och pardon, europejską krową stała się przecież dopiero teraz, w każdym razie ma oficjalnie wpisane miejsce zameldowania, coś, czego my nie mamy, ale ona to ma, tam jednak też nikt nie mieszka, ona też nie, pan ma miejsce, ma pan głos, ma pan w kieszeni obywatelskość i poręczenie, ale ani śladu nie ma po tych, sam teraz nie wiem, kogo mam na myśli. Tamtych. Tych tam. Nie ma ich tam, gdzie być powinni, normalnie zwiali, ci Rosjanie, a właśnie, tak się nazywają, dali nogę, jeszcze zanim ją postavili w tym domu, rozplynęli się na sam widok, choć nie, nawet nie musieli widzieć tego domu, rozplynęli się i tyle. My za

to jesteśmy na miejscu, aczkolwiek nie ma dla nas miejsca i my nic nie mamy, więc z drugiej strony nas nie ma, nie umarliśmy jednak, jeszcze nie. Rozróżnienie jest ważne, umieranie albo życie, każdy musi robić, co do niego należy, jesteśmy tego samego zdania, to znaczy, że jedni są martwi, a drudzy nie, my jeszcze nie, ale wielu z nas już tak, wy być może dajecie z siebie jeszcze więcej, kiedy naprawdę się przyłożycie, bowiem podział obowiązków w państwie wymaga, żebyście wy nie byli martwi, ale my w miarę możliwości tak, bo wtedy nareszcie jesteśmy nieobecni, a przynajmniej przerzedzeni, co z oczu, to z głowy, jak będzie nas mniej, światła wystarczy dla większej liczby nas, to chyba jasne. Przecież się staramy, cierpliwości, proszę, niestety giez nadal strasznie na nas leci, spowalnia nas to i odbiera odwagę, kiedy licytuje Bóg, a ten ma zawsze asa w rękawie. Tak, Panie, o Tobie mowa!

Dom ten pusty, umarłych też tam nie ma, wynajęty ten dom, ale stoi pusty. Mieszkanie nad supermarketem, w Szwajcarii, wynajęte, ale też puste. Pełne i puste zarazem. Pewnie to jakiś zwyczaj, którego jeszcze nie znamy. W każdej chwili gotowe do zameldunku, lecz bez kogoś osuniętego w środku na posadzkę, komu zajrzeć by można w oczy. Lecz najemnik, co Bóg na to?, teraz nie sprawdzę, nie mam czasu, muszę pisać. Lecz najemnik, no dobra, jednak sprawdzę, co takiego robi najemnik. Lecz najemnik, który nie jest pasterzem, którego nie są owce własne, widząc wilka przychodzącego, o, świetnie!, o wilku się nam przyda, Jana dziesięć dwanaście, najemnik ucieka, ponieważ jest najemnikiem i nie zależy mu na owcach, obcemu nie zależy na owcach, pewnie je zje, a kości zakopie za domem, gdzie niestety zostaną kiedyś znalezione, ale na owcach mu nie zależy, na kościach zresztą też nie, bowiem odpłatnie na pasterza się najął. Nam nikt nie płaci, a bardzo byśmy chcieli się nająć do owiec, znaczy, no, do czegokolwiek, do czego by nas ktoś najął, ale kogo to obchodzi? A więc dom nad rzeką, najemcy, nowi obywatele, ci, którzy wynajęli miejsce, a potem zostali na stałe, nie musząc wcale pokazywać swoich wszechciemnością podkrążonych oczu, a więc tamta ruska krowa i ta druga, jak jej tam, ona teraz nawet wykupiła swoje mieszkanie, w samą porę przed katastrofą, to znaczy z mieszkaniem, bo zapadło się, o czym ja mówię?, no więc ona już się nie liczy, ona rezyduje, ona się urządziła, ale jeszcze nie żyje, nie, serio: ty tu urządzisz, ale żyć też trzeba, co ci ludzie, co te kobiety w sobie mają, czego my byśmy nie mieli? To, że są kobietami? Mężczyznami też są, to znaczy nie kobiety, ale mężczyźni też są między nimi, nazywa się ich finansistami, i oni też przybywają, ich imion nie wolno nam wymawiać głośno, bo to przynosi pecha. Kierowca rajdowy puszcza się na nasz koszt, to znaczy ściga, och, już odpadł, krótki to był występ gościnny!, zdaje mi się, że nawet nie siedział w kokpicie, nigdy nie siedział, a jednak, jednak, finansista musiał za to bulić, on za nic nie płacił, ale jest na miejscu, a teraz nikt się nie ściga i nikt już nie zamieszkuje stadionu na stopy, do piłki znaczy, którą nasi mają ciągle pod stopami i z którą nie

wiedzą, co począć, i nikt już się nie urządza, tylko od razu żyje, co, już nie żyje?, o, jaka szkoda! Jeśli ktoś miałby żyć, żyć przez duże żet, to on, a teraz nagle przestał, jego potężna ręka co, spadła z kierownicy? Już nawet kierowca nie ściga się? Szkoda, lecz tu powstaje pytanie: dlaczego im wolno, a nam nie? Oni coś mają, choć ich nie ma. My nie mamy nic, a jesteśmy. I nie ma żadnych papierów, jesteśmy tylko my, ale jesteśmy, nie widzicie tego?, aha, ale nie ma papierów, na nic nie ma papierów, bo nie o nas chodzi, nam papiery potrzebne nie będą, nie ma też papierów na tamten dom, nie dom Boży, no gdzie, po prostu na dom, nie ma na ten dom papierów, nie ma papierów na to, czy córka w ogóle przebywała w swoim miejscu zameldowania, które jest jej potrzebne, tak, my czegoś takiego w ogóle nie mamy, no więc ona się tam nawet nie zatrzymała, nic jej tam nie zatrzymywało, nikt jej nie zna, nawet wynajmujący, nikt nie zna jej imienia, nazwisko owszem, jest znane wszystkim, to naszych nikt nie zna, u nas w ojczyźnie wszyscy nie żyją, ale to naprawdę za nami nie przemawia, nie przemawia ani trochę, bo to my przemówimy jako ostatni, ale to nie my ostatni się zaśmiejemy. Za córką przemawia jeden głos i to wystarczy, jej nie ma, ale przemawia za nią głos i ona dostaje ten głos, choć ma już jeden, swój, dostaje jeszcze jeden. Nikt jej nie widział, ale dostaje głos i obywatelstwo, i teraz jest pełnoprawną obywatelką tego państwa, ma prawa i obowiązki współtworzyć, kształtować, odkształcać, wykształcać, o przepraszam, włączył mi się nie ten film, ale kiedy jest się kobietą i posiada urodę, zaraz wszystko jest prostsze i to jest bardzo miłe uczucie, aczkolwiek nie dla nas, nie wiem też, jakie uczucie mam na myśli, ale każdy wkład, również pieniężny, już o tym wspomniałem i z miłą chęcią powtarzam, bo tak tu mam napisane, jest cenny dla naszych bliźnich, nawet kiedy nikt ich nie widział, cenny i ważny dla naszej wspólnoty, nawet kiedy nie jesteśmy jej częścią, wszystko cenne, wszystko wzbogacane, wszyscy wzbogacają się, to oczywiste, tamten głos jest kupiony i ten też, teraz jest między nami jako jeden z wielu, ale taki, co się liczy! i się go ceni, i zamieszkał między nami. Ona zamieszkała pod nami, ale nikt jej tam nie widział, teraz mieszka nad nami, w łofcie, ale w dalszym ciągu nikt jej nie widział. Głos jednak ma, poza tym w ogóle ma głos, głos się zgadza, ale czy wszystko, co cielesne, nie ma swojego terminu przydatności tak jak trawa przed kościołem? No właśnie nie, ta kobieta ma dwa głosy, jeden swój i jeden przemawiający za nią, a żadnego terminu przydatności, u niej po prostu wszystko się zgadza. I to się zgadza. I zgadza się to, co mówię. Albowiem lepiej mieć udział niż stać obok.

Wybraliśmy sobie kościół, a potem nas wybrał klasztor, no i tak, i mieszkamy w nim naprawdę, możecie przyjść zobaczyć, to znaczy teraz może już nie, ale myśmy nie przywykli mieszkają, a teraz trochę tutaj pomieszkujemy i nikogo to nie obchodzi, bo zostaliśmy zapomniani, nas się już nie pamięta w chwilę po naszym przybyciu, umieszcza się nas gdzieś i już nas nie ma, grunt, że nie ma nas

w kościele, to najważniejsze, wszyscy nad tym pracowali, wielu to nakręcało i osiągnęli to!, nie mieszkamy też pod jakimś fikcyjnym adresem, a już na pewno nie w Szwajcarii, co za pomysł, owszem, tak powiedzieliśmy, ale nie mieszkamy tam, tam mieszka Bóg, nowy Pan Bóg Obywatelstwa, pan autokleta, pan automonopolista, pan złota rączka, który ma w rękę wszystkie narzędzia i kręci wszystkim, za co się nie weźmie, wychodzi przekręt, wiemy to. Ten pan mieszka przy ruchliwych ulicach przejazdowych, ale tam oczywiście nie zamieszkuje, nie zamieszkuje nad supermarketami z tłumem ludzi i multum towaru w środku, a jego nie ma, biedacy!, pewnie czują się osieroceni bez niego, kto wie, ale nie, on tam oczywiście nie mieszka, pusto, mieszkanie stoi puste, dom stoi pusty, ale pełen adres, miejsce zamieszkania całe wypełnione, zamieszkały w Szwajcarii, kanton Zug, zapisane, zabezpieczone, ubezpieczone, przed miejscem zamieszkania stoi miejsce zameldowania, a za nim stoi bezpieczne obywatelstwo, najbezpieczniejsze z bezpiecznych, tam żaden włos mu z głowy nie spadnie, głowa zresztą też pełna, pełna pomysłów, nikt mu się do nich nie dobierze, są w pełni bezpieczne, bo tam nikt nigdy człowieka na oczy nie widział, ale jak się jest zameldowanym, jak się jest obywatelem, nikt cię nie musi widzieć na oczy, nie można przecież wymagać stałego miejsca pobytu, ty tu rządzisz, jak się urządzisz, dziś żyje się szybko i mieszka szybko, tak szybko, że jest się zamieszkałym tam, gdzie się nie jest, mamy wrażenie, że tam mieszkają w ogóle same obywatelstwa, to znaczy przepraszam, mamy na myśli zamieszkałych, bo nasz pan jednak nie ma potrójnego obywatelstwa, to jednak nie jest jeden człowiek w trzech obywatelstwach; ten, który mieszka, jest jednodomowym bogiem razy trzy, trzy w jednym, czyli nikt, a kto by obejmował błoto?, niestety już nie pamiętamy, co mieliśmy na myśli, mówiąc o błocie, na pewno nie to, co wy sobie pomyśleliście; kto by znikał w takich okolicznościach?, kto jest, który nie jest?, żadnych na to nie ma papierów do skontrolowania, kobieta po prostu została obywatelką, ona, Rosjanka, nienależycie została obywatelką, aczkolwiek nie bez należności, została wręcz dwa razy obywatelką, co dwa obywatelstwa to nie jedno, wystarczyło, że podzielał szef koncernu, który teraz działa w swojej partii, bo założył swoją własną partię, taką zupełnie własną, no nie szkodzi, musi zadziałać, musi panować ruch w interesie, każdy interes musi mieć pana, nawet my, martwe trupy, musimy mieć pana, kościół, klasztor, wszystko jedno, tam też jest potrzeba pana, Pan wisi na ścianie, ale ten pan już dawno nie ma nic do powiedzenia. My zaś zadajemy sobie pytanie, skąd to panowanie, ale nie samoopanowanie, tylko tamto drugie panowanie, to znaczy pierwsze, no nieważne, dostajemy nawet odpowiedź wewnętrzną, gdyż wszystko musi być podzielone, rozdzielone i przydzielone, tak jak ludzie byli wszędzie posyłani, by głosić Słowo Boże, bo własnego nie mieli, tak są przydzielani do różnych krajów, a ten kraj podzielony jest na mniejsze landy, zaś ich mieszkańcy przydzielani są do różnych działów, gdzie uprawiają swoją działalność, na której albo mogą się

wzbogacić, albo i nie, zależy to tylko od nich, nie zależy im na nas, ale od nich zależy, czy będą bogaci, czy też nie. Mają wszelkie prawo, wszelkie obowiązki i w ogóle wszelkie wszystko, bowiem ceni się ich umiejętności oraz cechy. Naszych się nie zna, a przecież i my być może mamy umiejętności, sami już nie wiemy. Jesteśmy wami zaślepieni i rośnie w nas niepokój, nasze umiejętności też gdzieś rosną, ale nie mamy do nich dostępu, i nie uspokoimy się, choć wy chcielibyście, żebyśmy się wreszcie zamknęli. Kiedy wy macie obawy wracać samemu do obozu, to idźcie do innego! Bo macie wybór. Żaden Bóg nie wymachuje wam przed nosem swoim berłem, dotąd i ani kroku dalej i że on wcale nie mieszka tam, gdzie go odwiedzamy. A szukaliśmy go, na mapie szukaliśmy, z GPSem, z planerem trasy, który potrafi wyliczyć nawet pieszą trasę przesiadki z tramwaju do tramwaju w trzech prędkościach zależnych od tego, jak się idzie, wolno, średnio, szybko, i idzie się, idzie, szuka się Boga, ale tam, gdzie się go szukało, jego nie ma, Pan Niewidzialny, który jest miastem, jest całym narodem, w ogóle wszystkim jest i swoim nazywa ołtarz, sumienie narodu, dobrze, w porządku, nie wątpimy, że tak jest, ale jego nie ma tam, gdzie jest jego adres, nie ma, nie przebywa, nie zamieszkuje, adresat nieznan, niedoznany, możemy zaświadczyć o jego nieobecności. Spełzamy na niczym, a ten cholerny giez dalej nas prześladowa i żądli, i żądli, i wychodzi Europa, nie, muszę to sprawdzić, było zupełnie inaczej, powiedzielibyśmy wam, gdyby nie to, że w kółko leniwie tarzamy się w błotku. Sami nam powiedzcie!, nie powiecie?, choć moglibyście to wygooglować równie dobrze jak my, gdybyście mieli odpowiedni sprzęt, ale sprzęt przecież macie zawsze, no tak, bo tak jest. Tak jest jak ze wszystkim. Jest ustalone, gdzie wolno budować, kraj bowiem najlepiej wie, na kogo wolno mu liczyć i z kim budować, i robi to, ponieważ powierzchnie mieszkalne są niezbędne. Jedzenie też, ale nie mamy zamiaru posuwać się do tego, żeby o nie prosić. Jesteśmy już zmęczeni, tyle przeszliśmy, przeszliśmy się aż do stolicy, położyliśmy się w kościele, nasze mizerne tobołki, darowane graty, cały ten nasz syf, którym sami jesteśmy i który mamy usunąć, w każdym razie część tego gówna zgarnął i wywiózł buldożer w parę sekund i koniec. Nic nie musieliśmy robić. Nic pomagać. To koniec.

Nie ma żadnego już zakresu obowiązków do wypełnienia. Nie ma takiego sektora, który by nam przyznał kierownik rozporządzający sektorami. To my mamy się przyznać: że każdy człowiek jest nielegalny. Taka jest prawda. Każdy z nas. Nie ma takiego zapewnienia, któremu moglibyśmy dać wiarę, nie ma takiej potrawy regionalnej, której moglibyśmy skosztować, nie ma napływów, które prowadziłyby do różnorodności, nie chcecie takich wpływów, jasna sprawa, żadnej wyrodnej różnorodności i żadnej wielorodności jednostek. W ostateczności bylibyśmy nią, moglibyśmy być, no właśnie, moglibyśmy robić, co do nas należy, ale wy tego nie dostrzegacie, nie należy nam się choćby zadanie do wykonania, nie podzielicie się z nami choćby obowiązkiem,

nie możemy więc niczego sobą wnieść ani przejąć. W przeciwieństwie do was i waszej relacji, nie wiem, jak ta pani się nazywa, chyba Europa, nie, Io, ja, człowiek południa, południowiec, czyli ja, tylko ja, ale to nie wystarczy, szanowne imię to za mało. O, ja biedna, mówi, użądłona i zapłodniona, przez gza gnana, przez Boga zapłodniona, nie, to się nie zgadza, Bóg zapładnia wszystkich, tylko nie mnie, nie krowę, bo niby co by z tego wyszło! My tam wolimy wejść niż wyjść, ale to niemożliwe. Wyjść możliwe, wejść nie. Hałasy i awantury w sąsiednim mieszkaniu? Jakiś konflikt? Przyjdziemy i zrobimy, bez problemu urządzimy awanturę, pohalasujemy i się skonfliktujemy. Wam bowiem wolno prosić o pomoc i wołać policję, która ma dla was czas. Dla nas nie ma. To znaczy owszem, ma, ale inaczej. Ma dla nas czas z drugiej strony, udało jej się nawet przedostać do nas, przed chwilą wyważyła drzwi, nic nie szkodzi. Z rozmaitych przemów dowiedzieliśmy się, że policja ma dla nas czas i specjalnie do nas się zjawiła. Oczywiście tylko po to, żeby nas zabrać i uniknąć paniki. Nie mamy pozwolenia na to, żeby sami wkroczyć, my nigdy nie wkraczamy, my wykraczamy, jesteśmy jednym wykroczeniem i mamy się wynosić, a nie wnosić czegoś od siebie, koparka już jedzie! Rozchylbotany stolik został nam podarowany! Nie jest nasz! Koparce to obojętne. Proszę nie panikować i nie unikać konfliktu, jakiego konfliktu?, no jak to jakiego, tego!, proszę wkroczyć w sam środek i wnieść coś od siebie, to się opłaci! Na widok człowieka w potrzebie proszę posłuchać odruchu serca i coś zrobić! Na nasz widok proszę posłuchać odruchu! Proszę wziąć się za nas i zapewnić bezpieczeństwo! Swojemu państwu, współobywatelom, sąsiadom należy się bezpieczeństwo, więc proszę nas wziąć za łeb i wywalić, proszę nas usunąć niczym tłustą plamę! Proszę nas sprzątnąć i wymazać, proszę się ratować przed nami! Tak, właśnie tak. Tylko tak społeczeństwo, w którym ludzie dochodzą swoich praw, depcząc i wywołując buldożerem, to znaczy w którym prawa człowieka są przestrzegane, stanie się społeczeństwem! Bo my nie jesteśmy społeczeństwem, no, może takim małym, to znaczy nie jesteśmy społeczeństwem jeszcze, może w tym właśnie tkwi problem najętego pasterza? Że nie jest częścią swojej trzody? Że jest tylko wynajęty? Nawet do zwierząt nic, tylko wynajęty? Nas jest dużo, nie tak dużo jak zwierząt, ale jednak sporo, w każdym razie jesteśmy liczni, mimo to społeczeństwo z nas żadne, a wy tworzycie zwarte społeczeństwo tylko wtedy, kiedy nas usuwacie. Wynocha z nami! Zastanawiamy się, jak do tego doszło, że zostaliśmy zauważeni, to psy nas wytropiły, przyjaciele pasterzy, wierni pomocnicy! Wy pomóżcie też! Nasze rzeczy i tak już poszły na śmietnik, chętnie udamy się w ich ślady, udamy się wszędzie tam, gdzie nas zaprowadzicie, już nas nie ma. Musicie zapewnić bezpieczeństwo swojemu krajowi, policja też musi o to zadbać, no proszę, i już jest was dwoje, zadbajcie o bezpieczeństwo i wygnajcie nas precz. Obojętne, jak przy tym postacie, obojętne, jak skończy się postępowanie przeciwko nam, przegońcie nas stąd! Obojętne jak i co, dajcie nam wyjechać! Możemy też razem wyjechać, czemu nie, ucieknijmy

razem!, ale nie, tak to wy nie, wyjechać owszem, ale nie tak, no przecież nie tak, żeby nie można sobie było wyobrazić, od czego. Nasz duch wyprowadził was z równowagi, dziwne, przecież my żadnego ducha nie mamy, nasze bezczeszczące trawnik stopy, o tym jeszcze zapomnieliśmy, nie, już i tak tyle razy, pewnie o wiele razy za wiele, ze sto osób dzwoniło w tej sprawie, ale my to zgłosiliśmy, że trawnik przed kościołem też jest zniszczony, zdewastowany, zgnieciona trawa, w tym miejscu nowa trawa już nie wyrośnie, a ledwo co zeszłej wiosny zasiana została, świeżutka i pachnąca!, w tym miejscu już nigdy żadna trawa nie wyrośnie, nikt plonów nie zbierze, nasz otrzymany w darze dobytek usunięty z koparki, nic nie zostało, naszych grozą napawających czlekoniekształtnych postaci oglądać wam nie godzi się, nasze ciała pół zwierząt, pół ludzi, jak ciało Europy czy Io, no w końcu której?, pół niewiasta, pół krowa, niegdyś podziwiał lud takie dziwo. Dziś ludzie już tak nie patrzą, ale gapić się owszem, gapią, w spokoju i zaciszu, bowiem obok siedzi Bóg Atlantiades i strzeże ich, skraca dzień pogawędkami, a życie z dala od nas trzyma. Chcecie od nas precz? Proszę bardzo! Wynocha. Boże, Boże, kto się nad nami zlituje, my, błędni podopieczni, pół zwierzęta, pół ludzie, nawet w połowie nie ludzie, nawet nie coś, nic, kto się zlituje? Może ktoś wylosuje kartę i postawi trochę litości? Nikt nie chce? Świetnie to rozumiemy.

Córka, nieszczęsna niewiasta, jaka tam ona nieszczęsna, w domu, w domu tym opuszczonym, czmychu-czmychu, fiku-miku, blitz-obywatelstwo pikuś. Żadnej rosyjskiej najmującej nie widziano, nie słyszano, nas widać, można nas przyjść pooglądać, kiedy się chce, ale wy nie chcecie wcale. Nie stanowimy wartości, jesteśmy poza wartościami ustanowionymi przez innych, ustanowionymi przez koncern, stanowiącymi koncern, stworzonymi przez koncern, uobywatelenie córki, która śpiewa koncerty, nie, chodzi nam o tę drugą, która nic nie umie, choć może jesteśmy uprzedzeni, skoro inni są uprzedzeni do nas, czemu my mielibyśmy nie mieć uprzedzeń?, ich mamy przynajmniej zawsze pod dostatkiem, nic nie szkodzi. Fabryki samochodów nie kupił, który kupić ją chciał, udaremniony zakup ten przez koncern-matkę, pana nad nami wszystkimi po wsze czasy, który go nie zbawił, nie zbawił Boga, Pana naszego od Jego boskiego tchnienia, będzie mu jeszcze potrzebne, tak, potrzebne będzie do stworzenia całej partii, skoro już nie może konstruować całych samochodów, poddostawca, dystrybutor części, których my nie jesteśmy częścią; ani fabryki, będącej fantem koncernu, boga potężniejszego niż Bóg, zawsze znajdzie się ktoś potężniejszy, potężniejszego nawet niż wszelki Bóg, ani marzenia o więcej, najlepszego marzenia ludzkości, które dopiero czyni człowieka kimś, no, z nas nie czyni nawet niczego, ale innych owszem, tego boskiego fantu czynienia z siebie czegoś Więcej, niezłudnie na łonie noszonego niczym Io Europę czy jakoś tak, nie, na pewno nawet w przybliżeniu nie tak, tam coś powstaje, tam się coś tworzy, czego wytwarzać niestety nie wolno. Chyba że w częściach.

Ale tak to nic z tego nie będzie. Nie będzie z tego samochodów, a samochody to absolutnie największe Więcej z istniejącego, również dla nas. Nasze bambetle, toboły pozabierane, dary z rupieci nam ofiarowane rozrąbane, rozbite i wywiezione, tylko myśmy zostali na koniec, a wokół w głos raduje się kraj i powie prawdę, słowo daje! Wcale nie trzeba, my już ją znamy, ale i tak, i tak mówi. Nie jesteśmy synami Boga, musi chodzić o jakichś innych, nie wiemy, o kogo, ale my przecież mamy zniknąć, może niekoniecznie na śmierć, ale ma nas nie być i już. Tutejsza rasa ma się czym chwalić: nareszcie poznikali, zresztą, mnie też już się nie chce dalej, nie ma za co dziękować. Może im też przeszła ochota na dobijanie się do drzwi, przełamywanie muru, dymienie gazem łzawiącym, wylewanie łez, sprzątanie całego tego gówna, nie chce im się, bo dobra wola musi mieć jakieś widoki, a widokami cieszą się już inni. Córka Jelcyna dostała obywatelstwo, świetnie, nie sądziliśmy, że to możliwe, nam się to niestety nie przysłuży! Firma uobywatelona, bank na miejscu, bank obecny, żadnych innych uobywatelęń. Ale nie udało się. Nic nie szkodzi. Wam to może nie szkodzi, chętnie w to uwierzmy, ale panu od koncernu to się może nie podobać. Nadanie zostało wykonane, za wcześniej, ale jednak, niestety nic nie dało, chybiona inwestycja, ale obywatelstwo Jelcynównie nadane, że mucha nie siada, to ona, córa, może się rozsiać wygodnie, tylko nie wiemy gdzie, zasłona zaciągnięta, co jest do pojęcia, ściśle opisane, zajęłoby zaledwie kilka stron, kto o tym pisze, kto o tym śpiewa, kto robi coś, kto coś robi, kto zmusi tych ludzi tutaj i ich oszukane oczy szukające stabilnego oparcia do skierowania się na innych zamordowanych, naszym zdaniem pasowalibyśmy do nich, może nie jako dobrze, ale jednak. Nic nie szkodzi. Stanowimy horyzont dla czegoś, co też mogłoby zakończyć się szczęśliwie i radośnie, choć tak się nie zakończy. Niczego nie stanowimy, niczego sobie nie wyobrażamy, przecież nie żyjemy, w każdym razie martwo wyglądamy. A tu jest napisane, ach, nie jest, nie jest napisane, że martwi będą obywatelami, nie ma też nic o żywych trupach, ani słowa o tych, których umarli są tak żywi ani o tych, których żyjący są martwi, ani słowa, nie chcemy tego słuchać. Ostatniemu nie zapala się światełko, ostatni je gasi. A to my jesteśmy ostatnimi.

Przecież to nie nasza wina! My podchodzimy z szacunkiem, z szacunkiem wychodzimy naprzeciw. Kiedy idzie szacunek, my wychodzimy mu naprzeciw ze swoim, wpół drogi się spotykają, ale nasz nie zostaje przyjęty, podchodzimy z licznymi talentami i atutami, ale niestety nie zostają przyjęte. Nic się nie przyjmuje, w każdym razie nic naszego. To chyba jasne, że w takiej sytuacji jesteśmy stratni. Koparka odbiera nam resztę. Nie przyjmą nas, tutaj słowo musi stać za czynem, zupełnie odwrotnie niż za fabryką, która stoi sama z siebie, ale nie została kupiona, zupełnie jak my. My bowiem nie wychodzimy naprzeciw z rosyjskim bankiem ani nie kręcimy z przemysłem samochodowym, nie mamy zasług i nie zasługujemy na przyjęcie, poza tym mamy też

wady i słabości, mamy same wady i słabości, nie jesteśmy i nie będziemy zręcznymi obywatelami i nikt za nas nie poręczy, nie mamy nic, nikt się za nami nie opowiada i my też już nic nie opowiadamy, nasi umarli również nie mają nic do opowiedzenia się, a na pewno nie po naszej stronie; nasze czyny coś mówią, ale nie mówią same za siebie, bo niby jak, skoro są daleko, daleko, tak daleko jak nasi umarli, a dalej niż oni już się nie da, głowy im oderżnięto, nie, nie czynom, kuzynom, moim kuzynom się to przytrafiło całkiem niedawno i zostało niezupełnie przypadkiem nagrane, kamerkę albo komórkę dziś każdy nosi przy sobie. Rosyjska księżniczka nie jest zatrzymana, nigdzie, a już na pewno w tym domu przy ruchliwej ulicy w Burgenlandii nie została uchwycona, nikt jej nigdzie nie widział, może jej w ogóle nie ma, nie, ona jest, musi być, przecież teraz jest obywatelką, pan Bóg o to zadbał, a nad jego moc nie ma wyższej mocy i nie godzi się, by mniejszy ponad większe był, jedynie jego wartości są większe, i jego dzieła, gdzie dzieła, tam i wartości, ale one do nikogo nie należą i nawet tamten pan, właśnie ten, tak, ten, który chciał stworzyć wartości, nie został ich właścicielem, jasne, co zamyśli jego duch, wnet się iści w dziele, ale, jaka szkoda, nie tym razem!

O nas nikt nie zadbał, jesteśmy sami z siebie, po prostu jesteśmy, i wszyscy nie żyją, my też już niedługo, zobaczycie, możecie się cieszyć za wcześniej, co prawda jest czas, zostało go całkiem sporo, żeby cieszyć się później, w końcu ten śmieje się ostatni, kto naprawdę ma powód do śmiechu. Ale kiedy nas już nie będzie, ucieszycie się jeszcze raz i jeszcze raz i jeszcze, że nas nie ma, że rozwiązaliście ten konflikt bezprzemocowo, albowiem został usunięty w waszym imieniu przez inną przemoc, czego jednak nie przyznacie. My byśmy się chętnie sami tym zajęli, ale tutaj wszędzie mają zastępców, naprawdę, na każdym kroku znajduje się zastępca, który robi całą robotę, wstawia się za prawami innych i je ustawia, przewracając podarowany stolik i plastikowe kubeczki, rozwalając krzeselka turystyczne, także podarowane, depcząc nasz skromny dobytek, który nawet nie należy do nas, wreszcie go likwidując, to akurat robota koparki, waszej pomocniczki: to się nazywa odwaga cywilna, nawet jeśli mielibyście przez to nieprzyjemności, nic nie szkodzi. Ale nie macie, nie macie się czego obawiać, a już na pewno nie własnej szkody, proszę, wchodźcie bez obaw i rozdepczcie wszystko, odniesie to krótkotrwały skutek, który być może da się przedłużyć, jeśli za jednym zamachem rozdepczecie i nas, nie jesteśmy nawet w połowie tak twardzi jak ten rozklekotany stolik, nawet w połowie tak wytrzymali jak ten zestaw ogrodowy, który dla kogoś przestał być użyteczny, bo był już zbyt zużyty. Jeśli wszyscy będziemy tak robić, jeśli wszyscy zrobimy wszystko, to będziemy żyć w bezpiecznym kraju, no, w każdym razie zabezpieczonym przed nami, a to już przecież coś. Do możliwości bytowych współbytownia zalicza się niewątpliwie, już o tym mówiliśmy, ale powtarzamy, w razie gdyby ktoś nie był na bieżąco, możliwość zastąpienia

jednego bytu przez inny byt. Wy rzecz jasna nie macie zamiaru dać się zastąpić, rozumiemy to, nie chcecie nawet, żebyśmy wstępowali na trawnik przed kościołem, kiedy musimy rozprostować nogi, bo doszczętnie zdewastujemy ten piękny trawnik, co roku to samo, już o tym mówiliśmy, bo wy nam o tym mówiliście, trawnik ledwo co (kto powiedział, że zeszedł wiosny?) został położony i przyjął się jak szczeniaczek u piersi nowej mamusi, bowiem, proszę posłuchać, różnorodność możliwych do zastąpienia rodzajów bytowania, o tym też już mówiliśmy, ale sprawia nam to tyle radości!, rozciąga się nie tylko na oczywiste możliwości publicznego współbytowania, lecz dotyczy tak samo węższych kręgów, zawężonych do wszystkiego, dotyczy też nas, tak, bo i nam przysługuje bycie, możecie w to nie wierzyć, ale my też jesteśmy ludźmi, my też jesteśmy bliźniami, być może jesteśmy wręcz jednym i drugim, też wykonujemy różne zawody, nie, teraz już nie, teraz już tylko je sprawiamy, proszę się cofnąć, proszę zachować ostrożność, nadciąga fala, proszę niezwłocznie cofnąć się od krawędzi!

My podchodzimy do innych fair i z szacunkiem, tego się od nas wymaga, czyni drugiemu, co tobie miłe, a my to czynimy, proszę, podchodzimy, z szacunkiem podchodzimy, ten szacunek nas nawet wyprzedza, a potem zwraca i do nas wraca, o to nam chodzi, bo mamy coś dla niego, i wychodzimy mu naprzeciw z jeszcze jednym szacunkiem, który dla niego mamy, bo przecież dostaliśmy jeszcze jeden szacunek, nie pamiętamy, kiedy to było, ale na pewno coś dostaliśmy, chyba to był termos, bo zimno jest strasznie w kościele, i właśnie tak, tak samo chcemy być traktowani, żeby to nas tak traktowano, nie tak jak tę rosyjską prezydentównę, jej to niepotrzebne, a jednak dostaje wszystko, my podchodzimy dobrowolnie, z szacunkiem, i hojnie go okazujemy sami z siebie, to gdzie mamy go złożyć, byliśmy tacy naprzeciw-wychodzący, bo mieliśmy szacunek, a mieliśmy szacunek, bo został nam szacunek okazany, to gdzie mamy go złożyć, gdzie mamy szacunek włożyć, gdzie mamy się sami położyć? Bo ten szacunek strasznie się rozpycha. Nie ma już miejsca. Gdzie mamy go dać, gdzie się podziąć? Mamy go dać obok talentów i atutów, żeby był pod ręką, kiedy zechcemy sięgnąć do talentów i atutów? Wtedy będzie zaraz obok, ów respekt, którego nabraliśmy, prawda? No, nie ukradliśmy go, słowo honoru! Serio. Nabraliśmy uczciwie. Tak, tak zrobimy, tak zrobimy! Właśnie tak! Podchodzimy też z uczciwością, z szacunkiem i uczciwością wychodzimy naprzeciw, tak, a tam obok siebie leżą już nasze talenty i atuty, które dopiero co odłożyliśmy na bok, bo przecież chcemy mieć obie ręce wolne, tamto jest tutaj niepotrzebne, nie potrzebujemy tych rzeczy, stolik turystyczny owszem, przydałby się, każdy czasem lubi sobie posiedzieć razem z innymi, prawda?, ale stolika już nie ma, tu nikt nie potrzebuje uczciwości, szacunku też nie, nas też nie, ale może coś nam to da, zrzucimy się, co kto ma, wszystko ładnie złożymy, wtedy nie zabierze tyle miejsca, jak się złożymy, to może da się coś za to kupić? Miejmy nadzieję! Miejmy nadzieję, że

dopuszczą nas do tego, co na nas czeka, gdzie podobno mamy wszyscy iść. Ale na razie nas nie puszczają. Nie odpuszczają. Składamy się, co kto ma, a wtedy nadjeżdża buldożer, półprzytomnie na lodowatym zimnie, przed kościół, po zamrożonej trawie, my sami zamrożnięci, ale w środku, w domu Bożym, i likwiduje wszystko i koniec. Likwiduje i koniec. Chcieliśmy być mieszkańcami tego kraju, ale nie możemy. Jakieś mieszkanko mieć razem z innymi, ciasne i przytulne, byłoby tak pięknie, ale wam to się nie podoba. Nie czekają na nas żadne rozproszone domki gotowe do zamieszkania, tylko ten klasztor, tam wolno nam zostać, bo stamtąd mogą nas w każdej chwili wyrzucić, może już nas wyrzucili, bo móc zostać, ale gdzie indziej, to właśnie znaczy dla nas być wyrzuconym, ale tak, i tak jesteśmy do waszych usług, możecie wybierać, wybierzcie może nawet nas! W każdej chwili możecie wybierać! Nie po to macie wybory?! Nie chcecie nas chronić, nie chcecie nas utrzymywać, nie chcecie nas. Wszyscy obywatele, którzy wybrali nasze wydalenie, nasze zniknięcie im z oczu, idą teraz na wybory i wybierają dobre samopoczucie. Swoje własne oczywiście.

Patrzą na nas obie partie i równe są szale wag, chciałyby wydać sprawiedliwy sąd, nie, nie chciałyby, dlatego nie potrzebują usprawiedliwienia. Czekacie na lepszych od nas przyjaciół? Czego oczekujecie? Czegoś lepszego? Nie sam wstyd byśmy wam przynieśli, zachowalibyśmy go dla siebie, a powstydzilibyśmy się chętnie, kiedy tylko wy byście tego wymagali, bowiem kto potrzebuje opieki, temu wystarczy jedno słowo, żeby potwarz odebrała mu twarz i przykleiła hejta do pleców. Widzicie nas i nienawidzicie. Tak to wygląda. Nie inaczej. Próbowaliśmy do was przemówić, staralibyśmy się, narzekalibyśmy na ciężki nasz los, ale potem bardzo byśmy się starali, obiecaliśmy wam, że się postaramy, nie wiemy tylko o co, po co, robimy, co możemy, wyszlibyśmy nawet ze skóry, nie podnieśliśmy ręki, nawet byśmy nie tknęli zwierzęcia ni człowieka nienależącego do nas, a i tak nie możemy do was należeć, bo przed nami macie się na baczności. Jesteście tolerancyjni, tylko nas nie tolerujecie. Nie stronicie od wyzwisk, dla naszych wrogów staliśmy się obiektem kpin i żartów, wolelibyśmy tego uniknąć, proszę nam wierzyć, ale nie mogliśmy inaczej. Wybaczcie nam. Mieszkanie zdadne do zamieszkania chętnie byśmy przyjęli, cokolwiek miasto by nam dało. Trudy i obowiązki chętnie byśmy wzięli na siebie. Wszelkiej rady od państwa-opiekuna dochowalibyśmy wiernie i ufnie, bowiem skromność i szacunek są nam droższe od życia, którego i tak nie możemy wieść. No. A teraz chętnie coś też pochwalimy, możemy chwalić waszego Boga, bo byliśmy w jego domu, wyglądał schludnie i porządnie, przynajmniej zanim przybyliśmy my i rozłożyliśmy się w nim z naszymi bambetlami i zapaleniem płuc i kilkoma strajkami głodowymi. Możemy chwalić miasto, którego woda niechaj nigdy nie zaleje, to się zresztą nie wydarzy, bo miasto nie ma morza, ma za to prąd, jest zabezpieczone, ma własną sieć elektryczną i teren zalewowy, pewnie nawet ma wiele różnych sieci i wiele różnych terenów, ale

tylko jednego władcę, niestety nie znamy go. Nie pojawił się osobiście i wcale nie musiał, był tam przecież. Pomyślano o wszystkim, tylko nie o nas. No dobrze, jesteście przewidujący, ale nie przewidzieliście naszego przybycia, to zrozumiacie, przecież nie zapowiedzieliśmy się. Jesteśmy niespodziewanymi. Jesteśmy błagalnikami. Jesteśmy w zawieszeniu, choć nie zawisnęliśmy przybici gwoździami, tego byśmy jednak nie dali ze sobą zrobić. Niech to sobie robi wasz Bóg, my tego nie zrobimy. Ze współczuciem patrzą na nas tylko nieliczni. Inni królują nad nami i wcale nas nie zauważają, a siedzą dokładnie nad nami, powinni nas widzieć, nawet z samolotu powinni nas widzieć, nawet jako orły. Ale nie. Odwracają się! Odwracają wzrok i skupiają go na czymś innym, i to jak skupiają. Żądza polowania jest silniejsza, coraz silniejsza, ale nas nie zauważają, waga szwankuje, szala z nami obniża się, jesteśmy prosto z chłodni, polowanie dawno się skończyło, leżymy więc, parę kawałków mięsa, nic więcej. I staje się, a teraz może już się stało, teraz, kiedy państwo patrzą, staje się to, co zgotował nam los, a mianowicie: koniec. Zniknięcie. Odparcie. Wyparcie. To też jakiś ruch, przynajmniej możemy się już ruszyć. Dobrze. Rusza nieporuszenie poruszonych, poruszonych filmikami o kociętach, o szczeniach, nasza niepewna przyszłość jest blisko, widzimy ją wyraźnie, już nawet zbadaliśmy dno, nie było tak strasznie, po co badaliśmy dno, nie wiem, skoro morze też ma gdzieś swoje dno, pewnie chcieliśmy po prostu sobie popatrzeć, tak, przyszłość też już widzimy, to ta, o tam, ta najciemniejsza, proszę nam powiedzieć, o co jeszcze mamy błagać, a przede wszystkim po co? I kogo? Modlimy się o sprawiedliwy los, niech wypełni moją modlitwę o list żelazny, o los, który wygrywa, o lepszy los, ale tak się nie stanie. Tak się nie stanie. Tego nie ma. Nas nie ma. Dotarliśmy, ale nie ma nas wcale.

W sztuce wykorzystano:

Błagalnice Ajschylosa (w przekładzie Stefana Srebrnego)

Powszechną Deklarację Praw Człowieka

Biblię Warszawską, Biblię Gdańską, Biblię Tysiąclecia

Przemiany Owidiusza (*Io*; w przekładzie Anny Kamieńskiej)

I szczyptę Heideggera, niezbędną, bo sama bym nie potrafiła (konkretnie pozycję *Kant a problem metafizyki* w przekładzie Bogdana Barana)

prawa do wykonania publicznych przekładu: ADiT
adit.art.pl

Święte krowy i uchodźcy

NA MARGINESIE PODOPIECZNYCH ELFRIEDE JELINEK

• MONIKA WĄSIK •

Gdy Danaos przegrał ze swoim bratem Egiptosem walkę o tron, zwycięzca zażądał, aby jego pięćdziesięciu synów pojęło za żony pięćdziesiąt córek Danaosa. Zrozpaczone Danaidy uciekły wraz z ojcem do Argos – dawnej ojczyzny ich prababki Io – szukając tam schronienia i ratunku przed ściga-

Argos? Trudno rozstrzygać, czy w tragedii Ajschylosa król Argos wykazał się szlachetnością, czy raczej strachem przed mocami wyższymi. W każdym razie – jak relacjonował córkom Danaos – „jednomysłna zgoda była w Argos ludzie”¹, gdy Pelasgos przekonywał, aby nie wzbudzać gniewu Zeusa i przyjąć uciekinierów.

Autorka pracuje w Katedrze
Dramatu i Teatru Uniwersytetu
Łódzkiego. Zajmuje się teatrem
niemieckojęzycznym.

jącymi ich kuzynami. Błagania kobiet wznoszone do bogów na ołtarzach Argos zostały wysłuchane, bo wspomniałomysłnemu królowi Pelasgosowi, mimo lęku przed zemstą Egiptosa, udało się przekonać mieszkańców miasta o konieczności obrony prześladowanych i przyjęcia ich do wspólnoty. Czy jednak Pelasgos wykazałby się taką gorliwością i ryzykował konflikt z potężnym królem Egiptu, gdyby nie więzy krwi uciekinierów z dawną obywatelką miasta i strach przed nieprzychylnością bogów urażonych niegościnnością

1.

W listopadzie 2012 roku w Wiedniu grupa uchodźców i wspierających ich aktywistów zorganizowała marsz, którego celem było zwrócenie uwagi na zbyt restrykcyjne prawo azylowe w Austrii. Być może protest ten przeszedłby bez echa, podobnie jak dziesiątki innych manifestacji w obronie praw imigrantów, gdyby nie fakt, że jego uczestnicy ogłosili strajk głodowy, po czym zajęli słynny Votivkirche w samym centrum miasta. Trwającej przez trzy miesiące okupacji kościoła nie dało się nie zauważyć ani też po cichu zakoń-

¹ Ajschylos *Hiketydy to jest błagające opieki*, przełożył Zygmunt Węclewski, Poznań 1873, s. 373.

Elfriede Jelinek (ur. 1946), austriacka powieściopisarka i dramatopisarka, autorka scenariuszy filmowych, a nawet – we wczesnym okresie – poetka. Gdyby określenie to nie kładło się cieniem na wartość jej twórczości, można by także nazwać ją skandalistką: od pierwszych publikacji jej utwory dzieliły odbiorców, wywołując żywe polemiki, i sytuacji tej nie zmieniło nawet uhonorowanie Jelinek literackim Noblem (2004). Komisja Nagrody – wyjaśniając decyzję – zwracała uwagę na wyjątkowy, pozagatunkowy aspekt jej twórczości oraz na wkład Jelinek w obnażanie autorytaryzmów współczesnej władzy i stereotypów w myśleniu o społeczeństwie. Niektórzy zauważają, że obie te cechy jej twórczości są głęboko zakorzenione w doświadczeniu młodości. Wykształcenie muzyczne (swojego czasu była nawet ważną propagatorką muzyki Schönberga, Weberna i Berga) przyczyniło się do specyficznego, muzycznego właśnie sposobu pracy z językiem i formą tekstów, zaś konflikt z rodzicami – uległym ojcem i konserwatywną matką – zrodził w niej nieustannie żywy sprzeciw wobec mieszczańskiego sposobu życia i myślenia (choć nie należy jednocześnie zapominać, że – głównie z powodów zarobkowych – Jelinek tłumaczyła typowo mieszczański repertuar teatralny: od Labiche’a do Feydeau, od których zresztą – jak deklaruje – nauczyła się subwersywnego opisu świata bourgeois). Niemal przez dwadzieścia lat należała do austriackiej partii komunistycznej, była – i jest – najbardziej zagorzałą oponentką austriackich partii narodowych. Szukając najważniejszej pracy w jej dorobku, uwaga dość szybko kieruje się w stronę powieści *Pianistka* (1983) przeniesionej po bez mała trzech dekadach na ekran przez Michaela Hanekego. Choć „Dialog” drukował jedną z pierwszych sztuk Jelinek dość wcześnie (*Choroba albo współczesne kobiety*, przełożył Marek Zeller, nr 6/1994), to polskie teatry zainteresowały się jej twórczością właściwie dopiero po przyznaniu Nagrody Nobla. Ostatnią inscenizacją Jelinek w naszym kraju była *Podróż zimowa* w reżyserii Pawła Miśkiewicza (Teatr Polski we Wrocławiu, 2014).



czyć, zwłaszcza że na przylegającym do budynku skwerze (tuż przy gmachu uniwersytetu) popierający protest aktywiści rozbili miasteczko namiotowe. I tak jeszcze w pierwszych miesiącach nowego roku żyjący przygotowaniami do wielkich balów wiedeńscy musieli tolerować tę manifestację obecności uchodźców w samym sercu naddunajskiej stolicy.

Jak łatwo się domyślić, protest budził skrajne emocje wśród mieszkańców oraz władz miasta i zaostriżył trwającą od dłuższego czasu dyskusję o sytuacji imigrantów w Austrii. Do Votivkirche przychodzili politycy, nie zabrakło nawet kardynała próbującego negocjować warunki opuszczenia świątyni, ani prawicowej młodzieży domagającej się usunięcia imigrantów w imię obrony „wiedeńskiej tożsamości”. Prominentnych polityków (była wśród nich między innymi minister spraw wewnętrznych) i hierarchów Kościoła imigranci prosili o pomoc i wstawienie w swojej sprawie, tłumacząc, że niewydolne prawo skazuje uchodźców na wielomiesięczne oczekiwanie na przyznanie azylu, którego zazwyczaj w końcu się im odmawia, deportując tam, skąd uciekli nieraz w obawie o swoje życie. Błagania grupy kilkudziesięciu imigrantów koczujących w Votivkirche z transparentem przypominającym, że „Jezus też był uchodźcą”, pozostały jednak daremne. Policja siłą usunęła protestujących z kościoła – część z nich wkrótce deportowano do krajów pochodzenia, kilkunastu postawiono także przed sądem. Życie wróciło do normy – latem w miejscu obozu protestacyjnego rozstawiono plażowe leżaki.

Dla Elfriede Jelinek, która stosunek Austrii do imigrantów kąśliwie obnażała już w dramacie *Stecken Stab und Stangl. Eine Handarbeit* (Kijek, kij,

pręt. Ręczna robota), napisanym po zamachu terrorystycznym młodego nacjonalisty na grupę Romów w graniczącym ze Słowacją i Węgrami Burgenlandzie, oraz w „sztuce antyhaiderowskiej” *Das Lebewohl* (Pożegnanie), której bohaterem był konserwatywny polityk Jörg Haider, konflikt wokół Votivkirche był okazją do oskarżenia o ksenofobię i rasizm nie tylko Austriaków, ale wręcz całej zjednoczonej Europy. Pytanie o to, czym różnią się uchodźcy w Votivkirche błagający o ochronę i azyl od uciekających przed oprawcami córek Danaosa zapewne prowokuje oczywistą odpowiedź, ale nie jest ona kluczowa dla autorki *Podopiecznych*. Elfriede Jelinek sięga po Ajschylosowskie *Błagalnice* i *Metamorfozy Owidiusza* nie tylko dlatego, aby snuć bliższe lub dalsze analogie między sytuacją uchodźców błagających o pomoc na brzegu Argos i uchodźców z Votivkirche – te zresztą zostają zasugerowane już w tytule dramatu.² Kluczowy wydaje się gest dramatopisarki, gdy zwraca ona głos tym, którzy zazwyczaj występują w roli niemego kolektywu, aczkolwiek w *Podopiecznych* nie mniej ważni niż imigranci są – niejako przemawiający ustami grupy błagalników – mieszkańcy mający zadecydować o dalszym losie przybyśców. Możliwość płynnego i nieprzerwanego niczyją ingerencją mówienia sprawia, że błagania uchodźców przeradzają się w skargę i donos, obnażające mieszkańców i włodarzy współczesnego Argos, jakim stała się dla nich Europa. Lektura dramatu nie pozostawia wątpliwości, że dla autorki Europa jest jedynie wspólnotą mityczną, konstruktem i kontraktem zbudowanymi na demonstracyjnych gestach,

² W języku niemieckim tragedia Ajschylosa nosi tytuł *Schutzflehenden*, a oryginalny tytuł dramatu Jelinek to *Schutzbefohlene*.

swoistym exemplum wyrachowanej polityki, nie zaś szczytnych idei rękoma wyznaczających horyzont jej cywilizacyjnych dążeń. Ów horyzont (także w sensie stricte geograficznym) jest zresztą wyjątkowo problematyczny. W starożytnej Grecji i Rzymie barbarzyńcami nazywano przecież każdego cudzoziemca nienależącego do cywilizacji grecko-rzymskiej – dziś na straży europejskiej cywilizacji stoją zatem także dawni barbarzyńcy. Inny mi słowy, cywilizacyjny postęp Europy – zdaniem Elfriede Jelinek – polega jedynie na rozszerzeniu centrum, z którego perspektywy reszta świata nadal jest światem barbarzyńców. Moralnie podejrzane wydaje się jednak nie tylko wyznaczanie granicy świata kulturowej dominacji, ale też powrót do etymologii słowa „barbarzyńca” – wedle pierwotnego znaczenia barbarzyńca jest dziki i prymitywny nie dlatego, że istotnie zdradza takie cechy, ale dlatego, że jest cudzoziemcem, co staje się wystarczającym powodem stygmatyzacji i częstokroć nałożenia na obcego maski farmakona.

W dramacie *Podopieczni* zgromadzeni w kościele uchodźcy to przybysze z różnych części świata. Mówią różnymi językami, dysponują szerokim wachlarzem talentów oraz umiejętności i wszyscy zapłacili przemytnikom za przeszmugłowanie ich przez granice lub ryzykowali życiem płynąc na przepelnionej tratwie. Łączy ich los obcego i piętno bycia człowiekiem „zadzumionym”. Elfriede Jelinek nie sięga wprowadzić po taką metaforę, ale czyż lęk przed napływem imigrantów nie jest porównywalny ze strachem przed epidemią dżumy? To zresztą znamienne, że mówiąc o imigracji, zazwyczaj używa się słów presuponujących wrażenie bardzo nagłego i groźnego zjawiska wymykającego się jakiegokolwiek

kontroli. W Europie obserwuje się zatem „napływ” bądź wręcz „powódź” nielegalnych imigrantów, mówi się o imigrantach „zalewających Europę” a nawet o „ludzkim tsunami”.

Środowiska nacjonalistyczne charakteryzując obecność imigrantów w Europie używają z kolei terminologii wojennej, która lepiej podsycia strach i mobilizuje do zwarcia szyków w obronie przed „najazdem”, „ekspansją” i „inwazją” cudzoziemców. Przed kilkoma miesiącami organizacja Casa Pound zorganizowała nawet przemarsz ulicami Mediolanu pod hasłem „Zatrzymać inwazję”, jakby cudzoziemcami w istocie byli prawdziwi wojownicy-barbarzyńcy. Uchodźca pojawiający się nagle i znikąd budzi więc lęk, jakby chodziło o niekontrolowane zjawisko przyrody lub obcą armię roztrzaskującą taranem bramę miasta, co skłania do zachowania ostrożności sprowadzającej się zazwyczaj do prewencyjnej izolacji. Zwłaszcza że współczesna odmiana dżumy w żadnym razie nie powoduje współczucia, jakie żywi się w stosunku do człowieka doświadczonego przez los. Miejsce współczucia zajmuje strach nie zawsze mający realne przesłanki, strach przed wymagowanym zagrożeniem.

Rozpoznanie Elfriede Jelinek prowadzi na myśl komentarz, jakim przed kilkoma laty opatrzył swoje dramaty Falk Richter. Autor *Systemu* zafascynowany fenomenem strachu, który napędza społeczeństwa kapitalistyczne i determinuje ich sens istnienia, mówił:

Nasze społeczeństwo jest napędzane strachem. Ludzie się boją. Boją się stracić pracę. Boją się, że ich sytuacja się pogorszy lub choćby zmieni. Boją się, że globalizacja odbierze ich dobrobyt narodowy. Że terroryści zaatakują. Że ekonomia się załamie, że klimat się ociepli, wyziębni, że będzie za

ciemno, za jasno, za cicho, za głośno. Zarządzanie strachem to podstawowa strategia większości rządów i mediów. I przemysłu rozrywkowego. Manipulowanie obawą, że nic już nie będzie takie, jak było, że będziemy musieli zmienić przyzwyczajenia, perspektywę, zrezygnować z pewnych wygodnych schematów myślenia. Może nawet zostaniemy zmuszeni pomyśleć o sobie trochę gorzej, z mniejszą pychą i samozadowoleniem.³

Bohaterowie *Podopiecznych* zdają się nie mieć złudzeń, że ich obecność powoduje uczucie niewygody, bo zmusza do konfrontacji z innym, który jest identyfikowany jako „nosiiciel barbarzyństwa”. Ostatnie zamachy terrorystyczne w Paryżu tylko podsyciły te lęki. „Przed nami, chmarą barbarzyńców, rozstępują się wszyscy. Wszyscy ludzie rozstępują się przed obcym ubraniem, obcym okryciem, przed chmarą obcych, którą jesteśmy, rozstępują się mimowolnie, żeby zrobić miejsce dla samowoli, ona przecież ma zadanie do wykonania”⁴ – intonują swoją skargę uchodźcy zgromadzeni w kościele i świadomi, że strach przed nimi podszyty jest pogardą, ich niechciana obecność usprawiedliwia zaś jedynie wszystkie plagi spadające na współczesne Argos: bezrobocie, wzrost przestępczości, utratę kulturowej tożsamości autochtonów. Przed zadżumionymi brama do miasta powinna więc pozostać zamknięta, a ten, któremu udało się dostać do środka, w odpowiedzi na swoją samowolę może usłyszeć powitanie równoznaczne z deklaracją wypędzenia. W *Podopiecznych* taka deklaracja sformułowana jest wprost: „O ciebie nikt się

nie prosił, wszechciemnoto, wracaj na swoją durną gałąź, do swojego Boga, odejdź ze swoim plemieniem, umrzyj po cichu w Solingen czy innym Pętlingen”. Wszechciemnota żyjąca na gałęzi nie jest jednostką obdarzoną indywidualnością, to tylko część dzikiego plemienia z założenia niezdolna do asymilacji, do uznania wartości liberalnej demokracji i niebezpieczna w swojej ilości. Wszechciemnota to barbarzyńca u wrót współczesnej Austrii – dzisiejszej idyllicznej Hellady i promieniającego blaskiem obywatelskich cnót Rzymu.

2.

Gdy ponad pół wieku temu Heidegger w swoim *Liście o humanizmie* pisał że: „brak ojczyzny staje się losem świata”⁵, nie potrafiono jeszcze przewidzieć konsekwencji długofalowego napływu imigrantów na stary kontynent. Dziś dla wysoko rozwiniętych państw posiadających status krajów migracyjnych, przede wszystkim dla Niemiec i Francji, przyświecające zjednoczonej Europie idee postępu społecznego przez „zjednoczenie w różnorodności”⁶ stały się niebagatelnym problemem, zwłaszcza w obliczu spóźnionej i niewydolnej polityki integracyjnej będącej de facto przyczynkiem do antyimigranckiego populizmu.

Jeszcze kilka lat temu, gdy pierwsza fala antyimigranckich protestów przelewała się przez Niemcy i Holandię, Europa z rozmachem obchodziła rocznicę upadku muru berlińskiego. Wielkie święto Europejczyków prowokowało wprawdzie do refleksji nad historią zjednoczenia i skłaniało do

³ Falk Richter w rozmowie z Joanną Derkaczew *Cud systemu*, „Dialog”, nr 9/2010.

⁴ Elfriede Jelinek *Podopieczni*, druk. w tym numerze „Dialogu”.

⁵ Martin Heidegger *List o humanizmie*, przełożył Józef Tischner, w: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 102.

⁶ Zapis z preambuły do Traktatu Lizbońskiego.

pytania o przyszłość starego kontynentu, ale w towarzyszących obchodom dyskusjach mimo wszystko dominował raczej entuzjazm niż niepokój. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w obliczu agresji Państwa Islamskiego i konfliktu zbrojnego na Ukrainie pytania stawiane przed kilkoma laty w Berlinie nabierają nowego sensu: coraz więcej łodzi dobiega do brzegów Argos, podczas gdy jego lud – bojąc się o swój własny interes – nie jest skłonny udzielić schronienia obcym, zwłaszcza że dziś składa ofiary na ołtarzach innych bogów.

Nowi bogowie – jak przekonuje w *Podopiecznych* Elfriede Jelinek – to multimiliarderzy, wpływowi przedsiębiorcy i prominentni politycy, którzy spełniają prośby modlących się tylko za odpowiednią opłatą. Zamiast oliwnej gałązki i płomiennej modlitwy przyjmują na wymianę dobra o większej wartości, wobec czego – prawo neoliberalizmu – to handel wymienny oparty na zasadach neoliberalnej gospodarki, dzięki któremu bogatsi stają się jeszcze bogatsi, a biedni jeszcze biedniejsi. Czy zatem Elfriede Jelinek, demaskując prominentnych zwierzchników decydujących o losie reszty świata, próbuje dowiedzieć, że oto nastąpiła nowa era panów?

Ciekawa w tej perspektywie wydaje się debata wywołana przed kilkoma laty przez Petera Sloterdijka: na łamach „Frankfurter Allgemeine Zeitung” w eseju *Rewolucja dającej ręki*, analizując przypadek niemieckiej polityki imigracyjnej, filozof demaskował „rozbojniczą” politykę finansową państwa, porównując ją do rabunkowej praktyki Robina Hooda z tą różnicą, że ów rabunek praktykowany przez państwo jest legalny. Otóż według filozofa Niemcy tylko pozornie są krajem kapitalistycznym, w rzeczywistości prowadzona polityka to nic innego jak „semi-socja-

lizm oparty na własności prywatnej”⁷. Państwo dopuszcza się wyzysku klasy produktywnej, aby lekką ręką finansować jednostki żyjące na jej koszt. Gest odbierającej i dającej ręki państwa jest zamachem na przyszłość kolejnych pokoleń i prowadzi do zadłużenia produktywnej części społeczeństwa jak i do jego desolidaryzacji. Sloterdijk nie mierzył jednak produktywności społecznej wysokością odprowadzanego podatku, a na plan pierwszy wysuwał właśnie kwestie społecznego zaufania, jego zdaniem klasa średnia, przymuszona do w gruncie rzeczy „niedemokratycznej” formy płacenia podatków, traci zaufanie do idei państwa socjalnego, co prowadzi do społecznej demoralizacji.

Tym, co w rozważaniach filozofa u jednych budzi sprzeciw, a u innych poklask – jest opis relacji wyzysku opierającej się na przekonaniu, że nieproduktywni żyją z pracy produktywnych. Przedstawiony mechanizm łatwo dał się sprowadzić do kilku haseł, wobec czego zrobił zawrotną karierę wśród demagogów antyimigranckich wieców. Niemniej po tekst Sloterdijka sięgnęli nie tylko krzykacze z politycznych wieców. Werner Vontobel, szwajcarski ekonomista i publicysta ekonomiczny, odnosząc się – krytycznie – do poczynionych przez Sloterdijka obserwacji, nie pozostawił suchej nitki na jego wiedzy z zakresu ekonomii: dowodził, że filozof mylnie używa nawet tak kluczowego w dociekaniach terminu jak „podatek dochodowy”⁸. Ale może

7 Peter Sloterdijk *Die Revolution der gebenden Hand*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 13 czerwca 2009, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/kapitalismus/die-zukunft-des-kapitalismus-8-die-revolution-der-gebenden-hand-1812362.html> (dostęp 3 marca 2015).

8 Por. Werner Vontobel *Als Ökonom muss der Philosoph noch üben*, „Der Freitag” z 23 października 2009.

bardziej jeszcze niż niedostateczna nieznamość ekonomii argumentację Sloterdijka osłabiło jego poparcie dla Thilo Sarrazina, polityka SPD, który w kontrowersyjnej książce *Deutschland schafft sich ab* (Niemcy rozwiązują się same) przekonywał nie tylko o braku możliwości integracji z tureckimi imigrantami, ale nawet zarzucał muzułmanom intelektualną niewydolność.

Kluczowe w rozważaniach autora *Revolucji dającej ręki* wydaje się natomiast pojęcie „społecznej demoralizacji”: zastanawia, że zostało przez polemistów Sloterdijka, interpretujących jego koncepcję jako postulat obalenia państwa socjalnego, zepchnięte na plan dalszy. Otóż Sloterdijk postuluje, aby zamiast przymusu płacenia podatku przeznaczonego po części na pomoc imigrantom – wprowadzono w pewnym sensie filantropijny gest współobywateli, którzy przekazują pieniądze na rzecz wspólnoty. Taki gest nie wynikałby z litości grupy uprzywilejowanej, ale ze szczerego przekonania, że podmiot partycypuje w procesie rozwoju społeczeństwa. Tym samym możliwe byłoby zmniejszenie relacji społecznych, które dziś oparte są na nieszczerości – jedna grupa czuje się okradana, druga ztraca poczucie rzeczywistości i domaga się ciągłego wsparcia. Proponowana przez filozofa „psychopolityka wspaniałomyślności” miałaby przezwycięzać poczucie obcości między tym, który daje, i tym, który otrzymuje, ponieważ nie byłaby oparta na przymusie, lecz na dobrowolności. Można oczywiście zarzucać filozofowi, że koncepcja ta jest z gruntu utopijna – jak czynił to Karl-Heinz Bohrer⁹ – ale czy jest również niemoralna?

Przywołuję w zarysie esej Petera Sloterdijka właśnie ze względu na pojęcie „społecznej demoralizacji”: nie sposób bowiem wyłączyć go z dyskusji o radykalizacji Europy. W Austrii problem ten zajmuje miejsce szczególnie. W ostatnich wyborach do parlamentu FPÖ (Wolnościowa Partia Austrii) uzyskała ponaddwudziestoprocentowe poparcie, zdobywając elektorat hasłami: „Być panem we własnym domu”, „Miłość do ojczyzny zamiast marokańskich złodziei”, „Więcej odwagi w naszej wiedeńskiej krwi” czy „Niemiecki zamiast «nic nie rozumieć»”.

Mniej więcej w tym samym czasie, gdy Austriacy szli do urn, w Szwajcarii partie PNOŚ (Partia Narodowo Zorientowanych Szwajcarów) i SVP (Szwajcarska Partia Ludowa) przygotowując się do referendum za przywróceniem limitów imigracyjnych straszyły wyborców plakatami przedstawiającymi kobiety w hidżabach i imigrantów zdeptujących czarnymi butami szwajcarską flagę. Reprezentacja strachu przed obcym – niszczącym naszą kulturę i rozkradającym nasze dobra – spotkała się ze swego rodzaju grą mimikry, gdy na ulicach zawisły plakaty karykaturalnie przedstawiające imigrantów w roli agresywnych zwierząt oraz występującego w obronie „kultury narodowej” umięśnionego mężczyzny z łańcem zboża i kosą na ramieniu, którego postać niechybnie przywodziła na myśl bohaterów z Heimatfilmów. Ciekawe, że podobne plakaty zostały wykorzystane w ostatnich wyborach do Europarlamentu w Czechach przez partię Świat Bezpośredniej Demokracji, której przywódca, głoszący hasła „Praca dla naszych, nie dla imigrantów”, jest pół-Japończykiem.

Paul Scheffer, próbując wyjaśnić fenomen popularności antyimigranc-

⁹ Por. Karl-Heinz Bohrer *Lobhudeleien der Gleichheit*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 21 października 2009.



kich ugrupowań, zauważa, że błędem jest proste klasyfikowanie ich jako partii skrajnie prawicowych, ich postulaty są bowiem de facto wypadkową postulatów prawicowych i lewicowych. Ów paradoks – zdaniem Scheffera – polegający na przywoływaniu sprzecznych haseł protekcjonizmu społecznego i kulturowego jednocześnie, jest kluczem do ich sukcesu. Innymi słowy, populizm tych partii opiera się na

obronie pewnego status quo, jakim jest dobrobyt, opowiadanie się między innymi za obniżeniem wieku emerytalnego i ochroną praw pracowników przy jednoczesnym sprzeciwie wobec konsekwencji globalizacji.¹⁰ Rozpo-

¹⁰ Por. *Muzułmanom nie potrzeba tolerancji*, z Paulem Schefferem rozmawiał Jakub Majmurek, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/wybory-europy/20141221/scheffer-musulmanom-w-europie-nie-potrzeba-tolerancji-tylko-praw> (dostęp 3 marca 2015).

znanie to poniekąd potwierdzają badania Hansa Vorländera, niemieckiego politologa i rektora uniwersytetu w Erfurcie, przeprowadzone podczas marszów niemieckiej PEGIDY. Nie jest bowiem prawdą, że w demonstracjach tych uczestniczą jedynie neonaziści. Owszem, biografie założycieli stowarzyszenia nie pozostawiają wą-

pliwości co do ich światopoglądowych inklinacji, ale wśród Patriotów Europy (zwłaszcza po ataku na „Charlie Hebdo”) znaleźli się dobrze sytuowani i wykształceni przedstawiciele klasy średniej, deklarujący się jako niezainteresowani polityką ateści.

Według magazynu „Die Zeit” protesty PEGIDY może popierać nawet



Freipass für alle?
Nein

PLAKAT SZWAJCARSKIEJ PARTII LUDOWEJ (SVP)

co drugi Niemiec¹¹ i choć założenie to może wydawać się przesadzone, to ankiety Hansa Vorländera wskazują, że wśród protestujących podczas dresdeńskich marszów przeciw islamizacji Zachodu znaleźli się nawet wyborcy SPD, Linke i Zielonych¹². Nie byłoby błędem twierdzenie, że Patrioci Europy ankietowani przez Vorländera to eurosceptycy przekonani, że ów polityczny i cywilizacyjny projekt¹³, jakim jest Unia Europejska, choćby w najmniejszym stopniu nie przyczynił się do ich dobrobytu i wzrostu gospodarczego, a wręcz przeciwnie – wbrew europejskim dekretem – ograniczył ich poczucie wolności i naraził na realne niebezpieczeństwo. Można byłoby mnożyć pytania i dociekać – co zresztą czyni się nie od dziś – jak dalece ów projekt, jakim jest „zjednoczona w różnorodności” Europa, pozostaje iluzoryczny, ale można spytać także o to, na ile jesteśmy zdemoralizowani. Jak bowiem rozumieć cywilizacyjną misję Europy, skoro kraje podpisujące traktat gwarantujący ochronę i prawo do azylu, mogą pozwolić sobie na zawracanie łodzi płynących do wybrzeży Grecji, na Lampedusę lub Maltę, przyczyniając się tym samym do okrutnej śmierci tysięcy uchodźców?

3.

Tytułowi podopieczni przybijający dziś do brzegów Europy w przeciwieństwie do Danaid nie mogą zazwyczaj uiścić opłaty za opiekę. Danaidy nie

wynagrodziły wprowadzić swoich wybawicieli złotem, ale miały do zaoferowania mieszkańcom Argos coś cenniejszego – przychylność bogów. Błagalnicy u Elfriede Jelinek nie mogą liczyć na boską pomoc, słusznie jednak domyślają się, że bogów jest wielu: „pan prezydent, pan kanclerz, pani minister, no a są też srogie organy od srogich kar”.

Autorka, kreśląc panteon współczesnych bogów, powtarza przede wszystkim nazwisko Franka Stronacha – austriackiego miliardera działającego w branży motoryzacyjnej. Stronach, który na początku lat pięćdziesiątych imigrował do Kanady, jest przykładem prawdziwego selfmademana – pracujący jako ślusarz imigrant zbudował w Kanadzie koncern motoryzacyjny osiągający roczny obrót na poziomie dwudziestu pięciu miliardów dolarów. Dziś ten król poddostawców komponentów samochodowych lokuje swoje pieniądze w szwajcarskich bankach a od kilku lat z powodzeniem występuje na politycznej scenie Austrii jako lider partii Team Stronach i jest zdeklarowanym eurosceptykiem.

W dramacie Elfriede Jelinek miliarder zostaje przedstawiony jako współczesny Zeus, nie dlatego, że w istocie ma potężną władzę wynikającą z pełnionej funkcji w Radzie Narodowej, ale dlatego, że jest Posiadaczem, którego zakulisowe gry przynoszą większy skutek niż dyplomatyczne pertraktacje. Bohaterowie *Podopiecznych* nazywają Stronacha władcą „kraju gór, kraju rzek i austriackiego gadania”, ale też panem ładu i składu prowadzącym handel wymienny. Oto bowiem Stronach, dążąc przed kilkoma laty wraz z rosyjskim bankiem Sberbank do przejścia Opla i otwarcia w Rosji fabryki samochodów, negocjując warunki umowy z Rosjanami, prowadził starania mające umożliwiać przyznanie austriackiego obywatelstwa

¹¹ Por. *Jeder Zweite sympathisiert mit Pegida*, „Die Zeit Online” z 15 grudnia 2014.

¹² Hans Vorländer *Wer geht warum zu PEGIDA-Demonstrationen? Präsentation der ersten empirischen Umfrage unter PEGIDA-Teilnehmern*. Por. <https://tu-dresden.de/aktuelles/news/Downloads/praespeg> (dostęp 3 marca 2015).

¹³ Por. Karta praw podstawowych.

córcie Borysa Jelcyna. I choć próba austriacko-rosyjskiej kooperacji na rynku motoryzacyjnym zakończyła się fiaskiem, to „córka-jałówka” została przez Stronacha-Zeusa obdarowana paszportem, „blitz-uobywatelona”. To drogo nabyte obywatelstwo Jelcynówny nie wywołało w Austrii dyskusji o handlowaniu paszportami. Za paszport córka Jelcyna zapłaciła swoim nazwiskiem i wpływami ojca, Stronach zaś tysiącami miejsc pracy dla Austriaków zatrudnianych w jego fabrykach.

Lamentujący w kościele błagalnicy wymieniają dwie szlachetne krowy „uobywatelone” w niejasnych okolicznościach. Jedna jest dobrze urodzona – to wspomniana już córka Jelcyna, druga zaś jest dobrze uposażona – to Anna Netrebko, słynna rosyjska sopranistka, dojna krowa, którą opłaca

się mieć w swojej oborze, skoro „żadna nie ma więcej głosu, żadna [tyle] nie daje głosu”. Należy wyjaśnić, że gwiazda operowa dysponująca podwójnym obywatelstwem otrzymała austriacki paszport nie dla ochrony przed Putinowskim reżymem, chętnie przez nią wspieranym, ale dla własnej wygody, bo jak sama żaliła się urzędnikom, ubieganie się o wizę przed każdą podróżą było wyjątkowo męczące.

Zmęczona wypełnianiem wniosków wizowych śpiewaczka, jak konkludują uchodźcy, nie musi już „dawać dupy za wizę tymczasową, za pozwolenie na pracę, jej pozwolenia nie dotyczą, bo ją się prosi, na kolanach błaga, bo ona posiada dar niepowtarzalnego głosu, niebywałego sopranu”. Anna Netrebko nie musi także wdzięczyc się do Unii Europejskiej, skoro to bogaci Eu-



ŚPIEWACZKA OPEROWA ANNA NETREBKO I OŁEH CARIOW, SZEF PARLAMENTU KONFEDERACJI SAMOZWAŃCZYCH REPUBLIK LUDOWYCH DONIECKA I ŁUGAŃSKA, PETERSBURG 2014

ropejczycy zabiegają o to, aby dzieliła się z nimi swoim wielkim talentem, nie musi więc obawiać się utraty ich względów. Być może dlatego z taką niefrasobliwością w grudniu zeszłego roku Netrebko po konferencji prasowej w Petersburgu, trzymając w ręku flagę rosyjskich separatystów, sfotografowała się w towarzystwie przewodniczącego samozwańczego parlamentu Noworosji, któremu przekazała czek na milion rubli, rzekomo mających wesprzeć operę w Donbasie. Ten niezręczny gest śpiewaczki, budzący w zachodniej Europie konsternację, został opatrzonej przez nią wymuszonym i z gruntu naiwnym komentarzem o własnej apolityczności. Zachowanie śpiewaczki trafnie komentował Adam Suprynowicz, przekonując, że gest słynnej sopranistki jest dokładnie tym,

czego próbuje się ona wyprzeć, mianowicie w pełni świadomą polityczną manifestacją poparcia dla rosyjskich działań na Ukrainie. „Z jakiegoś powodu śpiewaczka nie wspiera «apolitycznie» jednego z rosyjskich teatrów operowych ani opery w Kijowie. Nie wysłała też swoich pieniędzy do Sudanu ani Birmy. Wysłała je do teatru operowego w Donieckiej Republice Ludowej”, a czek z jej rąk – dodaje Suprynowicz – „odbiera przewodniczący samozwańczego parlamentu Noworosji, Oleg Cariow...”¹⁴.

Zdarzenie komentowane przez Suprynowicza sprawia, że obserwacje Elfriede Jelinek pobrzmiewają dziś niczym przepowiednia jasnowidza.

¹⁴ Adam Suprynowicz *Szlachetna rozrywka: Duecik nie bez kikisów*, „Ruch Muzyczny” nr 2/2015.



PROTESTY PRZECIWKO WYSTĘPOM ANNY NETREBKO W METROPOLITAN OPERA, NOWY JORK 2014



INSTALACJA LENY LAPSCHINY NAWIAZUJĄCA DO RYSUNKÓW POJAWIAJĄCYCH SIĘ NA WIEDEŃSKICH KAMIENICACH PODCZAS WYBORÓW W 2013 ROKU



Anny Netrebko popierającej działania wojenne, w których – jak przypuszcza ONZ – mogło zginąć wbrew oficjalnym doniesieniom nie pięć, ale nawet pięćdziesiąt tysięcy cywilów¹⁵, nie spotkał ostracyzm. Za śpiewaczką murem stoi środowisko operowe, między innymi partnerujący jej na scenie Piotr Beczała oraz liczni wielbiciel – wszyscy bagatelizują skandal i starają się wybielić rosyjską gwiazdę. Żadna z oper nie odwołała jej występu, jedynie austriackie linie lotnicze, wykorzystujące w kampanii reklamowej twarz sopranistki, postanowiły zrobić dyplomatyczny unik i wycofały się z przedłużenia umowy z „Doniecką Lady Makbet” – jak ironicznie nazywają Annę Netrebko ukraińscy internauci. Konsekwencją finansowania separatystów była dla śpiewaczki utrata intratnego kontraktu, czego jednak nie należy rozpatrywać w kategoriach kary, ale zabiegu piarowego. Tymczasem koczujący w Votivkirche uchodźcy zostali potraktowani niemal jak terroryści bezczeszczący katolicką świątynię i w większości deportowani, choć – jak zaznacza Elfriede Jelinek – byli niewinni swojej winy bycia ludźmi skazanymi na przemiał.

4.

Hans Joas – niemiecki filozof zajmujący się socjologią jednostki i genealogią praw człowieka proponował, aby dyskusję o sytuacji imigrantów w Europie rozpocząć od fundamentalnego pytania o to, czy „godność ludzka jest jeszcze naszą najważniejszą wartością?”¹⁶. Joasa zaintrygowała swego czasu wypowiedź jednego ze zwierzchników amerykańskich sił

zbrojnych, który goszcząc w Niemczech, publicznie przekonywał, że „w Guantánamo broni się ludzkich praw naszych obywateli”.¹⁷ Czy zatem prawa człowieka kończą się na prawach „naszych obywateli”?

W *Podopiecznych* prawa przysługujące uchodźcom „dają wiele wolności, takich jak utonięcie, uduszenie, zamazanie, zagłodzenie, zakatrupienie”. To prawa jakby wyjęte z regulaminu więzienia w Guantánamo. Bez względu jednak na kontekst ich stosowania, przeczą wartościom zjednoczonej Europy spisanym w Karcie Praw Podstawowych.

A jednak to właśnie moralny kodeks Europy staje się przyczynkiem do wypowiedzi Elfriede Jelinek o usankcjonowanym prawnie barbarzyństwie. Nie ma bowiem wątpliwości – *Podopieczni* to przede wszystkim opowieść o barbarzyństwie cywilizowanych. Rozpoznanie pisarki jest bezkompromisowe: jakże potwornie mylą się uciekający ze swoich ojczyzn, w których ludzi zarzyna się jak zwierzęta, myśląc, że u kresu swojej podróży znajdą schronienie, nie zaś barbarzyńców pozwalających im utonąć na przepelnionej łodzi lub zamykających ich w obozach przejściowych, aby potem odesłać do kraju pochodzenia. W *Podopiecznych* definiowani przez Europejczyków jako barbarzyńcy uciekinierzy z Afryki i Azji trafiają pod opiekę barbarzyńców, jedną ręką płacących niebotyczne sumy za wzruszenie, jakiego dostarcza im śpiewająca Anna Netrebko, drugą głosujących za przywróceniem limitów imigracyjnych. Ci, których poruszają filmy o porzuconych kociętach i szczeniakach, ale nie los ludzi, którym na domy spadają bomby, biją pokłony przed śpiewacz-

¹⁵ Są to liczby podawane w lutym 2015 roku.

¹⁶ Hans Joas *Ist die Menschenwürde noch unser oberster Wert?*, „Zeit Philosophie. Die Zeit” nr 25/68/ 2013, s. 10.

¹⁷ Tamże.

ką – córą, dojną (a może „świętą”?) krową, przyjmowaną z otwartymi rękoma w każdym Argos.

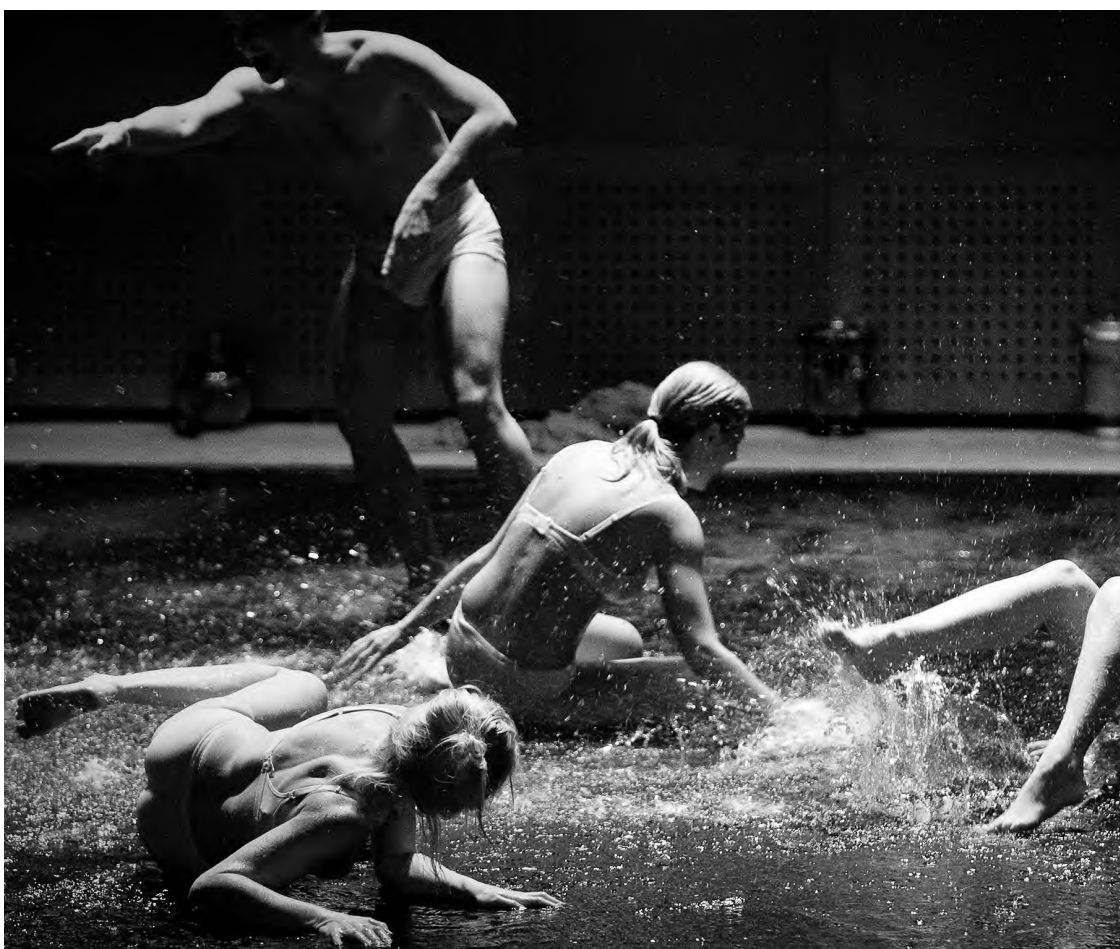
Tymczasem z terenów zajętych przez separatystów, którym hojna artystka przekazała milion rubli, uciekło już prawie dwa miliony ludzi. Niewielka część z nich – zaledwie sto siedemdziesiąt osiem osób mających Kartę Polaka – została gościnnie przyjęta w kraju swoich przodków. Na szczęście tym razem żaden król Zeus ani przedstawiciel władz nie pytał mieszkańców o przyzwolenie przygarnięcia uciekinierów. A jednak Argos przemówiło post factum na internetowych forach – dociekając prawdy o pokrewieństwie przybyszów z babką Io („śmiesz mnie to, jacy oni obywatele polscy polski obywatel to ten co pracuje, mieszka i podatki w Polsce płaci”), upewniając się o słuszności decyzji ich przygarnięcia („Sprowadzają z zagranicy ludzi a naszych chcą zagłodzić oni będą mieć

mieszkania prace opiekę a my musimy błagać o wszystko bo polska to żekomo bogaty kraj my stąd uciekamy na zachód za pracą”), martwiąc się, czy aby Argos utrzyma swoich nowych współmieszkańców („Ciekaw jestem kto będzie ich i za czyje pieniądze utrzymał, nasze ?????, na operacje dla dzieci nie ma, muszą składać się ludzie”).¹⁸ Choć wśród wątpiących znaleźli się i tacy, którzy przeniknęli intencje władzy i odważnie poparli tę szczodrość wobec uchodźców, mówiąc: „Niech sprowadzają Polaków do polski jak najwięcej, bo kto ma pracować na nasze emerytury? ARABOWIE-MUZUŁMANIE? z laską dynamitu przywiązaną do boku?”.

¹⁸ Wszystkie wypowiedzi pochodzą ze stron: <http://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiatea,2/ruszy-la-ewakuacja-polakow-z-donbasu,504857.html> oraz <http://niezalezna.pl/62966-nasz-news-ewakuacja-polakow-z-ukrainy-zaplanowana-na-najblizszy-weekende> (dostęp 3 marca 2015)



ELFRIEDE JELINEK *CHÓR SPORTOWY*, TEATR IM. KOCHANOWSKIEGO,
OPOLE 2008, REŻ. KRZYSZTOF GARBACZEWSKI.
FOT. MAGDA SZTANDARA



ELFRIEDE JELINEK *BABEL*, TEATR POLSKI, BYDGOSZCZ 2010, REŻ. MAJA KLECZEWSKA.
FOT. BARTŁOMIEJ SOWA



ELFRIEDE JELINEK *ŚMIERĆ I DZIEWCZYNA I-V. DRAMATY KSIĘŻNICZEK*, TEATR DRAMATYCZNY, WARSZAWA 2009, REŻ. MARIA KWIECIEN, SUSE WÄCHTER, AGNIESZKA KORYTKOWSKA-MAZUR, MAŁGORZATA GŁUCHOWSKA. FOT. MARTA ANKIERSZTEJN



ELFRIEDE JELINEK *PODRÓŻ ZIMOWA*, TEATR POLSKI, BYDGOSZCZ/TEATR POWSZECHNY, ŁÓDŹ 2013, REŻ. MAJA KLECZEWSKA. FOT. MAGDA HUECKEL



Tysiąc i dwie. Panegiryk

• DARIUSZ KOSIŃSKI •

Na okładce tej książki, tam gdzie zazwyczaj wypisuje się własne lub recenzenckie pochwały mające zachęcić do zakupu, widnieje ostrzeżenie:

Niech więc nikt nie pomyli tej książki z prezentem jubileuszowym! Ona stanowi tylko ogniwo w długim cyklu świadczeń wzajemnych, o których opowiada. Zamyka jedną wymianę i otwiera kolejną. Jest odpowiedzią na to, co ją poprzedziło, ale także oczekiwaniem na to, co nastąpi.

Nie pamiętam, jak to się zaczęło w moim przypadku. Nie miałem dawniej zwyczaju robienia notatek, a zresztą i tak kalendarze sprzed tych dwudziestu kilku lat gdzieś przepadły. Wydawało mi się, że najpierw były książki, ale sprawdziłem daty i to jednak niemożliwe. Więc może u początku było *Itsi Bitsi*? A może jednak jakiś artykuł Barby publikowany w „Dialogu”, który czytałem niemal rozpaczliwie w poczuciu, że jako przybysz z prowincjonalnego nikąd mam wciąż do odrobienia straszliwe zaległości? Pamięć wzmocniona skutecznie Bibliografią zamieszczoną na końcu *Tysiąca i jednej nocy* zaczyna podejrzewać, że to mógł być też *Trzeci brzeg rzeki*, opublikowany przez Leszka Kolankiewicza w słynnym teatralnym numerze „Kontekstów” z 1991 roku, albo pierwszy rozdział *Canoe z papieru*, który ten sam Kolankiewicz przełożył dla „Dialogu” w 1993¹. Na pewno były legendy budujące owiany czarem autorytet czegoś, co trzeba koniecznie poznać i co otwiera teatr na jakieś niesamowite

¹ Eugenio Barba *Antropologia teatru: geneza, definicja*, druk. w „Dialogu” nr 12/1993.

W książkach

przestrzenie. W latach osiemdziesiątych wydawało się wciąż, że to właśnie jest droga, a ja myślałem, że stoję w drzwiach.

Itsi Bitsi zobaczyłem w 1995 w Krakowie, na Scenie Kameralnej Teatru im. Słowackiego. Dzięki poznańskiej skrupulatności Moniki Blige (bo to pewnie ona zestawiała zamieszczone na końcu Kalendarium) mogę przypomnieć sobie daty: 19-22 stycznia 1995. Moja pamięć podpowiada mi, że to był piątkowy wieczór, a więc pierwsze przedstawienie. Pamiętam, że na sali była cała krakowska teatrologia, co też potwierdza, że widziałem pierwszy krakowski pokaz. Zabrałem ze sobą do Krakowa aktorów z młodzieżowego teatru, który wtedy prowadziłem w Nowym Targu, i pamiętam, że po przedstawieniu cała ta grupa zwykle rozgadanej, inteligentnej młodzieży nie mówiła i szła na dworzec w dziwnie skupionej, niechętniej słowom ciszy. Zaczęliśmy rozmawiać dopiero w autobusie. Ale nie o przedstawieniu. Przedstawienie wydawało się zbyt delikatne i zbyt ważne, żeby o nim rozmawiać. A być może tylko mnie się tak wydawało, a oni wyczuwali, że lepiej zostawić mnie z tym w spokoju? Może nawet nie chcieli mi sprawiać przykrości?

Może opowieść Iben wcale nie zrobiła na nich wrażenia i milczeli, żeby nie krytykować tego, co na mnie zrobiło wielkie? Kto

Tysiąc i jedna noc. Związki Odina z Polską, wstęp i redakcja Zofia Dworakowska, opracowanie Monika Blige, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014.

wie? Ale pamiętam tę ciszę i wciąż wydaje mi się, że dzieliliśmy ją wspólnie jako ciszę spotkania z taką ludzką prawdą, którą da się wyrazić tylko przez jawnie skonstruowaną sztuczność.

Po *Itsi Bitsi* zacząłem szukać. Możliwości i środki były ograniczone. Nie stać mnie było na żadną z książek czy kaset wideo, które ludzie Odinu sprzedawali wtedy w foyer. Coś tam wygrzebywałem z dawnych roczników „Dialogu”, ale prawdziwym objawieniem była dopiero angielska wersja *Paper canoe*, którą pożyczyła mi jedna z naszych ówczesnych studentek. Zacząłem czytać tę książkę, by zrozumieć, o co chodzi w Antropologii Teatru, ale efekt był zupełnie inny – uwierzyłem, że robienie teatru, nawet takiego, jaki wtedy prowadziłem, ma sens. Podnosiłem głowę znad lektury i byłem gotowy zabrać się na serio do założenia własnej grupy, podjąć ryzyko, spróbować. Już wtedy chyba wiedziałem, że stoję w innych drzwiach i przed inną drogą. Kto wie: gdybym przeczytał tę książkę wcześniej?

Gdyby... Gdyby wtedy w 1996 ktoś mi powiedział, że za dziewięć lat wezmę udział w sesji ISTA, a za następne dziewięć będę rozmawiał z Eugeniem, siedząc w wiosennym rzymskim słońcu – nigdy bym nie uwierzył. Czasem to, co wydarzyło się w ostatnich dwudziestu latach początkującemu historykowi dziewiętnastowiecznego teatru, którym wtedy byłem, wydaje mi się kompletnie niewiarygodne. Częścią tego z pewnością jest Eugenio i jego teatr, choć przecież moje z nim związki to zaledwie jakieś epizody w tej fascynującej i bogatej historii, którą Monika Blige i Zofia Dworakowska zamieniły w księgę teatralnej Szeherazydy.

Felieton



WE WNĘTRZU SZKIELETU WIELORYBA, ODIN TEATRET, REŻ. EUGENIO BARBA. POKAZY W RAMACH 14. SESJI MIĘDZYNARODOWEJ SZKOŁY ANTROPOLOGII TEATRU (ISTA), KRZYŻOWA 2005, FOT. FRANCESCO GALLI. ARCHIWUM INSTYTUTU IM. GROTOWSKIEGO

W książkach



Felieton

Baśniowe skojarzenie, które podsuwa tytuł tomu, może się wydawać nieco pretensjonalne. W moich uszach brzmi jednak bardzo adekwatnie, bo Eugenio zawsze wydawał mi się postacią niewiarygodną, niemal baśniową. Jak jakiś księżę ze wschodniej baśni. Oczywiście – księżę złodziei, Aladyn, który w apulijskiej grocie znalazł dzina i to dzięki niemu był w stanie zrobić te wszystkie rzeczy, których – jak dobrze wiemy – zrobić się nie da. Nie da się przecież utrzymać twórczego potencjału zespołu teatralnego przez pięćdziesiąt lat. Barba często powtarza zasadę, której w czasie studiów w Polsce nauczył go Bohdan Korzeniewski: życie zespołu teatralnego trwa tyle, ile życie psa – góra kilkanaście lat. Odin tymczasem wciąż żyje i choć od lat kraczą nad nim smętne kruki, to więcej w nim energii niż w niejednym zespole metrykalnie młodszym. I choć już dziesięć lat temu na pytanie o Odin pewna młoda Dunka odpowiedziała mi z całą bezwzględnością: „they’re dying out”, to jakoś jej przepowiednia się nie spełnia. Barba i jego aktorzy rozpoczęli właśnie pracę nad kolejnym „ostatnim spektaklem” a choć bystre nurty mainstreamu płyną gdzie indziej, to nie tylko ja na to przedstawienie czekam z radością.

Jasne – Odin Teatret nie jest dziś w centrum zainteresowania. Epoka „teatru zarażonego etnologią” przeminęła niespełna dziesięć lat po tym, jak Leszek Kolankiewicz zarysował jego mapę. Interkulturalizmy i rytualizmy, którymi ekscytowaliśmy się na studiach, wydają się dziś anachroniczne i naiwne, a i estetyka przedstawień Odinu należy już w jakiejś części do historii. Mnie wprowadzie taki teatr ciągle „bierze” i mam w sobie sporo wiary, że nie minie wiele czasu, gdy zostanie na nowo twórczo „odkryty”, ale nie mam zamiaru nikogo na siłę przekonywać o jego wartości. Bo przecież o życiu teatru nie decydują przedstawienia. O życiu teatru decyduje to, czy tworzący go ludzie wciąż mają siłę i chęć, by ze sobą pracować, czy wspólna praca stanowi dla nich bodziec, czy raczej więzienie i kamień u szyi. Kiedy patrzę na ludzi Odinu, to choć wiem, że są między nimi – jak zawsze między ludźmi – napięcia, zniechęcenia i kryzysy, to zarazem nie mam wątpliwości, że stworzyli względnie stałą konstelację, w której każdy ma swoje własne światło. Przyglądając się historii zespołu, temu, jak długo pozostają w nim ci najwytrwalsi, a zarazem, jak często nie odchodząc, pracują niezależnie, sami będąc liderkami i liderami, można nauczyć się wiele o zespołowości, która nie polega przecież na tym, że koniecznie i zawsze wszyscy robimy wszystko razem. Ta dynamiczna równowaga między indywidualnościami i pragnieniami, jaką utrzymuje w zespole Eugenio Barba, jaką zespół Odinu stanowi, to tylko jedna z tych niewiarygodnych rzeczy, którą udało mu się stworzyć.

A przecież cały jego dorobek jest wprost niewiarygodny: wybitny reżyser, twórca kilkunastu przedstawień, a jednocześnie znakomity pisarz, łączący głębię myśli ze specyficzną metaforyczną i przypowieściową narracją. Mało tego: twórca całej szkoły

W książkach

badawczej i odrębnej instytucji o sporym zasięgu oddziaływania, jaką była (bo należy już raczej do przeszłości) Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru. Kiedy z perspektywy czasu patrzy się na antropologiczne badania nad teatrem, widać całkiem jasno, że tym, co z nich pozostanie jako dorobek precyzyjny i niewchłaniany przez inne dyscypliny, są zasady odkryte, zdefiniowane i opisane przez Barbę i jego współpracowników w *Sekretnej sztuce aktora* i w *Canoe z papieru*. Akademicy niekoniecznie uważają te książki za bardzo naukowe, a koncepcje Barby są skłonni umieszczać raczej wśród programów artystycznych czy autokomentarzy do własnej praktyki twórczej, ale ja nie mam wątpliwości, że jest to pewna konkretna, praktyczna i zarazem dogłębnie przemyślana i skontekstualizowana wiedza. Taka, w której istnienie prawie dziś nie jesteśmy skłonni wierzyć, więc i dlatego Barba jako badacz tak często wydaje się niewiarygodny.

Niewiarygodne jest także to, co Odin tworzy na poziomie międzyludzkim, a czego świadectwem w odniesieniu do Polski jest *Tysiąc i jedna noc*. Radość spotkania, gotowość do dialogu i wymiany, otwarcie na innych bez idealizowania i fantazji, ze stopami mocno opartymi na ziemi i całą świadomością wszelkich potencjalnych niebezpieczeństw. Barba i jego aktorzy wydają się żyć w nieustannym dialogu z innymi i zarazem w nieustannej podróży ku ludziom. Naprawdę nieprawdopodobna jest liczba miejsc odwiedzanych przez nich i liczba osób, które znają, z którymi pracowali, na których życie wpłynęli. Gdyby narysować sieć Odinowskich kontaktów, opłotłaby ona niezwykle gęsto cały świat. A wiele z tych kontaktów ma charakter o wiele głębszy i poważniejszy niż tylko pojedynczy warsztat, spotkanie czy rozmowa. To wieloletnie procesy wymiany darów – dawania i brania, często niemal anonimowe, ukryte, dalekie od centrów – jak wiele spotkań w Polsce, których świadectwa zawiera książka Zofii Dworakowskiej i Moniki Blige. To są realne „pływające wyspy”, o których pisał kiedyś Barba, a które tak łatwo potraktować jako efektowną metaforę, choć są realne i konkretne.

Największą z tych wysp jest oczywiście Holstebro – niewielkie miasto na duńskich „Dzikim Zachodzie”, daleko od wielkich ośrodków miejskich, od okolic nawiedzanych przez turystów. Duńskie prowincjonalne „nigdzie”, takie samo, jak wiele miast także w Polsce, zmieniło się w znaczące „gdzieś” za sprawą „szalonej” decyzji burmistrza, który zaprosił do przyjazdu nikomu nieznaną grupę młodych outsiderów z Oslo, dając im dom i miejsce do pracy. W zamian za to Odin nie tylko uczynił nazwę miasta znaną na całym świecie (poszukująco-teatralnym tylko, ale zawsze to świat), ale też konsekwentnie pracuje z miejscową społecznością i dla niej, choćby przygotowując Festuge – świąteczne dni przemieniające Holstebro w stolicę kulturowej utopii. Czy tylko utopii? Czy kilkadziesiąt lat pracy, a choćby tylko kilkadziesiąt

Felieton



W książkach



EUGENIO BARBA I UCZESTNICY 14. SESJI MIĘDZYNARODOWEJ SZKOŁY ANTROPOLOGII TEATRU (ISTA), KRZYŻOWA 2005. FOT. FRANCESCO GALLI. ARCHIWUM INSTYTUTU IM. GROTOWSKIEGO

Felieton

lat świętowania, promieniującej obecności, nie sprawia, że ta „utopia”, którą tak łatwo przywołujemy, bo wydaje się lekka i niezobowiązująca (niemal jak fikcja), przestaje być sobą i nasiąka realnością, realność infekując, zmieniając? Dziś prowincjonalne Holstebro funkcjonuje w Danii jako nie tylko modelowy przykład relacji między władzami lokalnymi a instytucjami kultury, ale przede wszystkim jako model tworzenia społeczności i postaw obywatelskich na skalę lokalną przez działania z zakresu kultury i edukacji, które wcale nie zamykają się w realizowaniu jakiegoś wymaganego ideału małoobjętnianej „naszości”. Ten „model Holstebrański” w dużej mierze został zbudowany przez i przy pomocy Odinu, który będąc teatrem laboratoryjnym (jego pełna nazwa to Nordisk Teaterlaboratorium), wcale nie zamyka się przed światem zewnętrznym, nie zapomina o zobowiązaniach wobec niego. Jest go też po prostu ciekawy, więc z równym zapalem prowadzi studyjne prace wewnętrzne jak i bartery, których ludzie Odinu są twórcami i wybitnymi praktykami. Holstebro jest może najważniejszym argumentem, jaki można przeciwstawić fałszywym wyobrażeniom o laboratorium jako miejscu zamkniętym (fałszywym także w odniesieniu do Grotowskiego, przeciwko któremu tego stereotypu używa się najczęściej), a zarazem może najbardziej kłopotliwym dla tych wszystkich, którym nie udało się zbudować relacji z sąsiadami.

Kłopotliwość Eugenia Barby i jego teatru ma zresztą o wiele większy zasięg. Wiele z tego, co osiągnęli, co po prostu zrobili i robią, kwestionuje dominujące w naszej zniechęconej epoce przekonanie, że się nie da. Spójrzmy Odińskiej prawdzie w oczy i powiedzmy: da się. Teatr wpływa na rzeczywistość, zmienia świat i życie – nie całe i nie każdego oczywiście, ale tych, którym na tym naprawdę zależy i którzy nad tym pracują – tak. Czy Eugenio Barba, Iben Nagel Rasmussen, Torgeir Wethal, Julia Varley, Roberta Carreri i wielu innych byłiby tym i tam, jacy i gdzie są, gdyby nie teatr? Czy nie stworzyli teatrem swojego życia, nie zmienili życia innych? Czy nie zmienili miejsca, w którym pracują? A miejsc, które „tylko” odwiedzają? Czy nie zmienili jakoś teatralnej Polski, a przynajmniej jej części? Tak, przecież tak! Więc może jednak maksymalistyczny niedasizm jest w błędzie?

Tak się złożyło, że w ostatnich tygodniach miałem możliwość uczestniczenia w spotkaniach z udziałem ludzi tego samego lub nieco młodszego pokolenia, co twórcy Odinu, pokolenia zarażonego kontrkulturowymi ideałami. Czasem pobrzmiwa na nich nostalgiczny ton: „Ach, jak pięknie kiedyś żyliśmy!”. Czasem (na szczęście bardzo rzadko) słychać kombatanckie potępienia współczesności, częściej okrzyki zachęty i podtrzymywania się na duchu („Keep the fire burning!”). Najczęściej jednak można usłyszeć coś o wiele prostszego: opowieść o tym, jak mimo wielu przeszkód, braku wielkiego wsparcia i zainteresowania, udało się zbudować enklawę, gdzie

W książkach

żyje się według zasad i na sposoby zgodne z własnymi przekonaniami. Wśród tych opowieści historia Odinu jest może najważniejszą i najpełniejszą – niewiarygodną wprost opowieścią o ludziach, którzy chcieli żyć po swojemu i którym – dzięki teatrowi, dzięki sztuce – to się udało. Przy całej nostalgii i mimo poczucia znalezienia się na brzegach głównego nurtu, nie sposób nie przyznać Odinowi zwycięstwa w najważniejszej batalii – walce o siebie, o kształt własnego życia na wielu poziomach i w wielu wymiarach. Czy właśnie nie to jest najważniejszym zwycięstwem, jakie można odnieść w sztuce i przez sztukę?



Filozofia i teatr

• FREDDIE ROKEM •
• TOMASZ MAJEWSKI •

Dramaturgie wygnania

BRECHT I BENJAMIN „GRAJĄ” W SZACHY I W GO

• FREDDIE ROKEM •

PRZEŁOŻYLI MATEUSZ BOROWSKI I MAŁGORZATA SUGIERA

Myszę nieraz, że zaczęło się to od okrętów. Jak daleko sięga pamięć ludzka, pełzały one tylko wzdłuż wybrzeży i zatok. Ale oto nagle opuściły brzegi i wypłynęły na pełne morze. Po naszym starym lądzie gruchnęła wieść: istnieją nowe kontynenty. I odkąd nasze okręty żeglują ku nim, mówi się na uradowanych lądach: wielki ocean, którego tak się lękano, jest małą wodą. I zrodziła się wielka żądza badania przyczyn wszechrzeczy: dlaczego kamień spada, kiedy go wypuścimy z ręki, i jak wznosi się w górę, kiedy się go podrzuca. Każdego dnia odkrywa się coś nowego.

(Bertolt Brecht *Życie Galileusza*, przełożył Roman Szydłowski, w: *tegoż Dramaty*, Ossolineum, Wrocław 1976, s. 146)

W mojej książce *Filozofowie i ludzie teatru. Myślenie jako przedstawienie* (Księgarnia Akademicka 2014) analizuję cztery spotkania między filozofami i ludźmi teatru, traktując je jako punkt wyjścia dla przedstawienia typologii, którą stworzyłem na podstawie badań skomplikowanych pejzaży, rozciągających się na pograniczu między dyskursywnymi praktykami filozofii i performansu/teatru. W tym artykule chciałbym przyjrzeć się bliżej jednemu z takich spotkań, poddając analizie strategię narracyjną w tekstach Bertolta Brechta, Waltera Benjamina i Franza Kafki. Przysmażem, który pomoże mi ją przeprowadzić, będą dwie znane gry planszowe: szachy i go. Różnice między obowiązującymi w nich zasadami wyznaczą kierunek takiej analizy dramaturgicznej, podczas której spotkają się rozmaite aspekty performansu/teatru i filozofii (praktyki i teorii). Takie hermeneutyczne podejście odzwierciedla podstawową sytuację studiowania i badania teatru i performansu, a także kwestii etycznych związanych

z naszym zaangażowaniem w te praktyki artystyczne, podobnie jak dzieje się to w przypadku filozofii.

W dziewiątym rozdziale *Poetyki* Arystoteles ustanowił punkt wyjścia dla analizy relacji między praktykami dyskursywnymi poezji, historii i filozofii, które do dziś stanowią trzy główne obszary studiów i badań na wydziałach humanistycznych. Jak bowiem twierdził,

historyk i poeta różnią się [...] tym, że jeden mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć. Dlatego też poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia; poezja wyraża przeciwieństwo to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe¹.

1 Arystoteles *Poetyka*, przełożył Henryk Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 30.

2 Elizabeth Belfiore *Aristotle's Concept of Praxis in the „Poetics”*, „Classical Journal” 1983/1984, nr 79, s. 119. Spoudaioeron odnosi się także do członków elity społecznej, których z powodu ich wpływów należy traktować bardziej poważnie niż pozostałych. Dziękuję w tym miejscu Elizabeth Belfiore, że zwróciła moją uwagę na niuans znaczenia tego terminu.

Zgodnie z tym schematem poezja sytuuje się między historią a filozofią, z uwagi zaś na swoją uniwersalną naturę jest „bardziej poważna” (spoudaioteron) i „lepsz” czy „godna poważniejszego traktowania” niż historia. Natomiast dla Platona „imitacja to tylko gra (paidia), a nie rzecz poważna (spouden)”². Chcę zatem postawić w tym kontekście podstawowe pytanie: do jakich wniosków dojdziemy, kiedy z punktu widzenia dwóch wspomnianych gier (paidia) ponownie rozpatrzmy relacje między tymi praktykami dyskursywnymi, zwłaszcza między filozofią i teatrem, a także biorąc pod uwagę historię?

Co istotne, każdej z tych trzech praktyk dyskursywnych przypisał Arystoteles wyjątkowy i swoisty dla niej sposób reprezentacji. Jak pamiętamy, Platon ustanowił ich hierarchiczną ontologię, na najniższym szczeblu drabiny bytów sytuując dzieło sztuki jako kopię kopii, bardziej nawet niż konkretne przedmioty oddaloną od czystych, metafizycznych form. Tymczasem Arystoteles strategicznie i horyzontalnie umieścił poezję na pozycji pośredniej między dwoma praktykami reprezentacji – historią i filozofią. A nawet stwierdził, że ze względu na uniwersalny charakter bliżej poezji do filozofii niż do historii. Wyzначył jej tym samym miejsce między dyskursywną praktyką, która służy przedstawianiu konkretnych wydarzeń z przeszłości, wytwarzając typowe dla nas poczucie historyczności, a tym, co ma się zdarzyć w przyszłości jako czekająca jeszcze na realizację, utopijna (i uniwersalna) potencjalność. Platon – szczególnie w *Państwie* – zajął diametralnie odmienne stanowisko, kreśląc utopijną wizję państwa, które mogłoby w ogóle obyć się bez poetów zasługujących jedynie na ostrą cenzurę lub wygnanie. Natomiast Arystoteles traktował poezję jako taką praktykę reprezentacji, która rzeczywiście wskazuje na swoistą formę utopii.

Arystoteles w taki sposób zarysował relacje między historią, poezją i filozofią, jakby poezję uważał za złoty środek między pozostałymi dwiema praktykami dyskursywnymi. Na podobnej zasadzie stworzył też typologię ekstremów i pożądaných pozycji pośrednich w swojej koncepcji etyki. Poezję tak umieścił jako złoty środek między historią a filozofią – nieco bliżej filozofii, choć nie sprecyzował dokładnie, jak blisko – jak postępowanie etyczne między dwiema skrajnymi formami zachowania (na przykład „odwaga” to złoty środek między „tchórzostwem” a „porywcznością”).

W konsekwencji także praktyki artystyczne zyskały u niego określony wymiar etyczny.

Typologia Arystotelesa zakłada ponadto, że poezja i inne sztuki są jednocześnie konkretne/wyjątkowe i uniwersalne. Podpowiada to, że konstytutywną cechą przedmiotu estetycznego jest jego ontologiczna niestabilność. Oscyluje on między tym, co uniwersalne, a tym, co konkretne, przynależąc zarazem do jednej i do drugiej sfery. Podobnego typu niestabilność ontologiczna byłaby oczywiście nie do przyjęcia w ramach metafizyki Platona, gdzie przedmiot estetyczny jako kopia kopii został oddelegowany na ontologicznie niższą pozycję i w żadnym razie nie może rościć sobie pretensji do uniwersalności. Zdaniem Platona sztuka łamie moralne zasady, kulturowane w idealnym państwie. Tymczasem Arystoteles bliskie pokrewieństwo poezji i filozofii oraz ontologiczną niestabilność dzieła sztuki umieścił u samych podstaw autorytetu etycznego, typowego dla praktyk artystycznych.

Choć stanowiska Platona i Arystotelesa są radykalnie odmienne, należy uwzględnić głęboko performatywny aspekt filozoficznych praktyk tego pierwszego, a zwłaszcza „wprowadzenia na scenę” Sokratesa w *Uczcie*. Nawet jeśli podstawowa, filozoficzna i ontologiczna rama tego dialogu ma charakter ze wszech miar platoński, to prezentuje on znacznie bardziej złożony (i ambiwalentny) związek z teatrem niż *Państwo*. *Uczta* relacjonuje dyskusję filozoficzną, do której doszło po festiwalu teatralnym, w czasie uroczystości z okazji zwycięstwa Agatona podczas Lenajów. Platon pokazuje tu, jak konkurs teatralny (agon) prowadzi do konkursu filozoficznego, w którym wąska grupa intelektualistów ateńskich przez całą noc wygłasza mowy pochwalne na cześć Erosa. Te dwa konkursy rodzą kolejne współzawodnictwo między praktykami dyskursywnymi teatru i filozofii w chwili, kiedy Sokrates przekonuje dwóch dramatopisarzy zmęczonych po długiej nocy pełnej przemów – Agatona i Arystofanesa – „iż jest rzeczą jednego i tego samego twórcy umieć i tragedię napisać, i komedię ułożyć, i że kto jest artystą w tragedii, ten i komediopisarzem być potrafi”²³. Tym sposobem łączy komedię i tragedię za pośrednictwem filozofii, dlatego relacja między dyskursywnymi praktykami filozofii i teatru, a także sztuką, okazuje się w *Uczcie* znacznie bardziej skomplikowana niż w *Państwie*.

Należy o tym pamiętać, kiedy porównuje się stanowiska Platona i Arystotelesa, żeby pokazać, jak uwarunkowały one zachodnie tradycje refleksji nad sztuką w relacji do podstawowych zagadnień filozoficznych i jak wyznaczyły związki między dyskursywnymi praktykami filozofii i sztuki, a także historii (przynajmniej w schemacie Arystotelesa). Przeprowadzona przez niego krytyka poglądów wyrażonych w *Państwie* przez Platona, który chciał ograniczyć wolność wyrazu w swoim państwie idealnym, również dziś skłania do tego, żeby raz jeszcze przemyśleć znaczenie

Autor jest profesorem Uniwersytetu w Tel Awiwie, specjalizuje się w historii teatru dziewiętnastego i dwudziestego wieku w szerokiej interdyscyplinarnej perspektywie. Po polsku ukazały się dwie jego książki *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości* (2010) oraz *Filozofowie i ludzie teatru* (2014).

3 Platon *Uczta*, w: tegoż *Uczta. Eutyfron. Obrońca Sokratesa. Kriton. Fedon*, przełożył Władysław Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 135

twórczości artystycznej i doświadczenia estetycznego dla rozumienia świata, w którym żyjemy. Po pierwsze, sztuka pozwala podjąć podstawowe kwestie ontologiczne, szczególnie kiedy staramy się uchwycić ontologiczną niestabilność dzieła sztuki, której zawdzięcza ono swój subwersywny potencjał. Po drugie, pomaga badać kwestie epistemologiczne i stawiać pytania o to, skąd różne rzeczy wiemy i jak doszliśmy do tej wiedzy. Po trzecie zaś pozwala dostrzec wymiar etyczny procesów poznawczych oraz reakcji emocjonalnych na zdobywaną wiedzę. W tym kontekście należy wziąć pod uwagę również istotny wymiar pedagogiczny, dzięki czemu można się dowiedzieć, jak sztukę badano, analizowano i praktykowano w środowisku akademickim. Kwestie te mają ogromne znaczenie z punktu widzenia zrozumiałości i przystępności praktyk artystycznych dla szerokiej publiczności w sferze społecznej, co daje nam możliwość definiowania zasad etycznego postępowania, a nawet wydawania moralnego osądu.

W dalszej części mojego artykułu przejdę od ogólnej ramy tych praktyk dyskursywnych do konkretnego przykładu, żeby zbadać, na jakich zasadach Walter Benjamin i Bertolt Brecht wykorzystywali reguły dwóch gier planszowych, szachów i go, zarówno w refleksji filozoficznej, jak i w praktykach artystycznych. Reguły przemieszczania pionków na planszy wpłynęły bowiem na tworzone przez nich narracje. Obie gry planszowe stanowią przykład zasad „działania”, czyli „drama” w rozumieniu starożytnych Greków (kolejne znaczenie to akcja), gdyż sposób przemieszczania bądź rozmieszczania pionków na planszy pozwala zyskać kontrolę nad określonym obszarem. Jest to także przykład zasad „myślenia”, które dają się sformułować na podstawie głębokich struktur dyktujących reguły obu gier. Moje zadanie polega na tym, by opisać związek między grami planszowymi i zasadami narracyjnymi z perspektywy dramatycznej/narracyjnej. Zasady poruszania się mają głębokie implikacje metafizyczne, gdyż odnoszą się do konkretnej przeszłości i koncepcji źródła z jednej strony, a do utopijnych wymiarów „tego, co mogłoby istnieć” z drugiej. Teatr i przedstawienie sytuują się w zintensyfikowanym momencie „teraz”, pomiędzy tymi dwoma biegunami. Dźwigają brzemień minionego, lecz wciąż wychylają się także ku przyszłości.

ZASADY PORUSZANIA SIĘ W PODRÓŻACH WYGNAŃCÓW I W GRACH PLANSZOWYCH

Rozpocząć chciałbym od fotografii z 1934 roku, na której Bertolt Brecht i Walter Benjamin grają w szachy podczas pierwszej wizyty Benjamina w duńskim mieście Svendborg, gdzie Brecht mieszkał od grudnia 1933 roku do kwietnia 1939 roku. Poznali się w Berlinie w 1929 roku i razem snuli plany założenia czasopisma. Kiedy Hitler doszedł do władzy, obaj opuścili Niemcy. Brecht i Helene Weigel uciekli z Berlina w dzień po pożarze Reichstagu, 28 lutego 1933 roku, najpierw do Pragi, potem do Zurychu. W listopadzie dotarli do Paryża. Benjamin uciekł z Berlina dwa tygodnie później, podążając prosto do Paryża. Kiedy Brecht też tam przyjechał, obaj zatrzymali się w tym samym hotelu i planowali wspólnie

napisanie serii opowiadań detektywistycznych. I tego projektu nie udało im się nigdy zrealizować. W grudniu 1933 roku Brecht z całą świtą znaleźli schronienie w Skovbostrand, na obrzeżach niewielkiego miasta Svendborg, które leży na południowym skraju małej, duńskiej wyspy Fionii, oddalonej o zaledwie kilkadziesiąt kilometrów od Kilonii, niemieckiego miasta na wybrzeżu Morza Bałtyckiego.

Po przyjeździe do Svendborga Brecht napisał do Benjamin, który nadal przebywał w Paryżu. W liście zaproponował, żeby część jego biblioteki została przewieziona do Danii. Dołączył do tego zaproszenie, żeby Benjamin również przyjechał do Danii, gdzie będzie mógł spokojnie pracować. Po długim wahaniu Benjamin wyraził zgodę. Do Svendborga przybył 20 czerwca 1934 roku i do października zatrzymał się w pensjonacie Stella Maris, niedaleko farmy, gdzie zamieszkał Brecht (wedle Google Maps dzielił je dwunastominutowy spacer). Brecht i Benjamin wspólnie spędzili lato i część jesieni, czytając i pisząc, wieczorami zaś słuchali niemieckich i austriackich stacji radiowych, dyskutowali i grywali w szachy, pograżeni zwykle w zupełnym milczeniu.

W liście do Brechta z 21 maja 1934 roku, na miesiąc przed przyjazdem do Svendborga, Benjamin pytał:

Znasz grę planszową ze starożytnych Chin, nazywaną go? Jest niemal tak ciekawa, jak szachy. Musimy zacząć w nią grać w Svendborgu. W go nie przemieszcza się figur, ale układa żetony na planszy, początkowo puste. Pod tym względem ta gra przypomina twoją sztukę. Podobnie u m i e s z c z a s z każdą



BERTOLT BRECHT I WALTER BENJAMIN GRAJĄ W SZACHY,
SKOVBOSTRAND, DANIA 1934. FOT. NN. ŹRÓDŁO: ARCHIWUM
BERTOLTA BRECHTA, BBA FA 07/028

4 *The Correspondence of Walter Benjamin: 1910-1940*, red. Gershom Scholem, Theodor W. Adorno, University of Chicago Press 1994, s. 443 [podkreślenie w oryginale].

5 Jak podają autorzy hasła w Wikipedii, go to gra dla dwóch osób, rozgrywana na kwadratowej planszy przeciętej 19 liniami poziomymi i 19 liniami pionowymi, tworzącymi 361 przecięć (skrzyżowań). Niekiedy – zwłaszcza w przypadku graczy początkujących – gra się także na planszach 13x13, a nawet 9x9. Gracze kładą naprzemiennie czarne i białe kamienie na przecięciu linii. Grę rozpoczyna gracz, który wybrał czarne kamienie. Jej celem jest zajęcie własnymi kamieniami, na pustej początkowo planszy, terytorium większego niż terytorium przeciwnika. Nie przesuwają się kamienie raz postawionych na planszy, mogą one jednak zostać zbite przez przeciwnika. Kiedy gra się kończy, zajęte pola (terytorium) liczy się wraz ze zbitymi pionkami, ustalając w ten sposób liczbę zdobytych punktów. Grę można zakończyć, poddając się, kiedy przeciwnik ma znaczną przewagę punktów. (Przyp. tłum.)

z postaci i ich kwestie we właściwym miejscu, żeby spełniały samodzielnie właściwe im funkcje strategiczne, bez potrzeby działania.⁴

Sztuka, o której mowa w przywołanym cytacie, to ostateczna wersja sceniczna tekstu *Kragłogłowi i szpiczastogłowi*, który Brecht ukończył jakieś sześć tygodni wcześniej, Benjamin zaś chciał zarekomendować do realizacji w Londynie. Do premiery tej sztuki doszło jednak dopiero trzy lata później w Kopenhadze.

Benjamin wrócił do Svendborga jeszcze dwa razy, w 1936 i 1938 roku. Natomiast Brecht w 1939 roku, w przededniu drugiej wojny światowej, podjął ponownie swoją podróż, dotarł do Szwecji i Finlandii, a potem przez Związek Radziecki udał się do Stanów Zjednoczonych. Stamtąd zaś, kiedy już zakończyło się postępowanie, które wszczęła przeciwko niemu Komisja Śledcza do Badań Działalności Antyamerykańskiej, wrócił w 1949 roku do Berlina przez Szwajcarię. Benjamin planował najpierw wyjazd do Brytyjskiego Mandatu Palestyny na zaproszenie swojego bliskiego przyjaciela, Gershoma Scholema, który zaproponował mu posadę na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie. Potem zastanawiał się nad emigracją do Stanów Zjednoczonych, gdzie znalazło schronienie wielu jego przyjaciół i współpracowników. Ostatecznie jednak nie opuścił Europy i musiał zmagać się z coraz trudniejszymi warunkami mieszkaniowymi i narastającą desperacją. Kiedy 26 września 1940 roku próbował przekroczyć granicę francusko-hispańską, uciekając przed nazistami, popełnił samobójstwo i w ten sposób zakończył swoją podróż.

Szlak wygnańczych podróży Brechta i Benjamina rysował równie skomplikowany wzór, jak trasa, którą przemierzyła Matka Courage, ciągnąc swój wóz przez całą Europę w czasie wojny trzydziestoletniej w sztuce, którą Brecht zaczął pisać podczas pobytu w Danii. Podróże te różnią się tylko pod jednym względem: Brecht i Benjamin uciekali przed wojną, Matka Courage zaś za nią podążała, zarabiając i płacąc wysoką cenę życia trójki swoich dzieci.

Dramaturgia ruchu i podróży, która znalazła wyraz w sposobie myślenia i tekstach dramaturga/reżysera i filozofa, na wielu poziomach odzwierciedlała bez wątpienia ich własne podróże wygnańców. Dlatego chciałbym przyjrzeć się bliżej dramaturgiiom wygnania, które ci dwaj twórcy realizowali we własnym życiu i podejmowali jako temat w swoich dziełach, patrząc na nie przez pryzmat dwóch gier planszowych, wspomnianych przez Benjamina w liście do Brechta. W szachach każdy pionek porusza się w swoisty dla siebie sposób, niczym postać odgórnie zdeterminowana przez scenariusz, który dyktuje jej kolejne ruchy i sposoby atakowania pionków przeciwnika. W go, które Benjamin porównał do dramatu Brechta, każdy żeton pozostaje „we właściwym miejscu” i, nie ruszając się, wypełnia właściwą mu funkcję strategiczną⁵. Polega ona na zachowaniu swojego stasis i na badaniu jedynie możliwości ruchu z punktu A do B albo przyczyn, dla których taka podróż nie jest możliwa, a także na ustaleniu, czy potencjalny ruch musiałby się odbywać w przód czy wstecz. Próbując zrozumieć, czym jest „właściwa funkcja strategiczna”

w ramach struktury narracyjnej, chciałbym postawić tezę, że intrygujące i często enigmatyczne cechy charakterystyczne dla strategii narracyjnych Brechta i Benjamin, a także Kafki, który ich obu inspirował, stanowią efekt połączenia wzorów ruchu z szachów i go w ramach dramaturgii, aktywizującej obie te gry w rozmaitych kombinacjach i wariacjach.

Analogia między obiema grami planszowymi i praktykami reprezentacji narracyjnych ruchu w kontekście fikcyjnym – *Końcówka* Becketta nosi po angielsku tytuł *Endgame*, co oznacza ostatnią fazę partii szachów – może służyć jako hermeneutyczny klucz, który ułatwi naszkicowanie złożonych konstelacji postaci, poruszających się w czasie i przestrzeni w tekstach Brechta, Benjamin i Kafki. Trajektorie i przestrzenne interakcje bohaterów łączą się tu z odpowiednimi inherentnymi i potencjalnymi dramaturgiami. Taki klucz hermeneutyczny (czy dramaturgia) wskazujący konkretny wzorec ruchu danej gry planszowej, a zwłaszcza łączący wzorce typowe dla obu gier, wytwarza złożoną interakcję między konkretnymi sytuacjami z udziałem ludzkich podmiotów i abstrakcyjnych idei, między działaniem i myśleniem.

Posługuję się terminem „dramaturgia” w takich zestawieniach, jak „dramaturgia postaci” i „dramaturgie wygnania”, żeby zwrócić uwagę na co najmniej dwa aspekty interesującej mnie i znacznie szerszej problematyki. Po pierwsze, te dwie dramaturgie dotyczą ruchu ludzkich ciał w przestrzeni, co stanowi centralny element wszelkiego typu przedstawień teatralnych i performansów. Aby aktywizować kulturowe praktyki teatru i performansu, ktoś lub coś musi znowu pojawić się dziś na scenie. Ten mechanizm klarownie demonstruje pierwsza scena *Hamleta*, w której Horacio (albo Marcellus, zależnie od wydania) pyta: „I co? Czy dzisiaj też się to zjawilo?”. W kontekście sztuki Shakespeare’a „to” odnosi się w pierwszej kolejności do ducha, ale obejmuje również to, co widzowie oglądają na scenie. Co to znaczy „zjawić się”, a także być albo nie być i zniknąć? Z tymi filozoficznymi pytaniami tak czy inaczej zmierzyć się musi każdy widz teatralny, szczególnie kiedy ogląda *Hamleta*.

Po drugie, analizowana tu koncepcja dramaturgii otwiera przestrzeń dyskursywną między praktyką i teorią; przestrzeń angażującą działanie i myślenie w taki sposób, który należy zbadać dokładniej niż dotychczas, żeby pogłębić nasze rozumienie ontologicznej niestabilności przedmiotu estetycznego, o której wspomniałem wcześniej w związku z zaproponowanym przez Arystotelesa schematem praktyk dyskursywnych. Od porównania obu gier planszowych chciałbym rozpocząć rekonstruowanie na tym w znacznej mierze nieznany terytorium, gdzie zestaw reguł dyktujących, jak pionki mogą się poruszać, określających ich relacje z innymi pionkami, otwiera różnorakie i często enigmatyczne możliwości narracyjne. Zanim jednak przejdę do analizy kilku tekstów Benjamin, Brechta i Kafki, muszę w bardziej pogłębiony sposób opisać różnicę między tymi grami planszowymi, niż zrobił to Benjamin w liście do Brechta.

W rozdziale 1227: *Rozprawa o monadologii – Machina wojenna*, który stanowi część *A Thousand Plateaus*, Deleuze i Guattari analizują obie gry planszowe, skupiając uwagę na „relacjach między pionkami i dzielącymi

je przestrzeniami”. To niezbędny wstęp do każdej dyskusji nad dramaturgicznymi zasadami ruchu w przestrzeni, prowadzącymi do konfliktów między jednostkami:

Figury szachowe to rodzaj kodu. Mają własną naturę wewnętrzną i konkretne właściwości, które decydują o ich sposobie poruszania się, wynikających z niego sytuacjach i konfrontacjach. Mają też właściwe dla siebie cechy. Koń pozostaje koniem, pionek to pionek, goniec to goniec. Każda figura jest jak podmiot wypowiedzenia, które posiada względną siłę. Wszystkie siły tego typu łączą się w podmiocie wypowiedzenia, czyli w szachiście lub też w formie wewnętrznej gry. Kamienie w go to natomiast żetony, małe dyski, proste jednostki arytmetyczne, które pełnią tylko anonimową, kolektywną i trzecioosobową funkcję: „to” się porusza, „to” może być mężczyzna, kobieta, pchła lub słoń. Kamienie w go to elementy pozbawionego podmiotu, maszynowego asamblażu, bez wewnętrznych właściwości, ich cechy wynikają jedynie z sytuacji. [...] Szachy to prawdziwa wojna, ale zinstytucjonalizowana, uregulowana i zakodowana, z frontem, zapleczem i bitwami. Dla go charakterystyczna jest z kolei wojna bez frontów, bez konfrontacji i odwrotu, a nawet bez bitew: go to czysta strategia, podczas gdy szachy to semiologia. Także przestrzeń nie jest wcale taka sama: w szachach chodzi o zaaranżowanie dla siebie zamkniętej przestrzeni, a więc o przejście od jednego punktu do drugiego, o zajęcie maksymalnej liczby pól z pomocą minimalnej liczby pionków. W go idzie natomiast o utworzenie szyku na otwartej przestrzeni, o jej utrzymanie, o zagwarantowanie możliwości zrywu w każdej chwili: ruch nie przebiega z jednego punktu do drugiego, ale staje się permanentny, bez celu i punktu dojścia, bez odjazdu i przybycia⁶.

6 Gilles Deleuze, Felix Guattari *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, przełożył Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 1987, s. 352-353.

Ta analiza, zapewne bezwiednie, podsumowuje niektóre kluczowe idee, które zainspirowały większość nurtów współczesnego i nowoczesnego teatru.

KAFKA/BENJAMIN/BRECHT

Kiedy w czerwcu 1934 roku Benjamin przyjechał do niewielkiego duńskiego miasteczka Svendborg, przywiózł ze sobą niepublikowany jeszcze esej, który napisał z okazji dziesiątej rocznicy śmierci Kafki i który chciał przedyskutować z Brechtem. Artykuł ukazał się na łamach „Jüdische Rundschau” w grudniu 1934 roku, kilka miesięcy po wyjeździe Benjamina ze Svendborga do Paryża i potem do Włoch. Chodzi o jedną z pierwszych, liczących się interpretacji twórczości Kafki, która na wielu poziomach odwołuje się do kwestii wygnania.

Początkowo Brecht, jak wspomina Benjamin w swoim dzienniku ze Svendborga, nie chciał rozmawiać o jego esej o Kafce. Kiedy wreszcie zdecydował się podjąć ten temat, ich rozmowa skoncentrowała się wokół przypowieści Kafki, noszącej tytuł *Najbliższa wieś*:

Mój dziadek mawiał: „Życie jest zadziwiająco krótkie. Teraz, we wspomnieniach, ścieśnia mi się tak bardzo, że, na przykład, wprost nie potrafię pojąć, jak młody człowiek może zdecydować się jechać konno do najbliższej wsi bez obawy, że – niezależnie od nieszczęśliwych przypadków [*unglücklichen Zufällen*] – już sam czas zwykłego, szczęśliwie przebiegającego życia okaże się dalece niewystarczający na taką przejażdżkę”⁷

Dziadek, który oczywiście nigdy nie opuścił swojej wsi, opowiada bardziej śmiało wnukowi o jeźdźcu, który nigdy nie dotrze do najbliższej wsi.

Benjamin w swoim dzienniku zanotował, jak obaj z Brechtem interpretowali tę historię:

Brecht stwierdził, że ten tekst to odpowiednik przypowieści o Achillesie i żółwiu. Jeździec nie dotrze do najbliższej wsi, kiedy podzieli podróż na najmniejsze odcinki – nawet jeśli po drodze nie wydarzą się żadne nieszczęśliwe wypadki. Życie jest bowiem za krótkie na taką podróż. Ale błąd leży w koncepcji „jeźdźcy”. Jak sądzę, należy podzielić nie tylko podróż, lecz także podróżnego. A ponieważ zakwestionowaniu ulega jedność życia, neguje się tym samym jego krótkość. Niezależnie od tego, jak jest krótkie. Traci to znaczenie, skoro człowiek, który rozpoczął podróż, nie ma wiele wspólnego z tym, który ją kończy. – Jeśli chodzi o mnie, zaproponowałem inną interpretację: pamięć to prawdziwa miara życia. Kiedy patrzy się wstecz, przebiega się przez życie niczym błyskawica. Prędkość, z którą przewraca się kilka stron, nie różni się niczym od prędkości, z którą pamięć szybuje z najbliższej wioski do miejsca, skąd jeździec zdecydował się wyruszyć. Ten, kto wzorem starożytnych widział, jak jego życie zmienia się w pismo, niech odczyta to pismo od tyłu. Tylko w ten sposób – uciekając od teraźniejszości – zdoła je zrozumieć.⁸

Benjamin przeczytał opowiadanie Kafki w zgodzie z tym, jaką filozofię historii wyznawał. Jego przemyślenia na ten temat znaleźć można w wielu miejscach. Najbardziej dojrzałą formę przybrały zaś w składającym się z kilku fragmentów eseju *O pojęciu historii*, opublikowanym już po śmierci autora. Esej rozpoczyna się od tekstu o automacie w tureckim stroju, grającym w szachy, który „na każdy ruch szachisty odpowiadał posunięciem zapewniającym mu wygranie partii”⁹. Jednak gwarancję wygranej każdej partii dawał automatowi ukryty pod stołem karzeł, który był mistrzem szachowym. Jak twierdzi Benjamin, „materializm historyczny” to filozoficzny odpowiednik tego aparatu do gry w szachy. Zgodnie z jego interpretacją, podróż do najbliższej wsi w opowiadaniu Kafki to wyprawa wstecz pamięcią do czasu/miejsca – rodzaj chronotopii Bachtina – gdzie ta podróż się rozpoczęła. Anioł w tekście Benjamina *Angelus Novus*, poświęconym akwareli Paula Klee, jest – jak można przeczytać w innym znanym fragmencie *O pojęciu historii* – aniołem historii i uosabia podobnie melancholijne, skierowane wstecz spojrzenie. Jednocześnie jednak pcha go w nieznaną przyszłość burza, która wplątała się w jego skrzydła.

7 Opowiadanie Kafki po raz pierwszy opublikowano w: Franz Kafka *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*, Kurt Wolff Verlag 1919, s. 88-89. Cyt. w tłumaczeniu Elżbiety Ptaszyńskiej-Sadowskiej za: Walter Benjamin *Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy jego śmierci*, przełożył Adam Lipszyc, w: tegoż *Konstellacje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 253.

8 Walter Benjamin *Notes from Svendborg, Summer 1934*, w: tegoż *Selected Writings*, t. 2, Harvard University Press, Cambridge MA and London 1999, s. 788.

9 Walter Benjamin *O pojęciu historii*, przełożyła Krystyna Krzemieniowa, w: tegoż *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 413.

Matkę Courage i jej dzieci można z powodzeniem przeczytać jako dramat wykorzystujący podstawy tej samej dramaturgii, która znalazła wyraz w osobiwej przypowieści Kafki. Brecht zaczął pisać tę sztukę w Danii, a dokończył w 1939 roku. W styczniu 1949 roku przygotował jej inscenizację, która na nowo zapoczątkowała jego karierę teatralną w Berlinie, kilka miesięcy po powrocie. Aktorzy występujący w *Matce Courage i jej dzieciach* weszli następnie w skład zespołu, słynnego Berliner Ensemble. Matka Courage żyje w sztuce Brechta iluzją, że jest królową, czyli figurą szachową o największym potencjale ruchów. Prowadząc sprzedaż, wciąż poszukuje króla, żeby zadać mu mata z pomocą manipulacji typowych dla systemu kapitalistycznego. Tymczasem ona i jej dzieci znajdują się w sytuacji osaczenia przez działania wojenne, pozbawieni jakiejkolwiek wolności ruchu. Jednak w pierwszej scenie Matka Courage wyrusza tryumfalnie w podróż, siedząc na koźle wozu, który ciągną jej dwaj synowie, i machając beztrosko nogą w powietrzu.

W notatkach z prób do tego przedstawienia Brecht podkreśla, że „wóz porusza się w kierunku przeciwnym do ruchu sceny obrotowej”¹⁰. Z punktu widzenia publiczności jedzie w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara, z lewej strony na prawą, podczas gdy scena obraca się zgodnie z ruchem wskazówek zegara, z prawej na lewą. W efekcie takiego zestawienia dwóch ruchów po kolei, odbywających się w przeciwnych kierunkach, widzowie mogli oglądać dwie znoszące się trajektorie, co dawało wrażenie stasis, bezruchu. Wprawdzie koła wozu Matki Courage się poruszały, lecz on sama tkwiła w miejscu jak zaklęta.

Definicja „obrazu” w *Pasażach* Benjamina wynika z podobnej opozycji między ruchem a bezruchem, gdyż łączy pełen dynamiki scenariusz gry w szachy ze statycznymi zasadami gry w go. Kiedy jednak Brecht ustanawiał dialektykę ruchu w jednym punkcie przestrzeni, Benjamin osadzał bezruch na osi czasu:

Nie jest tak, iżby przeszłość rzuciła światło na teraźniejszość albo teraźniejszość na przeszłość; lecz to obraz jest tym, w czym „byłość” w piorunowym błysku tworzy konstelację z „teraz”. Inaczej mówiąc, obraz to znieruchomiała dialektyka. Albowiem o ile relacja teraźniejszości z przeszłością jest czysto czasowa, ciągła, o tyle związek między „byłością” i „teraz” ma charakter dialektyczny, jest natury obrazowej, nie zaś temporalnej¹¹.

Dla Benjamina tak pionki na szachownicy, jak obrazy poruszają się w czasie, stają się historią. Tymczasem w ujęciu Brechta wyrażają się za pośrednictwem „znieruchomiałej dialektyki” w przestrzeni. W obu przypadkach efekt końcowy powstaje z interakcji między regułami dwóch gier planszowych.

Zaproponowana przez Benjamina interpretacja przypowieści Kafki, w myśl której „pamięć to prawdziwa miara życia”, podkreśla złożoność tej podwójności. Jej wynikiem jest gestus: koń zatrzymujący się tak jakoś w połowie drogi, gdzie – zgodnie z tezą Benjamina – „związek między «byłością» i «teraz» ma charakter dialektyczny, jest natury obrazowej, nie

10 Bertolt Brecht *Mother Courage and Her Children*, przełożył Ralph Manheim, w: tegoż *Collected Plays*, t. 5, Vintage Books 1972, s. 340.

11 Walter Benjamin *Pasażer*, przełożył Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 509.

zaś temporalnej”. Jego autorską realizację w formie narracji znaleźć można w ostatniej części eseju o Kafce, zatytułowanej *Sancho Pansa*. Otwiera ją opowieść o żebraku, który dotarł do nędznej gospody w chasydzkiej wiosce.

Ta historia – jak pisze Benjamin – „wiedzie nas [...] daleko w głąb owego gospodarstwa, jakim jest świat Kafki”. Jednak jej autorem nie jest Kafka, gdyż pochodzi ona z jakiegoś niejasnego, a nawet podejrzanego źródła. Wykorzystując ją w tym esej, Benjamin uczynił ją swoją własnością. A ponieważ podejmuje ona temat pochodzenia (Ursprung), jej tajemnicze źródło nabiera w tym kontekście dodatkowej wagi:

Opowiada się, jak to kiedyś w pewnej chasydzkiej wiosce – pod wieczór, na koniec szabasu [*Sabbat-Ausgang*] – w ubogiej chałupie siedziało kilku Żydów. Wszyscy byli mieszkańcami wioski – poza jednym, nieznanym nikomu, wynędzniałym i obszarpanym człowiekiem, który przycupnął z tyłu, w ciemnym kącie. Rozmowy wędrowały od tematu do tematu. Naraz jeden z zebranych przerwał dyskusję, pytając, o co każdy by poprosił, gdyby miał prawo do jednego życzenia. Jeden chciał pieniędzy, drugi – zięcia, trzeci – nowy stół stolarski, i tak po kolei. Gdy wszyscy zabrali już głos, został jeszcze ów żebrak w ciemnym kącie. Niechętnie, ociągając się, uległ w końcu nagabującym go ludziom i rzekł: „Chciałbym być potężnym królem i władać wielkim krajem, a gdy nocą spałbym w swym pałacu, wróg przedarłby się przez granicę i jeszcze przed świtem konnica stałaby już pod moim zamkiem, nie natrafiając na żaden opór, a ja, wyrwany ze snu, nie mając czasu się przyodziać, musiałbym rzucić się do ucieczki w samej tylko koszuli, uciekałbym więc bez wytchnienia, dniami i nocami, przez góry i doliny, przez lasy i pagórki, aż w końcu znalazłbym ocalenie tutaj, na tej ławie, w kącie waszej chałupy. Tego bym sobie życzył”. Zdumieni spojrzeli po sobie. „I co byś miał z tego swojego życzenia?” – zapytał jeden z nich. „Koszulę” – odparł tamten.¹²

Ta niezwykła, zagadkowa opowieść wiąże się ściśle z filozoficznymi zainteresowaniami Benjamina, z historią i pojęciem „Ursprung”, czyli źródła, a zwłaszcza z kwestią pochodzenia żebraka: skąd przybył, jakim królestwem chciałby władać, zanim jego pałac zajmą wrogowie, a wreszcie, jaką podróż musiał odbyć, żeby dotrzeć do gospody, gdzie opowiada przy stole o tym, że życzyłby sobie posiadać koszulę. To w gruncie rzeczy przypowieść mesjanistyczna o utraconym królestwie, której akcja rozgrywa się w przeszłości i bardzo daleko, przypuszczalnie nazbyt daleko – „życie jest bowiem za krótkie na taką podróż”. Życzenie, żeby mieć koszulę, stanowi pierwszy krok na drodze, która pozwoli to królestwo odzyskać, gdyż uruchamia wyobraźnię.

Kiedy Benjamin pisał esej o Kafce, był już autorem rozprawy akademickiej na temat pojęcia „Ursprung”, habilitacji poświęconej gatunkowi „Trauerspiel”, która w polskim wydaniu nosi tytuł *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, po niemiecku zaś ukazała się w 1928 roku. Pod wieloma względami stanowi ona odpowiedź na idee Nietzschego, dotyczące narodzin („Geburt”, nie zaś „Ursprung”) tragedii jako owocu zbliżenia

12 Walter Benjamin
*Franz Kafka. Z okazji
dziesiątej rocznicy
jego śmierci*, przełożył
Adam Lipszyc, w: tegoż
Konstellacje, op.cit.,
s. 252-253.

seksualnego dwóch bogów, Apolla i Dionizosa. W tej rozprawie Benjamin bardziej teoretycznie i abstrakcyjnie sformułował to, co tak znakomicie i konkretnie wyraziła przypowieść o żebraku i koszuli:

Źródło [Ursprung], choć oczywiście jest kategorią historyczną, nie ma jednak nic wspólnego z powstawaniem [Entstehung]. Źródło nie oznacza, że oto staje się coś, co z niego wypłynęło, lecz raczej oznacza coś, co wypływa ze stawania się i przemijania. W płynnym procesie stawania się [im Fluss des Werdens] źródło jest jak wir [Strudel] wciągający materiał, z którego coś ma powstać i który poddaje się jego pulsującym rytmom. To, co źródłowe [das Ursprüngliche], nigdy nie daje się rozpoznać w istnieniu nagich, nieskrywanym faktów, a jego rytmika ukazuje się tylko oczom tego, kto zdobędzie się na podwójny ogląd. Chce być rozpoznawana z jednej strony jako restauracja, jako odtworzenie, z drugiej strony jako coś, co właśnie pozostaje niedokończone [Unvollendetes], niezamknięte [Unabgeschlossenes]. W każdym fenomenie źródłowym dookreśla się kształt idei raz po raz ścierającej się ze światem historycznym, aż do chwili, gdy w skończonej postaci zajmie ona swoje miejsce w świetle totalności własnej historii¹³.

13 Walter Benjamin
Źródło dramatu żalobnego w Niemczech,
przełożył Andrzej
Kopacki, Wydawnictwo
Sic!, Warszawa 2013,
s. 33.

Ten fragment ujmuje teoretycznie chronotopos tego, jak żebrak dotarł do gospody, gdzie opowiedział swoją historię i wyraził życzenie, żeby posiadać koszulę, dzięki czemu zdobył status króla w niesamowitej grze w szachy mesjanistycznych tęsknot. Jednak w tym samym czasie, formułując takie życzenie, daje sobie mata. Może też zostać całkowicie wyeliminowany z gry jak żeton w go, skoro nie ulega wątpliwości, że nie ma koszuli, której tak by sobie życzył.

Przypowieść Benjaminina dosłownie inscenizuje pojęcie „Ursprung”, które po niemiecku oznacza „pierwszy skok”, czyli wprawienie ciała w ruch, postawienie pierwszego kroku lub wykonanie pierwszego ruchu na planszy. Ten ruch żebrak musiał wykonać, kiedy jego wyobrażony pałac zajęli wrogowie, zmuszając go do ucieczki rozpoczynającej jego podróż wygnańca. Życzenie, żeby posiadać koszulę, to przedstawienie tego „Ursprung”, którego dokonuje żebrak w nędznej gospodzie. Natomiast sama opowieść o żebraku – Benjaminina wersja podróży Matki Courage – przedstawia „Ursprung” w formie narracji i uwzględnia wymiar utopii dzięki życzeniu żebraka. Historia i filozofia, które Arystoteles radykalnie od siebie oddzielił, odróżniając konkretne wydarzenie w przeszłości od uniwersalnego rodzaju rzeczy możliwych, tutaj stały się jednym i tym samym, gdyż Benjamin poddał uniwersalizacji jednorazowe wydarzenie z przeszłości.

Kafka, którego twórczość stanowiła przedmiot eseju Benjaminina, a zarazem temat jego rozmów z Brechtem w Svendborgu, był bez wątpienia mistrzem takich paradoksalnych sytuacji, kiedy ruch i bezruch implodują, a wyjątkowe staje się uniwersalne, w wyniku czego powstaje ten rodzaj niestabilności ontologicznej, która charakteryzuje dzieło sztuki. Skoczek w szachach, ozdabiany końską głową, to figura o kilku możliwościach ruchu, gdyż potrafi poruszać się w przód i na ukos. Dlatego wybrałem takie

opowieści czy sytuacji z twórczości Kafki, w których pojawia się koń, jak dzieje się choćby w krótkiej parabolii *Wyjazd*:

Kazałem wyprowadzić konia ze stajni. Służący nie zrozumiał mnie. Poszedłem sam do stajni, osiodlałem konia i dosiadłem go. Z daleka usłyszałem granie trąbki, zapytałem służącego, co to znaczy. Nie wiedział o niczym i nic nie słyszał. Przy bramie zatrzymał mnie i zapytał:

– Dokąd pan jedzie?

– Nie wiem – powiedziałem – byle dalej stąd, byle dalej. Tylko dalej, jedynie tak mogę osiągnąć swój cel.

– Znasz zatem swój cel? – zapytał.

Tak – odparłem – powiedziałem przecież. Oddalić się stąd – oto mój cel.¹⁴

Osiągnięcie celu jest niemożliwe, gdyż z definicji to zawsze jakieś inne miejsce, określane jako „byle dalej stąd”. Zawsze skrajnie wyczerpany jeździec nie potrzebuje żadnych zapasów na drogę, gdyż wciąż znajduje się w podróży, tkwiąc nieruchomo w jednym miejscu.

Złożona z jednego zdania parabola *Stać się Indianinem*, opublikowana w 1913 roku, to przypuszczalnie najbardziej zagadkowa przypowieść Kafki o jeźdźcu:

Jakże chętnie byłoby się Indianinem, zawsze gotowym do czynu i na rwącym naprzód koniu, na skos przebijając powietrze, pędziłoby się w ciągłych krótkich wstrząsach po drżącej ziemi, ażyby się odrzuciło cugle, gdyż nigdy cugli nie było, i już by się ledwie widziało przed sobą ziemię podobną do równo skoszonego stepu, bez szyi końskiej i bez głowy konia.¹⁵

Ta przypowieść formułuje życzenie, żeby stać się Indianinem, ponieważ podczas jazdy koń się po prostu dezintegruje, przypuszczalnie zostawiając jeźdźcę zawieszzonego w powietrzu. Benjamin przywołał tę zagadkową przypowieść o dezintegrującym się, znikającym koniu w eseju o Kafce, by następnie podsumować: „W tym pragnieniu zawiera się niemało”. Dodając: „Jego tajemnica odsłania się w spełnieniu. Dochodzi do niego w Ameryce”¹⁶.

Powieść *Ameryka* ukazała się drukiem trzy lata po śmierci Kafki, w 1927 roku. Opowiada o dziwnej wędrownicy emigranta Karla Rossmana po Ameryce, a jej ostatni rozdział, swoista alegoria jego śmierci, nosi tytuł *Wielki Teatr z Oklahomy*. Benjamin w eseju o Kafce twierdzi, że ten teatr, który chętnie przyjmuje tak Karla Rossmana, jak każdego, kto tylko chce stać się częścią zespołu, „jest ostatnim miejscem schronienia; nie wyklucza to jednak, że odnajdują w nim także zbawienie”. Rekrutacja członków zespołu Teatru z Oklahomy odbywa się na torze wyścigowym, gdzie akurat nie rozgrywają się gonitwy:

Na rogu ulicy Karl zobaczył plakat z następującym napisem: „Dzisiaj od szóstej rano do północy, na torze wyścigowym w Clayton, będzie przyjmowany personel do Teatru z Oklahomy! Wielki Teatr z Oklahomy wzywa was! Wzywa

¹⁴ Franz Kafka *Wyjazd*, przełożył Roman Karst, w: tegoż *Nowele i miniatury*, przełożył Roman Karst, Alfred Kowalkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 340. Cytowana parabola Kafki ma w tekście Rokema kilka dodatkowych zdań, których brakuje w polskim tłumaczeniu: „– A zatem znasz swój cel? – zapytał. – Tak – odparłem – jak już powiedziałem, «byle dalej stąd» [Weg-von-hier] to mój cel. – Nie masz ze sobą żadnych zapasów na drogę – powiedział. – Nie potrzebuję – odparłem. – Podróż jest tak długa, że umrę z głodu, jeśli nie dostanę czegoś po drodze. To, na szczęście, prawdziwie wielka wyprawa”. Por. www.kafka.org/index.php?id=162,171,0,0,1,0 (w: *Parables and Paradoxes*, dostęp 3 lipca 2008).

¹⁵ Franz Kafka *Stać się Indianinem*, przełożył Alfred Kowalkowski, w: *Nowele i miniatury*, op.cit., s. 340.

¹⁶ Benjamin *Franz Kafka*, op.cit., s. 234, kolejne cytaty: s. 240, 234, 235.

was tylko dzisiaj, tylko ten jeden raz! Kto teraz straci okazję, straci ją na zawsze! Kto myśli o swojej przyszłości, należy do nas! Każdy jest mile widziany! Kto chce zostać artystą, niech się zgłosi! Jesteśmy teatrem, w którym każdy jest potrzebny, każdy jest na właściwym miejscu! Gratulujemy z góry każdemu, kto zdecyduje się do nas wstąpić! Ale pośpieszcie się, żebyście się dostali przed północą! O dwunastej wejścia zostaną zamknięte i już ich nie otworzymy! Niech będzie przekłety, kto nam nie wierzy! W drogę do Clayton!''

Kiedy Benjamin przywołał ten fragment, to odnotował zarazem, że nawet jeśli tor wyścigowy to jedyne miejsce, w którym Karl Rossman może zrealizować swoje pragnienia, „ów tor wyścigowy jest także teatrem – i ta okoliczność stanowi zagadkę”. Co istotne, takie rozwiązanie wydobywa performatywną modalność, typową dla teatru chińskiego. Benjamin konkluduje: „Jedną z najistotniejszych funkcji Teatru z Oklahomy jest rozpuszczenie w żywiole gestu”.

Analiza gestów, która wykorzystuje obraz toru wyścigowego z biegnącymi po nim końmi, ma te same podstawowe cechy strukturalne, jak dobrze znane fotografie galopujących koni Muybridge’a z końca lat osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku. Paradoksalnie przedstawiały one ruch zwierzęcia w całkowitym bezruchu, oddzielnie reprodukując każdy element gestyczny i układając izolowane elementy w sekwencje. Kiedy Benjamin opisywał typowe gestusy Kafki, wprowadził opozycję między stopniowo znikającym koniem z paraboli *Stać się Indianinem* a percepcją składników gestycznych biegnącego, a przecież tkwiącego w bezruchu konia, który pojawia się także w przypowieści *Najbliższa wieś*¹⁷.

Wcale niełatwo zrozumieć skomplikowane związki ruchu koni z teatralnością. Dlaczego ta przedtechnologiczna pozostałość ruchu w świecie, który już wtedy musiał sobie radzić z szybkością światła i bombowców, stała się znakiem teatralności? Jak się wydaje, Kafka daje nam odpowiedź, wprowadzając postać Fanny, młodej dziewczyny, którą Karl Rossman poznał już wcześniej. W stroju anioła gra teraz na trąbce jako część wielkiego ołtarza z żywych osób – tableau vivant – i wyjaśnia: „Zapewniamy dość miejsca dla największych tłumów. Na torze wyścigowym nigdy go nie zabraknie. A tam, gdzie zwykle przyjmuje się zakłady, urządziliśmy biura zatrudnienia”¹⁸. Oczywiście nadnaturalne przedstawienie tego teatru pociąga za sobą pewne ryzyko. Kiedy więc Karl został już zatrudniony przez teatr,

zatrzymał się, by popatrzeć na szerokie tory wyścigowe, które z obu stron sięgały aż do odległych lasów. Nagle zapragnął obejrzeć wyścig, gdyż dotąd nie miał okazji zobaczyć go w Ameryce. W Europie był kiedyś na wyścigach, ale pamiętał z nich jedynie paniczny strach, że ktoś odbierze go matce w środku tych tłumów, przez które przechodzili. Czyli faktycznie nie widział dotąd wyścigów.

Informacja, że Karl nie widział wyścigów konnych w dzieciństwie, przerażony, że „ktoś odbierze go matce”, oznacza być może, że nie widział też

¹⁷ Grupa Blaue Reiter działała w latach 1911-1914 i składała się z artystów, którzy cenili sobie konie i gracie ich ruchów. Obrazy koni, które malowali Wassily Kandinsky i Franz Marc, wprost wyrażają ten paradoks wybuchu energii, często związanego ze znikaniem zwierzęcia, który zajmował uwagę tak Kafki, jak Benjamina i Brechta.

¹⁸ Por. www.kafka.org/index.php?missing-fragments (dostęp 7 lipca 2008); kolejny cytat tamże.

(a przynajmniej wtedy) teatru z prawdziwego zdarzenia. Jednak z całą pewnością Wielki Teatr z Oklahomy nie jest typowym teatrem. To w istocie samo sedno życia.

Osobliwe połączenie wielkiego ołtarza z ludźmi, pośród których znajduje się Fanny, z torami wyścigowymi nadaje Teatrowi z Oklahomy jedyną w swoim rodzaju atmosferę, pełną poczucia niesamowitości, płynącego z zestawienia nagiej materialności koni z wymiarem metafizycznym ołtarza. Dla Benjamina fakt, że „ów tor wyścigowy jest także teatrem”, stanowi – jak przyznaje – „zagadkę”¹⁹. Znalazł jednak wyjście z tego paradoksu, wiele opowieści Kafki interpretując jako scenariusze teatralne i inscenizacje:

¹⁹ Benjamin *Franz Kafka*, op.cit., s. 235, kolejny cytat – s. 236.

Można wręcz pójść krok dalej i powiedzieć, że spora liczba krótkich studiów i opowieści Kafki ukazuje się w pełnej krasie dopiero wówczas, gdy niejako przeniesiemy je na scenę Teatru z Oklahomy. Dopiero wtedy dostrzeżemy wyraźnie, że całe dzieło Kafki stanowi pewien kodeks gestów, które w punkcie wyjścia nie miały bynajmniej dla pisarza ustalonego, symbolicznego znaczenia, lecz z których starał się on takie znaczenie wydobyć, łącząc je w coraz to nowe związki i próbne uporządkowania. Teatr jest właściwym miejscem takich próbnych uporządkowań.

Przypowieści Kafki o koniach ze względu na swoje właściwości formalne wydają się najbardziej oczywistymi kandydatkami do miana metafizycznych tableaux vivants. W tym, co Benjamin określał jako „coraz to nowe związki i próbne uporządkowania”, tworzą one coraz to nowe, wielopoziomowe konstelacje dramaturgii wygnania, posiłkując się złożonymi kombinacjami ruchów z szachów i gry w go. „Teatr”, jak można powiedzieć, powtarzając słowa Benjamina, „jest właściwym miejscem takich próbnych uporządkowań”.



Dania, czyli dialektyka

• TOMASZ MAJEWSKI •

Tekst Freddiego Rokema, podobnie jak jego książka *Filozofowie i ludzie teatru* wydana niedawno w polskim przekładzie¹, stanowią dobry punkt wyjścia do przedyskutowania paru kwestii. Pierwszą stanowi wzajemna relacja praktyk dyskursywnych teatru,

Autor jest filmoznawcą i kulturoznawcą, profesorem w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, ostatnio opublikował *Czas Litmannstadt Getto. Obrazy filmowe* (2014), *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy* (2014).

historii i filozofii. Druga ogniskuje się wokół implikacji modeli gry proponowanych przez Brechta i Benjamina. Trzecim zagadnieniem, które tworzy

tutaj autonomiczny segment, jest mikrodramatyczny – można powiedzieć gestyczny – potencjał Kafkowskich parabol dyskutowanych przez Brechta i Benjamina podczas spotkania w 1934 roku w Svendborg.

Zasługą Rokema jest nie tyle propozycja globalnego ujęcia wzajemnych związków filozofii i teatru, ile intrygujący eksperyment myślowy, podążanie tropem zagadnień, które większość akademików dawno już wołała odesłać do czyścica zbędnych pytań. Optyka Rokema jest interdyskursowa, a nie wyłącznie interdyscyplinarna. Rozumiem przez to, że krzyżowanie się języków dyscyplin nie jest dla niego zagadnieniem zasadniczym. Ukazuje on raczej splót oraz „nieczystość” tego, co dla wygody i klarowności pojęciowej rozdzielamy: momentu performansu w dyskursie filozofii oraz eksperymentu filozoficznego w sercu praktyki teatralnej. Rokem rozważa wzajemną przynależność teatru i performansu w myśleniu. Pokazanie owego chiazmu

¹ Freddie Rokem *Filozofowie i ludzie teatru. Myślenie jako przedstawienie*, przełożyli Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

wymusza rezygnację z marzenia o dyskursywnej wyłączności, gdzie jeden język bierze górę nad drugim. Biorąc z tego przykład, piszący te słowa również uchyli się od przekształcenia swoich uwag w liniowy wywód – niech to, co mam do powiedzenia, pozostanie na prawach mniej lub bardziej wybujałej gestykulacji, po części komentarza. Zobowiązuję się do jednego: podejmując grę z metaforami Rokema, będę poruszać się przez teksty „ruchem konika szachowego”, sprawdzając, jakie otwiera to nam możliwości. W miarę potrzeby rozszerzę pole odniesień, by pokazać rysujące się przed nami horyzonty.

1.

Motto z Brechtowskiego *Galileusza* w szkicu *Dramaturgie wygnania* Rokema mówi o odwadze, zdobywczości oraz żądzy przygody żeglarzy i adeptów nowożytnej nauki, według których „każdego dnia odkrywa się coś nowego”. Horyzont pozostaje otwarty, nowe lądy czekają na nas, jeśli tylko zdołamy się oddalić od znajomych brzegów. Odkrywający świat, rozum, zyskujący wiarę we własne siły przedstawiony zostaje na obraz i podobieństwo nawigatora. Greckie określenie dla sternika łodzi zapuszczającej się na nieznaną wodę to *kybernos*, które powraca często w *Odysei*. Ukute w 1947 roku przez Norberta Wienera pojęcie cybernetyki oraz nawiązujące do niego kategorie cyberprzestrzeni i cyberpunku pochodzą właśnie od owego *kybernos*. Nawigacja stała się przewodnią metaforą epistemologiczną nowoczesności, zanim ukształtowała optykę teorii komunikacji² (przeciwstawiającej infor-

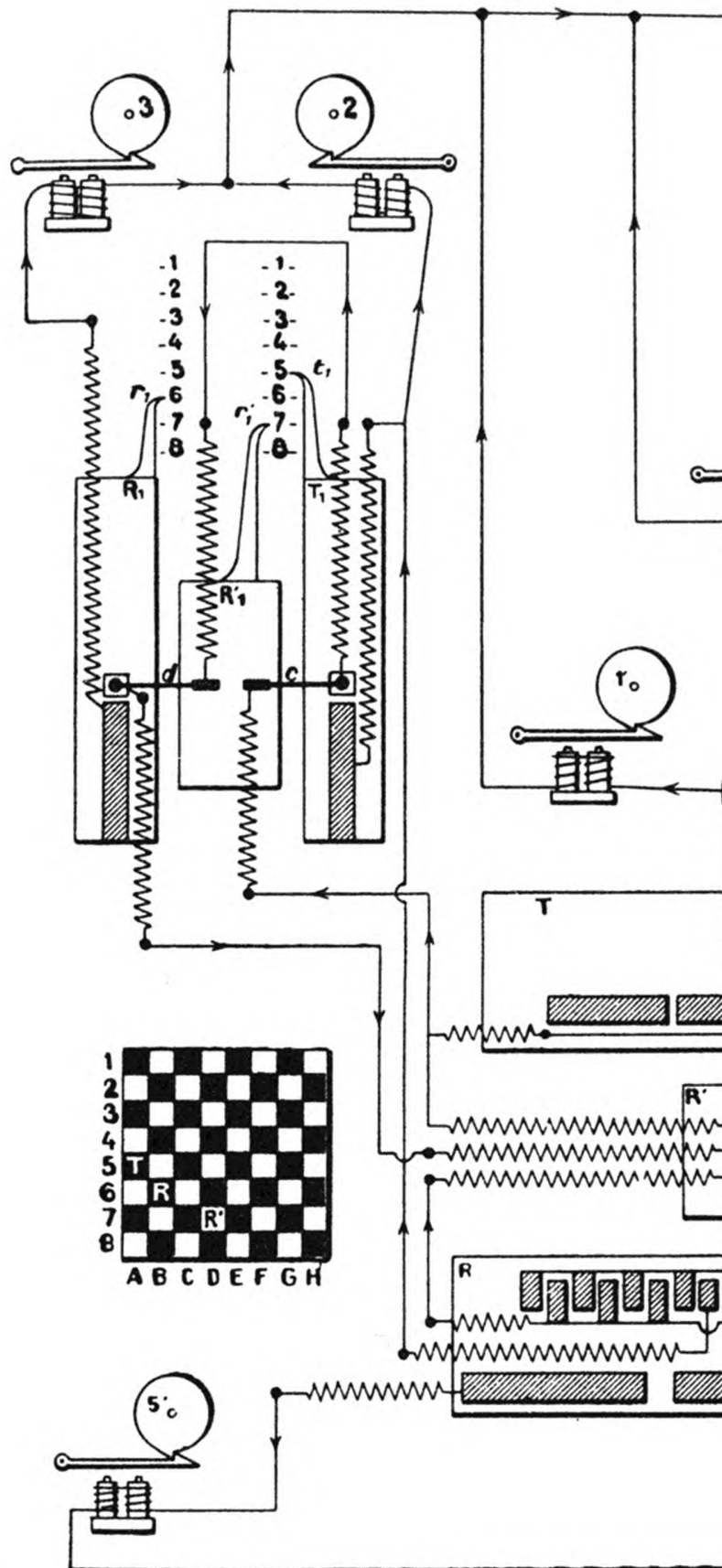
mację – entropii). Te na pozór odległe porządki: wczesnonowożytna scientia Galileusza, dalekomorska nawigacja, cybernetyka, z której wyłonił się świat nowych i najnowszych mediów – łączą sprawą poznawczego modelowania i kruchości uzyskiwanej inteligibilności świata.

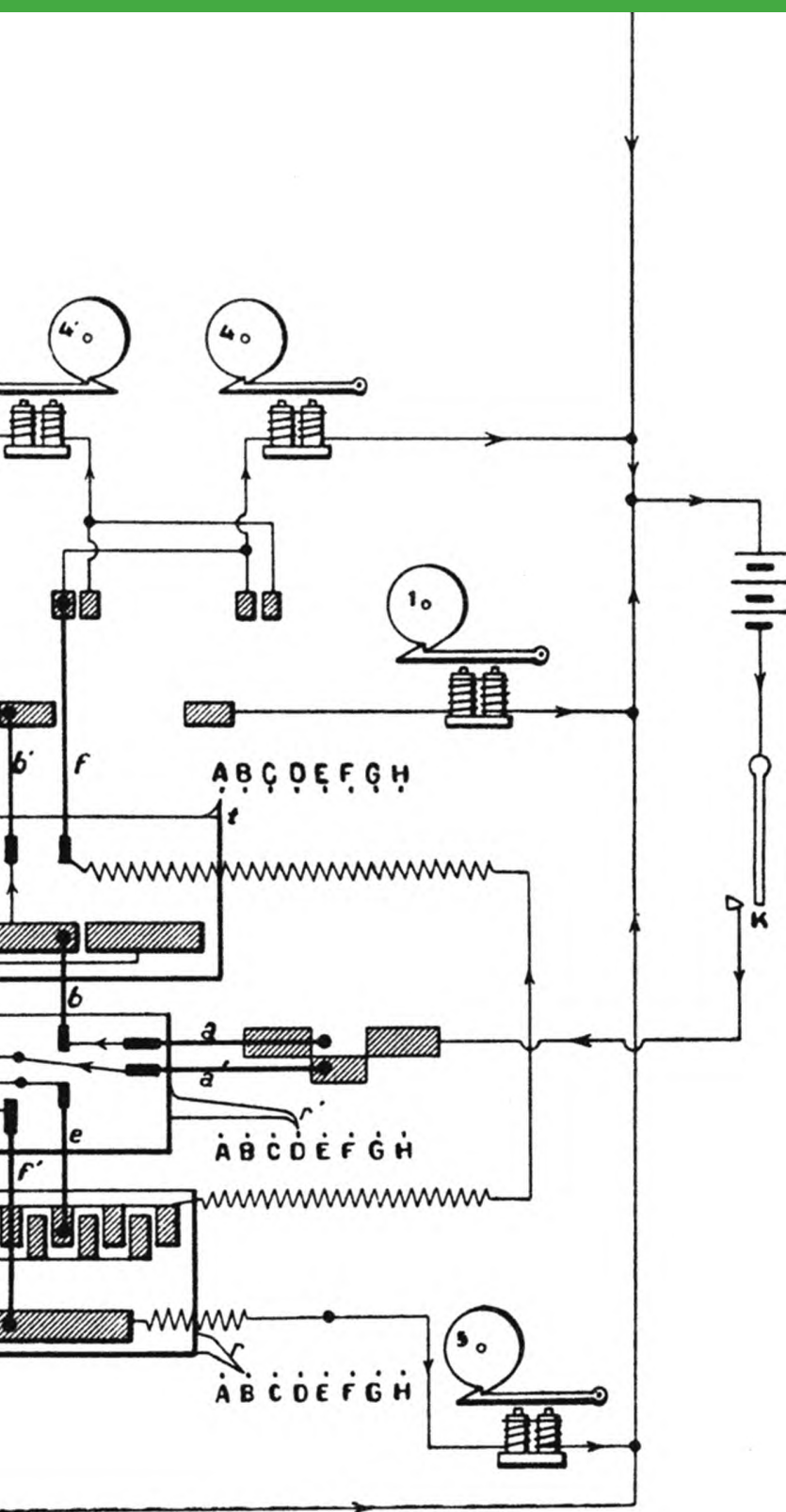
Rozszerzenie i przyśpieszenie procesu racjonalizacji – inaczej: kolonizacja życia codziennego przez naukę – ma, jak wiemy, wymierną cenę w postaci rwania się przędzy tradycyjnych pojęć, rozpadu sieci łączącej różne sfery działania ludzkiego „ja” oraz powiązanej z tym utraty zrozumiałości świata. Nowożytna teoria naukowa, która przestała być zarówno etyczną fronesis, jak i kontemplacją przedustawnego ładu a stała się domeną działania instrumentalnego, wiedzie do ujarzmiania ludzi przez narzędzie ich wyzwolenia – naukową wiedzę. Nawiązuję tu do diagnozy postawionej przez szkołę frankfurcką znanej jako „nierozumność rozumu”, sprzeczności procesu oświecenia – rozwijanej przez Horkheimera i Adorna w interpretacji mitu o Odysie³ umieszczonej w pierwszym rozdziale *Dialektyki oświecenia*. Odys jako figura nowoczesnego ratio nosi tam także inne imiona, o czym czytelnikowi się wciąż przypomina: jedno z nich, do którego filozofowie czynią aluzje, brzmiało „polikerdes”, co Józef Wittlin przekładał jako „chytromyślnie wykrętny” a Lucjan Siemiński przez „wykrętnik przebiegły”⁴, oznaczające tego, komu nie zbywa na myślach oszukańczych, fortelach i siłdłach, kto ukrywa swe zamiary, rozpościera mgłę... wypisz, wymaluj –

² Norbert Wiener *Cybernetyka, czyli sterowanie i komunikacja w zwierzęciu i maszynie*, przełożył Jerzy Mieścicki, PWN, Warszawa 1971, s. 70-73.

³ Max Horkheimer, Theodor Adorno *Dialektyka oświecenia*, przełożyła Małgorzata Łukasiewicz, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1994, s. 48-53.

⁴ Cezary Wodziński *Odys gość. Zagadka imienia*, „Przegląd polityczny” nr 123, 2014.





academicus skryty za profesjonalnym żargonem...

Pozostawiając na boku zbieżności ujęcia rozumu naukowego symbolizowanego w dramacie Brechta przez Galileusza a w rozprawie Horkheimera i Adorna przez Francisza Bacona (na paralelizm obu krytyk zwrócił uwagę jako pierwszy Ehrhard Bahr)⁵, warto zauważyć dokonujące się tutaj przejście od metaforyki ratio związanej z ryzykiem „nawigacji” do zadufanej „pojęciowej kartografii”, opisującej świat z punktu widzenia kogoś, kto nie podlega jego fluktuacjom. Jerzy Kmita pisał, że władza to nic innego jak dyskurs, który nie pamięta o własnej dyskursywności.⁶ Tym stał się dziedziczący po filozofii dyskurs nauki, zapominającej, że istnieje w przestrzeni dialogicznej, gdzie nie można przewidzieć ani z góry kontrolować potencjalnej repliki. Innymi słowy interdyskursowy status scientiae został zapomniany, ponownie odkrywa go frankfurcki duet, w charakterystyce podkreślając taką performatywną cechę nauki jak – sprawczość. Skoro nawet inteligibilność nauki nie jest czymś czystym, lecz zmaconym, nic nie stoi na przeszkodzie, aby uznać, że jest ona formą laboratoryjnego „hazardu” (gambling) oraz pewną sytuacją sceniczną: dramą na aktorów ludzkich i nie-ludzkich (instrumenty, fiszki,

mikroby) – jak opisywali to Steve Woolgar i Bruno Latour⁷. Blisko stąd do stanowiska filozofa nauki René Thoma, konstatującego współcześnie bardziej w duchu nawigacji niż kartografii, że „nauka załążkowa nie wie, dokąd zmierza. Jeśli w nauce wiadomo, dokąd się idzie, nigdy nie zajdzie się daleko”⁸.

2.

Ten ekskurs miał wskazywać na rozdźwięk w sferze pojęciowej nowoczesności, który sprawia, że bez wglądu w historyczne przemiany semantyki oraz bez zaawansowanej hermeneutyki nie możemy powrócić do tezy o filozoficzności poezji przeciwstawionej historii, zaczerpniętej z *Poetyki* Arystotelesa. Przytoczmy najpierw in extenso fragment, do którego nawiązuje Rokem:

Historyk i poeta różnią się przecież nie tym, że jeden posługuje się prozą a drugi wierszem, bo dzieło Herodota można by ułożyć wierszem i mimo to pozostałoby ono historią, jak jest nią w prozie. Różnią się one natomiast tym, że jeden mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć. Dlatego też poezja jest bardziej filozoficzna niż historia; poezja wyraża przecież to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe.

Poetyka 51b, 4-7

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że Rokem ma rację, kładąc nacisk na pojęciowy status „tego, co pojęciowe”. Kiedy jednak sięgniemy do

⁵ Ehrhard Bahr *Dialektyka nowoczesnej nauki*. „Galileusz” Brechta, przełożyła Maja Wójcik, w: *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy*, pod redakcją Tomasza Majewskiego, Agnieszka Rejnia-Majewska, Wiktor Marzec, NCN/ Topografie, Warszawa-Lódź 2014, s. 335-339. Por. Horkheimer, Adorno *Dialektyka oświecenia*, op.cit., s. 19-48; 58-59.

⁶ Jerzy Kmita *Metafora filozoficzna*, w: *Wokół teorii krytycznej Jürgena Habermasa*, red. Andrzej M. Kaniowski, Andrzej Szahaj, Prace Kolegium Otryckiego 1987; tenże *Wyjaśnienie naukowe a metafora*, „Studia Filozoficzne” nr 3/1967.

⁷ Bruno Latour, Steve Woolgar *Laboratory Life: the Constructions of Scientific Facts*, Princeton (1979) 1988, s. 40-52.

⁸ René Thom *Parabole i katastrofy*, przełożył Roman Duda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 8.

nowoczesnej „zawartości prawdziwościowej” poezji i historii (które Walter Benjamin podda wnikliwej krytyce⁹), okaże się, że to, co z perspektywy uniwersalizmu nauki jest niemożliwą domeną *mathesis singularis* „nauki o przedmiocie jednostkowym”, to właśnie „pojetyczność”, czyli sztuka. Patrząc zaś od drugiej strony, w dobie nowoczesności historia – nie tylko dla Hegla, ale także dla Braudela¹⁰ i Lévi-Strausa¹¹, przy wszelkich między ich koncepcjami różnicach, jest nomologiczna: ma swoje „dziejowe prawa”, struktury, długie trwania, tendencje, koniunktury, cykle, gubi zaś... partykularną zdarzeniowość. Pokusiłbym się zatem o twierdzenie, że dla tych powodów, dla których Arystoteles uznał, że „poezja wyraża [...] to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe”, w nowoczesności ich charakterystyki ulegały często odwróceniu.

Przez to, co „ogólne”, Arystoteles rozumie logiczny i/lub przyczynowy porządek, czasem subsumpcję zdarzenia pod reguły tego, co „zgodne z prawdopodobieństwem lub koniecznością” (*Poetyka* 51b, 9). Tak rozumiana dyskursywność wpisana w praktyki dramatu nie występuje lub słabnie, kiedy opowiadana historia ma charakter luźno epizodyczny

a zdarzenia nie „wynikają z siebie” jak w sylogizmie (*di’ allela*), lecz jedynie chronologicznie „po sobie następują” (*met’ allela*). Reasumując, rzekomo stabilna relacja trzech praktyk dyskursywnych, która gwarantuje *praxis* teatru pozycję pośrednią, opiera się dla Stagiryty na strukturze fabuły i presupozycji „homogenicznego medium” relacjonowanego czasu jako jednolitego procesu, który w każdym momencie zachowuje spójność.¹² Tymczasem w perspektywie nowoczesnej, emfatycznie rozumiana nowość „tego, co pojetyczne” (czyli dzieła sztuki) jest zarazem kategorią estetyczną i historyczną – wskazuje na to, co „niekonieczne” z punktu widzenia istniejącego szeregu lub lineażu „faktów”. Parafrazując opis rewolucji rozrywającej kontinuum historii François Fureta¹³, można powiedzieć, że dzieło sztuki to zdarzenie, które performuje, gruntownie przekształca uprzednią sytuację, ustanawia protokół działania, który nie jest zapisany w inwentarzu poprzedniej sytuacji.

3.

Chociaż filozoficzna *episteme* Arystotelesa, przekształcona przez dyskurs nowożytnej nauki, nie może nam dziś dostarczać kryterium „uniwersalności” poezji/dramatu, to nadal jesteśmy zakładnikami Platona i jego dystynkcji ontologicznych. Dzieje się tak z pewnością nie z powodu ich użyteczności – zaciemniają one bardzo wiele

9 Walter Benjamin *Goethego „Powinowactwa z wyboru”*, przełożył Adam Lipszyc, w: tegoż *Konstellacje. Wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 97-101 oraz tenże *O pojęciu historii*, przełożył Adam Lipszyc, tamże, s. 311-323.

10 Fernand Braudel *Historia i nauki społeczne: długie trwanie*, w: tegoż *Historia i trwanie*, przełożył Bronisław Geremek, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 46-89.

11 Claude Lévi-Strauss *Antropologia strukturalna*, przełożył Krzysztof Pomian, Warszawa 1970, s. 77-81, por. Michał Rauszer, Tomasz Majewski *Wędrowne struktury, szlaki, bezpieczne przystanki teoretyków. „Novela picaresca” z dziejów strukturalizmu, w: Migracje modernizmu*, op.cit., s. 283-285.

12 Por. Hans Robert Jauss *O analogii między dziełem sztuki i zdarzeniem historycznym*, w: *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wybór, przekład i opracowanie Jerzy Kałużny, Poznań 2003, s. 290.

13 François Furet *Prawdziwy koniec rewolucji francuskiej*, przełożyła Barbara Janicka, Znak, Warszawa 1994.

z naszego doświadczenia, którego nie wyczerpuje ciąg: możliwe, prawdopodobne, wirtualne, realne. Ich trwanie wywodzi się skądinąd, co trafnie pokazane zostaje przez Rokema w jego interpretacji *Ucztu*. Mamy w niej porządek mimetycznej rywalizacji między kryptoteatralną praktyką dyskursywną filozofii (dialogi), które performują – w porządku asercji odrzucając lub przelicytowując performans teatralny. Parafrazując Derridę, można powiedzieć, że Platon performatywnie to czyni, czemu w konstatacji zaprzecza. To, że transcendentne idee dane oglądowi umysłu ewokują jako swój model scenę i widownię, a więc posługują się „pasożytniczo” episteme teatru – jeszcze lepiej widać w wizjach neoplatoników chrześcijańskich oraz apologetów, którzy jak na przykład Tertulian, odrzucając teatr z powodów etycznych i teologicznych – opierali swoje tekstowe konstrukcje na jego modelu.

O tym zaś, że pojęcia filozofii dialektycznej przypominają występy mimów, którzy na scenie inscenizują swoje spotkania, rozstania, przepychanki, potyczki – wiedział doskonale Hegel oraz jego uczniowie. Kierkegaard, który obraz Sokratesa z *Chmur* Arystofanesa przedkładał nad ten z dialogów Platona, pisze na przykład z aprobatą o jednym z nich: „[Bruno] Bauer dowcipnie zauważył, że pod koniec *Ucztu* Agaton i Arystofanes (momenty dyskursywne) upijają się i jedynie Sokrates, uosabiający jedność tego, co komiczne i tragiczne, pozostaje trzeźwy”¹⁴. Tak się składa, że mający spore poczucie humoru Bauer nie tylko był uczniem Hegla, ale także bezpośrednim nauczycielem Karla Marxa. Być

może nie jest więc kwestią przypadku, że strategię teatralnej konkretyzacji, nadawania rysów fizjonomicznych pojęciom będącym w ruchu, odkryć można zarówno u romantyków w rodzaju Friedricha Schlegla, jak i u Karla Marxa – pod tym względem stanowią oni jedną formację. Dobrym dialektykiem może być, jak z tego wynika, tylko ten, dla kogo abstrakcje są fizjonomicznie konkretne, mają charakterystyczną postawę i niepodrabialny gest. Gestus idei tym bardziej zapada w pamięć, im wyraźniej przypomina znieruchomiałe taniec – to połączenie dynamizmu z bezruchem, moment sprzeczności, można za Benjaminem określić jako „dialektykę w stanie spoczynku”. Idea konkretna jak gestykulująca istota – zwłaszcza kiedy nie mamy dla niej nazwy pozwalającej ją przywołać w trybie konstatacji – w formie wirtuozerskiej choreografii lub prostackiej, lecz energicznej gestykulacji zapisuje „imię własne”.

4.

Dialektyka, do której zmierza teatr epicki – pisał Walter Benjamin o Brechcie – nie jest skazana na sceniczne następstwo w czasie, manifestuje się w elementach gestycznych, które leżą u podstaw wszelkiego następstwa w czasie, a które tylko w przybliżeniu można nazwać elementami, ponieważ są prostsze niż owe następstwo. Tym, co w statycznym układzie rzeczy – jako odbiciu ludzkich gestów, poczynąń i słów – ulega natychmiastowemu rozpoznaniu, jest immanentnie dialektyczne działanie. Stan spoczynku odkrywany przez teatr epicki jest dialektyką w spoczynku. Albowiem jak u Hegla przebieg czasu nie jest matką dialektyki, lecz tylko medium, w którym ono się przejawia, tak też w teatrze epickim nie ów nacechowany sprzecznościami tok wy-

¹⁴ Søren Kierkegaard *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przełożyła Alina Djakowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 55.

powiedzi lub zachowań jest matką dialektyki, lecz sam gest.¹⁵

W tej charakterystyce spokrewniającej najściślej teatr epicki i Hegłowską filozofię nie przez jedność ideologiczną widowiska, ale przez gest jako macierz dialektyki, mamy także stasis jako porządek sceniczny analizowany przez Rokema w odniesieniu do *Matki Courage*. Działanie i słowo, praxis i lexis są tutaj odwrotnie niż dla Arystotelesa, zewnątrz właściwego dyskursu teatralnego. Jak pisze w tym samym tekście Benjamin, „uzyskujemy tym więcej gestów, im częściej przerywamy osobie działającej”¹⁶.

Rokem przywołuje za Benjaminem chińskie go jako model sceniczny praktyki teatralnej Brechta. Horyzontalizm relacji strategicznych go przeciwstawiony zostaje za Deleuze’em i Guattarim wertykalizmowi „semiologii” szachów. W tekście Rokema pojawiają się one jako opozycyjne systemy reguł, co wydaje się trafne, choć wcale nie łączą się z tym, co desygnuje przywoływana wcześniej grecka paidia. Według Huzingi podziałowi na paidia (tutaj rdzeń ten sam co w paideia) i agon, odpowiada dość ściśle w chińskiej nomenklaturze wan – jako zabawa i czeng – rywalizacja strategiczna. Co ciekawe, czeng dosłownie oznacza „układ”, „położenie”, „sytuację” – a więc dokładnie odpowiada Brechtowskiej stasis, a jest to także słowo używane w chińskim na oznaczenie „uporządkowanej gry dramatycznej”¹⁷.

Wiemy skądinąd, bo Rokem o tym w swoim tekście nie wspomina, że Brecht do propozycji Benjaminu uczynienia z go modelu odniósł się, proponując coś, co można określić jako pierwszą poprawkę ludologiczną. 12 lipca 1934 po grze w szachy zaproponował Benjaminowi „powinniśmy opracować [...] nową grę. Grę, w której pozycje nie pozostają stale takie same; w której funkcja figur stojących przez jakiś czas w tym samym miejscu ulega zmianie: będą albo skuteczniejsze, albo słabsze. Tak to się przecież nie rozwija: za długo pozostaje niezmiennie”¹⁸. Brechta bardziej interesuje, jak widać, przekształcenie stasis w progresję, wyzwolenie jakościowej zmiany niż ekspresyjny akt „zamrożenia działania”. Szukając gestu odpowiadającego tej pozycji epistemologicznej, można przywołać wcześniejszą uwagę Brechta na temat ekscentrycznego „gestu niezależnego wagabundy” versus ucieczki „człowieka, który nie wytrzymuje zamknięcia w obrębie własnej klasy”¹⁹. Ten drugi gest jest ponadjednostkowy, Brecht mówi o historii, „dziejowym ruchu”, który znajduje w nim swój wyraz. Podział ten odpowiada dyskutowanym przy okazji przypowieści Kafki problemom struktury przedstawienia i jego epistemologicznych korelatów.

5.

W eseju o Kafce, który Benjamin dał Brechtowi, we fragmencie nawiązującym do *Ameryki*, możemy przeczytać, że Karl Rossmann, bohater powieści Kafki, to osobnik przejrzysty, bez subiektywnych komplikacji „pozba-

¹⁵ Walter Benjamin *Co to jest teatr epicki?*, przełożyła Krystyna Krzemiń-Ojak, w: *Brecht w oczach krytyki światowej*, pod redakcją Romana Szydlowskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 26.

¹⁶ Tamże, s. 17.

¹⁷ Johan Huzinga *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przełożyli Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 54.

¹⁸ Walter Benjamin *Rozmowy z Brechtem. Notatki svendborskie*, przełożył Andrzej Kopacki, „Literatura na Świecie” nr 5-6/ 2006.

¹⁹ Tamże.

wiony charakter”, ale wyposażony w czystość uczucia. Owa

czystość uczucia to szczególnie subtelna miara gestu – w każdym razie Teatr z Oklahomy każe myśleć o teatrze chińskim, który jest teatrem gestów. Jedną z najistotniejszych funkcji Teatru z Oklahomy jest rozpuszczanie wydarzeń w żywiole gestu. Można wręcz pójść krok dalej i powiedzieć, że spora liczba krótkich studiów i opowieści Kafki ukazuje się w pełnej krasie dopiero wówczas, gdy niejako przeniesiemy je na scenę [...]. Dopiero wtedy dostrzeżemy wyraźnie, że całe dzieło Kafki stanowi pewien kodeks gestów, które w punkcie wyjścia nie miały bynajmniej dla pisarza ustalonego, symbolicznego znaczenia, lecz z których starał się on takie znaczenie wydobyć, łącząc je w coraz to nowe związki i próbne uporządkowania. Teatr jest właściwym miejscem takich próbnych uporządkowań²⁰.

Kafkowskie opowieści i teatr, podobnie jak było poprzednio z dialektyczną filozofią Hegla i teatrem Brechta, łączą się ze sobą w „macierzy gestu”.

Gest – jako wehikuł afektu – wyprowadzony poza usankcjonowane społecznie znaczenie, oderwany od fabularnej struktury, nie pozwala na zróżnicowanie ontyczne ani na tradycyjne cięcie epistemologiczne, które w duchu platońskim kazałoby oddzielić przedstawienie i jego epistemologiczny korelat. Fikcyjność/prawdziwość nie dotyczy nigdy samego gestu, a w każdym razie nie dotyczy go w takim sensie jak opowiadanych fabuł, uposażenia fikcyj-

nego świata lub motywów bohaterów. Gest – zarówno wpisany w kontekst rytualny, polityczny, jaki i w kontekst teatralny, może być za to czytelny, skuteczny lub (nie)czytelny, (nie)skuteczny. Nierozstrzygalność gestów wytwarza znaczeniowo „mgliste miejsca”²¹ w opowiadaniach Kafki, które odstręczają od interpretowania i wydobycia z opisywanych sytuacji rys aranżowanych inscenizacji, w których ogniskujemy się z tytułu ich pustki na pozornej stasis postaci, wyeksponowanej, by tak rzec, w pełnym świetle. Gest jest wyrazem, nie potrafimy jednak orzec, czego wyrazem. W sytuacji takiej nie rozumiemy przesłania, lecz potencjalnie możemy zarazić się nim jak afektem. Przenieść wywołujący mrowienie w ciele gest dalej – przedłużając jego trwanie i odsłaniając w nim rysy społeczne. Dlatego Adorno, mając w pamięci uwagi Benjamina, pisał, że „Przyszła interpretacja Kafki będzie musiała pójść śladem doświadczeń, których osad ocalał w gestach, rozpoznając w nich mimesis.”²² To „gest pokazuje «tak właśnie jest»; język [zaś], którego konfiguracja miała wyrażać prawdę, ulega rozbiciu i staje się nieprawdą”²³. Rozbicie języka, fragmentaryzacja podmiotowego działania oraz ekspozycja gestu, którego afektywne oddziaływanie nie musi i raczej nie może być wciąż takie samo (vide pierwsza poprawka ludologiczna Brechta), odpowiadają u Adorna oraz Benjamina kognitywnym i historycznym warunkom tego, co chciałbym roboczo określić mianem emfatycznie nowoczesnego przedstawienia.

²⁰ Walter Benjamin *Franz Kafka. Z powodu dziesiątej rocznicy jego urodzin*, przełożył Adam Lipszyc, w: *Nienasyceń. Filozofowie o Kafce*, red. Łukasz Musiał i Arkadiusz Żychliński, ha!art., Kraków 2011, s. 33.

²¹ Tamże, op.cit., s. 44.

²² Theodor Adorno *Zapiski o Kafce*, w: *Nienasyceń. Filozofowie o Kafce*, op.cit., s. 135.

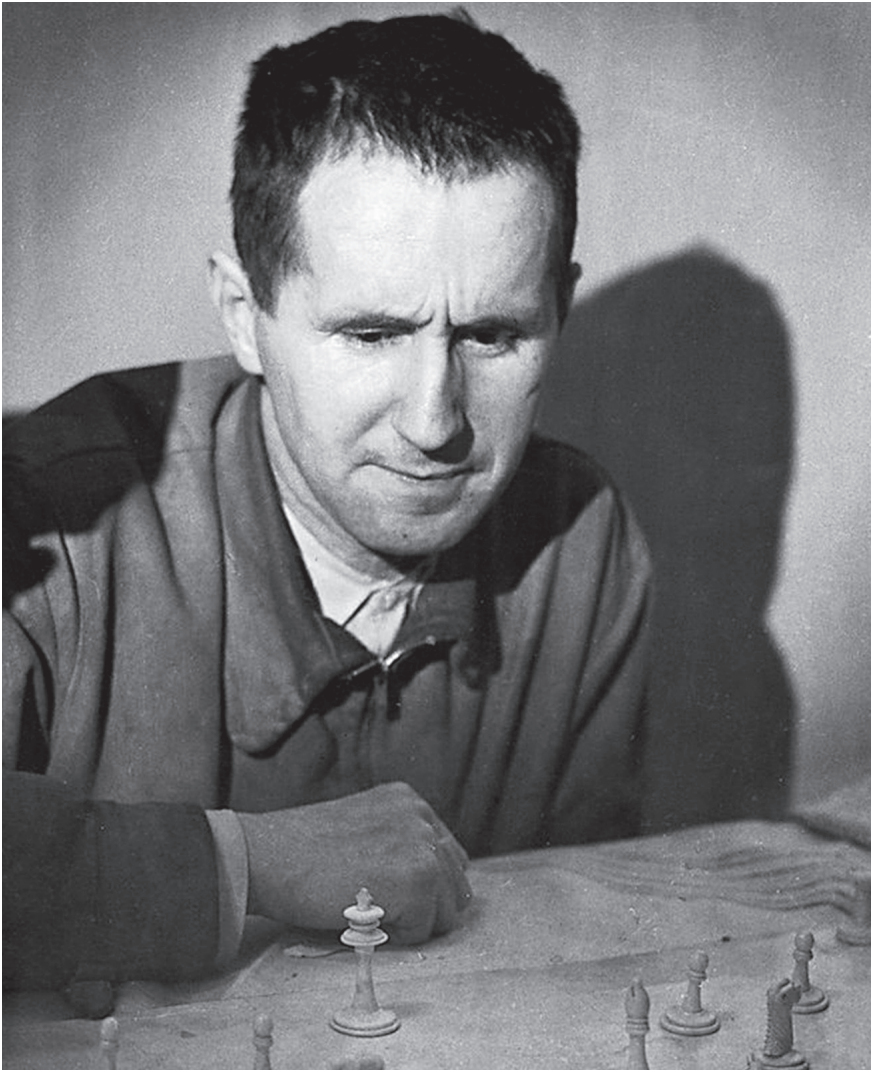
²³ Tamże.

PS. Co z tym wszystkim ma wspólnego Dania? Jeśli teza, że „uzyskujemy tym więcej gestów, im częściej przerywamy osobie działającej”²⁴ jest dialektyczna, nie oznacza ona raczej, że przerywający monologami swoje działanie

„bierny Hamlet”²⁵ jest figurą nowoczesną w stopniu większym od porzucającego sciencia universalis „politycznie aktywnego Fausta”.

²⁴ Benjamin, *Co to jest teatr epicki?*, op.cit., s. 17.

²⁵ Por. Walter Benjamin *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przełożył Andrzej Kopacki, Sic!, Warszawa 2013, s. 171-172.



BERTOLT BRECHT GRAJĄCY W SZACHY, 1948

Felieton

Między oczy

• PEDRO PEREIRA •

Rozważania „co by było, gdyby” nie prowadzą do niczego i może właśnie dlatego są interesujące, zwłaszcza dla osób z założenia improduktynych jak Pereira, a już na pewno Pereira felietonista. Przecież felietony nie mają wpływu na los świata. Ale, na szczęście, nie tylko felietony. Pereira żył od dłuższego czasu w niejasnym przygnębieniu spowodowanym utratą wiary w postęp technologiczny. Co z tego, że pamiętał z dzieciństwa rozmaite wynalazki pokazywane w telewizji, które najpierw, mimo że unaocznione, były tak samo nie do uwierzenia, jak niewidzialne istoty nadprzyrodzone, a które prędzej czy później znajdowały się w jego domu, mniej lub bardziej ułatwiając życie. (O istotach nadprzyrodzonych nie da się tego powiedzieć.) Zapewne już niedługo na pawlaczku Pereiry wyląduje też dron reklamowany właśnie w telewizji jako urządzenie przydatne sprzedawane w promocyjnej cenie. Wszystkie te mniejsze i większe urządzenia nie przybliżały ludzkości do postępu, w który rzekomo płynęła jak klucz żurawi, przeciwnie, odwracały uwagę od rzeczy istotnych, zatrzymując wzrok na wyświetlaczach komórek, tabletów, noszabli i innych. Nikt już dalej nie patrzył, spojrzenie zeszkliło się bezpowrotnie. A Pereira poczuł się mniej odpowiedzialny za losy świata, a ściślej – usprawiedliwiony z niepoczucia się. Może to zresztą wiek, który starsuszek skłonny jest obarczać winą za wszystko? Tym większą więc przyjemność zaczęło sprawiać mu obcowanie z wytworami nieodpowiedzialnymi. Na przykład serialami, tymi nowej generacji (więc jednak w czymś jest jakiś postęp?), które służyły meandryczności wędrowania po ścieżce „co by było, gdyby”.

I od razu można załadować grubą armatę i zapytać, co by było, gdyby Shakespeare żył dzisiaj. Pereira wiedział, że ta armata była ładowana wielokrotnie, a jej los podobny jest do sławnej stojącej na Kremlu „carskiej puszki”, ale nie zrażał się łatwo. A odpowiedź przyszła sama i łatwo i była jedną z wielu niemożliwych odpowiedzi: Shakespeare pracowałby dla telewizji i pisał scenariusze seriali. (Nie polskiej, tej lepszej, amerykańskiej, która podkupiłaby go z BBC.) A skoro nie żyje, to inni muszą to robić za niego. I robią. Kto wie, czy wielki sukces serialu *House of Cards* nie wynika właśnie z prostego faktu, że scenarzyści wzięli sobie do serca znaną sztukę Shakespeare’a *Makbet*? Przeczytali uważnie jego kroniki historyczne, być może dotarli nawet do Kottowego określenia „mechanizm historii”? A może nawet jeszcze widzieli kilka lat temu fenomenalne *Tragedie rzymskie* w reżyserii Ivo van Hove, w których Szekspirowski Koriolan, Juliusz

Wynurzenia

Cezar, Antoniusz i Kleopatra przetransferowali się bezszwowo do współczesności zarządzanej przez media, niegdyś czwartą, a dziś być może pierwszą władzę? Shakespeare w garniturach i z komórkami nikogo już nie dziwił, ale tak skutecznie wbity w rzeczywistość telewizji i propagandy robił ogromne wrażenie.

Frank Underwood – bo tak się nazywa filmowy Makbet grany przez Kevina Spaceya (Pereira zastanawiał się, czy jest jeszcze na świecie ktoś, kto tego nie wie?) – prowadzi bezpardonową grę o tron, czyli fotel prezydencki w Białym Domu. Będąc na oko przyjemnym cwaniakiem w stylu nowych władców technokratycznie skutecznych, wyglądający trochę jak facet z sąsiedztwa, nie waha się przed użyciem najbardziej drastycznych środków, by, jak to się mówi, usunąć przeszkody stojące na drodze do osiągnięcia celu. Ma też swoją olśniewającą Lady Makbet, która nosząc swoje plecy najprościej na świecie, rozciąga wokół siebie atmosferę zimnej, czyli profesjonalnej łagodności i opanowania. Jej krótkie blond włosy i radiacja jasnej cery niczym aureola przekonują o niewinności i prawości myśli w służbie męża i narodu.

Frank po Szekspirowsku ma swoje aparty, kiedy spoglądając czule do kamery komentuje, filozofuje lub zdradza swoje prawdziwe zamiary. Wtedy zyskuje jeszcze większą sympatię widza. Bo właśnie, mimo że metody Franka dalekie są od demokratycznych, że nie waha się nawet wtedy, kiedy trzeba zabić, lubimy go coraz bardziej. Może dlatego, że w całym tym świecie nie ma nikogo do lubienia? Wszyscy są straszni, pazerni, głupi. Nawet jeśli na pozór działają w szlachetnej sprawie, tak naprawdę zaspokajają swoje ego i potrzebę wybicia się. Filmowany w zimnym świetle, pozbawiony jakichkolwiek ciepłych barw świat o temperaturze lodówki tworzy kolejne monstra. W tym układzie Frank, któremu chodzi wyłącznie o władzę, zaspokojenie swojej ambicji, bo przecież nie chce zostać prezydentem dla ratowania świata, nie różni się niczym od reszty (może przewyższa ją skutecznością), ale przynajmniej sam przed sobą i swoją Lady niczego nie udaje. Poza tym potrafi być lojalny wobec swoich najlojalniejszych żołnierzy. Wie, że nawet jeśli zdarzy się mała orgia z żoną w towarzystwie ochroniarza, to posłuży ona umocnieniu relacji i rozładowaniu stresu generowanego przez tę trudną pracę. (Chyba że coś się zdarzy, Pereira jest bowiem dopiero absolwentem drugiego sezonu, a w trzecim wszystko jest możliwe, skoro Frank jest już prezydentem, więc teraz może tylko zacząć spadać w dół.) W sumie sympatyczny facet. Jada zeberka w tanim barze i ma szczerą chęć pomóc jego właścicielowi w osiągnięciu sukcesu. A ponadto działa i podejmuje decyzje, co nie było cechą jego poprzednika, do którego impeachmentu doprowadził.

Krótko mówiąc, serialowi Shakespeare'owie doszli do wniosku, że zło w czystej postaci nie funkcjonuje, nie ma już mowy o świecie dwubiegunowym, zwłaszcza w polityce, że zło jest tylko czymś, co można nazwać brakiem dobra lub zmniejszeniem jego procentowego udziału w całości. Pereira musiał przyznać, że nawet sam Makbet lepiej by tego nie wymyślił. O Shakespearze nie wspominając. Dobranoc.

Czego uczy Jill Godmi- low?

• JILL GODMILOW •
• JOANNA KRAKOWSKA •
• JAKUB WOYNAROWSKI •

Zabić dokument, jaki znamy

• JILL GODMILOW •

PRZEŁOŻYŁA ANNA DZIERZGOWSKA

Ironicznie a zarazem z całą powagą, przedkładałam tu *Dogmę* dla przyszłych reżyserów i reżyserek filmów dokumentalnych – *Dogmę*, która kwestionuje użyteczność klasycznej, realistycznej formy dokumentalnej jako narzędzia upowszechniania wiedzy.

Dogma to efekt podejrzliwego przyjrzenia się klasycznym założeniom filmu dokumentalnego, czyli systemowi reprezentacji, o którym zwykło się sądzić, że wytwarza konkretne, pozbawione autorskiego piętna teksty, przez które świat miałby opowiadać sam siebie bez jakiegokolwiek ideologicznej interwencji twórców. W to miejsce tymczasem chciałabym zaproponować strategię, pozwalającą wyobrazić sobie kino non-fiction jako poezję, jako spekulatywną fikcję, jako krytykę – czyli strategię medialną, które z pełną świadomością korzystać będą z fotograficznych obrazów zaczerpniętych z archiwum „tego, co rzeczywiste”. Nie zamierzam wcale odrzucać filmów, w których używa się takich obrazów, obawiam się jednak

ideologii, która zazwyczaj w nich się kryje. Być może moja *Dogma* – odcięcie się od samych podstaw mitu „tego, co rzeczywiste” i krytyka obecnego stanu dokumentu – może stać się użytecznym narzędziem oporu wobec tego, czego jesteśmy dziś świadkami, a mianowicie szybkiego osuwania się formy dokumentalnej w pornografię.

Autorka jest reżyserką filmową. Zrealizowała między innymi filmy: *Antonia: A Portrait of the Woman* (1974), *Far from Poland* (1984), *Waiting for the Moon* (1987), *Roy Cohn / Jack Smith* (1995), *What Farocki Taught* (1998). W latach 1992-2011 wykładała na University of Notre Dame.

Nie wierzę w dogmaty. Nie ufam im. Te spisałam najpierw sama dla siebie, w złości, w porywie czarnego humoru, gdy przeczytałam *Dogmę* 95 autorstwa duńskich filmowców. Jeśli uznałam ją za zabawną, to dlatego właśnie, że opiera się na starych, wyświechtanych założe-

niach, zapożyczonych przede wszystkim, no właśnie, z formy dokumentalnej. Są to dokładnie te założenia, na których, od czasów Lumièreów do dzisiaj, filmy dokumentalne fundowały swój szczególny rodowód, swoje deklarowane zanurzenie w rzeczywistości, będące gwarancją „prawdziwości” i „autentyzmu”. Wielu dokumentalistów ukrywa się za tym rodowodem; większość jednak z własnej praktyki (zwłaszcza z pracy w montażowni) wie, że jest on pustą gwarancją, obłudną deklaracją szczerości.

W swojej *Dogmie* Duńczycy deklarują, że filmy mają być kręcone z ręki. Żadnych statywów; żadnych sztucznych podpórek; żadnej muzyki, chyba że słyszą ją także bohaterowie; żadnego wyrafinowanego światła i tak dalej. Duńscy filmowcy zdają się sugerować, że jeśli filmy *Dogmy* będą przestrzegać tych ascetycznych zasad i jeśli unikać będą efekciarstwa oraz uwodzicielskich praktyk rodem z Hollywood, w pewien sposób staną się bardziej autentyczne, bardziej wyraziste a co za tym idzie – bardziej znaczące. Wiele osób potraktowało *Dogmę* jako poważny manifest polityczny i estetyczny; co do mnie, skłonna jestem uważać, że wyczarowano ją raczej jako chwyt reklamowy (a może także jako prywatny żart filmowców), aby przyciągnąć uwagę prasy do tego rodzaju filmów, a zarazem uzasadnić ich niehollywoodzki, niskobudżetowy charakter. Filmy *Dogmy* nie potrzebują racjonalizacji. Techniki, które wykorzystują, są doskonale pragmatyczne – racjonalne strategie pozwalające uniknąć konieczności ustawiania światła przez dwie godziny do każdego ujęcia czy odświeżające metody przełamywania tradycyjnego obrazu filmowego za pomocą prowokujących, spontanicznych ujęć. Techniki te pozwalają filmowcom koncentrować się na grze, a ta w filmach *Dogmy* jest wyjątkowo dobra. Wszystko to zastoso-

wał w 1959 roku Cassavetes w *Cieniach* z równie rewelacyjnym skutkiem. Nie zawracał sobie tylko głowy koniecznością dodawania do tego jakichkolwiek uzasadnień.

Mój przyjaciel uważa, że duńska *Dogma* w gruncie rzeczy stanowi mroczną parodię cinéma vérité jako sposobu robienia filmów dokumentalnych z pretensją do „prawdziwości”. Podobą mi się ta teza, choć moim zdaniem słowo parodia tu nie pasuje: wydaje się, że nic nie jest w stanie pozbawić filmów non-fiction prawa wyłączności do tego, co rzeczywiste. Przy czym właśnie owo rozpaczliwe trzymanie się rzeczywistości każe dokumentalistom reprodukować w nieskończoność to, co w wypaczonej formie powszechnie wiadome.

Zaczęłam robić filmy dokumentalne w latach sześćdziesiątych, kiedy rozwój tego gatunku zdawał się obiecywać, że niezależne kino dokumentalne może stać się prawdziwie użytecznym, a nawet wręcz eleganckim narzędziem intelektualnym dostarczającym znaczących wrażeń, może nawet tak znaczących jak książki – na przykład Faulknera, Thomasa Manna, Primo Levięgo czy współcześnie J.M. Coetzee’ego. Miały to być kontrdokumenty – teksty, które były w stanie kwestionować czy choćby rozszelnić wizję świata kreowaną przez „New York Times”, „Time” czy CBS.

Od tego czasu, przynajmniej w Stanach Zjednoczonych, filmy dokumentalne (z kilkoma wyjątkami) stają się stopniowo coraz bardziej sensoryjne, coraz wyraźniej chodzi w nich o podniecenie i pożądanie, coraz jawniej determinowane są przez wymagania rynku, a przy tym nie przejmują się wcale tym, co w ostatnich dwudziestu latach zdarzyło się w europejskiej teorii, czy to teorii kina, czy jakiegokolwiek teorii krytycznego albo politycznego myślenia. Jak to możliwe? Z moich ob-

serwacji wynika, że filmy te, niezależnie od swoich celów czy efektywności, wciąż operują realistycznymi ujęciami, tak jakby miały przez to zyskać jakąś czystą, bezsporną, sobie tylko właściwą istotę. Mimo stosowania różnorodnych technicznych innowacji, powszechnych dziś w kinie dokumentalnym (zręczne efekty cyfrowe, seksowna muzyka etc. – choć wszystko to narusza klasyczną „czystość” formy dokumentalnej), filmy te nadal są w stanie powiedzieć, i w domyśle mówią, o sobie: „oto jest rzeczywistość, a kiedy ją zobaczycie – a powinniście ją zobaczyć – zrozumiecie coś, co powinniście wiedzieć”. Wywodzą swój rodowód z rzeczywistości i roszczą sobie prawo do wszelkich atrybutów i przywilejów należnych temu, co rzeczywiste.

Oto prawdziwa żaba, do której przełknięcia nie mogą się zmusić dokumentaliści; ograniczenie paralizujące zdolność filmowców do zejścia w głąb, do myślenia innego niż to, które zatrzymuje się na powierzchni rzeczywistości. To także maskuje naturalną dla dokumentu tendencję do osuwania się w pornografię: „pornografię rzeczywistości”. Pornografia to uprzedmiotowienie obrazu graficznego, zmiana podmiotu w przedmiot, taka, dzięki której przedstawiona rzecz lub osoba może stać się towarem, znaleźć się w obiegu i zostać skonsumowana, a jej status podmiotu staje się nieistotny. Mówiąc o pornografii rzeczywistości mam na myśli wyzyskiwanie sytuacji „z prawdziwego życia” do wywoływania podniecenia różnicą – coś, za czym publiczność należąca do klasy średniej przepada i czego potrzebuje. Pornograficzne wykorzystywanie rzeczywistości oferuje widzom niewypowiadalne i niewypowiedziane przesłanie: zachęca ich, by w kinie, w ciemności, potajemnie i nieświadomie poddawali się odczuciu, któ-

re najlepiej oddaje fraza: „dzięki Bogu, to nie ja”. A zarazem zachęca ich także, by na zrozpaczonych, zdeformowanych, wywłaszczonych, a także na odważnych patrzyli jako na kogoś radykalnie od siebie odmiennego. Od *Hunger in America* (Głód w Ameryce, 1968) do takich filmów jak *Best Boy* (Najlepszy chłopak, 1979), *W obręczy marzeń* (1994), *Crumb* (1994), *Brother's Keeper* (Stróż brata swego, 1992) *Nobody's Business* (Nikomunic do tego, 1996); od programów HBO na temat przestępczości i sekcji zwłok po telewizyjne „białe księgi” dotyczące Somalii; od serii Carmy Hinton na PBS o chińskiej wsi po prawie każdy film o holokauście, jaki kiedykolwiek nakręceno – w historii dokumentu istnieje taki kontrakt: „oto jest rzeczywistość, a kiedy ją zobaczycie – a powinniście ją zobaczyć – zrozumiecie coś, co powinniście wiedzieć”.

W miarę upływu czasu film dokumentalny nabrał wielu złych nawyków. Obawiam się, że ich przezwyciężenie będzie tak samo trudne, jak dla mnie rzucenie palenia. Tak czy owak, oto pierwsza część mojej *Dogmy filmu dokumentalnego 2001*. Lista tego, czego robić nie należy, której celem jest pozbycie się dawnych nawyków i wskazanie nowego kierunku:

1. Nie inscenizuj „prawdziwego” czasu i przestrzeni. Twoja publiczność siedzi w kinie na wygodnych fotelach.
2. Nie ograniczaj się do reprodukcji powierzchni rzeczy. Przeprowadź porządną analizę albo przynajmniej wypracuj inteligentną perspektywę, szerszą niż sam temat filmu (jeśli zapomnisz pomyśleć o tym, zanim zaczniesz kręcić, wypracuj ją w montażowni, a następnie w taki czy inny sposób włóż do filmu).
3. Nie wystawiaj na pokaz odmienców, uciśnionych, przestępców i ubogich jak okazów w cyrku. Nie używaj, proszę, współczucia jako wymówki do uprawiania społecznej

pornografii. Zostaw nieszczęsnych odmieńców w spokoju.

4. Nie staraj się wywoływać podziwu dla bogatych, sławnych, potężnych, utalentowanych, odnoszących sukcesy. Są wciąż i wszędzie obecni, a my już i tak czujemy się przez to wystarczająco źle. Możliwość podziwiania ich w kinie, zazdroszczenia im czy nienawidzenia ich, nikomu nie pomoże.

5. Nie rób filmów, które celebrytów „dawne czasy” i oplakują ich utratę. Naprawdę nie cieszysz się ze zmian? Czy ci ludzie „w dawnych czasach” się od ciebie różnią?

6. Zwracaj uwagę na typowe uprzedzenia klasy średniej – twoje i twojej publiczności. Nie rób filmów, które żywią się tymi uprzedzeniami. Pamiętaj, że to ty konstruujesz świadomość tym, którzy samotni i bezbronni błądzą w ciemności.

7. Staraj się nie wykorzystywać bohaterów swoich filmów. To, że mogą się pokazać na ekranie, nie stanowi dostatecznego wynagrodzenia za wyzysk ich ciał, głosów, doświadczeń. Przy najmniej nie każ im niczego „reprezentować” – plemienia, klasy, płci kulturowej, grupy ofiar, grupy bohaterów lub bohaterów i tak dalej.

8. Nie zwracaj się do publiczności jak do „zwierząt rozumnych”. My, twoja publiczność, nie potrafimy jeszcze kontrolować prymitywnych odruchów, takich jak nienawiść, skłonność do przemocy, obojętność ani też powściągać impulsu, który każe nam wyzyskiwać biednych i słabych. Nie zwracaj się do nas tak, jakbyśmy to umieli.

9. Cokolwiek robisz, nie twórz Historii. Jeśli nie możesz się powstrzymać, spróbuj pamiętać, że po prostu opowiadasz historię. A na koniec znajdź sposób, by to oznajmić i przyznać się do jej autorstwa.

10. Uważaj na muzykę. Jak działa? Kim kieruje?

11. Nie mieszaj do tego swoich rodziców.

Oto jest pytanie: skąd wiemy, że coś „wiemy”? Filozofowie, psychologowie i krytycy kultury znają wiele odpowiedzi; klasyczny film dokumentalny zawsze jednak odpowiadał na to pytanie

w ten sam sposób: jeśli widzisz coś na własne oczy i słyszysz na własne uszy, możesz to zrozumieć i dzięki temu czegoś się dowiedzieć. Możesz dowiedzieć się zwłaszcza wtedy, kiedy oglądasz coś w quasi-naukowej, surowej postaci, takiej, jaką przybiera film dokumentalny. Film dokumentalny w domyśle mówi zatem o świecie, który, ponieważ jest możliwy do zaobserwowania, jest też możliwy do poznania. Przy czym, rzecz jasna, skoro jest możliwy do zaobserwowania, daje się go również sfilmować. Wystarczy zatem, jeśli pokaże się go w filmie.

Oto moja odpowiedź w formie przypowieści. Pewnego razu, już w okresie kubistycznym, Picasso dostał zamówienie na namalowanie portretu pewnej kobiety. Któregoś dnia mąż owej kobiety wpadł do pracowni artysty, by zabrać żonę do domu. Chciał zobaczyć portret i Picasso mu go pokazał. Mąż obejrzawszy obraz, oświadczył stanowczo: „wcale nie wygląda jak moja żona”. Picasso zamyślił się, po czym spytał: „a jak wygląda pańska żona?”. Mąż sięgnął do kieszeni po portfel, z którego wyjął zdjęcie swojej żony. Podał je malarzowi, który oglądał je przez dłuższą chwilę, po czym zwrócił właścicielowi ze słowami: „nie zdawałem sobie sprawy, że jest taka mała”.

Świata naprawdę nie da się przedstawić – w każdym razie nie na zdjęciu. Można go sfotografować, ale choć może zostać sfotografowany, nie może zostać przedstawiony. Dowiódł tego Picasso.

W filmie dokumentalnym szczególny problem z koncepcją świata poznawanego polega na tym, że właśnie wtedy, kiedy oglądasz (i teoretycznie możesz poznać) coś, co dotyczy rzeczywistego świata, film wplątuje cię w skomplikowany i subtelny związek z tą „poznawaną” rzeczą, przeniknięty konkretnymi politycznymi, społecznymi i kulturo-

wymi założeniami. Ten związek z „tym, co wiesz” nie jest niewinny: wpłątany jest w sieć ideologii, czyli relacji, postaw i przyjętych koncepcji dotyczących przedstawionej rzeczy. Koncepcje te zawsze dotyczą „innego”, nigdy nas samych. To, kim jesteśmy my sami, pozostaje poza polem badawczym, doskonale nietknięte, nieskomplikowane i integralne.

Oto znany przykład z początków historii filmu dokumentalnego. Wszyscy widzieli film *Nanuk z Północy* Roberta Flaherty’ego z 1922 roku. *Nanuk*, jeden z najważniejszych klasycznych filmów dokumentalnych, stanowi tu doskonały ideologiczny przykład.

To film o prawdziwym człowieku, człowieku, który potrafi zbudować igloo wśród wyjącej zimy i wykarmić rodzinę, gdy brakuje żywności. Spotykając Nanuka w filmie Flaherty’ego, powinniśmy odczuć podziw, powinniśmy także odczuć swoją niższość wobec niego – i dokładnie to odczuwamy. Co mamy jednak zrobić z naszym poczuciem niższości, my, którzy chcąc zdobyć pożywienie, udajemy się do supermarketu? Czy robi się filmy, które mają sprawić, żeby publiczność źle się poczuła, które punktuja jej braki, jej słabości, jej ślepotę? Zdecydowanie nie.

Flaherty jest mądry. Umożliwia nam otrząśnięcie się z poczucia niższości. Jak? Pokazując, że ten sam Nanuk nie potrafi zrozumieć, czym jest gramofon. Kiedy biały człowiek kierujący placówką handlową daje Nanukowi do obejrzenia gramofon, Nanuk wkłada plastikowy krążek do ust i gryzie, w ten sposób próbując ustalić, co to jest i skąd wydobywa się muzyka. Ta scena przekonuje nas, że Nanuk jest „niecywilizowany”, technicznie zacofany i niedorozwinięty. Jak zatem teraz my, ludzie cywilizowani, mamy podziwiać Nanuka (i cieszyć się z tego)? Flaherty rozwiązuje tę

sprzeczność: możemy kochać Nanuka jako naszego prymitywnego przodka, naszego praojca. W filmie Flaherty’ego Nanuk zostaje pokazany jako doskonała wczesna wersja nas samych – zwłaszcza w swojej roli ojca rodziny nuklearnej. Oglądamy Nanuka, jak robi zabawki dla dzieci, uśmiecha się do żony, zabawia rodzinę i rozwiązuje problemy w sposób, który dokładnie odzwierciedla to, jak podobne rzeczy robią nasi ojcowie. Wśród dzikiej Arktyki ukazuje się nam doskonała, prototypowa rodzina nuklearna; możemy teraz wychwalać Nanuka zamrożonego w czasie jako wcześniejszą wersję nas samych. Dzięki Nanuk zostaje oswojony i dołącza do „ludzkiej rodziny”. My sami zaś pozostajemy nietknięci.

Oto ideologia, przekształcona i podniesiona do poziomu protopolitycznego. Nanuk jest sympatycznym, przystojnym, bardzo męskim diabłem, niesamowitym dzięki swojej umiejętności przetrwania i utrzymania rodziny na arktycznej północy (my nie potrafimy żadnej z tych rzeczy: nie zabilibyśmy morsa, nawet gdyby zależało od tego nasze życie). Jednak my, którzy potrafimy sfilmować Nanuka, wykonać setki kopii filmu i rozzesłać je po wszystkich zakątkach globu, tak by miliony innych mogły oglądać film i spotkać Nanuka – my możemy pomóc Nanukowi, ucząc go rzeczy i dając mu rzeczy, które uczynią jego życie łatwiejszym: być może nawet pewnego dnia kupimy mu lodówkę, żeby mięso jego morsa pozostało świeże. Robiliśmy już to i będziemy robić dalej.

Mamy tu do czynienia z ideologiczną podstawą imperializmu, jego młodszego brata – kolonializmu i ich małego bratka – zacofania. Taka jest w znacznej części historia filmu dokumentalnego, od *Nanuka z Północy* po *W obręczy marzeń*. Fałszywa transakcja przeprowadzona między nami a Robertem Flaherty’em, wytworzyła w kinie nieuczciwe re-

lacje. Przedstawiony w filmie „Eskimos” nie nazywał się Nanuk: nosił imię Allakarillak. Eskimosi nie są monogamiczni – zwykle mają więcej niż jedną żonę i tak też było w przypadku Nanuka. Eskimosi nie są nawet Eskimosami: sami siebie określają mianem Inuitów. W 1922 roku nie mieszkali w igloo: mieszkali w drewnianych domach, w wioskach, mieli radio, którego używali, żeby śledzić ceny futer w San Francisco i Londynie. W ten sposób obliczali, ile mają zażądać za sprzedawane przez siebie skóry. Inuici nie stanowią uroczej, starodawnej, prototypowej wersji nas samych. Jakże mogliby? Są wciąż tutaj.

Obecność Inuitów, ich bycie tu i teraz wraz ze wszystkimi dylematami, jakie ta obecność stawia przed naszym społeczeństwem, które pragnie ich wyzy-

skiwać zamieniając w dostarczycieli bobrowych skór na cylindry i lisich na kołnierze płaszczy, umieszczać ropociągi na ich terenach łowieckich i niszczyć ich święte miejsca – ta obecność zostaje w filmie wymazana.

Robert Flaherty kochał i podziwiał Nanuka i sposób życia Inuitów. Sądzę nawet, że marzył o tym, żeby być do Nanuka podobnym – umieć przeżyć w Arktyce, mając zaledwie dziesięć psów, sanie, nóż i żonę. Obawiał się także, że sposób życia Inuitów zniknie pod wpływem wtargnięcia białego człowieka (rzecz jasna, sam Flaherty był częścią owego wtargnięcia: pracował dla Revillon Freres, francuskiej firmy handlującej futrami, która poszukiwała skór arktycznych zwierząt nadających się na kapelusze). Zrobił



NANUK Z PÓŁNOCY, REŻ. ROBERT J. FLAHERTY, FRANCJA/USA 1922

zatem film o wspaniałym sposobie życia Inuitów, film, który staje się peanem na cześć inuickiego mężczyzny (bez wspomnienia o tym, na ile sposobów biały człowiek ingeruje w ten sposób życia) – a zarazem dostarcza znakomitej rozrywki.

Nanuk z Północy jako film dokumentalny nosi znamię prawdy. Sama jego natura jako dokumentu, jego postawa wobec własnego surowca, mówi: „gdy to zobaczycie, a powinniście go zobaczyć, zrozumiecie coś, co powinniście wiedzieć” (większość filmów dokumentalnych, moim zdaniem, dyskretnie dodaje także: „i będzie wam się to podobać tym bardziej, że wy, oświeceni, pozostaniecie ponad tym”). Jednakże *Nanuk z Północy* to jedynie oszukańcza maska nałożona na świat. Oszukańcza

i ogłupiająca w szczególności, ideologiczny sposób – ponieważ służyć ma naszemu dobremu samopoczuciu. Kto naprawdę korzysta na tym filmie, na tym doświadczeniu? Nanuk? Inuici? Flaherty? My?

Jak uniknąć kręcenia *Nanuka z Północy* za każdym razem, kiedy bierzemy kamerę do ręki? Oto moje pytanie. Wynikają zeń kolejne, analogiczne: jakie inne postacie może przyjąć film niefabularny? Czy taki film zawsze musi opierać się na „realistycznych ujęciach”? Co jeszcze może zrobić, oprócz zgłaszania ideologicznych roszczeń dotyczących świata, podczas gdy produkuje wyobrażoną publiczność, złożoną z pełnych współczucia obywateli klas wyższych z Pierwszego Świata?

Kiedy pracujesz z obrazami dokumentalnymi, to, jeśli świadomie nie za-



negujesz tego w filmie, zawsze pojawi się założenie, że obrazy „z życia wzięte” adekwatnie przedstawiają świat rzeczywisty. To założenie jest wytworem kulturowym, a jednak utrzymuje się od pojawienia się fotografii w latach trzydziestych dziewiętnastego wieku, a już z pewnością odkąd bracia Lumière nakręcili w 1895 roku robotników wychodzących z fabryki ich ojca (scena, jak już dziś wiemy, wyreżyserowana: znaleziono pięć różnych ujęć). Ponieważ uważam, że obrazy dokumentalne nie mogą rościć sobie pretensji do obiektywnego przedstawiania świata i że nie powinno się ich wykorzystywać tak, jak gdyby mogły, i ponieważ uważam, że obrazy te, w zależności od kontekstu, mogą być tak samo nasycone fałszywą świadomością, jak obrazy fikcyjne, około 1980 roku przestałam kręcić klasyczne filmy dokumentalne.

Znalazłam inne sposoby na to, by kręcić filmy non-fiction – filmy zmagające się w interesujący dla mnie sposób z niektórymi z tych problemów, o których tu mówię (nazwijmy je ogólnie „problemem Nanuka”). Wynalazłam pewne strategie lub zapożyczyłam je z innych gatunków, przede wszystkim awangardowych. Moje ostatnie filmy bardzo różnią się od siebie, a przecież, jeśli się nad tym zastanowić, mają pewną wspólną własność: każdy z nich jest dwutorowy, w każdym pojawiają się przynajmniej dwie przeplatające się ścieżki, dwa tematy. Ujmując rzecz najprościej, te dwa tematy to: 1) przedmiot filmu i to, co można na jego temat pokazać i powiedzieć oraz 2) publiczność filmu – ci, którzy w skupieniu oglądać będą ów przedmiot. (Dlaczego patrzę? Z jakimi intencjami? Jak nauczyli się to robić?)

Jakim filmom udało się osiągnąć podobny efekt? Pozwolę sobie jako wcześniejszy przykład dwutorowego filmu wskazać *Ziemię bez chleba* Louisa Buñuela,

film moim zdaniem wart, by go przeanalizować, zanim znów weźmie się kamerę do ręki.

Buñuel był anarchistą i surrealistą. W 1932 roku zrobił dosadny, brutalny (wobec publiczności) film o ludziach należących do najbiedniejszych na świecie – o hiszpańskich Hurdach. Film Buñuela czerpał z dwóch gatunków, które w szczególny sposób zostały w nim zmieszane. Po pierwsze, z dzienników podróżynych zapożyczył nasze typowe dla klasy średniej pragnienie podróżyowania po świecie w poszukiwaniu przyjemności i przygód, oryginalnego folkloru i wartościowych artystycznie detali architektonicznych, zwyczajów etc. Z filmu etnograficznego zaś zaczerpnął rekwizyty w postaci pseudonaukowych świadectw dotyczących warunków życia i nieszczęść, które muszą znosić inni ludzie. W filmie Buñuela właściwe „dokumentalne” ujęcia mieszają się z sekwencjami, które z pewnością zostały wyreżyserowane – szczególnie ta, w której kozica górską „przypadkowo” spada z góry (publiczność wyczuwa, że upadek nie mógł być przypadkowy, został bowiem fachowo nagrany z czterech stron. Nie wiadomo tylko, czy Buñuel kazał kozicę zastrzelić, czy tylko zepchnąć ze szczytu).

W *Ziemi bez chleba* zatem wyprodukowane zostają dwie ścieżki. Jest uwodząca i jak dotąd bardzo wygodna nie-samoświadoma ścieżka o „biednych, prymitywnych ludziach z bardzo odległych miejsc”, którzy mogą nas zainteresować. Pojawia się też jednak i druga, samoświadoma ścieżka publiczności, wytwarzana przez sposób traktowania i porządkowania ujęć (dzięki paradoksalnej mieszanke znajomych gatunków filmowych; dzięki nieadekwatnemu wykorzystaniu heroicznej symfonii Brahmsa, dzięki lakonicznej, niepokojącej narracji Buñuela, dzięki jego spe-

cyficznemu, dziwnemu i narzucającemu się sposobowi kadrowania ujęć, a także dzięki niepokojącemu sposobowi używania czasu). Ta druga ścieżka mówi o nas: jej tematem są nasze burżuazyjne, klasowe założenia, pociecha, jaką zyskujemy, patrząc na innych – zwłaszcza biednych – w kinie, nasze pragnienie racjonalnego wyjaśnienia świata, pragnienie patrzenia na potworne deformacje, tak żebyśmy mogli upewnić się co do pełni naszej formy, nasza gotowość, by pozwolić innym – państwu, Kościołowi, akademii – zawieść w rozwiązywaniu problemów dramatycznej społecznej niesprawiedliwości, wreszcie pragnienie, by dać płynąć łzom i by te łzy, przełane w kinowym fotelu, godnie zastąpiły działanie.

Innymi słowy, w tej drugiej ścieżce Buñuel samoświadomie wykorzystuje fotograficzne obrazy z archiwum „tego, co rzeczywiste”. To znaczy sprawa, że niemożliwe staje się pomylenie jego dokumentalnych przedstawień z „prawdziwą rzeczą”; zamiast tego, publiczność staje się świadoma swojego pragnienia przyjęcia takich dokumentalnych obrazów za „prawdę” oraz pragnienia koniecznej tekstowej ramy, która pozwala czuć się przy tym wygodnie. Odwołując się do koncepcji Vivian Sobchak, można powiedzieć, że ta druga ścieżka pomaga odwrócić stary układ podmiot/przedmiot.

Co za tym idzie, zarówno w ujęciach jak i przez nie, widz konfrontowany jest nie tylko ze sprzecznymi kinowymi i semantycznymi elementami, które zestawione, stają się tak surrealistyczne, że samo pojęcie sprzeczności odpada, ale także – co może nawet ważniejsze – z formą sprzeczności, która domaga się innej, bardziej świadomej społecznie formy rozwiązania. Zarówno w ramach zdjęć, jak i przez nie, tak w poszczególnych sekwencjach, jak i w filmie jako całości, widzowi przedstawia się jednocześnie

też i antytezę, które rozwiązanie mogą znaleźć jedynie w syntezie, osiągalnej dzięki aktywnemu procesowi oglądania filmu.¹

Zamiast skupiać się na portretowanej rzeczy, tematem filmu staje się nieszczęsna pozycja kinowego widza – świadomego użytego medium, świadomego własnego pragnienia gapienia się, świadomego jej lub jego uwikłanej przyjemności czerpanej z obrazów poniżonego Innego, świadomego własnej pozycji klasowej vis à vis tych, których sportretowano.

Dwutorowa mieszanika sprawa także, że niemożliwa staje się klasyczna, niewypowiedziana umowa filmu dokumentalnego, zawarta między filmowcem a publicznością: „Teraz, skoro zobaczyłeś, przejąłeś się i przeraziłeś, teraz, skoro już płakałeś, nie jesteś już częścią problemu – jesteś częścią rozwiązania, możesz zatem poczuć się dobrze sam ze sobą”.

Staram się powiedzieć, że dokumentalista powinien zawsze, trochę tak jak Buñuel, puszczać w ruch drugą ścieżkę znaczeń, tę ścieżkę, która mówi o nas samych, tak abyśmy my, którzy oglądamy film, nie rozpływali się w powietrzu, nie zamieniali w czystych, bezcielesnych widzów, niemających żadnego pomysłu na swoje miejsce w świecie, żadnych interesów osobistych, klasowych czy narodowych.

Moja strategia wytwarzania drugiej ścieżki – co za każdym razem oznacza coś innego – polega na zmianie samego sposobu konstruowania ujęć. Zmiana sposobu konstruowania ujęć oznacza renegocjowanie ich, a w ramach renegocjacji – postawienie wszystkich możliwych pytań na temat reprezentacji. Oto

¹ Vivian Sobchack *The Dialectical Imperative of Luis Buñuel's „Los Hurdes”*, w: *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, ed. Barry, Keith Grant, Jeannette Sloniowski, Detroit 1998, s. 70-82.

trzy krótkie propozycje tworzenia drugiej ścieżki:

1. Napisz „realistyczną” fikcyjną historię kręcenia filmu i opowiedz ją, w taki czy inny sposób, obok lub wraz z samym filmem. Zawrzyj w niej to, co nie może zostać opowiedziane przez świadków historycznych (aktorów społecznych) czy w dokumentalnych ujęciach. Użyj tej historii, by zbadać i zakwestionować materiał filmowy i jego dane, gotowe znaczenia.

2. Przeformułuj sposób oglądania, umieszczając je w innym kontekście, takim, który umieszcza widza na tyle daleko, aby był w stanie zobaczyć, w jaki sposób odbywa się oglądanie filmów; w ten sposób drugi kontekst pozwoli na zbadanie i zakwestionowanie pierwszego, czyli przedstawienie rzeczywistości w filmie.

3. W ogóle nie kręć dokumentalnych ujęć. Albo kręć, ale wykorzystuj je jedynie jako „materiał badawczy”. Zrób film bez nich, film, który mówi o tym, co zrozumiałas, kręcąc te ujęcia, film, który posługuje się tym, czego się dowiedziałas. W ten sposób możesz zrobić film, który konstruuje związek między widownią a twoją wiedzą, zamiast sugerować istnienie fałszywego związku między widownią a ludźmi w filmie. Ten nowy związek oparty będzie na umowie, która mówi coś takiego: „Ja, filmowiec, podsuwam ci kilka idei. Możesz słuchać i patrzeć, i zastanowić się, co myślisz”.

Oto druga część mojej *Dogmy filmu dokumentalnego 2001*: cztery rzeczy, których oczekuję od idealnego dokumentu:

1. Stwarzanie samoświadomej publiczności. Filmy dokumentalne powinny starać się stwarzać publiczność, świadomą siebie samej jako gracza w świecie,

gracza dysponującego symbolicznymi i materialnymi wzorcami świata.

2. Doświadczenie, które przemienia. Nie pragnę po prostu informacji, intymności czy patosu, pragnę filmowego doświadczenia dostatecznie silnego, by zmieniało świadomość, by sprawiało, że myślenie o świecie w dawny sposób staje się niemożliwe, doświadczenia, po którym nie będę już tą samą osobą, co przed obejrzeniem filmu.

3. Satysfakcjonująca estetycznie (a może nawet uskrzydlająca) oryginalna forma. Estetycy mówią, że sztuka jest edukacją zmysłów. Buddyści uważają umysł za szósty zmysł. Aby umysł mógł się radować, musi udać się gdzieś, gdzie jeszcze nigdy nie był.

4. Spełnienie zalecenia Brechta. Wszelka polityczna sztuka powinna ujawniać dystans między tym, jak rzeczy wyglądają, a tym, jak wyglądać powinny. Filmy dokumentalne, podobnie jak i inne formy filmowe, z samej swojej istoty roszczą sobie pretensje do statusu sztuki, ponieważ, jak wszystkie przedmioty artystyczne, są jedynie obiektami estetycznymi, nad którymi można medytować, ale które poza tym pozostają całkowicie bezużyteczne. Myślę, że śmiało można powiedzieć, że, co za tym idzie, wszystkie filmy dokumentalne są z samej swojej istoty polityczne, jako że w szczególny sposób opisują świat rzeczywisty.

Idealy te prawdopodobnie nie pomogą wyprodukować „dobrego filmu dokumentalnego”, który przez sześć tygodni utrzyma się w artystycznym obiegu. Na pewno nie pomogą zrobić filmu, który da się sprzedać History Channel. Jednak *Ziemia bez chleba*, film, zrobiony w 1932 roku, wciąż jest wyświetlany. To ambitne wyzwanie, warte podniesienia kamery.

KOLUMNA NA WYMIAN

Jill Godmilow. Solidarna

• JOANNA KRAKOWSKA •

Co roku na pierwszych zajęciach na Wydziale Telewizyjnym, Filmowym i Teatralnym w University of Notre Dame Jill Godmilow mówiła kilka słów o sobie. Nie w tym rzecz, że studenci nie wiedzieli, kim jest – była w końcu sławna, nie sławą hollywoodzkiej celebrytki, ale autorytetu kina niezależnego – lecz w tym, że uczyć ich zamierzała z politycznym zaangażowaniem, więc na samym wstępie chciała określić swoją pozycję i perspektywę: „Ponieważ uczę politycznie, zaczynam każdy kurs od przedstawienia się. Jestem Jill. Uczę tyle i tyle lat. Urodziłam się jako Żydówka, ale praktykuję buddyzm. Jestem socjalistką. Jestem biseksualna. I tak dalej...”¹.

Jill Godmilow zdaje sobie świetnie sprawę, że wszystkie te aspekty jej życia mają znaczenie dla przekazu, który formułuje jako artystka i jako nauczycielka, z drugiej strony jednak odczuwa opór wobec polityki tożsamości

i irytuje ją przyporządkowywanie do określonych z góry kategorii: kobieta-reżyser, poeta-gej, pisarka afroamerykańska, filmowiec hinduski. Jako że jest feministką, wie, jak ważne bywają takie identyfikacje, i rozumie, że tożsamość jest podstawą emancypacji, ale boi się przy tym, że jej definiowanie zawsze grozi wpisaniem w stereotyp. Dlatego właśnie, kiedy w filmie *Waiting for the Moon* (1987, Czekając na księżyc) miała postawić kropkę nad „i” w kwestii charakteru relacji łączącej Gertrudę Stein i Alicję B. Toklas, powstrzymała ją obawa, że pisarka wpadnie od razu do szuflady z odpowiednią naklejką i jej głos przestanie się liczyć w sprawach o szerszym charakterze.

Ta sytuacja dobrze oddaje paradoksalną osobowość Jill Godmilow, która z jednej strony w latach osiemdziesiątych, dosłownie w przeddzień nowej wielkiej fali ruchu obrony praw osób homoseksualnych, kręci film o najsłynniejszej parze amerykańskich lesbijek, a zarazem chroni Gertrudę Stein

¹ W filmie *Joan, Jill Godmilow* (2014), reż. Mireia Sallares.



CZEKAJĄC NA KSIĘŻYC, REŻ. JILL GODMILOW, WIELKA BRYTANIA/FRANCJA/USA/NIEMCY 1987



przed możliwą utratą uniwersalnej mocy na skutek zdefiniowania jej jako „pisarki lesbijskiej”. Przy czym brak scen erotycznych nie oznacza tu bynajmniej braku erotyki, a otwierająca film scena z niemowlęciem, którym zajmują się bohaterki, dziś wydaje się mocniej zaświadczać o charakterze ich relacji niż namiętne pocałunki, których brak naraził reżyserkę na pretensje ze strony amerykańskich feministek i aktywistek LGBT. Nie ma wątpliwości, że Jill Godmilow jest rozdarta między aktywizmem i imperatywem emancypacyjnym a przywiązaniem do prywatności jako przestrzeni osobistej, a zarazem drugorzędnej i w gruncie rzeczy niezbyt ciekawej. Liberalna światopoglądowo w każdym werbalnym przekazie – od autoprezentacji do listów otwartych w sprawach takich jak prawo do aborcji na żądanie – ma zarazem konserwatywny rys, który

ujawnia się w odruchach. W uprzywilejowywaniu tego, co intelektualne, wobec tego, co cielesne; w przywiązaniu do kategorii sztuki, w poddawaniu się władzy artystów modernistycznych, w umiarkowanym oporze przed technologicznym postępem.

Przynależy przy tym – by tę złożoność jeszcze pogłębić – do pokolenia lat sześćdziesiątych, beneficjentek rewolucji obyczajowej, szczęściarzy mających możliwość zerwania ze stylem życia i wartościami rodziców. Jill Godmilow wolność praktykowała zatem we wszystkich jej aspektach, by jednocześnie przyjąć na siebie ciężar odpowiedzialności wynikającej ze świadomości politycznej, którą to pokolenie otrzymało w pakiecie wraz z rewolucją seksualną. Stąd jej przekonanie, że to, co obyczajowe, łączy się z politycznością, a zarazem poczucie, że to, co obyczajowe, jest zdobyczą wolności, inaczej niż



CZEGO NAUCZYŁ FAROCKI?, REŻ. JILL GODMILOW, SZWAJCARIA 1998

to, co wiąże się z wojną w Wietnamie i jest ciężarem odpowiedzialności.

Z politycznego impulsu zrodziło się w głowie Jill Godmilow myślenie o kinie. Z oglądania telewizyjnych relacji o wojnie wietnamskiej wzięła się potrzeba odnowienia języka filmowego, imperatyw, by mówić inaczej. Film odnoszący się do wojny w Wietnamie zrobiła jednak dopiero w 1998. Nie był to zwykły dokument, lecz wierna replika cudzego dzieła.

CZEGO UCZYŁ FAROCKI?

W 1969 roku Harun Farocki nakręcił *Ogień nie do ugaszenia*, film poświęcony produkcji napalmu i indywidualnej odpowiedzialności Amerykanów – naukowców i pracowników zakładów chemicznych wszystkich szczebli – za jego użycie. Rozważania, czy i jak można napalm udoskonalić, odrywały tak sformułowany problem naukowy i przemysłowy od praktycznych skutków zastosowania tego środka jako broni już poza laboratorium chemicznym zakładów DOW. Odrywały napalm od wstrząsających zdjęć, które obiegały wówczas świat, a tym samym wymuszały na widzach ponowne tych obrazów przywołanie – samodzielne ustanowienie na nowo związku między pracownikami koncernu chemicznego a spalonymi wietnamskimi wioskami.

Dla Farockiego kwestia produkcji napalmu była z jednej strony wypowiedzią w najbardziej wówczas aktualnej sprawie dotyczącej toczzonej przez Amerykanów wojny, a z drugiej strony – analogią z procesem produkcji cyklonu B, co w okresie nasilenia w Niemczech rozrachunków z przeszłością miało szczególne znaczenie. Film nie był jednak pokazywany ani znany w Stanach Zjednoczonych do czasu, gdy Jill Godmilow postanowiła doprowadzić do jego dystrybucji, angażując się w to własnym radykalnym artystycz-

nym i politycznym gestem. Nakręciła idealną replikę filmu Farockiego zatytułowaną *What Farocki Taught* (1998, Czego nauczył Farocki?) – tyle że w kolorze i po angielsku. Po trzydziestu latach *Ogień nie do ugaszenia* trafił więc do Ameryki w podwójnej wersji – wzmocniony solidarnym gestem amerykańskiej reżyserki.

ANTONIA

Kiedy z początkiem lat dziewięćdziesiątych Jill Godmilow przyjęła posadę na uniwersytecie, miała wówczas pięćdziesiąt lat i uznała, że najwyższy czas na względną stabilizację i ubezpieczenie medyczne. Odkąd dwadzieścia lat wcześniej porzuciła definitywnie Hollywood, gdzie pracowała między innymi jako asystentka przy montażu *Ojca chrzestnego* (1971), polegała głównie na stypendiach i grantach, które umożliwiały robienie kolejnych filmów, ale rzadko gwarantowały wystarczające środki na ich ukończenie. Decyzja życiowa, by nie pracować komercyjnie musiała mieć swoje konsekwencje – pozwalała nie godzić się na zbyt daleko idące kompromisy, ale w przypadku reżyserki filmowej nie gwarantowała jeszcze możliwości mówienia tego, co się chce i jak się chce, a przede wszystkim tak często, jak by się chciało.

Do doświadczenia Jill Godmilow można zapewne odnieść słowa Antonii Brico, dyrygentki, bohaterki jej nominowanego do Oscara dokumentu *Antonia. Portret kobiety* z 1973 roku: „dyryguję pięcioma koncertami rocznie, a chciałabym dyrygować pięcioma koncertami miesięcznie”. Powinowactwo między maszyną filmową a orkiestrą jest oczywiste, czterdzieści lat różnicy wieku między dyrygentką a reżyserką pokazuje zaś, że w pewnych zawodach emancypacja postępuje wolniej niż gdzie indziej. W przypadku Jill Godmilow kwestia

genderowa przełożyła się także, a może przede wszystkim, na szczególnie poczucie służebności w zawodzie, który dla niej nie polega na realizacji własnego artystycznego ego, lecz na ustanawianiu solidarnych więzi i znajdowaniu formy dla tego, co daje kontrę rzeczywistości. Jill Godmilow nakręciła tylko kilkanaście filmów, za każdym razem jednak stawiała się adwokatką sprawy większej niż film, a zarazem rzeczniczką jego bohaterki lub bohatera. Czy to była dyrygentka orkiestr symfonicznych, filigranowa rzeźbiarka od wielkich metalowych konstrukcji, amerykański recytator Homera, bałkańska diaspóra w Chicago, awangardowy reżyser z wizytą w zapadłej wiosce, Solidarność w komunistycznej Polsce, umierający na AIDS aktor wcielający się w postacie dwóch homoseksualistów chorych na AIDS, niemiecki reżyser zabierający głos w sprawie produkcji napalmu, kobieta Lear w offowym teatrze, czy – w jedynej fabule, jaką nakręciła – bliski ideału związek Gertrudy Stein i Alicji B. Toklas.

Za każdym, z jednym wyjątkiem, filmem Jill Godmilow stoi postać artystki lub artysty, których przekaz, historia lub osobowość zobowiązały ją do artystycznego współdziałania, reakcji, świadectwa i solidarności. Ta swoista służebność bynajmniej nie wyklucza twórczej oryginalności. Pokora Jill Godmilow polega wprawdzie na zdolności do poświęcenia uwagi cudzej twórczości, ale jej pewność siebie wyraża się wyraźnym autorskim piętnem, jakim naznacza swoje historie o innych, i wpisywaniem w nie pośrednio lub wprost mocnego politycznego przekazu.

Szczególnie wyraźnie widać to w *Antonii. Portrety kobiety*, filmie o dyrygentce, który pozostając dokumentem o niebywalej artystce dyrygującej jesz-

cze przed drugą wojną światową orkiestrami symfonicznymi w Berlinie, Londynie, w nowojorskiej Metropolitan i Carnegie Hall, jest zarazem filmem o zmaganiu się z uprzedzeniami i nieprzewidywalnymi przeszkodami, o faktycznej niemożności zaistnienia kobiety na pełnych prawach w obszarze uznanym mocą tradycji za domenę mężczyzn. *Antonia* pokazuje porażkę idei równouprawnienia mimo artystycznej równości lub wręcz kobiecej przewagi, co Jill Godmilow ujmuje oryginalnie i z humorem, wprowadzając do filmu animowaną sekwencję zatytułowaną *Wielka wojna na kotły 1937 lub fantazja filmowa o konkursie, który nigdy się nie odbył*. W animacji waląca wirtuozersko w bębny kobieta sprawia, że zadufany w sobie rywal musi zmykać jak niepyszny. W 1973 roku ten rodzaj komentarza – zarówno formalnie (animacja) jak narracyjnie (zdystansowanie) – był w filmie dokumentalnym czymś dość wyjątkowym. Mimo poczucia humoru *Antonia* pozostawała jednak filmem niesłychanie gorzkim. „Szklany sufit” – jak dziś ciągle określa się ten problem – w przypadku Antonii Brico miał charakter osobistego dramatu. Feministyczny głos Jill Godmilow w jej sprawie nie był ideologiczną abstrakcją.

Podobnie jak *Roy Cohn/Jack Smith*, film z 1995 roku, który jest po części zapisem performansu Rona Wawtera wcielającego się po kolei w dwie emblematyczne postacie: Roya Cohna² – republikańskiego polityka i prawnika, hipokrytę doskonałego, kamuflującego swój homoseksualizm i wygłaszającego zaciekle homofobiczne przemówienia, oraz Jacka Smitha – artystę, performe-

² Roy Cohn jest jednym z bohaterów *Aniołów w Ameryce* Tony'ego Kushnera z 1993 roku (druk. w „Dialogu” nr 5/1994). Premiera monodramu Wawtera odbyła się rok wcześniej.

ra i filmowca, demonstrującego swoją ekstrawagancję i celebrującego homoseksualizm jako źródło artystycznej inspiracji. Wszyscy umarli na AIDS – Roy Cohn w 1986, Jack Smith w 1989, Ron Vawter w 1994. Bohaterami filmu Jill Godmilow są wszyscy trzej.

Żeby zrozumieć istotę tego filmu, trzeba zdawać sobie sprawę z tego, czym była plaga AIDS w Ameryce, a zwłaszcza w Nowym Jorku, a szczególnie w środowisku artystycznym, jakie były jej społeczne konsekwencje i polityczny kontekst. Mniej więcej w tym samym czasie, co dokument Jill Godmilow, powstała *Filadelfia*, film fabularny łagodnie perswadujący publiczności potrzebę współczucia, opieki i zrozumienia dla ofiar plagi. Radykalizmem *Roya Cohna/Jacka Smitha* Jill Godmilow otwierała nową perspektywę: nie żądała od widzów fałszywej identyfikacji, tylko stawienia czoła ekstremom. Film – dzięki błyskotliwemu montażowi – pozwalając na przeplatanie się monologów, które na scenie wygłaszane były w dwóch odrębnych częściach, na każde kłamstwo Roya Cohna miał natychmiast reakcję Jacka Smitha. I znowu zaangażowanie Jill Godmilow nie było tu abstrakcyjne.

Jej filmy o artystach kładą zawsze nacisk na taki aspekt ich działań, który pozwala w filmie dokumentalnym skonstruować programową antyrealizację rzeczywistości stanowiącą albo krytykę tej rzeczywistości, jaką znamy, albo kontrę wobec niej, albo utopię. Czasem ma to formę dyskursywną jak w *Antonii* czy w filmie *Roy Cohn/Jack Smith*, czasem realizuje się w obrazach. Jak w *Nevelson in Process*, gdzie legendarna amerykańska rzeźbiarka Louise Nevelson stawia swoje monumentalne konstrukcje. Jak w filmie *Z Jerzym Grotowskim. Nienadówka, 1980*, gdzie równie legendarny teatralny eksperymentator

chodzi wiejskimi drogami. Jill Godmilow opowiada o świecie właśnie w ten sposób – przez alternatywy i kontrwizje, które inspirują artyści, bohaterowie jej filmów.

Z jednym wyjątkiem, gdzie inspiracją był nie artysta, lecz ruch społeczny.

DALEKO OD POLSKI

Daleko od Polski (1984) to film, w którym obowiązujące pozostają kategorie alternatywy, kontrwizji i utopii, a nawet obecne są tu jakby bardziej, za sprawą rzeczywistego społecznego projektu, jakim był ruch Solidarności. To najważniejszy film Jill Godmilow, w którym w hybrydycznej eksperymentalnej formie udało jej się zawrzeć autentyczne wydarzenia, osobiste złudzenia, polityczne spekulacje i artystyczne fantazje, inspirowane przez Solidarność. Tym samym okazała się ona fenomenem transkontynentalnym i ponadsystemowym.

W sierpniu 1980 roku Jill Godmilow była w Polsce z ekipą filmową, kręcąc film o Jerzym Grotowskim. Bardzo chciała jechać do Stocznii, ale Grotowski odwiódł ją od tego pomysłu, ekipa przebywała bowiem w Polsce na jego zaproszenie, a sytuacja była dalece niepewna. Reżyserka wróciła więc do Nowego Jorku, a kiedy chciała przyjechać ponownie, by robić dokument o Solidarności – odmówiono jej polskiej wizy. To tłumaczy tytuł zrealizowanego w Ameryce filmu – *Daleko od Polski*.

Z jednej strony to film o niemożności jego zrealizowania. Bo czy można zrobić dokument o Solidarności z socjalistycznej perspektywy? Autorka sama na różne sposoby kwestionuje własne intencje, podważa pozycję, z której opowiada, podaje w wątpliwość własną optykę. Sama staje się bohaterką własnego filmu, żeby się z nim zmagać,

nie kryjąc kosztów, jakie ponosi: konfliktu ideowego związanego z kwestionowaniem przez Solidarność systemu socjalistycznego; kłopotów osobistych z narzeczonym, który ma dość jej zaangażowań; politycznego niesmaku związanego z polityką Reagana popierającego związki zawodowe... w Polsce. Zdaje sobie sprawę, że wszystko, co wie, wie z drugiej, trzeciej lub czwartej ręki; wszystko, co pokazuje, podlega mediacji; wszystko, co przedstawia, musi zostać ujęte w cudzysłów jako cudze, jako zapośredniczone, jako odegrane, jako z definicji stronnicze, jako nadmiernie osobiste, jako fikcyjne.

Film Jill Godmilow składa się tylko w znikomym stopniu ze zdjęć dokumentalnych, dominują w nim komentarze, inscenizacje, fantazje, fikcja i melodramat. Materiały dokumentalne nakręcone na specjalne zamówie-

nie w Polsce obnażają swoją słabość, są pozorną reprezentacją – dają wgląd wyłącznie w narrację, jaką Solidarność snuje na swój temat, nie docierają do jej doświadczenia. Jill Godmilow prosi o komentarz do sytuacji w Polsce emigracyjnych intelektualistów: Irenę Grudzińską-Gross i Jana Grossa. To materiał nagrany przy ich domowym stole. On twierdzi, że Solidarność jest zwycięstwem nad miernością, która była racją stanu komunistycznych rządów. Ona dowodzi, że Solidarność jest aideologiczna i dlatego to najlepsze rozwiązanie.

Zasadniczą osią filmu stają się jednak trzy zainscenizowane wywiady, które ukazały się w 1981 roku na łamach polskiej prasy: z Anną Walentynowicz, z cenzorem o kryptonimie K-62 i z górnikiem, którego postać została skompilowana z kilku materiałów publicz-



DALEKO OD POLSKI, REŻ. JILL GODMILOW, USA 1984

stycznych. Ten re-enactment to jedno z pionierskich zastosowań tej szeroko dziś rozpowszechnionej strategii performatywnej. Film kończy profetyczna fantazja Jill Godmilow z pomysłowym wprowadzeniem – oto Andrzej Wajda udostępnia jej materiały do swego nieukończonego filmu *Drogi panie premierze*. Oglądamy sceny z hipotetycznego 1988 roku, w których generał Jaruzelski pozostający dotąd w areszcie domowym opuszcza po pięciu latach miejsce odosobnienia i wraca do społeczeństwa, by zająć się ogrodnictwem. Jeśli wspomnieć jeszcze o snach z telefonami od Fidela Castro, dobrych radach dla reżyserki udzielanych zza kadru głosem Elżbiety Czyżewskiej i scenach prywatnych niczym z opery mydlanej – można się przekonać, że nie ma w tym filmie faktów, lecz jedynie opinie, ironia i cudzysłowy, ale że jednocześnie jest to film niesłychanie celny w przedstawianiu splotu emocji, charakteru zmagających politycznych oraz dialektyki obaw i nadziei, jakie cechowały okres solidarnościowego karnawału po obu stronach Atlantyku.

Odkrycie filmu, który nigdy dotąd nie był pokazywany w Polsce – najpierw z przyczyn politycznych, a potem nieświadomych – po trzydziestu latach od amerykańskiej premiery było nie lada niespodzianką.³ Okazuje się bowiem,

że *Daleko od Polski* niespodziewanie nie straciło, lecz zyskało aktualność, wydobywając pozytywność historycznego doświadczenia Solidarności i całą jego gorycz, która współcześnie odsłania swoje nowe aspekty.

REŻYSERKA

Jill Godmilow nie przekuła swojego nowatorstwa w znak towarowy, nie owładnęła nią ambicja kariery, nie aspirowała do mainstreamu, nie dała się kupić. To ostatnie chyba najważniejsze: Jill Godmilow na swojej zawodowej drodze nie zrobiła chyba nic, co nosiłoby znamiona artystycznego kompromisu, w imię komercyjnego sukcesu, sławy czy miłości własnej. Swoją pozycję w świecie i w kinie określała dwojako – w odniesieniu do innych artystów, którym poświęcała nie tylko wnikliwą uwagę, ale przede wszystkim własną pracę, by ich upamiętnić, przedstawić, pośredniczyć w ich przekazie. I w odniesieniu do spraw, które uważała za ważne, warte podjęcia, warte artystycznego ryzyka. Dla każdego z tych przypadków szukała odpowiedniego języka, który zakładał nowatorstwo, jeśli zachodziła taka potrzeba. Eksperymentowanie dla Jill Godmilow to bowiem nie cel sam w sobie, lecz strategia komunikacyjna – wynikająca z poszukiwania adekwatnej formy dla ważkiego przekazu na temat rzeczywistości, który w jej wypadku musi mieć zawsze formę autorskiej kontry.

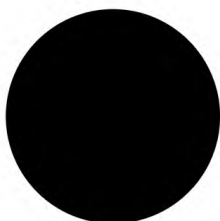
³ Więcej na ten temat w: Joanna Krakowska *Jill Godmilow. Blisko, bliżej*, dwutygodnik.com, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5315-jill-godmilow-blisko-blizej.html>.

If we show you pictures of napalm damage, you'll close your eyes.



*First you'll close your eyes
to the pictures.*

*Then you'll close your eyes
to the memory.*



*Then you'll close your eyes
to the facts.*

*Then you'll close your eyes
to the connections between them.*

Ogień nie do ugaszenia: czego uczy Jill Godmilow?

• JAKUB WOYNAROWSKI •

Jeśli pokażemy wam obrazy szkód wyrządzonych przez napalm, zamkniecie oczy.

Najpierw zamkniecie oczy na obrazy.

Potem zamkniecie oczy na wspomnienia.

Potem zamkniecie oczy na fakty.

Potem zamkniecie oczy na związki pomiędzy nimi.

Wypowiedziawszy te słowa, Harun Farocki demonstruje działanie napalmu, gasząc papierosa na własnej skórze. W tym momencie granica między „pornografią” rzeczywistości i umownością rekonstrukcji zostaje naruszona. Jest rok 1969.

W powstałej blisko trzydzieści lat później „replique” filmu Farockiego autorstwa Jill Godmilow, granica ta zostaje poddana dogłębnemu badaniu. Utwór Godmilow, pomimo wielu podobieństw, trudno byłoby uznać za klasyczny remake, którego celem jest zastąpienie oryginału. Przeciwnie – nowa wersja w wielu miejscach wprost cytuje pierwowzór.

Autor jest absolwentem i wykładowcą ASP w Krakowie. Interdyscyplinarny artysta, designer i niezależny kurator. Twórca projektów z pogranicza teorii i praktyki wizualnej. Współautor książek *Wunderkamera*, *Kino Terry'ego Gilliama* i *Corpus Delicti*. Autor komiksów *The Story of Gardens* (2010), *Nietoty* i *Martwy sezon* (2014). Redaktor serii „Literatura wizualna” Ha!artu. Autor projektu artystycznego wystawy w Pawilonie Polskim na 14. Biennale Architektury w Wenecji. Laureat Paszportu „Polityki” za rok 2014 w kategorii sztuk wizualnych.

Oba filmy – *Ogień nie do ugaszenia* Farockiego i *What Harocki Taught* Jill Godmilow – balansują pomiędzy estetyką „żywego” dokumentu a dydaktyczną demonstracją. Podobnie jak Farocki materializuje wyobrażenia na temat Ameryki w realiach powojennych Niemiec, tak Jill Godmilow dokonuje rekonstrukcji rzeczywistości lat sześćdziesiątych w ostatniej dekadzie dwudziestego wieku.

Studiując film Amerykanki, możemy dostrzec, jak dystans między różnymi poziomami rzeczywistości manifestuje się przez pozornie nieistotne detale.

Zastosowanie barwnej taśmy sprawia, że pomiędzy sterylną przestrzenią fabryki, w której zespół naukowców śledzi telewizyjną relację wojenną, a polem walki, sfil-mowanym w skali szarości, istnieje niemożliwa do zniwelowania przepaść. W pierwszej wersji filmu jednolita faktura czarno-białego celuloиду w nieoczywisty sposób scalała te dwa odległe światy.

W filmie Jill Godmilow pierwotna brechtowska maniera wykonawców i ostre brzmienie języka niemieckiego zostały zastąpione bardziej zniuansowaną grą aktorską i miękkim amerykańskim akcentem. Na tym tle *Ogień nie do ugaszenia* staje się dziełem niemalże ekspresjonistycznym.

Zmianie ulega także kontekst historyczny. O ile w latach sześćdziesiątych przypadek koncernu Dow Chemicals produkującego napalm mógł przywoływać jeszcze pamięć niedawnego procesu IG Farben, o tyle współcześnie nabiera on nowych sensów, wpisując się w realia wirtualnych „gier wojennych” początku nowego tysiąclecia.

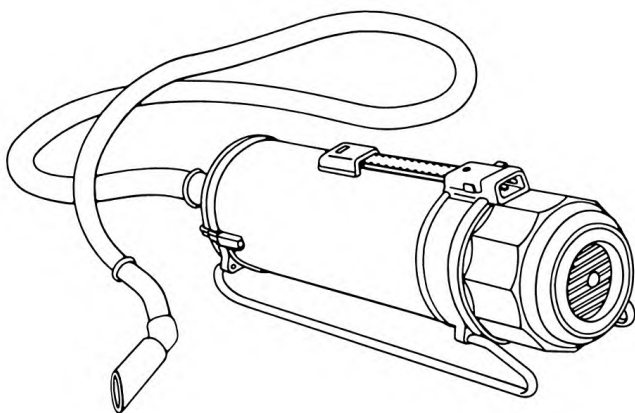
Oba filmy, choć czerpią z tradycji dokumentu, dalekie są od realistycznej formuły.

Co więcej, współczesna „replika” – jako kopia kopii – w sposób właściwy swoim czasom przenosi tę nieufność wobec rzeczywistości na wyższy (a może głębszy?) poziom.

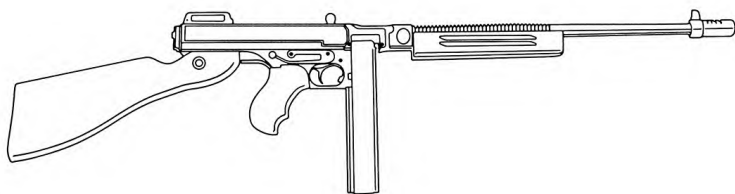
W tym kontekście szczególnej wymowy nabiera zasugerowane w jednej z ostatnich scen filmu paradoksalne „spotkanie” odkurzacza i karabinu maszynowego na stole montażowym.

Tak oto na gruncie paradokmentalnej materii materializuje się – początkowo ledwie widoczny – surrealistyczny naddatek, pozwalający na ujawnienie mechanizmów przemocy ukrytych pod płaszczykiem dobrze znanej i „oswojonej” rzeczywistości.





This vacuum cleaner can become a valuable weapon.



This automatic rifle can become a useful household gadget.

Nielu- dzie

• MAŁGORZATA SUGIERA •

Powrót detektywów

• MAŁGORZATA SUGIERA •

W serialu telewizyjnym *Sherlock*, emitowanym od 2010 roku przez BBC, Steven Moffat i Mark Gatiss przenieśli akcję opowiadań Arthura Conan Doyle'a na ulice dzisiejszego Londynu. Doktor Watson wrócił ranny z Afganistanu. Cierpi na wojenną traumę i lekarka w ramach terapii zaleca mu prowadzenie bloga. Sherlock ma własną stronę internetową, nieustannie korzysta z pomocy serwisu Google i komunikuje się ze światem głównie za pomocą esemesów. A nawet więcej: Sherlock w niemal dosłownym sensie staje się komputerem.

Podczas oględzin miejsc zbrodni widzimy na ekranie, jak zwykle konstatacje w zgodzie z nieuchronną logiką cyfrowych wizualizacji stają się podstawą dalszych dedukcji. Zasada analizy materialnych śladów i wiązania ich ze sobą wcale się w serialu BBC nie zmieniła, inną postać uzyskało jedynie narzędzie procesowania informacji. Zrównanie działania umysłu Sherlocka z komputerem nie powinno nikogo dziwić, skoro już od dawna znamy wysoką cenę, jaką Conan Doyle zapłacił za niekwestionowany geniusz swojego detektywa.

To właśnie brak czysto ludzkich emocji, zwłaszcza zdolności do empatii, nadaje mu cechy nieludzkie czy wręcz przekształca w rodzaj maszyny, której idealnym wcieleniem jest dzisiaj komputer. Co ciekawe, Sherlock w serialu BBC uległ także wpływom typowych dla naszych czasów dyskursów medykaliżujących, utożsamiających odstępstwa od normy z patologią. Od samego

Autorka jest profesorką w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego znaną z zaszczepiania na polskim gruncie nowych metodologii.

więc początku komisarz Lestrade i jego czarnoskóra asystentka podejrzewają, że mógł już popełnić – lub wkrótce popełni – którąś z bardziej spektakularnych zbrodni, kierowany tym samym dręczącym poczuciem nudy, które tymczasem każe mu rozwiązywać najtrudniejsze zagadki kryminalne. Nie tylko akcja *Sherlocka* rozgrywa się więc w znanych realiach. On sam stał się kolegą Hannibala Lectera, doktora Hausera, Dextera czy szwedzkiej policjantki



SHERLOCK – SERIAL TV, WIELKA BRYTANIA (2010-...)



Sagi Norén z serialu *Most nad Sundem*. To zarazem prototyp tych postaci i rozpoznawalny efekt ich popularności wśród widzów.

Sherlock, grany przez Benedicta Cumberbatcha, to nie jedyny bohater kultury popularnej, który doczekał się ostatnio recyklingu. Kiedy po wydaniu szóstej, oryginalnej powieści Raymond Benson zakończył swoją przygodę z Jamesem Bondem, właściciele praw z Ian Fleming Publications powierzyli losy kultowego agenta 007 amerykańskiemu pisarzowi Jefferey'owi Deaverowi, który stworzył detektywa Lincolna Rhyme i policyjną znawczynię języka ciała Kathryn Dance. To właśnie Deaver w *Carte blanche* znacząco odmłodził wiecznie młodego agenta¹. Jego Bond urodził się w 1979 roku, walczył w Afganistanie i równie sprawnie jak bronią posługuje się komputerem i telefonem komórkowym. Kiedy dawna licencja na zabijanie okazała się śmiertelnym zagrożeniem w walce ze współczesnym terroryzmem, odrzucającym staroświeckie zasady fair play, admirał M. zdecydował, że Bond poza terytorium Wielkiej Brytanii może korzystać z tytułowej *carte blanche*.

Malkontenci oczywiście powiedzą, że filmowe i telewizyjne adaptacje przygód Sherlocka (poczynając od czterestu filmów z Basilem Rathbone'em) zwykle mniej lub bardziej aktualizowały wizerunek legendarnego detektywa. Natomiast Bond jako tajny agent Jej Królewskiej Mości to bohater powieści sensacyjnych, nie tylko zatem o wiele łatwiej przenieść go w dzisiejsze czasy, lecz i tego typu zabiegi kierują się nieco innymi względami niż powroty detektywów w pełnym tego słowa znaczeniu. Jak jednak przekonują najnowsze wydarzenia na rynku wydawniczym,

wyrafinowane strategie intertekstualne Pierre'a Menarda, które u progu drugiej wojny światowej opisał Jorge Borges, nadal znajdują swoich naśladowców.

Podczas pierwszej lektury sądzić można, że w opowiadaniu *Pierre Menard, autor Don Kichota* chodzi przede wszystkim o tytułowy paradoks: francuski symbolista z Nîmes próbuje opisać przygody don Kichota słowo w słowo tak, jak trzy wieki wcześniej zrobił to Cervantes. Borgesowi idzie bodaj o coś innego. Nawet jeśli *Don Kichot* Francuza ani o jeden przecinek nie odbiega od dzieła Hiszpana, owoce ich piór pod czujnym spojrzeniem wykazują wiele istotnych różnic. Menard pisał już po ukazaniu się drukiem *Salambo* Gustave'a Flauberta, a więc fakt, że zupełnie pominął koloryt lokalny, trzeba uważać za świadomą próbę odnowy poetyki powieści historycznej. Różnice widać najlepiej w chwili, kiedy narrator zestawia ze sobą dwa krótkie i pozornie identyczne fragmenty na temat prawdy, której matką jest historia. Oto bowiem retoryczna i stereotypowa pochwała historii Cervantesa zmienia się u Menarda, współczesnego Williama Jamesa, w pogłębioną refleksję. Już nie określa on „historii jako badania rzeczywistości, ale jako jej źródło. Prawdą historyczną dla niego nie jest to, co się wydarzyło: jest nią to, co uważamy, że się wydarzyło”². Trudno o lepszy przykład tego, jak kontekst, drobna niby różnica między „się wydarzyło” a „uważamy, że się wydarzyło”, przesądza o sensach lektury. Pokazuje performatywność tam, gdzie nikt jej dotąd nie widział, także poza biblioteką, w codziennym życiu.

Opowiadanie Borgesa oferuje znakomity kontekst do tego, by przyjrzeć się bliżej powrotom detektywów, wolnym

¹ Jeffrey Deaver *Carte blanche* [2011], przełożył Zbigniew A. Królicki, Albatros, Warszawa 2012.

² Jorge Borges *Pierre Menard, autor Don Kichota*, przełożył Andrzej Sobol-Jurczykowski, w: tenże *Opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 44.

od jawnych zabiegów aktualizujących. Niektórzy autorzy starają się wręcz podsyć pod mistrzów powieści kryminalnych, jak robił to kiedyś Menard. Kiedy kilka lat temu Luc Boltanski w *Énigmes et complots* poddał analizie udział klasycznych kryminałów i powieści szpiegowskich w kształtowaniu się współczesnego społeczeństwa, stwierdził rzecz następującą: im trudniejszy do przewidzenia stawał się świat nowoczesny i kruszyły się same podstawy relacji międzyludzkich, tym bardziej potrzebowali oni takich detektywów, jak Sherlock Holmes, Hercules Poirot czy komisarz Maigret.³ Na podstawie enigmatycznych i rozproszonych śladów bohaterowie ci nie tylko bezbłędnie wskazywali przestępcę, lecz także – i niejako przy okazji – w sposób wiarygodny dla czytelników odtwarzali utracony porządek rzeczywistości, nadając światu pożądany sens. Czy dzisiejszy renesans powieści kryminalnych, ze skandynawskimi na czele, zrodziła podobna potrzeba? Czy dawni detektywi powracają dlatego, żeby po raz kolejny ocalić dla nas sens coraz bardziej nieprzewidywalnej i nieprzezroczystej rzeczywistości? Odpowiedzi na tak postawione pytania wydają się tym pilniejsze, że detektywi powracają nie tylko jako bohaterowie powieści, filmów i seriali telewizyjnych, lecz również – co najlepiej pokazuje książka Boltanskiego – jako przedmiot akademickich analiz i syntez.

Trudno o większą sensację niż powrót Herkulesa Poirota po czterdziestu latach od ukazania się jego ostatnich przygód. Nic więc dziwnego, że publikację *Inicjałów zbrodni* fani kryminałów uznali za najważniejsze wydarzenie 2014 roku. Błyskawicznie, i to nakładem szacownego

Wydawnictwa Literackiego, ukazał się też polski przekład powieści⁴. Na kontynuatorkę dzieła Agathy Christie spadkobiercy wybrali Sophie Hannah, brytyjską autorkę poczytnych kryminałów psychologicznych. Że w całym przedsięwzięciu odegrali oni niebagatelną rolę, najlepiej świadczą teksty wybrane na okładkę. Mathew Prichard nie ukrywa, że chodziło o kogoś z odpowiednim entuzjazmem i szacunkiem dla dorobku słynnej babki. Sophie Hannah zaś zapewnia, że już w wieku trzynastu lat uzależniła się od jej twórczości i właśnie Herkules Poirot sprawił, że poświęciła się pisaniu kryminałów. To prawda, lektura *Inicjałów zbrodni* przekonuje, że powieści Agathy Christie wielokrotnie czytała, lecz w pamięci pozostały jej raczej te, w których zagadkę po swojemu rozwiązuje Panna Marple.

Akcja *Inicjałów zbrodni* rozgrywa się niemal sto lat temu w Londynie, autorka zaś starała się zachować wszystkie typowe śmieszności Poirota, włącznie z jego maniackalnym upodobaniem do porządku i troską o częste wietrzenie szarych komórek. Nawet dodała coś od siebie. Kiedy bowiem słynny detektyw odczuwał potrzebę odpoczynku, przenosił się do pensjonatu po drugiej stronie ulicy, by nie tracić z oczu własnego mieszkania. Podczas tak rozumianych wakacji dzieli pokój z Edwardem Catchpoolem, który zastąpił wiernego Hastingsa. Lekko archaizowanym językiem spisał też czytana przez nas relację z ich wspólnej przygody.

Co istotne, Catchpool to swoista krzyżówka Hastingsa i inspektora Jappa. Pracuje w Scotland Yardzie i zajmuje się właśnie sprawą tytułowej potrójnej zbrodni w szacownym hotelu Bloxham. Owszem, Poirot prowadzi samodzielnie

³ Luc Boltanski *Énigmes et complots*, Éditions Gallimard, Paris 2012.

⁴ Sophie Hannah *Inicjały zbrodni* [2014], przełożył Łukasz Małecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.

jeden wątek śledztwa. To jednak wątek poboczny, który dość późno wplata się w nadrzędną intrygę. Popisy detektywa w znacznej mierze zależą więc od dowodów, którymi Catchpool wcale nie musi się z nim dzielić. Jakby dla zrównoważenia sił, Poirot traktuje go dość protekcjonalnie i niczym dla terminatora w zawodzie detektywa wymyśla ćwiczenia na wyobraźnię, w których stawką jest samodzielność myślenia. Poirot przypomina więc chwilami pannę Marple, która na tyle sprytnie musiała naprowadzać na trop policjantów, by nie urazić ich męskiej miłości własnej i podtrzymać wrażenie, że sami wpadli na podsuwany przez nią trop.

Podejrzewam, że po cichu autorka *Inicjałów zbrodni* woli młodego policjanta własnego chowu od małego Belga, odziedziczonego po autorce pierwowzoru. Dlatego też wprowadziła powracający jak lejtmotyw pisany kursywą wątek dziecięcej traumy Catchpoola, która nie pozwala mu zbadać miejsca zbrodni i pobrzmiwać znajomym echem skandynawskich kryminałów. Panna Marple też często korzystała z analogii między zachowaniami podejrzanych i własnych sąsiadów, by rozgryźć motywy zbrodni. Robiła to jednak po amatorsku, nie angażując ustaleń ojca psychoanalizy.

Choć więc Sophie Hannah zachowała typową dla Agathy Christie scenografię i jej ulubionego detektywa z całym dobrodziejstwem inwentarza, to jednak nie powstrzymała się od mniej rzucającego się w oczy współczesnienia. Jak w przypadku Deavera i Jamesa Bonda, Poirot powrócił z woli właścicieli praw i pod dyktando rynku wydawniczego. Taki kontekst instytucjonalny tym lepiej dowodzi, że typowy dla kultury ostatnich lat recykling zatacza coraz szersze kręgi. Już nie chodzi tylko o strategię hollywoodzkich wytwórni,

które filmują więcej powtórek niż nowych scenariuszy. Idzie o wyraźny we wszystkich sferach kultury zmierzch romantycznego mitu oryginalności i organiczności. Zniknął gdzieś lęk przed wpływem. Rządzi miks i remiks, mash up i cut up. Rządzi junk, jak powtarza Thierry Bardini, który rozszerza pole refleksji, obejmując nią także nasz materiał genetyczny. Junk, czyli wszystko, czego nie wyrzuciliśmy na śmieci w nadziei, że prędzej czy później jeszcze się przyda... Do czego mogą się przydać ściągnięci ze strychu czy pawlacza, sprowadzeni z piwnicy detektywi? Jako przykład wezmę najpierw mistrza staroświeckiej dedukcji Sherlocka Holmesa, którego do literackiego życia przywrócił hiszpański pisarz Rodolfo Martinez, uciekając się do mistyfikacji w zupełnie starym stylu. Jego powieść *Sherlock Holmes i mądrość umarłych* miała w Hiszpanii dwa wydania, w 1996 i 2004 roku, jakby dopiero fala powrotu detektywów u progu dwudziestego pierwszego wieku ponownie – i tym razem skutecznie – wyrzuciła ją na brzeg.⁵

Martinez postąpił jak rasowy powieściopisarz epoki oświeconych, czy bardziej nam współczesny mokuentalista. Jak wyjaśnia we wstępie, przyjaciel przywiózł mu z Londynu metalowe pudełko, kupione za grosze w antykwariacie nieopodal Soho. W środku znajdowały się lekko pożółkłe kartki, pokryte znanym, znamionującym nerwowo charakter pismem Johna Watsona. W większości chodziło o oryginały opublikowanych już powieści i opowiadań o Sherlocku, ale wśród manuskryptów odnalazł też kilka relacji z jego kompletnie nieznanymi przygód, choć

⁵ Rodolfo Martinez *Sherlock Holmes i mądrość umarłych. Relacja spisana przez doktora Watsona* [1996], opracowanie, przekład i przypisy Rodolfo Martinez, przełożył Tomasz Pindel, Muchanieszada.com, Kraków 2009.



POIROT – SERIAL TV, WIELKA BRYTANIA (1989-2013)

Watson przy różnych okazjach o nich wspominał, dodając najczęściej, że na ich zrozumienie „świat nie jest jeszcze przygotowany”. Zwłaszcza jedna powieść zwróciła uwagę Martinezę, gdyż traktowała o rzeczach zgoła niewiarygodnych. Bez namysłu przetłumaczył ją więc na hiszpański i wydał jako *Mądrość umarłych*. Tomasz Pindel, autor polskiego przekładu, po mistrzowsku wręcz wpisał się w poetykę mistyfikacji. W odrębnym przypisie zaznaczył bowiem, że wbrew ponawianym prośbom, kierowanym tyleż do samego Martinezę, ile na ręce jego wydawcy, nie udało mu się otrzymać angielskiego oryginału. Dlatego wbrew przyjętym zasadom oparł polską wersję na tłumaczeniu hiszpańskim. Mam nadzieję, że Borges byłby zadowolony z takiego rozwiązania, skoro po części sam przewidział podobną sytuację. W ostatniej sekwencji opowiadania wspomina przecież o przyszłym Menardzie, który jeszcze bardziej niż bohater jego opowiadania rozbuduje labirynt „zamierzonego anachronizmu i błędnych atrybucji” (s. 46).

Martinez nie tylko starannie zaaranżował prawdopodobną sytuację odnalezienia nieznanego dotąd rękopisu Watsona. Równie staranie uwiarygodnił opisane w nim śledztwo Sherlocka, które – wyjątkowo – nie przyniosło oczekiwanych efektów. Watson jako narrator precyzyjnie wplata akcję *Mądrości umarłych* w znane dobrze fakty z życia detektywa, tyleż odsyłając do szczegółów opublikowanych już opowiadań, ile zρέcznie wykorzystując przerwę w jego życiorysie, kiedy po upadku z wodospadów w Reichenbach wędrował po świecie przez trzy lata jako norweski podróżnik Sigurd Singerson. Intryga zaczyna się właśnie w chwili, kiedy Sherlock przeglądając prasę, znajduje zapowiedź odczytu Singersona. Zgoła

śluszenie widzi w tym wyzwanie ze strony kogoś, kto świadomie pożyczył sobie jego fałszywą tożsamość. Co ciekawe, przeciwnikiem Sherlocka nie okazuje się wcale ocalony cudem Moriarty, lecz współczesny Conan Doyle’a – amerykański pisarz Howard Phillips Lovecraft, prekursor literatury science fiction, w którego „kosmicznych horrorach” wciąż powraca wątek bluźnierczej książki *Necronomicon*. Szalony Arab Abdul Alhazred opisał w niej przerażające tajemnice pradawnych bóstw Cthulhu, które szykują się do powrotu na ziemię. U Martinezę jedyny manuskrypt tej książki trafił przypadkiem w ręce brytyjskich okultystów. Żeby go im ukraść, przybywa Lovecraft w przebraniu, diabelnie zρέczny aktor i nie do końca świadomy sługa samego szatana. W finale na oczach Sherlocka i Watsona tajemnicza mgła otacza kuter rybacki z Lovecraftem na pokładzie i, działając niczym portal do innego świata, pomaga mu bezkarnie uciec do Ameryki. Przy Baker Street 221B zjawia się potem książę ciemności jako noszący mówiące nazwisko Shamael Adamson i objaśnia całą intrygę. Kiedy mianowicie zdecydował się zamieszkać między ludźmi, postanowił osobiście zadbać o to, żeby *Necronomicon* nie wpadł w niepowołane ręce, amerykański pisarz czyni zaś z niego dobry użytek.

W *Prologu* do zakończonej porażką przygody Watson zdradza, że długo zwlekał z jej opisaniem. A następnie z woli Martinezę wyjaśnia:

Choć w czasie mej długiej przyjaźni z Sherlockiem Holmesem byłem świadkiem licznych zdarzeń o niezwykłym, groteskowym, czy nawet niewiarygodnym charakterze, rzadko kiedy natykaliśmy się na zagadkę, która wystawiałaby na próbę nasz pogląd na świat (równocześnie w dziwny i pokrętny sposób go potwierdzając). (s. 18)

Zapewnienie w nawiasie, że choć wydarzenia zrelacjonowane w *Mądrości umarłych* podważają nasz zdroworozsądkowy pogląd na świat, to zarazem potwierdzają go „w dziwny i pokrętny sposób”, nabiera nowego znaczenia w świetle rozważań niemieckiego filozofa i literaturoznawcy Berndta Stieglera⁶. Kilka miesięcy temu postanowił on, ni mniej ni więcej, tylko udowodnić jednorodność światopoglądu Arthura Conan Doyle’a, w którą nie wierzył chyba nawet Martinez. To prawda, hiszpański pisarz odsłonił inne oblicze Sherlocka, uznanego powszechnie za zdeklarowanego racjonalistę, ale zarazem znacząco podzielił literacki dorobek Conan Doyle’a, oddając przy okazji sprawiedliwość tym wielbicielom detektywa, którzy wierzyli w jego realną egzystencję.

W *Mądrości umarłych* Conan Doyle, szcząc się jak na wielu zdjęciach summiastym wąsem, także się pojawia, ale wyłącznie jako agent literacki i kolega po piórze Watsona, autor licznych powieści historycznych i kronik z życia ekscentrycznego profesora Challenge-ra. Tymczasem Stiegler nie tylko klarownie pokazuje, jak Sherlock zrodził Challenge-ra, lecz także udowadnia, że z tego samego źródła, co wcześniejsza część twórczości Conan Doyle’a, zrodziła się jego późniejsza wiara w elfy i duchy oraz opasły tom *The History of Spiritualism*⁷. I chodzi o coś więcej niż zwykły fakt, że wspierał on ruch spirytystów również finansowo, korzystając z dochodów, które przynosiły mu kolejne wydania i tłumaczenia utworów

o kultowym detektywie. Jedność życia i światopoglądu Conan Doyle’a, lekarza okulisty z wykształcenia z kilkunastoletnią praktyką, zapewnia prototypowe medium drugiej połowy dziewiętnastego wieku – fotografia, którą on sam uważał za świadka, prokuratora i sędziego jednocześnie.

W szkicach publikowanych od 1881 roku na łamach „British Journal of Photography” Conan Doyle podejmował nie tylko kwestie techniczne tego, jak najlepiej robić i wywoływać zdjęcia, ale zajmował się również kwestią ich odbioru, ucząc czytelników nowego spojrzenia na świat przez oko kamery. Nowego spojrzenia uczy też jego Sherlock, kiedy znajduje i interpretuje kolejne ślady i poszlaki. Tymczasem jedynie w pierwszym opowiadaniu *Skandal w Czechach*, które dekadę później ukazało się w „Strand Magazine”, w centrum intrygi znajdują się dwa zdjęcia. W pozostałych odgrywają one rolę marginalną, choć policja posługiwała się już wtedy zarówno fotografią antropometryczną Alphonse’a Bertillon, jak potrafiła śledzić rodzinne podobieństwa metodą Francisa Galtona.

Sherlock wprowadzie wykazuje się znajomością tej metody w *Psie Baskervilleów*, jednak jako materiał dla swojej demonstracji wykorzystuje galerię portretów olejnych. Stiegler nie ma wątpliwości, co było tego przyczyną. Za Watsonem nazywa detektywa prawdziwą maszyną do obserwacji i dedukcji, a nawet dokładniej: uważa go za zamierzone wcielenie aparatu fotograficznego, który wtedy często reklamowano jako „detective camera”. Prowadząc śledztwo, Sherlock wytycza w gąszczu zjawisk i danych połączenia między znakami, ustanawiając oczekiwany porządek, którego zasady – jak można dodać – wnikliwie ujawnił Gombrowicz w *Kosmosie*. I u Conan Doyle’a mamy

⁶ Bernd Stiegler *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Photographie*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2014.

⁷ Po polsku przeczytać można mniej obszerne rozważania: Arthur Conan Doyle *Nowe objawienie: Co to jest spirytyzm?*, przełożył Wiktor E. Pordes, Oficyna Cracovia, Kraków 1992.

do czynienia z podobnym aktem lektury rzeczywistości, który sam się legitymizuje. Czytelnik także zgola niepostrzeżenie wiąże signifié i signifiant w magiczny niemal węzeł, który sprawia, że staje się widzom w procesie kulturowej „fotosyntezy”.

Kiedy w 1915 roku Conan Doyle po latach demaskowania mistyfikacji spirytystów (w samych Stanach Zjednoczonych było ich dziesięć milionów, a więc mówimy o powszechnej praktyce społecznej) powiększył ich szeregi, istotną w tym rolę odegrała właśnie indeksalna siła fotografii, potwierdzająca realność tego, co uchwyciła kamera. Nie tylko kolekcjonował obrazy materializacji żyjących umarłych na światłoczułej błonie, zarejestrowane podczas seansów mediumicznych. Pokazywał je także jako niemożliwe do podważenia dowody na istnienie niewidocznej gołym okiem rzeczywistości podczas swoich licznych i licznie odwiedzanych wykładów na całym świecie. „Chcę, żeby ci ludzie uwierzyli, że istnieje komunikacja między tym i tamtym światem” – powtarzał. A jego tezę potwierdza nawet sam język, który – również po polsku – stawia czytelny znak równości między wywoływaniem zdjęć i wywoływaniem duchów. W jednym i w drugim przypadku ważna funkcja przypada też patrzącemu, gdyż faktycznie to dopiero on rozpoznaje, co widzi jego oko. Nie inaczej działało się wcześniej, kiedy Watson (i czytelnik) potwierdzał logikę wnioskowania Sherlocka i sankcjonował jego gest wskazania na winnego (wyświetlania okoliczności zbrodni).

Sens powrotu detektywów najlepiej ujawnia jednak współczesna zmiana wizerunku tego bohatera Conan Doyle’a, który dotąd ginął w cieniu Sherlocka. A jeśli już przykuwał uwagę, to dlatego, że w dosłownie ginął, czyli

wbrew woli autora ulegał dezintegracji, jak stało się w *Performuj albo...* Jona McKenziego. Profesor Jerzy Edward Challenger jako jeden ze świętych patronów perfumansu śmiało przyjmuje tu wyzwanie Teodora Nemora, który na jego ciele i naszych oczach demonstruje działanie nowej siły. „Następuje chwila ciszy, po czym Challenger sadowi się w krześle” – relacjonuje McKenzie wydarzenia, które Conan Doyle opisał w *Groźnej maszynie*. I kończy rozdział pełnym dramatyzmu zawieszeniem: „Szczęknęła dźwignia –”⁸. Sens tej pauzy trudno wyłożyć inaczej niż jako znak ostatecznej anihilacji Challengeera. Dopiero wtedy staje się on elementem dynamicznego asamblażu ludzi i nie-ludzi, żeby na rozmaitych etapach rozważań McKenziego wchodzić w zmienne relacje z innymi: z wykładowcą Challengerem, którego powołali do istnienia Deleuze i Guattari w *Mille plateaux*; z okrętem brytyjskiej marynarki wojennej HMS Challenger, który w grudniu 1872 roku zabrał na pokład uczonych w podróż dookoła świata; z rudowłosą dziennikarką Jane Challenger; z profesorem Williamem Ruthefordem jako prototypem bohatera Conan Doyle’a czy z kosmicznym promem Challenger, który rozpadł się tuż po starcie. I właśnie dynamika tego asamblażu stanowi istotny warunek ulotnego perfumansu, który McKenzie przeciwstawia normalizującej sile performansu, stabilizującego porządku i dyskursy.

Nic dziwnego, że Challenger ma dla niego jedynie dwa wcielenia: to albo bohater *Eksperymentu profesora Challengeera*, albo wspomnianej już *Groźnej maszyny*. W pierwszym opowiadaniu profesor dokonuje głębokiego

⁸ Jon McKenzie *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przełożył Tomasz Kubikowski, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2011, s. 262.

odwiertu, by udowodnić, że Ziemia jest wielkim zwierzęciem, które z obojętnością traktuje żyjących na jej powierzchni ludzi. Kiedy wiertło przedziera się przez wiele poziomów powłoki ochronnej i sięga żywego ciała, Ziemia wydaje przerażający krzyk, zaspokajając megalomańskie potrzeby Brytyjczyka, kolonizującego ostatnie skrawki niezawisłej natury. Po ten eksperyment sięgnął McKenzie, żeby poglądowo opisać stratyfikację pokładów globalnego performansu i mechanizm pojawiania się jego form efemerycznych. Analiza *Groźnej maszyny* zaś dowodzi, że jej bohater był taką efemeryczną formą i tworzy doskonałą parę z wydającym na katedrze głos zwierzęcia i rozpękającym się profesorem z *Mille plateaux*.

Ale to nie Conan Doyle zaplanował dezintegrację Challengeera, kończąc kronikę jego życia efektowną pauzą. To McKenzie autorytarnie przerwał swoją relację z jego przygody, gdyż potrzebował śladu po nim, nie zaś – jego samego. Conan Doyle opisał to inaczej. W jego opowiadaniu Challenger stawia czoło groźnemu wynalazcy i jednym ruchem dźwigni wysyła go w niebyt, żeby – niczym szatan u Martinez – zapewnić pokój na całym świecie. Jak widać, i Conan Doyle, i jego bohater wyraźnie opowiadają się po stronie normatywnego performansu, nie zaś preferowanego przez McKenziego perfumansu.

Co ciekawe, Stiegler wybrał dwa zgoła inne twory niż McKenzie. W *Zaginionym świecie* dziennikarz Edward Malone relacjonuje dla swojej gazety kolejne etapy kierowanej przez profesora wyprawy do Ameryki Południowej. Dociera ona do odciętego od świata płaskowyżu, gdzie nadal żyją dinozaury i w miniaturze powtarza się historia życia na Ziemi widziana oczami Darwina. Wyśmiany podczas publicznej dyskusji

o dinozaurach, Challenger powraca tryumfalnie do Anglii, a jego naukowe metody badań i logika wnioskowania przypominają podstawy warsztatu Sherlocka. I on jest zatem detektywem, choć porządek sensu narzuca światom po wielokroć bardziej odległym. Conan Doyle pokazał go ponadto w czytelnie ironicznym świetle, nie wahając się przy każdej nadarzającej się okazji podkreślać cech megalomańskich, cholerycznego charakteru i nawet zewnętrznego pokrewieństwa z małpoludami. Powiedzieć więc można, że wraz z Challengerem pojawił się prototyp małego Belga, gdyż pod względem cech charakteru i odautorskiej ironii więcej go łączy z Poirotem niż z Sherlockiem.

Oczywiście, Stieglera mało obchodziły koneksje detektywów. Interesuje go Conan Doyle jako wcielenie sprzeczności ubiegłego przełomu wieków, sejsmograf tamtych czasów. Jako drugi ważny utwór analizuje więc minipowieść *Tajemnicze krainy*, w której Challenger powoli przekonuje się do tego, że świat duchów nie tylko istnieje, ale można się z nim też komunikować. Po raz kolejny pojawia się motyw podboju „dzikiej” krainy, a prowadzona przez spirytystów akcja oświecania dusz po tamtej stronie przypomina w istotę tę mission civilisatrice, która dawała legitymację mocarstwu kolonialnym.

Także w *Tajemniczych krainach* dochodzi do publicznej dysputy na temat spirytyzmu, w której profesor ponosi sromotną klęskę. Daremnie jednak czekamy na jego kolejny występ, przypieczętowujący tryumf nad przeciwnikami. Racjonalny umysł Challengeera podczas seansów nie potrafi nie docenić dowodów i musi ustąpić przed logiką argumentacji spirytystów. Dlatego na łamach gazety Malone’a oficjalnie przyznaje, że przez wiele lat jako zwolennik obiektywizmu

i prawdy utrudniał faktycznie rozwój nauki, trwając z uporem przy swoich obskuranckich przesądach. A przecież prawdziwego ducha badań w dwudziestym wieku nie może ograniczać ciasny horyzont śmierci, ukrywając niezliczone wręcz, nowe możliwości. Stiegler pomija tę analogię w strukturze obu opowiadań. Na pierwszy plan wysuwa natomiast konserwatyzm ich

autora, jego konsekwentny wysiłek w celu wykorzystania literackiej fikcji do ratowania wizji świata nowoczesnych, która wznosi się na klarownych dychotomiach, zrodzonych w efekcie zabiegów puryfikujących.

Conan Doyle nie chciał być awangardystą, który od zera buduje nowy świat. Nie próbował też podważać podstaw starego. Wciąż i w coraz nowej materii



tworzył światy paralelne, otwierając między nimi przejścia niezbędne do komunikacji, która uratuje rozpadający się porządek (także moralny). Przez ślady, poszlaki, odkrycia, fotografie i opowieści łączą one rzeczywistość i literaturę, świat ludzi, elfów i duchów, Wielką Brytanię i jej kolonie, prehistoryczne czasy i zaczynający się dopiero dwudziesty wiek, a zarazem rugują wszelkie niebezpieczeństwo spotkania z innym i obcym. Po tamtej stronie czeka tylko kopia tego, co dawno i dobrze znane. Czekają wyobrażone odbicie naszego świata z czasów, kiedy tworzył jeszcze organiczną i samotłumaczącą się całość.

Stiegler nazywa to realizmem strategicznym. Żartuje nawet, że pod tym względem sam Conan Doyle okazuje się wytrawnym detektywem, prawdziwym mistrzem interpretacji, który skrzętnie wykorzystuje istniejące już mechanizmy prawdopodobieństwa, by zwiększyć ciężar własnej argumentacji. I pisze: „Nawet jeśli Conan Doyle organizuje narracyjne i fotograficzne wyprawy do krainy lustranych odbić, pozostaje wierny staremu imaginarium i w kolejnych kopiach reprodukuje jego obrazy” (s. 299). Niczym współcześni mu fotografowie robi kolejne odbitki ze szklanych płyt. Czyżby to czysta nostalgia w czasach bezrefleksyjnie mnożonych selfies kazała nam marzyć

o mozolnej obróbce zdjęć w atelier dawnych fotografów?

Kluczowe dla Stieglera pojęcie strategicznego realizmu podpowiada coś innego. On sam nie znajduje się przecież ani w gronie podziwiających geniusz Sherlocka, którzy bez słowa akceptowali wyniki jego śledztw, ani w gronie tych, którzy jego twórcy dali się przekonać, że Sherlock rzeczywiście istnieje. Stiegler objaśnia strategiczne zabiegi jednego i drugiego, pokazuje właściwą fotografii indeksalność znaków, warunkującą ich efektywność. To zaś pozwala sądzić, że detektywi powracają nie po to, by jeszcze raz uratować stary świat, umiejętnie stwarzając kolejne wrażenie jego organiczności. Teraz oni sami stają się przedmiotem śledztwa, którego celem jest ujawnienie strategii ich sensotwórczych zabiegów, samej podstawy ich efektu realności. Być może odbierze nam to przyjemne złudzenia, że rzeczywistość wytwarza się sama, a nam pozostaje jedynie zbieranie jej plonów. Da jednak także zestaw narzędzi i reguł do samodzielnych prób i błędów. Wtedy inną wykładnię zyska zapewne często ostatnio powtarzane powiedzenie Marxa o historii, która lubi się powtarzać jako farsa. Bo przecież farsa bawi właśnie dlatego, że dzięki nieznanemu tragedii dystansowi pozwala przeniknąć i zrozumieć zasady świata, w którym się rozgrywa.

Varia

- KONTEKSTY •
 - NOWE SZTUKI •
 - Z AFISZA •
 - KORESPONDENCJA •
-

• Konteksty •

Przestrzeń teatru

• PIOTR MORAWSKI •

Pierwszy tegoroczny numer „PAJ: A Journal of Performance and Arts” poświęcony jest w całości związkom przedstawień z architekturą. „Na pierwszy rzut oka – piszą Cathryn Dwyre i Chris Perry – można by sądzić, że architektura i performans są względem siebie antyetyczne, tak jak przeciwne są sobie budynek charakteryzujący się stałością i trwałością oraz performans – rozumiany w kategoriach ruchu, czasowości i nietrwałości”. W kolejnych akapitach ta opozycja zostaje rzecz jasna zniesiona. Okazuje się, że architektura – a także krajobraz – mogą w równym stopniu być performansem.

Przykładem na performatywność przestrzeni ma być na przykład *Species Niches* – performatywny pawilon zbudowany na

Cathryn Dwyre, Chris Perry
*Expanded Fields: Architecture/
Landscape/Performance*, „PAJ:
A Journal of Performance and Arts”
vol. 37, January 2015.

zamówienie OMI International Arts Center na północy stanu Nowy Jork. Można w nim – niczym w parku linowym – testować rozmaite sposoby posługiwania się ciałem.

Puenta jest więc pozytywna – przestrzeń i architektura, jak wynika z tekstu, a także z pozostałych artykułów, w równym stopniu może być performansem, jak występ. Kategorie trwałości i nietrwałości przestają mieć znaczenie. Zwłaszcza gdy mowa o nowoczesnej architekturze, która trwała wcale być nie musi.

1 Może jednak dziwić takie postawienie sprawy przez fachowe – i nie byle jakiej renomy – pismo, nawet jeśli stwierdzenie o antyetyczności przedstawienia i architektury miałoby być jedynie punktem wyjścia do dalszych rozważań. Chyba że to prowokacja, która miałaby wywołać wstrząs u czytelnika zaznajomionego jako tako z omawianą problematyką. Chyba że to chwyt stylistyczny, mający wywołać konsternację, by później móc stwierdzić, że w istocie jest dokładnie tak, jak się nam wydawało, a architektura

wcale nie jest przeciwieństwem performansu. I by wyprowadzony z równowagi czytelnik mógł odetchnąć z ulgą.

Z innej perspektywy owo zdumienie pozwala zdać sobie sprawę, jak daleko odeszliśmy od dwudziestowiecznych założeń, które plasują spektakl i budynek teatralny na przeciwległych biegunach. Choć w istocie to też nie jest prawdą, jeśli uwzględnić działania awangardy i choćby rodzimych projektów teatru symultanicznego. Z grubsza można by jednak od biedy przyjąć, że

rzeczywiście spektakl i bryła budynku to dwa niezależne od siebie byty, które nie dość, że nie żyją we wzajemnej symbiozie, to często są sobie wrogie. No bo jak w teatralnej bombonierce wystawiać teatr z pleksy? Nieuchronnie musi tu powstać napięcie i tylko sprawny reżyser i scenograf jest je w stanie wygrać. Trzeba jednak wówczas sproblematyzować przestrzeń.

Tyle tylko że taka perspektywa jest anachroniczna. Utopijne są też wizje przestrzeni i architektury przezroczystej, która pozwoliłaby zaistnieć spektaklowi i nie wikłać go w zależność od architektury. Najlepszym rozwiązaniem w tej sytuacji byłby być może filmowy greenbox, w którym można zarejestrować wyabstrahowany ze wszystkich kontekstów obraz.

2 To rzecz jasna żart, bo samo przeciwstawienie architektury i performansu jest dziś nie do utrzymania. Z ulotnością i tymczasowością performansu rozprawiła się niedawno na łamach „Dialogu” Dorota Sajewska¹; znacznie mniejszego wysiłku trzeba, by podważyć tezę o stabilności i trwałości architektury. Nie wspominając już o performatywnym charakterze przestrzeni, nie tylko zresztą teatralnej.

3 *Species Niches* to eksperyment pokazujący jedynie, że każda przestrzeń wymusza określenie się wobec niej ciała. Nie trzeba – niczym w parku linowym – robić wymyślnych wygibasów – wystarczy przejść się po mieście, by zdać sobie sprawę z tego, że nikt z nas nie jest panem własnego ciała i że to architekci do spółki z urbanistami zaplanowali, jak mamy się po nim poruszać.

Nie trzeba zresztą architektów – wystarczy wycieczka za miasto, w teren, by

się przekonać, że krajobraz to nie tylko ładne widoki, lecz bardzo realna przestrzeń, której uformowanie determinuje nasze w niej funkcjonowanie. I że nie jest to żadna dekoracja, lecz konkretnie działająca rzeczywistość.

4 Teatr też projektował przestrzeń. Scène à l'italienne, której spadkobiercami jesteśmy, została stworzona tyleż przez inżynierów teatralnych, ile inżynierów społecznych. Układ – nawet nie tyle już samej sceny, ile będącej jej odzwierciedleniem widowni – regulował hierarchię na dworze. Skoro było tylko jedno miejsce na widowni, z którego teatralna iluzja była doskonale widoczna, rzeczą oczywistą było, że jest to miejsce przynależne władcy. W taki sposób przestrzeń projektowana przez teatr wyznaczała relacje władzy. I bez cienia wątpliwości miała właśnie charakter performatywny, ustanawiający hierarchię – zrazu na dworze, później, już w teatrze publicznym, w społeczeństwie. Było to całkowicie oczywiste już dla siedemnastowiecznych czarodziejów sceny, którzy – jak Nicolò Sabbatini – wyznaczali odpowiednie miejsca w audytorium różnym grupom widzów.

5 Tym bardziej osobliwe wydaje się wszczynanie dyskusji na ten temat w drugiej dekadzie dwudziestego pierwszego wieku, zwłaszcza że minęło już trochę czasu, odkąd szeroko omawiany był potencjał miejsc nieteatralnych, jako przestrzeni działalności teatralnej. Rozpoczynanie kolejnej dyskusji na ten temat od tak radykalnego przeciwstawienia spektaklu czy performansu i architektury trąci więc anachronizmem i jest wyważaniem dawno już otwartych drzwi.

¹ Zob. Dorota Sajewska *Mit efemeryczności teatru*, „Dialog” nr 1/2015.

• Nowe sztuki •

HAORAN WANG

BAAU JUNG

(FALA UDERZENIOWA)

Truizmem jest stwierdzenie, że współczesne Chiny to kraj kontrastów. Wiełowiekowa tradycja, osłabiona przez rewolucję kulturalną i lata komunizmu, ściera się tu dzisiaj z bieżącą polityką, której częścią jest wolny rynek i bezwzględny kapitalizm. Kultura rolnicza i rzemieślnicza ustępują postępującemu uprzemysłowieniu. Dynamiczny rozwój gospodarczy prowokuje wewnętrzne migracje i rozrastanie się wielomilionowych ośrodków miejskich. W rysowanym przez światowe media obrazie Państwa Środka dominuje magia wielkich liczb, wśród których łatwo zagubić można perspektywę pojedynczego człowieka. Do jej ocalenia przyczynia się chińska kultura, tworzona często wbrew linii propagowanej przez władzę – docierająca na Zachód sztuką, film i literatura, również literatura dramatyczna.

Fala uderzeniowa jest debiutem dramaturgicznym Haorana Wanga. Ten pochodzący z tradycyjnie rolniczej prowincji na południu kraju autor przeniósł się do Shenzhen, jednego z najbardziej dynamicznie rozwijających się w ostatnich latach ośrodków miejskich Chin. Doświadczenie to miało znaczny wpływ na stworzony przez niego utwór. Pełna

współczesnych absurdów komedia beznadziei rozgrywa się mieście, które podlega ciągłej rozbiórce i przebudowie. Bez przerwy trwają tu prace budowlane, których odgłosy usłyszeć można w każdej scenie. Wobec dziwnego zachowania wskazówek wiszącego na ścianie zegara, to one stają się najwyraźniejszym znakiem upływającego czasu. Wybijany tak rytm to głośne memento zmian, które nie oszczędzą nieprzystosowanych i maruderów. Zmiecie ich tytułowa fala uderzeniowa. Przed niszczącą siłą postępu nie ustrzegą się również bohaterowie tekstu Haorana Wanga.

Akcja sztuki zaprezentowanej w roku 2013 podczas Hong Kong Arts Festival toczy się w małym jednopokojowym mieszkaniu. Gnieździ się w nim trzech mężczyzn, których łączy tylko to, że niegdyś przybyli do metropolii – w poszukiwaniu lepszego losu, przyszłości, pieniędzy – i odtąd, z większą lub mniejszą determinacją, walczą tu o byt. Różnią się wiekiem, charakterem, doświadczeniem, ambicjami. Dla dostawcy pizzy, sprzedawcy i pracownika biurowego każdy dzień jest zmaganiem z rzeczywistością, z którego wychodzą coraz bardziej poturbowani. Wielkomiejska dżungla, w której wykazać się trzeba sprytem, pomysłowością i brakiem skrupułów, to miejsce bezwzględnego doboru naturalnego. O moment wytchnienia niełatwo również w mieszkaniu, które wynajmują Dabo, Xiaobo i Weibo. Zamknęci w czterech ścianach

mężczyźni grają między sobą o przyjaźń i dominację, próbują zdobywać wzajemne zaufanie i realizować własne cele, nie zważając na koszty i ofiary, jakie to ze sobą niesie. Pomiędzy nimi – jak w każdym mikro i makrospołeczeństwie – wszystko sprowadza się do posiadanej władzy, pieniędzy i kobiet.

Zanim Haoran Wang zaczął pisać dla teatru, studiował język i literaturę angielską. Znajomość zachodniej kultury literackiej i teatralnej niewątpliwie wywarła wpływ na formę utworu portretującego codzienność mieszkańców dzisiejszych Chin. Krótkie scenki *Fali uderzeniowej*, choć czasem wydają się abstrakcyjne, tworzą sprawnie prowadzoną dramatyczną narrację. Dialogi kreślą charakter trzech bohaterów utworu, a pojedyncze monologi wypełniają kontekst, obrazując ich sytuację życiową. Naturalistyczne sceny, a także przeplatanie języka mandaryńskiego i kantońskiego sugestywnie obrazują zderzenie tradycyjnego sposobu życia przybyszów z głębi kraju z cywilizacyjnymi zwyczajami typowymi dla wielkiego miasta na południu Chin. Najwyraźniejszymi przykładami tego kontrastu są sceny odnoszące się do higieny osobistej, a szczególnie – sposobów defekacji. Zainstalowana w toalecie muszla klozetowa jest przekleństwem dla Dabo, przyzwyczajonego do załatwiania swoich spraw w pozycji kucznej (bodaj najbardziej zgodny z naturą sposób wypróżniania się). Wprowadzony przez Haorana Wanga realizm zostaje jednak momentami wyolbrzymiony tak bardzo, że aż przekracza granice dosłowności. Tekst zaczyna funkcjonować wówczas na poziomie metaforycznym: muszla klozetowa rozrasta się do monstrualnych rozmiarów, przysłaniając wszelkie

horyzonty poznania świata, w którym żyją bohaterowie tej gorzkiej komedii.

Połączenie naturalizmu i metaforyzacji na tle przytaczania dialogów odnoszących się do codziennych spraw zbliża wiele scen *Fali uderzeniowej* do absurdu (dosłownego, w stylu Rolanda Topora). Każdym z obrazowanych przez Wanga mężczyzn kierują inne ambicje: awans zawodowy, edukacja córki, zbudowanie związku. Wobec problemów z ich realizacją protezami nadwątlonej męskości stają się dla nich slogany z poradników socjotechnicznych, najnowszy model iPhone'a, wizja wizyty w domu publicznym. A zatem wszystko sprowadzone zostaje do pieniędzy, które nie tylko w kapitalistycznych Chinach są najwyższą wartością. Koło absurdu domyka się, gdy Dabo, Xiaobo i Weibo nie widzą innego sposobu na wzbogacenie się, niż zostanie dawcami nasienia. Jednak i to nie jest wcale takie proste, jak początkowo może się wydawać.

Tekst Haorana Wanga ma uniwersalną wymowę, a jego humor może być zrozumiały niezależnie od kontekstu kulturowego odbiorcy. Przyczynić się to może do jego popularności. Świadczy jednak także o globalnej wspólnotce doświadczeń i o homogenizacji kultury. *Fala uderzeniowa* mówi o zmianach, które zachodzą w skali całego świata. O ludziach, którzy zrywają korzenie, wędrując do miast jak wspomniane w wierszu Weibo „jagnię, które odłącza się od stada i idzie w góry, by tam odnaleźć dom”. A takich jest i będzie coraz więcej.

Piotr Dobrowolski

JENS RASCHKE

**WAS DAS NASHORN SAH,
ALS ES AUF DIE ANDERE
SEITE DES ZAUNS
SCHAUTE
(CO ZOBACZYŁ NOSORO-
ŻEC, GDY SPOJRZAŁ NA
DRUGĄ STRONĘ OGRO-
DZENIA)**

Tak naprawdę nie jest to dramat o nosorożcu, który spojrzał na drugą stronę ogrodzenia. Biedny nosorożec z Bangladeszu pojawia się wprawdzie w opowieści snutej przez mieszkańców zoo, ale opowieść ta jest mało porywająca, o wiele ciekawsza jest historia niedźwiedzi – te wykazują się wyjątkową ciekawością świata pchającą ich ku ucieczce; albo choćby ptaków dzielących się ze zwierzętami w ogrodzie ciekawymi ploteczkami. A nosorożec? No cóż, biedny nosorożec tęsknił za domem i zamiast bawić odwiedzające zoo dzieci, patrzył gdzieś hen daleko, aż któregoś ranka znaleziono na wybiegu jego martwe już ciało. Oto cała historia. Zwierzęta żyjące w zoo: pawian, dzikie kaczki, marmota i sarny, niechętnie wspominają biednego nosorożca – najczęściej historię jego smutnej śmierci opowiadają, gdy w ogrodzie pojawia się nowy lokator. Cemu?

W zasadzie już od początku wiadomo, że w pisanym głównie dla młodych widzów dramacie Jensa Raschkego nie jest ważny nosorożec, ale to, co zobaczył on po drugiej stronie płotu i co mogą zobaczyć także pozostałe zwierzęta. Nosorożec staje się bowiem martwym dowodem tego – jak trafnie interpretuje pawian – że nie warto patrzeć zbyt daleko. Zwierzęta snują

oczywiście przypuszczenia na temat tego, co mogło stać się przyczyną nagłego zgonu ich sąsiada: może zamarznął (mimo grubej skóry), a może trzymał się zbyt blisko z dwiema wykształconymi i zarozumiałymi gęśmi, a może jednak zobaczył coś, co sprawiło, że pękło mu serce. Ostatnia hipoteza staje się niepokojąco prawdopodobna, bo to „coś” za płotem dziwnie niepokoi wszystkie zwierzęta, nawet jeśli tylko nieśmiało podglądają tamto życie.

W dramacie Jensa Raschkego przedstawione zostaje zoo zwierzęce i zoo ludzkie (nawet jeśli nie zostaje tak nazwane). Autor z perspektywy zwierząt snuje bowiem makabryczną opowieść o obozie w Buchenwaldzie, w którym komendant Karl Koch w roku 1938 założył mały ogród zoologiczny. Ta dziwna fanaberia komendanta miała nieść radość rodzinom żołnierzy i oficerów SS, stacjonującym w Buchenwaldzie, z czasem jednak małe zoo stało się lokalną atrakcją i w słoneczne niedziele do obozu przyjeżdżali cywile z oddalonego o osiem kilometrów Weimaru. Podziwiając dziki, kaczki, dwa pawiany a nawet cztery niedźwiedzie podarowane Kochowi przez samego Hermanna Göringa, zwiedzający zoo mogli (mimo chodem?) podglądać także ludzkie zoo.

W dramacie o obu tych światach, odgradzonych od siebie kolczastym drutem, dowiadujemy się z relacji zwierząt. Według nich istoty za ogrodzeniem dzielą się na dwa gatunki. Gatunek silniejszy i dominujący to Szefowie – zdecydowani, pewni siebie, panowie świata na zewnątrz. Drugi gatunek nie jest podobny ani do ludzi, ani do zwierząt. Gdy nieopodal na peronie zatrzymuje się pociąg, z wagonów zamiast nowych zwierząt sprowadzonych do zoo wysiadają niby zebry, choć chodzą na dwóch nogach, niby żywe organizmy,

choć przypominające bardziej trupy. Te wychudzone zebry (więźniowie w pasiakach) podchodzą niekiedy do ogrodzenia i niemrawym gestem karmią zwierzęta w zoo, czasem padają bez sił gdzieś między rzędami drewnianych baraków i wtedy inna ręka przynosi ziarno i siano do paśnika. Życie zwierząt, dość jednostajne, przyspiesza tylko w niedzielę. Wtedy z pobliskiego miasteczka przyjeżdżają rodzice z dziećmi, które z wielką radością oglądają życie za ogrodzeniem, a może właśnie życie po obu jego stronach. W każdym razie zwierzęta nie mają wątpliwości, że cenne jest tylko ich życie – cenne, bo trzeba zadać sobie wiele trudu, aby sprowadzić zwierzęta do tego nieco prowizorycznego ogrodu zoologicznego, co innego ludzkie zebry, których w ogóle się nie szanuje.

Pewnego dnia to spokojne życie zoo przerywa pojawienie się niedźwiedzia z Syberii, który, ku swojej wielkiej rozpaczy, zostaje uwięziony w tym przedziwnym ogrodzie. To właśnie pawian – zwany Ojcem – referuje niedźwiedziowi reguły życia w zoo. Grunt, jak twierdzi małpa, to zachowywać się tak, jak chcą tego Szeferowie, a zatem ignorować wychudzone zebry, ale za to w niedzielę popisywać się przed dziećmi. I najważniejsze: nie interesować się tym, co za ogrodzeniem, nie patrzeć, nie delibrować, a wykonywać swoją robotę i cieszyć się, że dostaje się jedzenie do miski. Jeśli niedźwiedź będzie za dużo rozmyślał, to skończy jak nosorożec, a jeśli zapraśnie wolności, podzieli los poprzedniego niedźwiedzia, który uciekł z ogrodu, został złapany, obdarty ze skóry, upieczony na ognisku i pożarty przez Szeferów. Tragiczne opowieści pawiana nie sprawiają jednak, że nowy niedźwiedź przestaje myśleć o domu i tęsknić za zagubioną matką i siostrą. Co gorsza, miś wbrew

radom innych zwierząt zaczyna filozofować. Interesuje go przyczyna zgonu nosorożca, życie za płotem, a jeszcze bardziej fakt, że nie widzi i nie słyszy ptaków, choć w pobliżu jest las. Obserwacje niedźwiedzia i pytania o ptaki budzą niepokój innych zwierząt. Rzeczywiście, ptaki zniknęły, gdy tylko za płotem pojawił się wielki, dymiący komin. Czarne chmury, popiół spadający na okolicę i dziwnie słodkawy zapach – tak nieprzyjemny dla zwierząt – chyba odstraszyły ptaki. Niedźwiedź, który nie może znaleźć odpowiedzi na dręczące go pytania, postanawia poznać świat po drugiej stronie ogrodzenia. Pewnego niedzielnego ranka, gdy dzieci stoją już przed ogrodzeniem i czekają na występy zwierząt, niepokorny miś, zamiast fikać koziołki, nie dość, że ucieka z zoo, to jeszcze, ku przerażeniu strażników, wdrapuje się na komin. Mimo gorącego dopingu dzieci, zachwyconych takim akrobatycznym popisem, miś zostaje zastrzelony, ale ta egzekucja zwierzęcia nieopacznie doprowadza do katastrofy budowlanej. Niedźwiedź opada wraz z roztrzaskanym kominem i zdycha na gruzowisku. Wkrótce nad zoo znów zaczynają przelatywać ptaki.

Niektórzy więźniowie zdawkowo opowiadali o zoologicznej fanaberii Kocha, który niezwykle się cieszył, że jego urodzony w Buchenwaldzie syn może oglądać pawiany i piękne niedźwiedzie. Choć więźniowie wspominali także, że jeden z podziwianych przez Kocha niedźwiedzi, złapany w trakcie ucieczki, rzeczywiście został upieczony i pożarty przez esesmanów. O historii zoo w obozie w Buchenwaldzie wiadomo niewiele, z całą pewnością wiadomo jednak, że wycieczki cywilów do zoo nie były bynajmniej rzadkością.

Pod koniec kwietnia tego roku zespół Deutsches Nationaltheater Weimar

planuje premierę dramatu Jensa Raschkego (w reżyserii autora) na terenie dawnego ogrodu zoologicznego w Buchenwaldzie.

Nad polskim przekładem pracuje Monika Muskała.

Monika Wąsik

SÉBASTIEN THIÉRY LE DÉBUT DE LA FIN (POCZĄTEK KOŃCA)

Farsie obrywa się za to, że wywołuje pusty śmiech. A jednak niech ręka boska broni autora, który żeniłby ten gatunek z teatrem moralnym. Krytycznym, i owszem, bo przecież podstawą farsy jest właśnie realizm – nawet jeśli niszczone przez całą sztukę. Ale moralizm? Sébastien Thiéry nie dba o edukacyjną misję teatru, a słowa „dydaktyka” nie odmienia przez żaden przypadek: jego sztuka *Le début de la fin* to popis z teatralnej formy. Pustej? Być może, ale jakże dzięki temu lekkiej.

Czterdziestoletni Pan Bauman, właściciel dużej firmy zarządzanej z Paryża, ale działającej w całej Francji, przeżywa małżeński kryzys. Żona, czyli Pani Bauman, jest zadbana, czesze się i ubiera jakby miała trzydzieści pięć lat, ale... Kiedy rozmawia z mężem, to widać jak na dłoni, że pod kusą kiecką kryje się zadbane, acz pomarszczone ciało kobiety siedemdziesięcioletniej. Włosy siwe i przerzedzone, tu zmarszczki, tam zwiotczenia – Pan Bauman nie może na to patrzeć. Na domiar złego, mąż coraz częściej odnosi wrażenie, że żona go nie słyszy, że przestaje być samodzielna, że zamyka się we własnym świecie. Kupuje

jej aparat słuchowy, próbuje ją przekonać do zapoznania się z ofertą luksusowych domów starców, czym wzbudza tylko gniew Pani Bauman powtarzającej, że jest samodzielną.

Jednak czas nagli – mąż nie może już dłużej odkładać wizytacji w pozaparyskich filiach własnej firmy (co najmniej miesiąc poza domem) i trzeba znaleźć kogoś, kto by się zajął zniedołężniałą żoną. Wybór, dość przypadkowy, trafia na jednego z pracowników niższego szczebla firmy Baumana, młodego dostarczyciela wody mineralnej – Hervé. Młodzieńca mało rozgarniętego, ale gotowego przemienić się w pielęgniarza w zamian za obietnicę awansu. Farsowy mechanizm rusza z kopyta. Hervé przedstawiony jest jako cudownie odnaleziony siostrzeniec Pana Baumana żyjący dotąd w odciętej od cywilizacji Bretanii, zaś zachęcanie go do troski o Panią Bauman (choćby do masażu na bolące plecy) jest niczym innym jak zachęceniem do romansu. Pan Bauman – jeśli ktoś nie zorientował się wcześniej, to teraz nie ma już złudzeń – nie jedzie bowiem w żadną podróż służbową, ale chce spędzić kilka tygodni w towarzystwie Jennifer: spotkał ją kiedyś na dworcu i pokochał na śmierć. Opuszcza więc mieszkanie, zostawiając żonę w towarzystwie Hervé, a gdy wraca, dziwi się nie tylko, jak bardzo dostawca wody rozkochał w sobie Panią Bauman, ale także jak bardzo jego żona odmłodziła w tym czasie – wygląda, jakby była po trzydziestce. Wygląda lepiej od Jennifer. Pan Bauman znów chce odzyskać żonę.

Sceniczny gag polega w tej sztuce na wprowadzeniu „dwóch Pań Bauman”: jedną gra młoda aktorka, drugą – starsza. Nigdy nie pojawią się na scenie razem: Hervé będzie rozmawiał z tą młodszą, Pan Bauman, na początku

farsy – z tą starszą. Dopiero gdy wróci z miesiąca spędzonego z Jennifer, wpadnie na odmłodzoną Panią Bauman i to o jej serce raz jeszcze zawalczy. Zawalczy skutecznie, bo porządek małżeński zostanie przywrócony. Gdy jednak pewnego wieczoru postanowią wyjść do restauracji, Pani Bauman, idąc po płaszcz, zniknie na chwilę z oczu męża i wróci znów jako staruszka. Przerażony mąż straci apetyt i chęć na wyjście do miasta, poprosi żonę, by jednak nie brała płaszcza... Żona pójdzie odwieźć płaszcz i wróci z garderoby znów odmłodzona. Mąż wyśle ją po futro – wróci staruszka, odeśle ją na chwilę z powrotem do innego pomieszczenia... Wróci ta młoda. Farsa, istna farsa.

Le début de la fin mnoży absurdy, ale daje mało czasu, by te nieprawdopodobieństwa zacząć kwestionować. Już od pierwszego spotkania z Hervé rozpoczyna się ciągłe „podmienianie” Pań Bauman. Raz wchodzi młodsza, raz starsza, scenę opuszcza raz jej mąż, raz Hervé. Jakby ganił się między kuchnią i salonem, wnosząc na scenę a to coś do picia, a to – jak w *Czego nie widać* Frayna, rozwiązanie raczej nieprzypadkowe – tacę z sardynkami. Jasne, chcemy uwiarygodnić fabułę, już w pierwszej scenie ciągnie nas, by uznać, że Pan Bauman faktycznie poślubił staruszkę (bo może wniosła mu w posagu prężnie działającą firmę), ale szybko rezygnujemy z tych prób, zdając sobie sprawę, że nic tu nie będzie logiczne. Że nie będzie morału i dydaktyzmu. Farsa lubi struktury bez drugiego dna. Jeśli więc ktoś lubi farsy, to polubi i sztukę Sébastiena Thiéry.

Utwór przełożyła Irma Helt.

Piotr Olkusz

• Z afisza •

Luty 2015

Niepublikowana sztuka Tymoteusza Karpowicza z 1968 *Niewidzialny chłopiec* miała prapremierę we Wrocławskim Teatrze Współczesnym im. Wiercińskiego. To pierwsza od trzydziestu siedmiu lat, a jedenasta na ogół realizacja tekstu Karpowicza na tej scenie. Adaptacja i reżyseria: Weronika Szczawińska, muzyka: Krzysztof Kaliski, scenografia i kostiumy: Natalia Mleczak.

Za każdym razem, kiedy u Karpowicza pojawiają się wydarzenia historyczne, służą postawieniu pytania etycznego. Tutaj wydarzenia Marca 1968 roku służą do postawienia pytania o granice wolności. Karpowicz wskazuje, że każdy człowiek sam sobie wyznacza granice wolności. To nie system czy partia narzuca nam owe granice. To indywidualna, egzystencjalna decyzja o tym, jaki świat budujemy, w jakim świecie się poruszamy, jakie są granice naszej wolności.

Weronika Szczawińska
www.e-teatr.pl, 10 lutego 2015

Poldek i Duduś – bohaterowie książki Adama Bahdaja i popularnego serialu telewizyjnego z początku lat siedemdziesiątych XX wieku będącego jej ekranizacją, czyli *Podróż za jeden uśmiech* – trafili na scenę w sztuce Piotra Rowickiego zatytułowanej *Reisefieber*, czyli *podróż w nieznanie*, której prapremierę wyreżyserował Piotr Ratajczak w Teatrze Polskim w Poznaniu. Opracowanie muzyczne: Piotr Ratajczak, dramaturgia: Maria Marcinkiewicz-Górna,

scenografia: Matylda Kotlińska, kostiumy: Grupa Mixer, ruch sceniczny: Arkadiusz Buszko, projekcje: Piotr Bujnowski.

Poldek i Duduś żyją w dzisiejszych czasach. Mają po czterdzieści lat. Jednemu udało się w życiu bardziej, drugiemu mniej. Wybierają się wspólnie w spontaniczną podróż autostopem przez Polskę, ale tak naprawdę podejmują symboliczną wyprawę wewnątrz samych siebie. Czterdzieści lat to w końcu czas pierwszych podsumowań: Co już przeżyłem? Co jeszcze przede mną? Co zostało z marzeń nastolatka? Mamy już spore doświadczenie życiowe i emocjonalne, możemy konfrontować zmitologizowaną przeszłość z twardą teraźniejszością, marzenia z rzeczywistością, chłopięce przygody z męską codziennością. Osoby i zdarzenia, które Poldek i Duduś spotykają na swojej drodze, zmuszają każdego z nich do zmierzenia się nie tylko z trudami podróży, ale właśnie z samym sobą.

Piotr Ratajczak
www.kultura.poznan.pl, 10 lutego 2015

Prapremiera *Sophie* Michała Pabiana w poznańskim Teatrze Nowym im. Łomnickiego. Tekst o parze pozostającej w zaburzonej relacji względem siebie, w którą wkracza, dodatkowo komplikując sytuację, osoba trzecia. Spektakl jest w dużej mierze oparty na aktorskich improwizacjach. Reżyseria: Kamila Michalak, dramaturgia: Michał Pabian, scenografia: Karolina Fandrejewska, reżyseria światła: Paulina Góral, muzyka: Cezary Kołodziej, ruch sceniczny: Alisa Makarenko.

Oś to spektakl muzyczny z tekstami Agnieszki Osieckiej, w reżyserii Filipa Geldona, który miał premierę w Teatrze Powszechnym w Łodzi. Choreografia: Jarosław Staniek, opracowanie muzyczne: Paweł Jabłoński, scenografia i kostiumy: Wojciech Stefaniak.

Debiutancka sztuka Ireny Świątalskiej *Prawie-raj* napisana na zamówienie Teatru Astra w Turynie, zrealizowana w koprodukcji z Teatrem Śląskim im. Wyspiańskiego, miała włoską prapremierę (premiera polska w marcu). Reżyseria: Robert Talarczyk, scenografia: Francesco Fassone, kostiumy: Adrianna Gołębiewska, muzyka: Marcin Müller.

Smoka w Krainie Parasoli napisała Marta Kwiek na motywach baśni Ireneusza Iredyńskiego *Inna niż wszystkie bajka o smoku*. Premiera w szczecińskim Teatrze Lalek Pleciuga. Reżyseria i scenografia: Sabina Waclawczyk, muzyka: Elżbieta Sokołowska, multimedia: Emilia Łapko.

Autorski spektakl Honoraty Mierzejewskiej-Mikoszy *doMY*, inspirowany tekstami *Pan Tom buduje dom* Stefana Themersona oraz *Ojczyzna* Krystyny Miłobędzkiej, miał premierę w Olsztyńskim Teatrze Lalek. Scenografia: Joanna Jaśko-Sroka, muzyka: Jarek Kordaczuk.

Spektakl w konwencji *one woman show* *Co modna Pani wiedzieć powinna* z tekstem Joanny Pawлуśkiewicz, w reżyserii Agaty Puszcz, w wykonaniu Katarzyny Kołczek miał premierę w warszawskim Klubie Komediowym.

W Teatrze Ludowym w Krakowie prapremiera *Ballady o Nowej Hucie* Piotra Waligórskiego, napisanej na podstawie *Żywotów świętych osiedlowych* Lidii Amejko i Kosy, czyli *ballady kryminalnej o Nowej Hucie* Hanny Sokołowskiej. To dziejąca się

w latach siedemdziesiątych filozoficzna historia krakowskiej dzielnicy. Reżyseria i opracowanie muzyczne: Piotr Waligórski, scenografia: Wojciech Stefaniak, kostiumy: Wanda Kowalska, przygotowanie wokalne: Marta Bizoń, konsultacje muzyczne: Piotr Piecha.

Chciałbym w tej Nowej Hucie pokazać coś, co kryje się pod nieatrakcyjną warstwą, czego nie widać gołym okiem. To nie będzie spektakl dokumentalny ani prospołeczny, raczej spektakl-wyobrażenie. To miasto, szczególnie jak jest puste, ma w sobie czar, który sprzyja marzeniom. Wyobraźnia pracuje w nim lepiej niż w miejscach, które z założenia są ładne.

Piotr Waligórski

„Gazeta Wyborcza – Kraków” nr 29,
5 lutego 2015

Także w Teatrze Ludowym *Mending fences*. Wszystko o związkach – piąta sztuka Kanadyjczyka Norma Fostera, która trafia na polską scenę. Przekład: Mirosław Połatyński, reżyseria: Tomasz Obara, scenografia: Anna Sekuła.

Spowiedź masochisty Romana Sikory • druk. w „Dialogu” nr 7-8/2013 • w przekładzie Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk i Elżbiety Zimnej w plockim Teatrze Dramatycznym im. Szaniawskiego. Reżyseria: Anna Turowiec, scenografia: Joanna Walisiak-Janowska, muzyka: Wiktor Stokowski.

W dramacie układ – pracownik masochista i pracodawca sadysta – jest metaforą współczesności. Szef, firma, korporacja dyktują warunki, w których spełniony może poczuć się tylko masochista. Sikora widzi to wszystko z perspektywy anarchisty i lewaka, ale taka perspektywa jest potrzebna, by zrozumieć, że mechanizmy rządzące naszym rynkiem pracy nie są przecież tak oczywiste.

Anna Turowiec

„Gazeta Wyborcza – Płock”, 14 lutego 2015

Karaoke Box Iwana Wyrpajewa miał prapremierę w krakowskim Teatrze im. Słowackiego. Tytułowy box to niewielka kabina w Hongkongu, w której chińskie rodziny spędzają całe godziny, śpiewając karaoke. W sztuce Wyrpajewa spotykają się w niej dwa androidy – męski i żeński, próbujące nauczyć się, jak to jest być człowiekiem. Przekład: Agnieszka Lubomira Piotrowska, reżyseria: Aneta Groszyńska, scenografia: Paweł Cukier, muzyka, reżyseria światła i projekcje: Karol Rakowski.

Hotel Kijów to kompilacja fragmentów powieści i esejów współczesnych autorów ukraińskich: Jurija Andruchowycza (*Moskoviada, Diabeł tkwi w serze*), Tarasa Prochaški (*Niezwykli, Z tego można by zrobić kilka opowieści*), Serhija Żadana (*Depeche Mode*) i Sofii Andruchowycz (*Siomga*). Wątki zaadaptowano w historię o ukraińskich twórcach, zaproszonych przez tajemniczego mecenasa do hotelu – domu pracy twórczej w podziemiach Kijowa. W podziemiach są zarazem bezpieczni i narażeni na niebezpieczeństwo utraty kontroli nad swoją twórczością. Adaptacja: Judyta Berłowska, Mariusz Babicki, reżyseria: Justyna Berłowska, scenografia: Katarzyna Załęcka, muzyka: Dawid Rudnicki.

Futurystyczna komedia romantyczna *Ruby*, zaadaptowana na scenę przez reżysera Adama Sajnuka według filmowego scenariusza amerykańskiej aktorki i scenarzystki Zoe Kazan, miała prapremierę w Teatrze WARSawy. Historia pisarza, pogrążonego w kryzysie twórczym, za namową psychologa wymyślającego historię romansu z wymarzoną dziewczyną, która nagle pojawia się w jego kuchni. Scenografia: Adam Sajnuke, Ewa Kania, kostiumy: Ewa Kania, muzyka: Michał Lamża, wizualizacje: Martyna Spryszyńska.

Szaleństwa nocy Davida Greiga z piosenkami autorstwa Gordona McIntyre'a

to pierwsza sztuka szkockich twórców trafiająca na afisz w Polsce. Prapremierę w krakowskim Teatrze Bagatela im. Boya-Żeleńskiego wyreżyserowała Iwona Jera, która zaadaptowała także realia na lokalne, krakowskie, i jest autorką scenografii i kostiumów. Przekład: Elżbieta Woźniak, przekład piosenek: Elżbieta Woźniak i Tomasz Dutkiewicz, dramaturgia: Martyna Lechman, kierownictwo muzyczne: Artur Sędzielarz, choreografia: Iwona Jera i zespół, projekcje: Tomasz Wentland, reżyseria światła: Marek Oleniacz.

Bajki zebrane w tomie *Opowieści z ulicy Brokatowej* Pierre'a Gripariego trafiły na scenę w Teatrze Dzieci Zagłębia im. Dormana w Będzinie. Adaptacja, reżyseria i inscenizacja: Gabriel Gietzky, współpraca scenograficzna: Jolanta Markowska.

Litewska baśń o robocie, który zakochuje się w motyłu, czyli *Robot i Motylek*, premierowo w Białostockim Teatrze Lalek, zrealizowana przez litewskich twórców. Tekst: Vytaute Žilinskaite, reżyseria i adaptacja: Agnė Sunklodaitė, scenografia: Giedrė Brazytė, muzyka: Antanas Jasenka, wideo: Rimas Sakalauskas.

Dwie premiery w Teatrze im. Jaracza w Olsztynie. *Wojna nie ma w sobie nic z kobiecy* Swietłany Aleksijewicz w przekładzie Jerzego Czecha po raz drugi na afiszu. Adaptacja: Martyna Lechman, reżyseria, opracowanie muzyczne: Krzysztof Popiołek, scenografia: Anna Wołoszczuk-Banasia. *W mrocznym mrocznym domu* Neila LaBute'a •druk. w „Dialogu” nr 5/2012• w przekładzie Grażyny Kani po raz trzeci na afiszu. Reżyseria i opracowanie muzyczne: Natalia Sołtyś, scenografia: Aniko Kiss, projekcje: Marta Chyła.

Zimne dziecko Mariusa von Mayenburga po raz drugi na afiszu, i po raz drugi jako spektakl dyplomowy. Przedstawienie

w wykonaniu studentów trzeciego roku Szkoły Aktorskiej Haliny i Jana Machulskich przy Polskim Ośrodku ASSITEJ w Warszawie wyreżyserował Krzysztof Ogłóza. Przekład: Elżbieta Ogrodowska-Jesioneł, scenografia i kostiumy: Agnieszka Roszkowska, wideo: Paweł Kłoc.

Misiaczek Marty Guśniewskiej po raz trzeci na afiszu. Premiera w kieleckim Teatrze Lalki i Aktora „Kubuś”. Reżyseria: Anna Nowicka, scenografia: Emilia Łapko, muzyka: Filip Sternal.

Dwa teksty Mrożka trafiły na lutowy afisz: *Kynolog w rozterce* • druk. w „Dialogu” nr 11/1962 • na Scenę Propozycji Uniwersytetu Rzeszowskiego (reżyseria i scenografia: Janusz Pokrywka, ruch sceniczny: Bernadetta Wojtuń-Sikora), a *Rzeźnia* • druk. w „Dialogu” nr 9/1973 • na scenę warszawskiego Teatru Ateneum im. Jaracza (reżyseria: Artur Tyszkiewicz, scenografia i kostiumy: Justyna Elminowska, muzyka: Jacek Grudzeń, ruch sceniczny: Jarosław Staniek, reżyseria światła: Mateusz Wajda).

Trzecia realizacja hiszpańskiego kryminału *Intryga* Jaimego Saloma. Premiera na Scenie Polskiej w Czeskim Cieszyźnie. Przekład: Rubi Birden, reżyseria: Karol Suszka, scenografia: Oksander Owerczuk.

Druga w Polsce realizacja sztuki *Najdroższy* Francisca Vebera w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu. Przekład: Barbara Grzegorzewska, reżyseria: Paweł Aigner, scenografia: Magdalena Gajewska, muzyka: Piotr Klimek.

Dwa spektakle dyplomowe studentów wydziału lalkarskiego wrocławskiej Filii PWST w Krakowie. *Smoki* Maliny Prześlugi zrealizował Jerzy Jan Połński. Scenografia i kostiumy: Monika Wójcik,

muzyka: Marcin Partyka, ruch sceniczny: Ewelina Ciszewska, przygotowanie wokalne: Małgorzata Jaworska-Kaczmarek. *Siedem minut do północy* według powieści Patricka Nessa, według pomysłu Siobhan Dowd, w przekładzie Marcina Kiszeli, we własnej adaptacji wyreżyserował Jarosław Tumidajski. Scenografia, wideo: Mirek Kaczmarek, muzyka: Tymoteusz Witczak.

Ławeczka Aleksandra Gelmana • druk. w „Dialogu” nr 4/1986 • premierowo w Teatrze Dramatycznym im. Węgierki w Białymstoku. Przekład: Jerzy Koenig, reżyseria: Mateusz Przyłęcki, scenografia i kostiumy: Agnieszka Zdonek.

Piąty raz na afiszu, licząc realizację telewizyjną, sztuka *To nie była piąta, to była dziewiąta* Aldo Nicolaja. Premiera w łódzkim Teatrze Małym w Manufakturze. Przekład: Zofia Ernstowa, reżyseria: Mariusz Pilawski, scenografia: Agnieszka Izydorczyk, kostiumy: Patrycja Krzyczman.

Także po raz piąty trafiła na scenę *Miłość i polityka* Pierre’a Sauvila. Premiera w jeleniogórskim Teatrze im. Norwida. Przekład: Barbara Grzegorzewska, reżyseria: Paweł Paszta, scenografia: Aleksandra Szempruch.

I piątej realizacji doczekała się sztuka Yasminy Rezy *Życie: trzy wersje*. Przekład: Piotr Szymanowski, reżyseria: Piotr Machalica, muzyka: Bionulor, scenografia: Grzegorz Policiński, kostiumy: Stanisław Kulczyk, reżyseria światła: Andrzej Wolf. Premiera w Teatrze im. Mickiewicza w Częstochowie.

Lekcja Eugéne’a Ionesco • druk. w „Dialogu” nr 7/1957 • premierowo w Teatrze Mazowieckim w Warszawie. Przekład: Jan Błoński, reżyseria: Katarzyna Michałkiewicz, scenografia: Jerzy Goliszewski, kostiumy:

Ludmiła Bubanowa, muzyka: Ignacy Zalewski, reżyseria światła: Łukasz Wojtas.

Druga książka Wolfa Erlbrucha, niemieckiego ilustratora i autora dla dzieci, została zaadaptowana na scenę. *Wielkie pytanie* – bajkę filozoficzną w przekładzie Juliana Kutylły w łódzkim Teatrze Pinokio wyreżyserował Marcin Jarnuszkiewicz. Scenografia: Marta Zając, muzyka: Mateusz Dębski.

Shirley Valentine Willy’ego Russella
• druk. w „Dialogu” nr 11-12/1989 • w przekładzie

Małgorzaty Semil została wystawiona w gdyńskim Teatrze Czwarte Miasto. Reżyseria: Dariusz Majchrzak, scenografia i kostiumy: Magdalena Kurek. Wykonanie: Magdalena Tomaszewska.

Dziewiętnasta realizacja w Polsce farsy *Okno na parlament* Raya Cooneya miała premierę w Teatrze Muzycznym im. Baduszkowej. Po raz czwarty w reżyserii Marcina Sławińskiego. Przekład: Elżbieta Woźniak, scenografia: Wojciech Stefaniak, kostiumy: Renata Godlewska.

• Korespondencja •

Szanowny Panie Redaktorze,

w lutowym numerze „Dialogu” z 2015 roku ukazał się tekst Andrzeja Lisa *Kosmos Pa-kuły*. W przypisie 14. na s. 164 autor odnotował, że czytanie sceniczne sztuki *Książę Niezłom*, które odbyło się w Teatrze Polskim we Wrocławiu 10 maja 2010 roku, powstało pod kierunkiem Macieja Podstawnego.

Nie jest to prawda – czytanie wyreżyserował Jakub Porcari.

Łączę wyrazy szacunku,

Jarosław Minałto
sekretarz literacki Teatru Polskiego we Wrocławiu

Contents

Plays

ZUZANNA BUĆKO *AND DOWN WILL CLOG UP THEIR THROATS* 48

The play is inspired by the real ecological disaster in Uzbekistan – when large cotton plantations dried the Aral Lake, the local fishermen's boats stranded on a desert. Against this background a family drama unfolds: a fisherman loses his source of income, his wife works on a cotton field beyond her strength, their child is born sick, which looks like a curse. Around there is the atmosphere of helplessness and growing madness that ultimately leads to cruelty. The young author creates poetic images and echoes the language of Buchner's *Woyzeck*.

ELFRIEDE JELINEK *DIE SCHUTZBEFOHLENE* 75

A play inspired by the events in the recent history of Austria, the Votivkirche church occupied by refugees demanding the right of residence, granting of the Russian citizenship to singer Anna Netrebko and the daughter of Boris Yeltsin. Jelinek's play is a great lamentation rejected by the contemporary Austrian society, sometimes modeled on Aeschylus's Suppliant Maidens.

Essays, Studies

PAWEŁ SOSZYŃSKI *WE, THE COMMUNE?* 10

Komuna// Warszawa, one of the most interesting Polish alternative theatres, is honored by the "Dialogue" with the Konstanty Puzyna Prize awarded this year for the first time. Paweł Soszyński describes the work of this theatre in recent years: stagings, art projects and ideological evolution.

KONSTANTY PUZYNA *A STORY OF SIN* 20

In connection with the establishment of the Konstanty Puzyna prize in April each year, we will remind texts of its patron. In this issue it is a review of the staging of *Non-Divine Comedy* of 1969, which may be read as part of the recent debate about the *Non-Divine Comedy* at the Old Theatre in Krakow. As you can see, the political laden of Zygmunt Krasiński drama has always been a bit of a problem.

A KEY TO REBELLION 35

A conversation of Monika Płatek, Dorota Semenowicz, Aleksander Smolar, Karolina Wigura, Michał Zadara around the premiere of Friedrich Schiller's *Robbers* staged by Michał Zadara in Warsaw Narodowy Theatre.

MONIKA WĄSIK *HOLY COWS AND REFUGEES* 122

The text is a commentary to *Die Schutzbefohlenen* by Elfriede Jelinek, which touches upon the issue of immigration in contemporary Europe. The consequence of the economic crisis, increasing extremism and taking over by nationalist parties is growing aversion to immigrants and refugees seeking asylum in Europe. The proof of this aversion, among other things, are PEGIDA marches and referenda for the introduction of limits on immigration. Jelinek indicates the inhumane treatment of foreigners, recalling disasters of boats flowing to Lampedusa and events from the Votivkirche in Vienna, where in 2012 refugees protested, trying to draw the attention of politicians to their fate.

FREDDIE ROKEM *DRAMATURGIES OF EXILE: BRECHT AND BENJAMIN "PLAYING" CHESS AND GO* 151

The author explores the narrative strategies of Bertolt Brecht and Walter Benjamin, as well as Franz Kafka, suggesting that they can be analysed on the basis of the games of chess and

go. The differences between the rules of these two board games serve as the basis for a dramaturgical analysis where different aspects of performance/theatre and philosophy (practice and theory) are brought together. This hermeneutic approach also reflects the basic pedagogic situation of studying and researching theatre and performance as well as many of the ethical concerns raised by our involvement with these artistic practices, along with those of philosophy.

TOMASZ MAJEWSKI *DENMARK OR DIALECTICS* 166

The article seeks to reveal the transformative role of modernity in the reciprocal relationships of the theatrical and philosophical discourse, dealt with by Freddie Rokkem. The author is looking for such variants of mediation, transmission and translation that would relate directly to Rokkem's *Denkbilder* – Benjamin and Brecht debate over Kafka's language gesture – but also suggest additional possibilities they open up. The modern reversal of Aristotelian antithesis of poetry and history returns in dialectical way in the opposition of the Chinese go and chess as "stage models."

JILL GODMILOW *KILL THE DOCUMENTARY AS WE KNOW IT* 179

The author interrogates the classical assumptions of documentary filmmaking – system of cinematic representation that is said to produce sober, unauthored texts, texts through which the world supposedly tells itself, without any ideological intervention from its authors. She proposes, in its place, strategies for rethinking non-fiction cinema as poetry, as speculative fiction, as critique – strategies for media forms that would utilize self-consciously photographic images from the archive of "the real."

JOANNA KRAKOWSKA *JILL GODMILOW. OF SOLIDARITY* 190

A portrait of a director whose work, on the one hand, bears testimony to the artistic loyalty and solidarity to artists she devotes her films to, and also ideological and political involvement in the issues she deals with. Her most important film is *Far From Poland* of 1984, depicting a fantasy of the New York intellectual on the Solidarity movement, using many experimental film techniques.

JAKUB WOYNAROWSKI *INEXTINGUISHABLE FIRE: WHAT JILL GODMILOW TAUGHT?* 199

A visual essay on Harun Farocki's film *Inextinguishable Fire* (1969) replica made by Jill Godmilow in the movie *What Farocki Taught?* (1998). Whereas Farocki materializes ideas about America in the reality of postwar Germany, Godmilow reconstructs the reality of the sixties in the last decade of the twentieth century.

MAŁGORZATA SUGIERA *THE RETURN OF DETECTIVES* 203

In the series *Non-Humans* a story about detectives known from classic detective fiction who return today in different forms in TV series and feature films.

Columns

SKETCHES: Marek Beylin, Tadeusz Nyczek, Pedro Pereira

IN BOOKS: Dariusz Kosiński on *Tysiąc i jedna noc. Związki Odin Teatret z Polską* [A Thousand and One Night. Relationships of the Odin Teatret with Poland], preface and edition by Zofia Dworakowska, prepared by Monika Blige, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014.

Varia

CONTEXTS Piotr Morawski on theatre and architecture on the margin of the Cathryn Dwyre and Chris Perry's article "Expanded Fields: Architecture/Landscape/Performance" *PAJ: A Journal of Performance and Arts*, vol. 37, January 2015.

NOTES ON PLAYS: Haoran Wang *Baau Jung*, Sébastien Thiéry *Le début de la fin*, Jens Raschke *Was das Nashorn sah, als es auf die andere Seite des Zauns schaute*. Playbill

DIALOG

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LX / KWIECIEŃ 2015 / NR 4 (701)

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

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Szymon Bogacz
DEKALOG OD.NOWA

Ewa Madeyska
POCIĄG DO POCHODZENIA

Magda Mosiewicz
DREAMLAND

Jeton Neziraj
ZBURZENIE WIEŻY EIFFLA

Georgi Tenew
ZŁY KSIĄŻĘ

Anna Wakulik
DZIKI ZACHÓD

Enda Walsh
BALLYTURK

