

DIALOG

MAJ 2015 5 (702)

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

burzenie wieży

Anna Wakulik

Magda Mosiewicz

Jeton Neziraj

Georgi Tenew

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LX / MAJ 2015 / NR 5 (702)

Copyright by „Dialog” 2015

Spis treści

Sąd idzie

• DZIKI ZACHÓD	5
Anna Wakulik	
DRAMATY SĄDOWE	26
Rozmowa z Anną Wakulik	

Był Różewicz

ZAGADKA RÓŻEWICZA	33
Andrzej Skrendo	
RÓŻEWICZ OTWARTY, TO ZNACZY ZAMKNIĘTY PRZEZ BANAŁ	44
Tomasz Bocheński	
NIENASYCONY	53
Tadeusz Nyczek	

Prywatne / polityczne

• DREAMLAND	69
Magda Mosiewicz	
NIE NAZWAŁABYM TEGO REWOLUCJĄ SEKSUALNĄ	88
Rozmowa z Magdą Mosiewicz	
BO TAK JEST	92
Kinga Dunin, Joanna Krakowska, Antoni Michnik, Magda Mosiewicz, Kacha Szaniawska, Małgorzata Szpakowska	

Czarne goździki

O ZASŁONIE W KILKU ODSŁONACH	109
Beata Kowalska	
• ZBURZENIE WIEŻY EIFFLA	119
Jeton Neziraj	
Przełożyła Dorota Horodyńska	
SWOBODA BYCIA OBRAŻANYM	166
Rozmowa z Konstantym Gebertem	

Po przyjęciu

CZY SHAKESPEARE JEST WSPÓŁCZESNY?

Tadeusz Bradecki

174

Granice teatru niemożliwego

PROSPERO I HAMLET

Dariusz Kosiński

177

Po bandzie

POLITYKA, CZYLI BRUD

Marek Beylin

192

Scena bułgarska: polityka

• ZŁY KSIĄŻĘ

Georgi Tenew

Przełożyła Hanna Karpińska

195

NOWY DRAMAT BUŁGARSKI

Kamelia Nikołowa

Przełożyła Hanna Karpińska

233

Varia

KONTEKSTY: TEATR W MUZEUM

Piotr Morawski

241

NOWE SZTUKI:

SWETLIN STRATIEW, NIKOŁAJ STOŁOW *THE PH.D. HORROR STORY*

FELICIA ZELLER *WUNSCH UND WUNDER*

MICHAEL MÜLLER *PLÖTZLICH WAR ER AUS DER WELT GEFALLEN*

245

247

248

Z AFISZA

251

Contents

258

Sąd idzie

• ANNA WAKULIK •

ANNA WAKULIK

Dziki Zachód

OSOBY:

- EWA, lat sześćdziesiąt, w hidżabie
- SĘDZIA, lat trzydzieści, w todze

Miejsce akcji: sala sądowa. Czas akcji: niedługo.

SĘDZIA Venire contra factum proprium nemini licet. Nie wolno występować przeciwko temu, co wynika z własnych czynów. Czyn to czyn. Choć oskarżony – proszę nie krzyczeć na straż sądową – usilnie próbuje znieważać Sąd, celem Sądu jest niedopuszczenie do sytuacji, w której czyny niezgodne z obowiązującą normą prawną staną się powszechnie aprobowane.

Oskarżony przekroczył granicę Polski niezgodnie z obowiązującym prawem międzynarodowym. Pobyt oskarżonego na terenie Rzeczypospolitej Polskiej miał cel zarobkowy. Oskarżony nie mówił całej prawdy, wykonywał czynności zarobkowe, nie uwzględniając obowiązków wobec państwa, na którego terenie się znajdował, nie będąc zarejestrowanym, nie płacąc podatków, w gruncie rzeczy w świetle obowiązujących przepisów prawnych – nie istniejąc.

Przecież istnieję, krzyczy pan.

W sensie ontologicznym tak.

Świat jest niesprawiedliwy, mówi pan.

Nie potwierdzam, nie zaprzeczam.

Zamykam rozprawę na dziś. Zapraszam jutro o dziewiątej na ogłoszenie wyroku. Proszę wstać, Sąd idzie.

EWA Bardzo dobra mowa.

SĘDZIA Dziękuję.

EWA Wow.

SĘDZIA Wow.

EWA Pięknie.

SĘDZIA Wyszła pani z balu przebierańców?

EWA Nie poznajesz mnie?

SĘDZIA Czy ty to ty?

EWA Nie wiem.

SĘDZIA W klapkach do sądu?

EWA Havaianos.

SĘDZIA Paszport proszę.

EWA Dajcie mi dotknąć, a uwierzę.

SĘDZIA Wymiętolony!

EWA Bo używany. Paszport podróżnika.

SĘDZIA Filipiny... Bali... Afganistan...

EWA Afganistan był wspaiały. Strzelałam zdjęcia z ukrytego w nogawce aparatu. Tak wiesz, cyk, cyk. Potem były na jedynce w „New York Times”.

SĘDZIA Nowy Jork. Co się robi w Nowym Jorku?

EWA Jeździ metrem i je.

SĘDZIA Powiedz jeszcze, że byłaś instruktorką jogi.

EWA W Indiach.

SĘDZIA Jesz biożywność? Co tam masz na rękach?

EWA Blizny. Od komarów na Orinoko. Jet lag, to straszne. Gdzie ja jestem, w jakim kraju, w jakim ustroju politycznym się znajduję?

SĘDZIA Kraj Polska, ustrój demokracja. Pierścioneł.

EWA Nie pasuje do outfitu?

SĘDZIA Może być. Moja narzeczona też tak lubi. Misz-masz. Vintage.

EWA Jak ma na imię?

SĘDZIA Sara. Prawniczka.

EWA Blondyna?

SĘDZIA Blondynka.

EWA Oczywiście?

SĘDZIA Niebieskie. Niebiesko-zielone, z taką obwódka.

EWA À propos zielone. *(daje mu zielony krawat)* Kupiłam na lotnisku.

A to à propos niebieskie. *(daje mu niebieski)*

SĘDZIA Łapówka?

EWA I szczyryk. Szwajcarski. Pięćdziesiąt ostrzy.

SĘDZIA Dam córce. Róża. Ma dwa latka.

EWA I gazetka. *(daje mu „National Geographic”)*

SĘDZIA Przeglądałam. Polowanie na anakondę.

EWA To było bardzo ekscytujące! A potem na kopi luwak. Wiesz, co to jest kopi luwak? To jest taka łasica, co wysrywa ziarna kawowca i z tego robi się kawę za sto euro filiżanka.

SĘDZIA Nie kładź tego brudnego plecaka na ławie sędziowskiej.

EWA Sorry.

Zabiera plecak. Chce mu zrobić zdjęcie.

SĘDZIA I żadnych zdjęć.

EWA Piszą o tym procesie.

SĘDZIA Sława.

EWA „Dziki Zachód”, piszą, „tak zgnoić porządnego człowieka”, „sarmacka gościnność”, piszą. Co złego zrobił?

SĘDZIA Zadziałal wbrew prawu.

EWA Ale co złego?

SĘDZIA Przekroczył prawo.

EWA Zabił kogoś? Zastrzelił? Zgwałcił?

SĘDZIA Nie zarejestrował się tam, gdzie powinien, w określonym przepi-
sami prawa terminie. Zapomniał płacić podatek. Skłamał.

EWA Może trzeba zmienić prawo, jeśli jest głupie?

SĘDZIA Nie chce wyjeżdżać. Twierdzi, że jest z tym krajem genetycz-
nie związany. „Mam tu sprawy do załatwienia”, mówi z tym swoim
akcencikiem.

EWA Lubisz sądzić?

SĘDZIA Uwielbiam.

EWA Jaki będzie wyrok?

SĘDZIA Sprawiedliwy.

EWA Jak powstaje wyrok?

SĘDZIA Na stole w kuchni. Wieczorem. Youtube, herbatka i bach – wyrok.

EWA Turek. Robiłam kiedyś zdjęcia w Turcji.

SĘDZIA Nagrodzone. Facet odwrócony plecami, droga, papieros. Ten fa-
cet snił mi się po nocach. Gonił mnie albo przede mną uciekał, albo
topiłem się, a on patrzył. Okropne zdjęcie.

EWA Może naprawdę ma tu sprawy do załatwienia?

SĘDZIA Może.

EWA A może pewnego dnia pomyślał: obudziłem się w czyimś życiu, wy-
jeżdżam? A może to, w czym był, to było ciągle za mało, ciągle nie to?

SĘDZIA Ustalę stan faktyczny na podstawie przesłanek.

EWA Co to jest stan faktyczny?

SĘDZIA Prawda.

EWA A prawda?

SĘDZIA Prawda to cecha wypowiedzianych zdań określająca ich zgod-
ność z rzeczywistością. W mowie potocznej oraz w logice klasycz-
nej prawda to stwierdzenie czegoś, co miało faktycznie miejsce lub
stwierdzenie niewystępowania czegoś, co faktycznie miejsca nie
miało.

EWA Akta. Mogę zajrzeć?

SĘDZIA Nie możesz. Ale nikogo tu nie ma. Więc pozwalam.

EWA O której jest badanie?

SĘDZIA Siedemnasta piętnaście. Najpierw wyrok, potem badanie. Daily life. Od trzech lat tak to wygląda. Lekarz, wyrok, lekarz, wyrok.

EWA Tata będzie?

SĘDZIA Przestraszyłaś się?

EWA Niech mnie tną. Moja nerka to twoja nerka. Dałam ci trefne, to dam ci działającą.

SĘDZIA Że zobaczysz tatę, przestraszyłaś się?

EWA Czy to boli?

SĘDZIA Ciśnienie, USG, HIV, żółtaczka C i A. Genetyczne badanie krwi. I próba krzyżowa. Czy twoje DNA nie będzie chciało zeżreć mojego DNA. DNA czasem się wkurza.

EWA Na którą mam być?

SĘDZIA Siedemnastą piętnaście.

EWA A tata?

SĘDZIA Siedemnastą piętnaście.

EWA Nie może przyjść później? Po mnie?

SĘDZIA Nie widziałem cię piętnaście lat. Tak ci się śpieszy? Mogę umrzeć.

EWA Nie umrzesz.

SĘDZIA Różne rzeczy mogą się stać.

EWA Chciałabym się dziś pobawić.

SĘDZIA Rychło w czas. Dość dawno ci się znudziło.

EWA Chcesz zobaczyć, jak było? Zrekonstruujemy. Ustalimy stan faktyczny. Zdejmij to.

SĘDZIA To jest moja godność.

EWA Zdejmij godność na chwilę. Czas: trzydzieści lat temu. Rozwiczrzonny włos. Chłopak z dobrego domu. Całkiem ładny. Kiedyś robiłam mu zdjęcie na okładkę płyty. Nawet niezły, pomyślałam. Wyjdź za mnie, powiedział. Okej. Pożyjemy razem. Zawsze łatwiej niż samej.

Sędzia staje się Tatą.

TATA Znowu zapomnieli powiedzieć mi o koncercie.

EWA Staruszek powiedział dziś do mnie na ulicy: „Na jezdnię, głupia franco”.

TATA Dlaczego pracuję z idiotami?

EWA Byłam rowerem. Dodam, że go prowadziłam.

TATA Będę musiał być w weekend w Warszawie.

EWA Dlaczego tak do mnie powiedział?

TATA To nie będą żarty. Jestem pianistą, czy jestem popychadłem?

EWA Zapytałam: Czy pana gniewa świat?

TATA Już mam kupiony bilet.

EWA Bo przecież nic panu nie zrobiłam.

TATA Na dzisiaj ten bilet.

EWA I się popłakałam. Tak jak stałam, na ulicy, w makijażu, w słońcu. Po prostu ryk.

TATA Jak późno!

EWA Dogoniłam go i zrobiłam mu zdjęcie.

TATA Oszalałaś?

EWA Pomyślałam: to jest temat na zdjęcie. Który raz w tym miesiącu gdzieś jedziesz?

TATA Szósty.

EWA Cieszę się, kiedy wychodzisz z domu. Pomyślałam, że powinienś wiedzieć.

TATA Przyjąłem. Dziękuję.

EWA Chyba jestem w ciąży.

TATA Taksówka. Pa.

Wychodzą z roli.

EWA Jaki on jest?

SĘDZIA Nie wiesz, jaki jest tata?

EWA Ten człowiek. Przychodzi do ciebie pierwszy raz i co sobie myślisz? Kolejny przypadek? Numer szesnaście w tym tygodniu? A może nie, może się czymś wyróżnia?

SĘDZIA Gdybym był kobietą, przeleciałbym go. Zakumplowalibyśmy się. Jakbym był Turkiem. Albo jakby pracował w sądzie.

EWA Z przestępcą?

SĘDZIA Lepiej z inteligentnym przestępcą niż z uczciwym a głupim.

EWA Jest inteligentny?

SĘDZIA W aktach są najlepsze żarty, jakie słyszałem. Wygląda, jakby nawet chciał, żebym go skazał. Jakby śmiał się pod nosem: przecież wiesz, że to zrobiłem, masz rację. Proszę bardzo, osądź mnie. Jakby cieszył się, że będzie się chwalił kolegom: dostałem wyrok, dziesięć lat, patrzcie, taki ze mnie twardziel.

EWA Przystojny?

SĘDZIA Trochę jak ja. Ma taką wielką bliznę na lewej dłoni. I lubi słodczyce. Królestwo za coś słodkiego. (*wyciąga cupcakes. Ładne. Apetyczne*) Na zgodę.

EWA Ile ma lat?

SĘDZIA Sześćdziesiąt.

EWA Wypuszczą go z więzienia do grobu.

SĘDZIA Chcę być sprawiedliwy. Nie chcę go zgnoić.

EWA Mogę gryza? A to różowe? Też bym spróbowała. Jadłam kiedyś podobne w Sydney. Pycha!

SĘDZIA Zadowolona? Szczęśliwa?

EWA Jak na Sri Lance pod palmą!

SĘDZIA To teraz opowiedz, jak to jest uciec z domu.

EWA Sprzeciw.

SĘDZIA Oddałam.

EWA Nie uciekłam.

SĘDZIA Masz świadków? Masz dowody?

EWA Dom musi być domem, żeby z niego uciec.

SĘDZIA Nowy Jork. Był domem?

EWA To świetny dom dla bezdomnych z całego świata. Dla bezdomnych biznesmenów, dla bezdomnych modelek, dla bezdomnych bezdomnych. Tak. Nowy Jork to dom. Taki jak dworzec i lotnisko. Taki dom.

SĘDZIA Mieszkało się w hotelach, co?

EWA Mieszkało.

SĘDZIA Piło się drineczki, co?

EWA Piło. Siadaj. Krawat. Teczka. (*podaje mu teczkę*)

Sędzia wchodzi w rolę Mężczyzny.

MĘŻCZYŻNA Wall Street is your home. Dwa piwka były w ruchu. Metro. Północ.

EWA (*siada obok*) O Boże, już zupełnie nie wiem, gdzie ja jestem, Bronx, Queens, Brooklyn, może Manhattan? Pieprzę to całe metro, pieprzę przesiadki i komunikację zastępczą! Dajcie mi stąd wyjść! Chcę do domu! Chcę na PKS! I czemu nikt mi nie pomaga, czemu życie nie zwraca na mnie uwagi?

MĘŻCZYŻNA To Nowy Jork.

EWA To co?

MĘŻCZYŻNA Tu każdy coś krzyczy albo mówi do siebie. Nikt cię nie usłyszy. Zgubiłaś się?

EWA Czwarty raz dzisiaj. Czuję się jak kupa. Chcę położyć się do łóżka i zgnieć. Czemu wszystko jest nie tak?

MĘŻCZYŻNA Skąd jesteś?

EWA Z Brooklynu.

MĘŻCZYŻNA Ale tak w ogóle? Tak z pierwszego pochodzenia? Z paszportu?

EWA Z Polski. Europa. Wschodni zachód. Radom Europy. Stamtąd jestem.

MĘŻCZYŻNA Więc co tu robisz?

EWA Nie daję sobie rady.

MĘŻCZYŻNA Jedziesz do pracy?

EWA Wracam z pracy. Z hotelu. Wyrzucili mnie. Zjadłam z minibaru. czekoladę

MĘŻCZYŻNA Za jedną czekoladę? No tak. To Ameryka. Dura lex, sed lex.

EWA Z całego piętra. Zjadłam przy sprzątaniu. Wcale nie była dobra. Wy tłumacz mi, dlaczego ludzie mają czelność zostawiać pudełko po sushi i gacie na środku pokoju? Przecież wiedzą, że przyjdę. Wiedzą, że będę oglądać ich gacie. Ludzie, którzy po sobie nie sprzątają, nienawidzę ich. Chciałabym, żeby każdy przy check oucie musiał zapłacić za tę czekoladę. Symbolicznie. Niech znają karę.

MĘŻCZYŻNA Jesteś biedna?

EWA Tak.

MĘŻCZYŻNA If you're poor, just stop being poor. Pracowałaś w hotelu przy Pięćdziesiątej Szóstej? Spałem dziś w pokoju numer dwieście sześćdziesiąt jeden. Miałem konferencję tuż obok, firma wynajęła. Rano bardzo się śpieszyłem, zgubiłem telefon, wszystko rozrzuciłem. Gacie spadły z łóżka. A wczoraj jadłem na kolację sushi. Nowy Jork jest jak mit: przyjeżdżasz, patrzysz na niego i okazuje się, że lepiej go było nie dotykać, bo zniknął cały czar. Jesteś sprzątaczką z wykształcenia?

EWA Fotografką.

MĘŻCZYŻNA Jestem menedżerem Canona. To Nowy Jork. Niczemu się nie dziw. Zapraszam na kolację. Sushi?

Wychodzą z roli.

SĘDZIA I poszłaś?

EWA I poszłam, i...

SĘDZIA Nie chcę wiedzieć.

EWA Dostałam aparat. Zrobiłam świetne zdjęcia. Zarobiłam świetne pieniądze. Dwa tysiące...

SĘDZIA A mnie moczyli głowę w kiblu.

EWA Trzy tysiące...

SĘDZIA A ja wybierałem liceum.

EWA Cztery, dziesięć, czterdzieści, sto, dwieście...

SĘDZIA A ja zdawałem maturę.

EWA Wiatr wolności wieje w Central Parku! I teraz powiedzmy sobie szczerze: Central Park czy jakiś skwerek?

SĘDZIA Skwerek.

EWA Metro czy pekaes?

SĘDZIA Pekaes.

EWA Dolary czy złotówki?

SĘDZIA Złotówki, oczywiście.

EWA Ja mam odwagę to przyznać: Central Park, metro i dolary. Dla mnie to jest wszystko ekstremalnie seksowne, ja się na to daję skuśić, Nowy Jork jest dla mnie jak dekolt pięknej kobiety i ja nie tylko na niego patrzę, ale jeszcze sobie pomacam. Czemu mam siedzieć z jakąś brzydką jorczącą polską żoną? Ja chcę kochanki! Obłej, śniadej i pachnącej wanilią! Chcę Central Parku, nie skwerku! I lubię pieniądze. Lubię czuć, że pode mną rozciąga się wielki materac, wielka puchowa poduszka, że jak powinien mi się noga, jak upadnę, to to tam będzie. Wolność.

Gasną światła Central Parku.

SĘDZIA Co to jest wolność?

EWA Że idziesz tam, gdzie chcesz. I kiedy chcesz.

SĘDZIA Co drugi zepsuty człowiek mi to mówi. Wolność. Wolność to jest ograniczać się. Masz za dużo opcji wyboru. Być u siebie czy u kogoś? Jakie porno dziś sobie puścić, Azjatkę, stosunki międzyrasowe, Łatynoski? Do wyboru, do koloru, i wydaje ci się, że wszystko możesz mieć, a życie to jest podróż bulimiczki przez lodówkę – i to wezmę, i to, mmm, i tamto, czekoladę z chili, mango z wołowiną, a na deser lody z pieprzem. Ten świat się rozpadnie przez takie jak ty. Jaki jest tata?

EWA Tata?

SĘDZIA Taki człowiek, co mnie spłodził.

EWA Nie wiem.

SĘDZIA Co się z nim działo przez ostatnie piętnaście lat?

EWA Mieszkasz z nim.

SĘDZIA Proszę odpowiadać na pytania.

EWA Jadł, spał, grał. Trawił, wydalał, robił zakupy, tankował.

SĘDZIA Chorował, wziął kredyt, harował, nie skarżył się.

EWA Chorował?

SĘDZIA Jutro możesz go o to zapytać.

EWA Nic nie mówił.

SĘDZIA Bo jest mężczyzną.

EWA I ty też chcesz nim być.

SĘDZIA Już jestem. Zawód – sędzia. Wątpliwości?

EWA Prawo. Skąd prawo? Lubieś rysować. Dlaczego prawo?

SĘDZIA Żeby zrobić porządek na tym świecie. Matki wyjeżdżają. Co to za świat? Zrobię nowy, lepszy.

EWA Trzymałam kciuki, kiedy miałeś egzamin. Ten ważny.

Wchodzą w rolę.

EGZAMINATOR Jak rozwiązałby pan następującą sytuację: mężczyzna, lat trzydzieści, pochodzący z terenów Afryki Subsaharyjskiej, zaraża wirusem HIV kilkanaście kobiet. Poszkodowane wnoszą oskarżenie. Okazuje się, że odbywały z oskarżonym stosunki seksualne bez zabezpieczenia. Wobec żadnej nie użył przemocy.

SĘDZIA Zgodnie z artykułem sto pięćdziesiątym szóstym kodeksu karnego, paragraf pierwszy: kto powoduje ciężki uszczerbek na zdrowiu w postaci pozbawienia człowieka wzroku, słuchu, mowy, zdolności płodzenia lub innego ciężkiego kalectwa, ciężkiej choroby nieuleczalnej lub długotrwałej choroby realnie zagrażającej życiu, trwałej choroby psychicznej, całkowitej albo znacznej trwałej niezdolności do pracy w zawodzie lub trwałego, istotnego zeszpecenia lub zniekształcenia ciała, podlega karze pozbawienia wolności od roku do lat dziesięciu. Sprawdzę, czy sprawca działał naumyślnie. Jeśli działał, sprawa jest dla mnie jasna.

EGZAMINATOR Co pan sądzi o poszkodowanych?

SĘDZIA Prywatnie czy zawodowo?

EGZAMINATOR Zawodowo.

SĘDZIA Zostały bez wątpienia poszkodowane.

EGZAMINATOR A prywatnie?

SĘDZIA Nie jest to istotne w procesie.

EGZAMINATOR Ma pan nieposzlakowaną opinię. Jest pan pilny. Ma pan wzorowe wyniki w nauce. Jest pan terminowy. A co najważniejsze – myśli pan. Gratuluję. Panie, od dziś, sędzio.

Wychodzą z roli.

EWA Co sądziłeś o poszkodowanych?

SĘDZIA Już mówiłem.

EWA Prywatnie.

SĘDZIA Same są sobie winne.

EWA Argumenty?

SĘDZIA Poszły z czarnym, bo był przez tę swoją czarność taki niezwykle i wyjątkowy, poszły z nim bez zabezpieczenia i mają za to pamiątkę i nagrodę.

EWA Dlaczego tego nie powiedziałeś?

SĘDZIA Bo to był egzamin.

EWA Na egzaminie można kłamać?

SĘDZIA Ty nie kłamałaś na egzaminach?

EWA Nie. Dlatego nie skończyłam studiów.

SĘDZIA I jeszcze się chwali. To jest powód to chwały? Że jesteś niezorganizowana i nie kończysz, co zaczęłaś?

EWA Uważaj: jak żyć?

SĘDZIA Dyscyplina. Spokój. Umiarkowanie. Feministko. Weganko, eko-
łożko, poliamori. Taka lewicowa i anarchistyczna.

EWA Więc boisz się, że ten świat się rozpada.

SĘDZIA Błąd. Nie boję się. On się rozpada. Efekt cieplarniany. Śmieszne?
A kto go robi? Takie jak ty, lecące samolotami, które zanieczyszczają at-
mosferę. Imigrantki. Nie ma już Francji, jest Arabancja. Nie ma już An-
glii, jest Hinlandia. Nie ma Ameryki, jest Afroameryka. Rainbow Na-
tion, wieczna miłość? Nigdy tak nie było i nigdy tak nie będzie. To jest
naturalna sprawa – łączysz się ze swoimi, by bronić się przed obcymi.
Ukraińcy. Tacy są wszyscy Polacy zadowoleni, cześć, och, jestem taka
zmęczona, wiesz, zatrudniłam Wierę, pomoc domową. A takie Wieri
niedługo będą rzucać butelki z benzyną na przedmieściach. Jak w Pa-
ryżu. Jak w Londynie. Każdy tak myśli, tylko nikt o tym nie mówi, boby
mu się lewaccy znajomi oburzyli. A takie są fakty.

EWA Chodziłeś palić tęczę?

SĘDZIA A gdzie ty wtedy byłaś? Kurwiłaś się w Sajgonie? Śmiesz cię to?

EWA Trochę.

SĘDZIA To dobrze, że nie dużo. Bo to dla mnie bardzo ważne, wiesz? I nie
pozwolę się z tego śmiać, wiesz?

EWA A w którym roku Polska przyjęła chrzest?

SĘDZIA A w dziewięćset sześćdziesiątym szóstym.

EWA A wcześniej co tu było? Świętopełk. Światowid. Nimfy wodne.

SĘDZIA A kiedyś siedziałas w jaskini, i co z tego?

EWA I mam w sobie małego wewnętrznego jaskiniowca. I z nim nie
walczę.

SĘDZIA Jak przyjedziesz tu następnym razem, wszędzie będą meczety.

EWA Świetnie, będę miała się gdzie modlić.

SĘDZIA Obrzydliwa jesteś.

EWA Ten świat wygląda jak nowojorskie metro. Pełno ras, przepychanek,
tłuczenia się łokciami, wysiadania nie na tej stacji, co trzeba, wracania,
wychodzenia wyjściem awaryjnym. Przytulania się do kogoś w godzi-
nach szczytu i samotnego siedzenia w wagonie o trzeciej nad ranem.
Dzieje ludzkości to są dzieje nowojorskiego metra. Każdy ma w sobie
małe nowojorskie metro. Musisz to zaakceptować.

SĘDZIA Nic nie muszę. Na pewno nie będziesz mi mówiła, co muszę. Nie
masz do tego prawa.

EWA Dlaczego?

SĘDZIA Bo mnie zostawiłaś.

EWA Jeszcze sto lat temu sześciolatki wychowywały się same. Pracowały
w fabrykach. Nagle wszystkie stare konie mają traumę.

SĘDZIA Nie mam traumy.

EWA Więc o jakiej krzywdzie tu mówimy?

SĘDZIA Pokażę ci.

Wchodzą w rolę – w siebie, ale młodszych.

SĘDZIA Mamo, wróciłem. Pakujesz się? Jednak? Ał.

EWA Co się stało?

SĘDZIA Ał.

EWA Coś cię boli?

SĘDZIA Ałałałał!

EWA Źle się czujesz? Brzuch? Karetka? Wezwać karetkę?

SĘDZIA Czuję, że rośnie mi tu wieeelki pryszcz. Ał.

EWA Jak w szkole?

SĘDZIA Jak to w szkole.

EWA Same piątki?

SĘDZIA Same pały. I zgwałciłem koleżankę, i nagrałem to na kamerę.

EWA Dziś na obiad pomidorowa. Chcesz z ryżem czy z makaronem?

SĘDZIA Masz urodziny. Na tort mnie nie stać z tego kieszonkowego, co mi dajesz, ale kupiłem świeczki. Zapalimy? I wsadzę ci je w dupę. Zapalone. A potem pójdę do Rzecznika Praw Dziecka i cię zamkną! Zdrajczyni! Nigdzie nie pojedziesz!

Wychodzą z roli.

EWA Nie opowiadasz wszystkiego.

SĘDZIA Mówię o tym, co najważniejsze.

EWA Że przez piętnaście lat było dobrze – zapominasz.

SĘDZIA Jestem normalny. Zrównoważony. I tylko czasem śni mi się, że jestem podwójny. Idę ulicą i idzie dwóch mnie. Ja, ale jakby podzielony na dwa, rozkrojony.

EWA Byłoby z tego świetne zdjęcie.

SĘDZIA Chciałbym cię sfotografować, kiedy wsiadasz do samolotu i wiesz, że już do mnie nie wrócisz. Co to musi być za twarz? Co to musi być za mina? Uciekinierom powinno się robić takie same zdjęcia, jak skazańcom.

EWA Chciałabym sfotografować twoją narzeczoną.

SĘDZIA Nie.

EWA To byłby taki prezent.

SĘDZIA Nie.

EWA Nie lubi zdjęć?

SĘDZIA Nie bardzo.

EWA Jest... Coś z nią nie tak?

SĘDZIA No.

EWA Ma trądzik? Bliznę? Poparzenia?

SĘDZIA Nie ma jej.

EWA Odeszła?

SĘDZIA Nigdy jej nie było. Były tylko na tym polu porażki. Włóż. (*daje Ewie okulary*) Maria. Nauczycielka WOSu. Lat czterdzieści może dwa, perfumy orchidea i ogórek. Pierwsza klasa liceum. Ósma rano.

Wchodzą w rolę.

NAUCZYCIELKA Idea państwa narodowego ma nie więcej niż dwieście lat.
SĘDZIA Nie nosi stanika.

NAUCZYCIELKA Spójrzcie, mili państwo, na tę animowaną mapę. Tak zmieniały się granice. Dzisiejsza granica to nie jest odwieczna granica. Żyjemy kilkadziesiąt lat. Z tej perspektywy wszystko wydaje nam się stałe. A jest płynne i zmienne.

SĘDZIA Ale ludy, które zamieszkiwały te tereny, są takie same.

NAUCZYCIELKA Co to znaczy: takie same?

SĘDZIA Mieszkały tam od zawsze.

NAUCZYCIELKA A znasz pojęcie „wędrowki ludów”?

SĘDZIA Nawet jeśli, to wędrowały z jakiegoś powodu. Głodu, wojny. A jak tego nie było – to siedziały w jednym miejscu.

NAUCZYCIELKA O przyczynach migracji powiemy sobie na następnej lekcji.

SĘDZIA Ja mogę powiedzieć już teraz: chciwość i ogień w dupie.

Dzwonek.

NAUCZYCIELKA Zostań.

SĘDZIA Proszę bardzo.

NAUCZYCIELKA Rzadko się tu ostatnio pojawiaasz.

SĘDZIA Ale tym razem był ciekawy temat, więc przyszedłem.

NAUCZYCIELKA Nie zgadzasz się ze mną.

SĘDZIA Przeważnie nie.

NAUCZYCIELKA Wczoraj było zebranie.

SĘDZIA Wiem.

NAUCZYCIELKA Nikogo od ciebie nie było.

SĘDZIA Tata nie mógł przyjść.

NAUCZYCIELKA A mama?

SĘDZIA A mama umarła.

NAUCZYCIELKA Proszę?

SĘDZIA Nie żyje. Nie przychodziłem do szkoły, bo jestem w żałobie. Chorowała. Na zanik mięśni. To genetyczne, od dawna o tym wiedziała, więc byłem przygotowany. Najpierw wchłonęły jej się mięśnie łydek i ud, więc nie mogła chodzić i jeździć, i musiała siedzieć w domu. No, ale mogła robić takie czynności, jak gotowanie, pranie, robienie na drutach, czytanie. Dużo czytała o innych krajach, do których, co za pech, nie będzie mogła pojechać. Ale w końcu wchłonęły jej się mięśnie brzucha, rąk i twarzy i zmieniła się w takie dziwne pokurczone coś i musieliśmy ją pochować. Powoli wychodzę z żałoby i chciałbym zrobić referat o przyczynach migracji, co pani na to?

NAUCZYCIELKA Daj spokój. Odpoczywaj. *(przytula go)*

SĘDZIA Brak stanika. Orchidea. Wzwód.

Wychodzą z roli.

EWA Na starą nauczycielkę WOSu?

SĘDZIA Oddalam pytanie.

EWA A córeczka? Róża?

SĘDZIA Nie będę miał dzieci, żeby mnie potem nienawidziły.

EWA Czy ten Turek ma rodzinę?

SĘDZIA Nie wiem.

EWA Powiedz o nim coś jeszcze.

SĘDZIA Odwołałem dwie rozprawy. Chory. Co drugi przynosi zwolnienie od lekarza, jasne, że nie uwierzyłem.

EWA Ciekawe, czy miał dziewczynę.

SĘDZIA Nie znam się.

EWA Na dziewczynach?

SĘDZIA No.

EWA Powiedz o tym coś więcej.

SĘDZIA Psychoterapia?

EWA Odkupienie win.

SĘDZIA Połóż się. Tak jak leżą dwudziestolatki. Kuś.

Wchodzą w role.

DZIEWCZYNA Ach...

SĘDZIA Och...

DZIEWCZYNA O!

SĘDZIA Dobrze ci?

DZIEWCZYNA Aaaa...

SĘDZIA Chcesz, żebym krzyczał?

DZIEWCZYNA Co?

SĘDZIA Suko?

DZIEWCZYNA Co?!

SĘDZIA Nie chcesz? Nie wiem, czego chcesz. Każda chce czegoś innego.

DZIEWCZYNA Każda znaczy kto?

SĘDZIA W filmach...

DZIEWCZYNA W filmach?

SĘDZIA Azjatki piszczą i chcą, żeby je gwałcić, Amerykanki drą ryja...

Chodź tu... Czarownico...

DZIEWCZYNA Czarownico?

SĘDZIA Rzuciłaś na mnie czar. Czarownico.

DZIEWCZYNA Chyba na dziś wystarczy.

SĘDZIA Doszłaś?

DZIEWCZYNA Nie, ale wyjdę.

SĘDZIA Zrobiłem coś nie tak? Przepraszam.

DZIEWCZYNA Wszystko w porządku.

SĘDZIA Ale wychodzisz.

DZIEWCZYNA Śpieszę się.

SĘDZIA Przed chwilą się nie śpieszyłaś. Przed chwilą byłaś bardzo powolna i zrelaksowana. Wszystkie takie jesteście.

DZIEWCZYNA Każda, wszystkie – o kim ty mówisz?

SĘDZIA O wszystkich. O każdej. Jesteś jak moja matka – coś nie pasuje, wychodzę.

DZIEWCZYNA Wyjeżdżam. Na Erasmusa.

SĘDZIA Po co?

DZIEWCZYNA Bo mogę.

SĘDZIA Wiesz, po co się wyjeżdża na Erasmusa? Ja wiem.

DZIEWCZYNA Po co? Powiedz.

SĘDZIA Wyjeżdża się dawać dupy jakimś Hiszpanom. Dokąd jedziesz?

DZIEWCZYNA Do Hiszpanii.

SĘDZIA Świetnie.

DZIEWCZYNA Świetnie.

SĘDZIA Chcesz tam zostać? Na zawsze?

DZIEWCZYNA Nie wiem. A ty? Co ty chcesz robić?

SĘDZIA Będę sędzią. To piękny zawód, możesz zrobić wszystko. Będę ciężko pracował. Będę najlepszy. Codziennie będę wstawał z tego samego łóżka, codziennie szedł do tego samego sądu i codziennie będę wykonywał swoje obowiązki. Poza niedzielą, w niedzielę będę szedł do kawiarni.

DZIEWCZYNA Trzeba mieć tupet, żeby sądzić. Trzeba być trochę chorym psychicznie. Każdy sędzia to psychopata. Ile ty masz lat?

SĘDZIA Dwadzieścia dwa.

DZIEWCZYNA A zachowujesz się na sto pięćdziesiąt.

SĘDZIA Niedługo cały kraj wyjedzie. A emigracja to słabość. Emigracja znaczy, że czegoś nie potrafisz. Idziesz na łatwiznę, porzucając kraj ojczysty. Tam zawsze będziesz gorsza, będziesz człowiekiem kategorii B. Emigracja to strata dla gospodarki, ekonomii i demografii. Rząd powinien ustanowić obowiązek oddania przez emigranta pieniędzy za studia, bo to ojczysty kraj dał naukę, a jakaś Hiszpania z tego korzysta. Jak jedziesz – oddaj kasę za wykształcenie do budżetu państwa. Oddaj paszport, świętuj za granicą i nie głosuj na polityków, którzy rządzą tu, gdzie cię nie ma. Urodziłaś się w konkretnym kraju, w konkretnych warunkach. Jadłaś chleb zrobiony z konkretnej mąki, która wyrosła na konkretnej ziemi. Twoje komórki są zrobione z tej ziemi. Jesteś tej ziemi coś winna.

DZIEWCZYNA Naprawdę cię lubiłam. Pa.

Wychodzą z roli.

SĘDZIA I poszła.

EWA A ty?

SĘDZIA A ja poszedłem do kościoła.

EWA Modliłeś się?

SĘDZIA Tak. Panie Boże, niech spadnie jej w tej Hiszpanii cegła na głowę. Niech jej dzieci mają zespół Downa. Niech zgniją jej ósemki w szczące dolnej i górnej.

EWA Płakałeś?

SĘDZIA To byłby taki temat na zdjęcie. Dlaczego nie przyjechałaś tego zobaczyć?

EWA Nie wiem.

SĘDZIA Bałaś się? Było ci żal? Płakałaś?

EWA Tak.

SĘDZIA Nie wierzę ci. Kłamiesz. To jest zbrodnia.

EWA Co?

SĘDZIA Marnować życie. W jakim celu żyjesz? Po co żyjesz? Masz chociaż kota? Chomika? Jak ma na imię?

EWA Opisz mi swoje życie.

SĘDZIA Wstaję. Idę do pracy. Wracam z pracy, idę spać, wstaję, idę do pracy, wracam z pracy, idę spać, wstaję, idę do pracy. A ty?

EWA Budzę się, ale nie wstaję, bo nie mam po co. Trochę leżę, pooglądam internet. Kaszę jaglaną ugotuję, dodam to, co znajdę w lodówce. Pójdę na jakiś film do kina. Albo inaczej: samolot przesiadka samolot sesja pstryk pstryk samolot przesiadka samolot łóżko. I znowu budzę się, ale nie wstaję.

SĘDZIA Nie masz pojęcia, jak żyłem wcześniej.

EWA Dwudziesty drugi lipca, szesnasta piętnaście. Przyjęty do najlepszego liceum w mieście. Trzeci czerwca, laureat olimpiady o Polsce i świecie współczesnym. Wakacje, po kolei: Zakopane, obóz wspinaczkowy; Sopot, kurs ratownika wodnego; wieś Koziebrody, leniwe lato u kolegi; pierwszy rok studiów – wolontariat w Strasburgu; drugi rok studiów – letnie stypendium w Trybunale Konstytucyjnym; trzeci, czwarty, piąty rok – praca w kancelarii. Choroby: podejrzenie alergii pokarmowej; złamanie palca serdecznego na koszykówce; kifoza, lordoza, lekka dyskopatia od siedzenia nad książkami.

SĘDZIA I spieprzona nerka od nie wiadomo czego.

EWA Może piłeś za dużo coli?

SĘDZIA To jest choroba genetyczna. Jesteś całkowicie zdrowa?

EWA Nie.

SĘDZIA Dzieci powinny to wiedzieć.

EWA Nie jestem.

SĘDZIA Nerki?

EWA Nerki w porządku.

SĘDZIA To co? Żołądek? Jajnik? Głowa?

EWA Głowa.

SĘDZIA Nie.

EWA Tak.

SĘDZIA To poważne?

EWA Tak.

SĘDZIA Rak?

EWA Nie.

SĘDZIA Coś przewlekłego?

EWA O tak. Bardzo przewlekłego.

Wchodzą w rolę.

EWA Za to ci płacę? Prozac? To ma mi pomóc? Porozmawiaj ze mną.

PSYCHOLOG Jestem twoim lekarzem.

EWA Lekarze to kurwy. Drogie kurwy.

PSYCHOLOG Wdech, wydech.

EWA Po co żyję?

PSYCHOLOG Właśnie po to, żeby móc sobie odpowiedzieć na podstawowe pytania.

EWA Gdzie popełniłam błąd?

PSYCHOLOG Żeby nie zatupywać w sobie człowieczeństwa.

EWA Kto będzie po mnie płakał, jak umrę, i dlaczego nikt? Dlaczego wrócisz do swojego domku z kominkiem, bogatszy o sto pięćdziesiąt dolarów, a ja wrócę sama do kawalerki, na którą mnie już średnio stać?

PSYCHOLOG Wyjedź.

EWA Ostatnia twoja porada to było „ustatkuj się”.

PSYCHOLOG Wyjedź. Wycisz się.

EWA Dokąd?

PSYCHOLOG Afryka?

EWA Przestanie mnie boleć brzuch? Przestanie mnie boleć kark? Przestanie mieć kłębek z drutu kolczastego w gardle? Nie będę sobie wrywać włosów? Przestanie się drapać? Przestanie mi się śnić, że gubię tobołek, a w tym tobołku jest noworodek? Afryka. Oddycham. Afryka.

NAGANIACZ Allah akbar! Salam alejkum.

EWA Salam alejkum.

NAGANIACZ You taxi?

EWA No, woman.

NAGANIACZ Very cheap.

EWA Tthank you.

NAGANIACZ Very taxi for very lady. Your eyes blue, beautiful. Very cheap for you.

EWA Jakie kolory. Jakie kobiety. Jakie suknie. Jakie makijaże. Jakie powietrze. Ciepło. Jestem. Powiem ci jedno – pod hidżabem możesz schować wszystko. Pod hidżabem możesz być sobą. Jesteś wolna w tej swojej Europie czy tam Ameryce? Brzuch – ćwicz i wciągaj. A może ty masz ochotę mieć wielki i nie lubisz się ruszać? Bądź niezależna. A może masz wspaniałego mężczyznę, który tak cię kocha, że nie musisz pracować? A jak jesteś taka strasznie niezależna i masz wypadek, to kto się tobą po tym wypadku zaopiekuje? Zastanawiałaś się nad tym?

Słucham rano azanu i czuję, że coś się we mnie budzi.

Coś, coś bardzo czarnego – umiera we mnie.

Nie chcę nie wierzyć w nic. Nie chcę ciągle czuć, że spadam. Chcę w coś uwierzyć. Chcę się czemuś oddać. Niech coś mnie ograniczy. Nie ma Boga prócz Allaha, a Mohamet jest jego prorokiem. Nie ma Boga prócz Allaha, a Mohamet jest jego prorokiem. Nie ma Boga prócz Allaha, a Mohamet jest jego prorokiem.

Bóg.

To on.

Witaj.

Wychodzą z ról.

SĘDZIA Straszne problemy pierwszego świata.

EWA Masz bardziej wyrafinowane?

SĘDZIA I radzę sobie z nimi tradycyjnie.

Wchodzą w role.

SĘDZIA W imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego. Ostatni raz u spowiedzi świętej byłem dwa tygodnie temu, proszę księdza, mam problem.

KSIĄDZ Mów, synu.

SĘDZIA Czy mianowicie istnieje coś takiego jak przedawnienie? Win przedawnienie?

KSIĄDZ Bóg jest sędzią sprawiedliwym, który za dobre wynagradza, a za złe karze.

SĘDZIA A jeśli ja jestem Bogiem?

KSIĄDZ Synu!

SĘDZIA Jeśli są sytuacje, że jestem?

KSIĄDZ Każdy musi czasem podjąć jakąś decyzję.

SĘDZIA A jeśli ta decyzja jest zła?

KSIĄDZ Każdy błądzi.

SĘDZIA Jeśli jest dożywotnia?

KSIĄDZ Czy ja cię nie widziałem... Gdzie...? Ty! Miałem sprawę za tę stłuczkę z latarnią po pijanemu. To ty!

SĘDZIA Był ksiądz pijany. A ja byłem sprawiedliwy. Za złe ukarałem. Wydałem w tym tygodniu dwa wyroki. Proszę o rozgrzeszenie. W razie czego. *Wychodzą z ról. Ewa łapie się za brzuch. Jest jej wyraźnie niedobrze.*

SĘDZIA Co jest?

EWA Dziwnie mi. Mdłości.

SĘDZIA Zjadłaś coś?

EWA Ciastka. Byłam tak zdenerwowana, że cię zobaczę, że nic dziś nie jadłam. Tylko ciastka od ciebie.

SĘDZIA Może te ciastka były stare?

EWA Były?

SĘDZIA Nie wiem.

EWA Ty też jadłeś.

SĘDZIA Ale tylko jedno. A ty sześć. To chyba twoja wina. Chyba trzeba umieć sobie powiedzieć: wybieram to ciastko. To ciastko jest dla mnie szczególne. Będę o nie dbać, a potem je zjem. Reszty nie tykam. Resztę zostawiam dla innych. A jak nie – to sraczka.

EWA Gorzej.

SĘDZIA Rzyganko? Zaraz ci przejdzie.

EWA Pożyczysz mi na taksówkę do hotelu?

SĘDZIA Nie stać cię na taksówkę?

EWA Fajnie mieć dożywotnią pensję, co?

SĘDZIA Jak się na nią uczciwie zapracowało, to fajnie.

EWA Mam tylko debety.

SĘDZIA Czy to moralne – porzucić?

EWA Czy to moralne – nie porzucać i się męczyć?

SĘDZIA Czuje się pani winna?

EWA Nie.

SĘDZIA Czy czuje się pani winna?

EWA Nie wiem.

SĘDZIA Czy czuje się pani winna?

EWA Tak. *(wychodzi na rzyganko)*

SĘDZIA Nażarłaś się świata? To teraz rzygaj. Chciałaś doświadczać adrenaliny? To doświadczysz.

Ewa wraca.

SĘDZIA Wiesz, co bym chciał?

EWA Siku?

SĘDZIA Wydrapać ci oczy. Spalić ci włosy. I wybić ci zęby.

EWA Dlaczego?

SĘDZIA Nie wiem.

EWA A ja wiem. Powiedzieć ci?

SĘDZIA Nie, też wiem. Zróbmy coś patetycznego. Siadaj. Korzystam z urzędu. Siadaj.

Przywiązuje Ewę krawatami. Ewa się śmieje.

SĘDZIA Dzięki. Bardzo ładny prezent. Bardzo stylowy.

Wyciąga szczyryk, przykładając Ewie do twarzy. Ewa przestaje się śmiać.

SĘDZIA Strach? Ale ładny. To jest bardzo ładne. Te oczy. Bardzo warte zdjęcia. Na pewno ktoś by je kupił. *(robi jej zdjęcie)* Zostaniesz ukarana. Wyrok zostanie wydany w afekcie. Popatrz na to orzeczenie, który tak cię śmieszy.

Pozwól, że przedstawię ci materiał dowodowy. *(wyciąga zza ławy walizkę)*

Paczki. Są to paczki pełne czekolad ze Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej. Czekwały na ciebie dziesięć lat i teraz je sobie możesz zeżreć, żeby mieć czym rzygać. *(wyciąga z walizki pocztówki. Dużo pocztówek)* Oto są pocztówki. Sudan. RPA. Gruzja. Bora-Bora. Nawet Ibiza. Ibiza? Czy to nie wstyd dla tak oryginalnej podróżniczki? Więc pocztówki. Właśnie teraz zostaną spalone. *(pali pocztówki)*

Spałem z twoimi pocztówkami pod poduszką. Macałem to, co było napisane, wydawało mi się, że skoro tyś z długopisu był w długopisie, a długopis był w twojej ręce, to na tej kartce jest trochę twojej ręki. Jest tak daleko, tak trudno byłoby wbić jej nóż w serce, no bo jak? Ręką nie sięgnę. Jechać tam? Sama nigdy się tu bez powodu nie pofatygowała, nie będę się płaszczył. Zbiłbym jej jakąś porcelanę, jakąś pamiątkową zastawę, napisałbym sprejem na budynku: Moja matka to najgorszy człowiek na świecie.

A teraz pora na obnażenie oskarżonej. *(wyciąga nożyczki)* Oto nożyczki. Oto koszula khaki. Oskarżona kupiła ją, żeby wyglądać jak podróżniczka, którą nic nie łączy z nikim. Więc zepsujemy jej tę koszulę. Oto spodnie z Indii. Tniemy spodnie z Indii, ponieważ są kłamstwem na polskim ciecie. *(bierze do ręki „National Geographic”)* To jest świat? Serio? Papuga? Orinoko? Indianin? Świat to jest szara gazeta. Świat to jest „Kurier Łomżyński”.

Ta pani ciągle porzuca. Ta pani może sobie na to pozwolić. Ta pani nie musi płacić rachunków. Za tą panią ktoś odprowadza dzieci do szkoły. Ona nie stoi pięć razy w tygodniu w korku. Ona poszukuje. Ona ryzykuje. *(bierze z ławy młotek sędziowski)* A oto młoteczek sędziowski. Co można zrobić młoteczką sędziowską?

Można nim rozkwasić komuś palce. *(zamachuje się)* Ale mi się nie chce. Po co naruszać nietykalność cielesną?

Ten świat rozpadnie się na kawałki, wiesz? Po tym świecie będą chodziły pięćdziesięcioletnie dzieci, które nie będą wiedziały, kim są, skąd

pochodzą i jakim językiem mówią. Będą spadać we wszystkich kierunkach. Najmniejszy podmuch je zwieje.

Oto chusta obcych wiar. Bardzo piękna. Teraz ją zdejmujemy. Patrz, co przez ciebie zrobiłem. Co za bałagan. A nie mówiłem: nie rób mi zdejść? (*rozwiązuje Ewę*)

Ta wściekłość we mnie.

Aż mną telepie.

Aż mi się w brzuchu gotuje.

EWA Czuję, że pod twoją pachą mam dom.

SĘDZIA Proszę?

EWA Tak mu powiedziałam. Czuję, że pod twoją pachą jest mój dom.

SĘDZIA Game over.

EWA Tęskniłam, powiedziałam. Nie będę tu dziś spał, powiedział. Ale jestem taką fantastyczną panią domu, czulent ugotowałam, wiesz, co to jest czulent? Do kogo idziesz? Hej? Słyszysz mnie?

SĘDZIA Do kogo poszedł?

EWA Widziałam cię. Miesiąc temu. W piwnicy. W piwnicy z muzyką, z drinkami. Na Pięćdziesiątej Ósmej. W piątek. Z piątku na sobotę. Byłeś tam?

SĘDZIA Gdzie?

EWA Byłeś?

SĘDZIA Nie.

EWA Nie wolno występować przeciw temu, co wynika z własnych czynów.

Czyn to czyn. Byłeś tam, widziałam cię.

SĘDZIA Skoro widziałas. Masz świadka. Może nie kłamie.

Wchodzą w rolę.

SĘDZIA Aajjjj don't want to fall in love!

CHŁOPAK Jasne.

SĘDZIA Oryginału też nie lubię. Ale to jest remix. Ona krzyczy to jakby z piwnicy, jakby ją ktoś odzierał ze skóry.

CHŁOPAK No bo właśnie ona want to fall in love.

SĘDZIA A ty?

CHŁOPAK Każdy want to fall in love. Zwłaszcza jacyś, wiesz, prawnicy albo lekarze w cywilu. Cały tydzień zasuwali na PKB. Weekend – i szal. Popatrz na nich. A ty czym się zajmujesz?

SĘDZIA Jestem designerem. Robię krzesła. Funkcjonalne i estetyczne.

CHŁOPAK Ja piszę bloga.

SĘDZIA Bloga?

CHŁOPAK O śniadaniach. Głównie owsianki. Codziennie inna owsianka, pomysł na owsiankę. Będziesz jutro na zlocie blogerów?

SĘDZIA Chyba nie.

CHŁOPAK Szkoda.

SĘDZIA Dlaczego?

CHŁOPAK Ładny jesteś.

SĘDZIA Gdzie?

CHŁOPAK Wszędzie.

SĘDZIA Znajdę cię tu za tydzień?

CHŁOPAK A gdzie miałbym być?

SĘDZIA Nie podróżujesz?

CHŁOPAK A co to jest podróż? Wsiadasz do samolotu, potem wysiadasz z samolotu. Jestem tym zmęczony.

SĘDZIA Wierzysz w Boga? Chciałbym, żebyś wierzył.

CHŁOPAK Bóg jest między ludźmi. Kiedy ze mną rozmawiasz, czuję Boga. Czujesz Boga?

Przytulają się. Wychodzą z roli.

SĘDZIA Byłem pijany. Tylko dlatego. Zakazuję ci o tym rozpowiadać.

EWA Nieposzlakowana opinia się poszlakuje? Gdzie wzorowe zachowanie?

SĘDZIA Zamknij się.

EWA „Maam, ktoś czatuje pod pani drzwiami. Mężczyzna. Proszę uważać”. „Ewa, jakiś facet pytał o ciebie”. Nie umiałeś zadzwonić?

SĘDZIA Miałem nadzieję, że umarłaś.

EWA Piękny byłeś. Na Manhattanie. Poszłam za tobą. Cały wieczór na ciebie patrzyłam.

SĘDZIA Żywa, szczęśliwa, zadowolona. Jak gdyby nigdy nic.

EWA Jak można pojechać do Nowego Jorku z tak strasznie chorą nerką?

SĘDZIA Nerka jest zdrowa. Cały jestem zdrowy. Chciałem, żebyś przyjechała.

EWA Nie będzie lekarza? A zawiadomienie? Pieczętki lekarskie? Podpisy?

SĘDZIA Gdzie poszedł? Tego dnia, kiedy ugotowałaś czulent, gdzie poszedł tata?

EWA Poszedł do kolegi. Do dyrygenta.

SĘDZIA Najlepszy kumpel.

EWA Poszłam za nim, tego wieczoru. Z aparatem. Miałam taki pomysł: fotografie ważnych mężczyzn. Ważni mężczyźni bez twarzy.

Padało. Zrobiłam kilka zdjęć, aż doszedł do knajpy. Zrobiłam mu ostatnie zdjęcie, z dyrygentem. Dyrygent, deszcz, pocałunek. Słabe. Wiem.

Zadzwonili z redakcji. Czy nie pojechałabym do Turcji, chcą fotoreportaż. Turcja. Ciepło, nie pada.

Pojechałabym.

Zrobiłam to zdjęcie, którego się bałeś. Mężczyzna z blizną. Word Press Foto. Turkay. Miał na imię Turkay.

Miał mnie oprowadzić po Istambule. Oddelegowali go.

Byłam bardzo sama.

On był bardzo sam.

Miał bliznę na lewej dłoni.

Boję się, że go zgwałciłam. Czy kobieta może zgwałcić mężczyznę?

Wróciłam. Poczekalam kilka tygodni. Ty. W moim brzuchu. Ucieszył się. Słynny pianista, dobrze byłoby mieć zdjęcie z żoną i dzieckiem. Urodziłeś się.

Piękny. Taki robaczek, jeszcze nie do końca człowiek.

„Taki niepodobny do taty”, mówili.

Taki zdolny, taki pilny, masz takie szczęście, takie wspaniałe dziecko.

Coś zaczęło mnie palić. W brzuchu.

Któregoś dnia obudziłam się w czyimś życiu.

Powiedziałam – wyjeżdżam. Nie wiem, na ile. Zawsze ty wyjeżdżałeś, więc teraz ja wyjadę. Za tamte razy. Nie? Nie podoba ci się ten pomysł?

A czy podoba ci się to zdjęcie? Komu by je najpierw pokazać? Twojej mamie? Nie, twojemu tacie. Albo nie, sprzedam je którejś z gazet, nie będę musiała się zastanawiać.

Jedź.

Uciekłam.

Zdjęcie to tu, to tam.

Wsiąść do samolotu, wysiąść z samolotu, wsiąść, wysiąść.

Fotografia mojej twarzy, kiedy wsiadałam do samolotu: nic, pustka, powietrze.

Bo wszystkiego było ciągle za mało, ciągle nie to.

Mieszkam z kobietą. Musisz ją poznać.

Turkay. Obiecał, że nie będzie cię szukać.

Ale szukał.

Te wszystkie jego przekręty i kłamstwa – to żeby cię odnaleźć.

Patrzy na ciebie i nie wie, że ty to trochę on.

Krew z krwi. Ciało z ciała. DNA z DNA.

Przepraszam.

SĘDZIA Tata nie jest tatą.

EWA Przepraszam.

SĘDZIA Czy wobec tego świat jest światem?

EWA Przepraszam. Zrób mi coś.

SĘDZIA Nie można być sędzią we własnej sprawie. Jak to jest: mieć dziecko zrobione ze złości?

EWA Oddaję ci aparat. Plecak. Hidżab. Wszystko jest twoje. Czy jestem uniewinniona? Czuję, że będę mogła usiąść i nie będzie mi się chciało wstawać oraz nagle i niespodziewanie lecieć do Paryża. Już to widzę. Pies, kapcie, porcelana. Kupię cukier. Będę robić ciasta.

SĘDZIA Z czego złożone jest moje DNA i czy długo pożyję, jeśli okaże się, że z niechęci i zemsty?

EWA Jutro o dziewiątej będę już we Frankfurcie. Pięć godzin później – Nowy Jork. Ulga.

SĘDZIA Mam arabskie oczy? Arabskie ruchy? Arabsko oddycham? Arabsko myślę?

EWA Hej.

SĘDZIA Czy ty to ty? Czy ja to ja?

EWA Co jest?

SĘDZIA Kim jestem?

EWA Halo?

SĘDZIA Skąd pochodzę? Dokąd idę? Czyje są moje oczy? Moje zęby? Ślina?

EWA Otwórz drzwi. Przyniosę wody.

Sędzia otwiera drzwi. Ewa wychodzi. Sędzia z powrotem je zamyka.

SĘDZIA Jeszcze wczoraj wiedziałem.

Składam wniosek formalny o unicestwienie mojego DNA.
 Uprzejmie proszę o oczyszczenie moich komórek.
 Macie mi to ze mnie zabrać. Zanim przejdę w stan spoczynku. (*zakłada togę, zakłada orzelka na szyję*)
 Wyrok w imieniu Rzeczypospolitej Polskiej.
 Kto powoduje ciężki uszczerbek na zdrowiu w postaci pozbawienia człowieka wzroku, słuchu, mowy, zdolności płodzenia lub innego ciężkiego kalectwa, ciężkiej choroby nieuleczalnej lub długotrwałej choroby realnie zagrażającej życiu, trwałej choroby psychicznej, całkowitej albo znacznej trwałej niezdolności do pracy w zawodzie lub trwałego, istotnego zeszpecenia lub zniekształcenia ciała, podlega karze pozbawienia wolności od roku do lat dziesięciu.
 Oskarżony. Turkay M.
 Proszę wstać. Proszę o trochę szacunku.
 Widzi pan ciężki uszczerbek na moim zdrowiu?
 Ja go czuję.
 Gdy Bóg stworzył świat, stworzył niebo i ziemię, lądy i morza, mężczyznę i kobiety, powiedział: Czyńcie sobie ziemię poddaną.
 I czynili. Przez długie lata żyli tam, gdzie nakazał im Bóg. Czarni na czarnym lądzie, żółci na żółtym lądzie, biali na lądzie białym.
 Rodzice byli wierni dzieciom, dzieci szanowały więc rodziców i byli im wdzięczne.
 Na świecie był porządek.
 Ale pewnego dnia ludzie przestali słuchać Boga. A czemu nie powinienem postawić czarnej stopy na białym lądzie, pomyślał czarny?
 A bo nie, odpowiedział Bóg.
 I tego powinni byli się trzymać.
 Ale się nie trzymali.
 I przyszły rzeczy następujące: epidemie, trzęsienia ziemi, wybuchy wulkanów, choroby genetyczne, nerwice, zawały, smog.
 Są natomiast zasady. Zasady, które każdy zna od kołyski. To jest podstawą prawną, na mocy której ogłaszam:
 Turkay M. zostaje skazany na dziesięć lat więzienia. Po odbyciu kary w trybie natychmiastowym powróci do swojej ojczyzny.
 Bo to tam jest jego miejsce.
 I grzeszy, będąc tutaj.
 Bóg dał wam tę ziemię. O nią dbajcie. Na niej żyjcie. Ona jest wasza, a wy jej jesteście.
 To jest jedyna prawda.
Ciemność.

K O N I E C

Dramaty sądowe

BARDZO SIĘ CIESZĘ, ŻE BOHATERKA „DZIKIEGO ZACHODU” NOSI HIDŻAB, BO TROCHĘ SIĘ W TYM NUMERZE ZAJMUJEMY FUNDAMENTALIZMEM. MYŚLISZ, ŻE KONWERSJE NA ISLAM TO JUŻ POLSKI PROBLEM?

Mam wrażenie, że z dwójki moich bohaterów fundamentalistą jest raczej sędzia i że większy problem niż jej hidżab stanowi jego toga. Chusta bohaterki to raczej znak poszukiwania stabilizacji, czegoś jasnego i prostego po latach szaleństw i ucieczek. Pod hidżabem można wiele ukryć. Na pewno jest też prostym znakiem, na którym Ewa może oprzeć swoją tożsamość, powiedzieć „proszę, już nie jestem niczyja, przynależę”. Tak jak ochrzczeni w obrządku katolickim Polacy, którzy zakładają mykę lub buddyjską bransoletkę.

MICHEL HOUELLEBECQ W SWOJEJ NAJNOWSZEJ POWIEŚCI PRZEPOWIADA PODOBNO TRYUMF ISLAMU I WIDZI FRANCJĘ JAKO PAŃSTWO WYZNANIOWE. TWOJA SZTUKA PRZYPOMNIAŁA MI TEŻ JEGO „CZĄSTKI ELEMENTARNE”, Z INNYM WĄTKIEM: WYZWOLONEJ MATKI I SPIĘTYCH SYŃÓW, CZYLI SIEROT PO REWOLUCJI OBYCZAJOWEJ.

O tym samym traktował dramat Doris Lessing *Na początku był dom*¹. No i oczywiście w *Tangu* Mrożka rewolucjoniści wychowują konserwatystę – ale to już banal. Nigdy natomiast nie było jeszcze tak, że dojechać na drugi koniec świata można w kilka godzin, z powodu niebycia nigdzie na stałe można mieć – bez specjalnej nienawiści ze strony społeczeństwa – nieskończoną liczbę związków, pracować w słynnym trybie projektowym, często wirtualnie, nie wiążąc się z żadną grupą, nie będąc za nikogo odpowiedzialnym. Zastanawiałam się, ile tak można.

WYCZUWASZ W REAKCJI NA TE ZMIANY ZWROT KONSERWATYWNY? SAMA OBRA-CASZ SIĘ PEWNIEN WŚRÓD ZBLAZOWANYCH HIPSTERÓW...

Wypadłam z takich kręgów podczas wygnania do miasta Tarnów. Z czego się cieszę i dziękuję w tym miejscu Tarnowowi, bo z oddalenia zobaczyłam, że moi niegdyś trzydziestoletni, a teraz czterdziestoletni koledzy dalej siedzą w tej samej czapce w warszawskiej

¹ Druk. w „Dialogu” nr 10/2011.



Anna Wakulik (ur. 1988), studiowała w Szkole Dramatu przy Teatrze na Woli, w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz w Laboratorium Dramatu. Laureatka wielu konkursów literackich i dziennikarskich. Autorka sztuk *Zażynki* (druk w „Dialogu” nr 11/2002; Teatr Polski w Poznaniu, reż. Katarzyna Kalwat; The Royal Court Theatre w Londynie, reż. Caroline Steinbeis), *Bohaterowie* (Teatr im. Solskiego w Tarnowie, reż. Ewelina Pietrowiak), *Wasza Wysokość* (Teatr WARSawy, reż. Katarzyna Kalwat), *Sans Souci* (druk w „Dialogu” nr 12/2009). Finalistka Gdynskiej Nagrody Dramaturgicznej 2010 za tekst *Krzywy domek* i cztery lata później za *Waszą Wysokość*. Laureatka konkursu dramaturgicznego Teatru Wybrzeże za tekst *Elżbieta H.* (2011, druk w „Dialogu” nr 7-8/2011). W latach 2006-2009 rzeczniczka prasowa Teatru Atelier im. Osieckiej w Sopocie. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2013). W latach 2012-2014 kierowniczka literacka Teatru im. Solskiego w Tarnowie.

knajpie, a słynne „poznawanie nowych ludzi” jest równie głębokie, jak small talki po premierach. I pytam siebie: jak długo można mieszkać w wynajmowanym pokoju i nie mieć w życiu celu? Ludzie chcą się jakoś skonstruować, mieć po co wstać rano i gdzie iść. To jest

zresztą kwestia środowiskowa – pracujesz w teatrze i wydaje ci się, że wszyscy dookoła są wyluzowani i lewicowi, a kręcisz się w jakiejś sztucznej enklawie, w której, jak wszędzie, obowiązują pewne normy. W wolnych zawodach zwrot konserwatywny też następuje

– niejedna reżyserka, która się odzieciła, nie chadza już na plac Hipstera, tylko urządza próby o dziewiątej rano, żeby je zgrać z przedszkolem.

NAKLADASZ NA TE DYLEMATY ZAKORZENIENIA KWESTIĘ IMIGRANTÓW. MOŻNA BY POMYŚLEĆ, ŻE TWOJA SZTUKA DZIEJE SIĘ NIE W WARSZAWIE, LECZ W BERLINIE!

A czy u nas niedługo nie będzie podobnie? Diasporę turecką mamy bez porównania mniejszą niż Niemcy, ale to się będzie zmieniać, imigrantów przybywa i przybywa napięcie na tle rasowym. Nie możemy nadal udawać, że nas to nie dotyczy. Mieszkam przy ulicy

Saskiej, na warszawskiej Pradze i tam społeczeństwo jest już trochę etnicznie zabarwione – widać różne wykroje oczu i odcienie skóry. Chociaż metro w porównaniu z nowojorskim dalej jest jednokolorowe...

SAMA PLANOWAŁAŚ PORUSZYĆ PROBLEM RASIZMU I FUNDAMENTALIZMU, CZY RACZEJ DOSTAŁAŚ TAKI TEMAT?

No dobrze, serio? Sztuka była zamówiona przez Londyn, zainteresowanie wyraziła reżyserka Ria Parry, która miała początkowo robić moje *Zażynki*, choć ostatecznie zrobił je kto inny. A hasło zamówienia brzmiało: „Eurosieroty”.

ANNA WAKULIK *ZAJYŃKI*, TEATR POLSKI, POZNAŃ 2012, REŻ. KATARZYNA KALWAT.
FOT. KATARZYNA PAŁETKO



Krążyłam zatem wokół emigracji, podróżowania, ucieczek życiowych...

CZYLI DOBRZE WYCZUŁAM: INSPIRACJA Z EKSPORTU!

Bardzo ogólna – owszem. Eksport i import międzyludzki też mnie tu zainteresował. Ale najbardziej zastanowiło mnie co innego, zagadnienie uniwersalne: kim jest dzisiaj sędzia, a kim podróżnik. Jaką trzeba mieć pychę w sobie, by wydawać wyroki, by brać na siebie brzemień nieposiadania wątpliwości? Może dzięki takim ludziom społeczeństwo funkcjonuje? Choć oczywiście postać wiecznie poszukującej matki freelanserki też rodzi pytania. Pewnie biją się we mnie sędzia z podróżnikiem, i rozpisałam to na role.

„BUDZĘ SIĘ, ALE NIE WSTAJĘ” – MÓWI TWOJA BOHATERKA.

Tak, z tym się utożsamiam, jeśli tylko mogę. (*śmiech*) Tak to jest niestety, kiedy się dostaje zastrzyk gotówki, stypendium albo honorarium, a potem już nic nie trzeba. Straszne... (*śmiech*) Natomiast wzorem dla mojej zbuntowanej bohaterki była Laura Brown z filmu *Godziny*, grana przez Julianne Moore. Jakoś mnie zawsze kręciła ta postać...

PAMIĘTAM: BYŁA GOSPODINIĄ DOMOWĄ, ROBIŁA CIASTO I NAGLE ZROZUMIAŁA, ŻE NIE CHCE TAK ŻYĆ.

I wybrała wolność. Została bibliotekarką w innym mieście – mnie jednak najbardziej fascynuje ten moment, kiedy po prostu wyszła z domu, by już nie wrócić. Fascynuje mnie pytanie, czy tak można. Bo chyba mnóstwo kobiet (i mężczyzn) o takim głęsim napięciu. A ona to zrobiła i przyznała: ta decyzja była dobra, może nie jestem stuprocentowo szczęśliwa, ale szczęśliwsza niż wcześniej. Wybrałam i nie żałuję.

POKAZUJESZ PRZY OKAZJI JESZCZE JEDNO NAPIĘCIE: MIĘDZY POLSKĄ JAKO „RADOMIEM EUROPY”, JAK PISZESZ,

A SZEROKIM ŚWIATEM. CZY MIESZKAJĄC ZA GRANICĄ, CZUŁAŚ SIĘ GORSZA? BO MOŻE JUŻ DOŚĆ TYCH KOMPLEKSÓW?

Myszę, że dobrze by było się rozluźnić, i to po obu stronach. (*śmiech*) Żyłam rok w Berlinie i pół roku w Londynie, czyli akurat tam, gdzie Polacy pracują jako robotnicy. Tylko że nie jestem chyba właściwą osobą, by o tym mówić, bo moja sytuacja była specyficzna – siedziałam w teatrze na Sloan Square, gdzie tuż obok rezyduje królowa i Pierre Cardin sprzedaje ubrania. Nie czułam się biedną imigrantką. W Berlinie się czułam, bo to było i jest modne – jestem skądinąd, mieszkam na squacie, jem resztki i jeżdżę rowem – a ja chciałam być modna. Myszę, że to też jest jakiś rodzaj kreowania swojej tożsamości: jestem emigrantką, dotknęłam samotności wygnania, ale czegoś mnie to nauczyło. No więc nie wiem, czy mnie nauczyło, czy jednak straciłam czas na odpowiadanie na pytania, skąd jestem i jak nazywa się ta wódka na „ż”. W stolicach europejskich każdy jest „skądś”, mówi po dziwemu angielsku, ma kolegów różnych narodowości. Warto wziąć z tego coś dla siebie. Zwłaszcza międzyludzki luz.

SZTUKA WYSZŁA CI BARDZO EUROPEJSKA, TAKIE SIĘ TERAZ PISZE NA ZACHODZIE.

Naprawdę? Na pewno miałam dość „odwiecznych polskich tematów”, czyli wątkowania przeszłości. Dlatego *Dziki Zachód* dzieje się w przyszłości, chociaż niedalekiej.

A CO ZE STYLEM ROYAL COURT? TROCHĘ SIĘ Z NIEGO CHYBA WYZWALASZ?

No właśnie mam wrażenie, że nie... Nadal jest to małoobsadowy dramat zogniskowany wokół konkretnych problemów, pisany konsekwentnie, w miarę prostym językiem. Może tylko mniej linearnie, bo postaci robią wycieczki czasowe. Moja poprzednia sztuka,

Wasza Wysokość², miała chronologiczną narrację i w tym może sensie była bliższa formatowi Royal Court.

I ZOSTAŁA POPRZEDZONA RZETELNĄ DOKUMENTACJĄ. A TYM RAZEM?

A tym razem oglądałam w sieci nagrania z polskich rozpraw sądowych, trochę czytałam. To wyzwala marzenie, by być sędzią, walić młotkiem, mieć posłuch! Wstajesz, siadasz, a cała sala

za tobą. To jest dopiero teatr, codziennie! I ten sztuczny język prawniczy, tak niesamowicie rytualny, często groteskowy... W amerykańskich filmach wygląda to zupełnie inaczej: tam adwokaci i prokuratorzy grani przez pięknych amerykańskich aktorów wygłaszają porywające przemowy. W polskich realiach występują, mam wrażenie, dziewczyny z blokowiska w togach i ich koledzy w rolach obrońców i oskarżycieli. I te sale sądowe – średnio przestronne pokoje z trzema krzesłami od kompletu i paprotką w rogu. Fascynuje mnie taka wizja: skończę prawo, będę

² Druk. w „Dialogu” nr 7-8 / 2014. W tym samym numerze – tekst Piotra Oikusza *Być prymusem w Royal Court*, który stawia tezę, że rezydenci tej szkoły (w tym Anna Wakulik) nauczyli się w niej określonego „formatu”.



ANNA WAKULIK WASZA WYSOKOŚĆ, TEATR WARSAWY, WARSZAWA 2014,
REŻ. KATARZYNA KALWAT. FOT. KATARZYNA CHMURA-CEGIEŁKOWSKA

sędzią, zostanę w jednym mieście, będę pracować od siódmej do piętnastej, po godzinach będę pisać wyroki tym spotworniałym, nieczułym językiem, będę mieć do końca życia porządną emeryturę.

DZIKA FANTAZJA O STABILIZACJI?

To też, ale przede wszystkim zastanawia mnie, jak można mieć patent na prawdę. Jak to jest wydawać wyrok na kogoś w wieku własnego ojca? Jak orzec winę podczas sprawy rozwodowej? Jak

nie myśleć o tym, co na przykład spowodowało zdradę, tylko o tym, co mówi na ten temat kodeks cywilny? Jak nie myśleć o tym, że adwokat to też człowiek, który się sprzedaje? Chociaż dobrze, przyznam, moja sztuka wzięła się z żalu, że sama nie poszłam na prawo. (śmiech) Mam w sobie małego wewnętrznego komornika. To są jednak nieprzyzwoicie duże pieniądze.

Rozmawiała Justyna Jaworska



ANNA WAKULIK WASZA WYSOKOŚĆ, TEATR WARSAWY, WARSZAWA 2014,
REŻ. KATARZYNA KALWAT. FOT. KATARZYNA CHMURA-CEGIEŁKOWSKA

Był Ró- żewicz

- ANDRZEJ SKRENDÓ •
 - TOMASZ BOCHEŃSKI •
 - TADEUSZ NYCZEK •
-

Zagadka Różewicza

• ANDRZEJ SKRENDO •

1.

Zagadka dobrego pisarza polega na tym, że każdy coś u niego znajdzie. Ale nie chodzi o to, że nigdy z góry nie wiadomo, co kto wyjmie i co przyniesie. Raczej o to, że zawsze pozostaje niejasne, czy to, co wyciągamy, już tam było, czy nie? Czy czytając, używamy przemocy, czy tylko poddajemy się sile sztuki? Czy ktoś do nas mówi, czy mówimy sami do siebie? W tej niepewności nie ma nic złego, przeciwnie, zdaje się, że stanowi ona niezłą miarę wartości tekstu literackiego. Musi się on sprawdzić za każdym razem, kiedy chcemy z niego skorzystać. I korzystamy – choć brak nadziei, że powstanie kiedyś suma takich prób. Co najwyżej – mapa tymczasowych możliwości i niemożliwości.

Niekiedy, choć to trochę gorszy pomysł, zamiast rozwiązywać zagadkę, wolimy zastanawiać się, czemu się rozwiązać nie daje. Można bowiem robić dwie rzeczy. Albo na własną rękę wynajdywać klucze do zagadki, nie oglądając się na innych ani nie martwiąc

zbyt tym, co się wydarzy; albo zastanawiać nad „metodologią” rozwiązywania zagadek, co zwykle okazuje się czymś w rodzaju „metodologii nierozwiązywalności”. Takie wydarzenia jak śmierć pisarza skłaniają do podejmowania „zastanowień” drugiego rodzaju. Spróbujmy zatem zbliżyć się nie tyle do zagadki Różewicza, ile do zagadki nierozwiązywalności tej zagadki. Jak to zrobić? Żonglować kontekstami,

Autor jest profesorem Uniwersytetu Szczecińskiego, historykiem i teoretykiem literatury, krytykiem literackim i dziennikarzem.

przerzucać punkty ciężkości, przywoływać cudze opinie i odbijać się od nich. Krążyć dookoła i zmieniać perspektywy. Nie zatrzymywać się.

2.

W 2011 roku we Wrocławiu ukazały się nakładem Biura Literackiego książka oraz film Artura Burszty i Jo-

lanty Kowalskiej *Dorzecze Różewicza*. O autorze *Niepokoju* piszą i mówią między innymi Wojciech Bonowicz, Tadeusz Dąbrowski, Jerzy Jarniewicz, Ewa Lipska, Piotr Matywiecki, Marcin Sendek, Andrzej Sosnowski, Leszek Szaruga, Bohdan Zadura. Koncepcja jest taka: poeci młodszy od Różewicza (od dwudziestu do pięćdziesięciu lat), w większości wiele dziś znaczący, wybierają jeden wiersz i opatrują go komentarzem. W filmie komentarz jest mniej niż w książce, a ich wypowiedzi są krótsze, jednak mimo to film wydaje się ciekawszy niż książka. Jest, o dziwo, jakby mniej zdawkowy, bardziej dynamiczny i sugestywny, niekiedy nawet przejmujący. Wypowiedzi innych poetów o Różewiczu mają, oczywiście, sens dwójaki: z jednej strony wyjaśniają, co komu się u niego podoba, z drugiej, pośrednio, charakteryzują tych, którzy wyjaśnień udzielają. Interesuje mnie ten pierwszy aspekt, więc żeby odsunąć drugi, pomnę autorstwo poszczególnych komentarzy. W ten sposób okażą się one odpowiedziami na pytanie, na czym polega zagadka Różewicza czy też tajemnica jego oddziaływania. Odpowiedziami o tyle ciekawymi, że sformułowanymi przez poetów, a nie krytyków (pomińmy fakt, że niektórzy z tych poetów parali się lub parają, rzadziej lub częściej, eseistyką czy nawet krytyką literacką).

Po pierwsze, Różewicz za pomocą słów wprowadza nas poza słowa, tworzy niepoetycki język poezji, kieruje nim nieufność wobec wiersza, a jego strategia polega na rozmyślnym ranieniu czytelnika. Uczy, że wiersz, aby pozostać sobą, musi siebie nieustannie kwestionować; że piękno nie jest celem tworzenia, lecz tylko czymś, co niekiedy szczęśliwie się przydarza; że kto chce mówić wierszem, wybie-

ra najtrudniejszą drogę, bo nie może, a nawet nie powinien, liczyć na poklask, uznanie, zrozumienie lub akceptację. Po drugie, Różewicz jest mistrzem kondensacji; narzuca powagę; zmierza do prostoty; w efekcie daje nam wiersze bezwzględne, bezlitosne, bijące w twarz. Ta niewymuszona, koryzystająca jakby z naturalnych sił języka, pozbawiona przemocy, a zarazem niejako wybuchowa moc wierszy Różewicza, okazuje się dla innych poetów czymś szczególnie zastanawiającym, a właściwie – prawdziwie godnym zazdrości. Po trzecie, jako najstarszy, Różewicz okazuje się najmłodszy; nie zajmuje osobnego miejsca na mapie, lecz niejako jest osobną mapą; jego wpływ na innych wydaje się wyraźny, ale zarazem pozostaje niebezpośredni i rozłożony w czasie, trudno uchwytny.

Komentarz do tych wypowiedzi wygodnie będzie zamknąć również w trzech punktach. Otóż, po pierwsze, słychać w nich sporo krytycznoliterackich komunałów. Ich obecność jest poniekąd zrozumiała, bo film *Dorzecze Różewicza* (podobnie jak książka) powstał jako rodzaj hołdu z okazji dziewięćdziesiątych urodzin głównego bohatera. Ale obecność komunałów ma też chyba inne przyczyny. Różewicz istotnie, jak zauważają komentujący jego dzieło poeci, powtarzał nieustannie, że warunkiem wiarygodności przedsięwzięcia zwanego poezją jest to, że musi się ona niejako zwrócić przeciw samej sobie. Że nie sposób już traktować pisania jako „śpiewu”, czynności niewinnej i naturalnej. Rozpadła się przestrzeń, w której taki akt mógł się wydarzyć, w związku z czym dziś te same czynności nie są już tymi samymi czynnościami, co niegdyś.

W takiej oto sytuacji przyszło zaczynać młodszym autorom. Ścisłej biorąc: jedni przyjęli, że tak właśnie jest;

inni zaprzeczali; jeszcze inni zgodzili się, by następnie zmienić zdanie (jak nowofalowcy). Ci, którzy występują w filmie, należą, z grubsza biorąc, do tej pierwszej grupy. Do tych, którzy postanowili raczej „przejszć przez Różewicza” niż obejść go bokiem, zignorować jego obecność lub jakby nie zauważyć. Postawa ta nie ma jednak wiele wspólnego z kontynuowaniem Różewiczowskiej poetyki. A w każdym razie nie musi mieć. Nie zmusza do przyjęcia wszystkich, czy nawet większości, założeń światopoglądowych Różewicza. Nie powoduje, że idzie się niepewnym lub ciężkim krokiem, jak to bywało w przypadku autora *Plaskorzeźby*. Polega na swego rodzaju czujności; świadomości bycia aktorem, kimś obserwowanym, nie tożsamym z sobą; na innym stosunku do czytelnika, byciu bardziej nieufnym, a zarazem – wraz z narastaniem tej nieufności – coraz bardziej zdany na jego współpracę, a nawet od niego uzależnionym. Tak, to prawda, w poezji „nie ma łatwo”, jak stwierdza w filmie Bohdan Zadura.

Po drugie, inni poeci najwyraźniej – jak już sugerowałem – czegoś zazdroszczą Różewiczowi. Nawet nie tego, jak mi się zdaje, że pisze dobre wiersze; że stworzył sporo utworów, które należą do kanonu polskiej literatury. Zauważają raczej, że Różewicz, by tak rzec, czasami wybiega nie wiadomo skąd. Owszem, jasno określili swoje miejsce zaraz po wojnie: krajobraz po potopie. Odmówił pocieszeń i nie zawrócił w poszukiwaniu krain ponoć ocalałych przed kataklizmem. Wybrał drogę do przodu, przez ziemię Ulro. Ostatecznie nie jest jasne jednak, gdzie przez nią wyszedł, czy wyszedł w ogóle, i z którego miejsca mówi? Czystość jego mowy sprawia, że nie wiadomo, skąd mowa ta dobie-

ga. W przypadku Miłosza na przykład sprawa jest prostsza, bo jego świat w bardziej czytelny sposób dzieli się na „tu” i „tam”, „niżej” i „wyżej”. U Różewicza nie ma takiego podziału. Jedną z jego najważniejszych wypowiedzi, skierowaną do Jerzego Nowosielskiego, ale można ją czytać jako opis stosunku do Miłosza, czy po prostu jako znakomitą autocharakterystykę, brzmi: „W swoim myśleniu on siedł jednak w kierunku wertykalnym – od człowieka do Boga. A ja poruszałem się na płaszczyźnie horyzontalnej. To była zasadnicza różnica. Dla niego zło i dobro były rozdzielone, a dla mnie było i jest rozsiane...”.

W efekcie poezja Różewicza przynosi nam coś, co nazwać by należało szczególnym uczuciem nieciągłości. Nie wynika ono „z przeskakiwania” z porządku niższego do wyższego, nie tłumaczy się ruchem transcendowania, lecz polega na trudności zlokalizowania, określenia miejsca, w którym się wydarza. W sferze poetyki daje się uchwycić nie tyle przez pomieszanie gatunków, ile przez niemożliwość określenia modalności wypowiedzi. Na przykład gdy Różewicz mówi o „śmierci poezji”, to czy stwierdza jakiś fakt, ustanawia go, zapowiada, przeczuwa, przyjmuje, odrzuca, szydzi z tych, którzy go nie dostrzegają, kpi z tych, którzy ochoczo się do niego przyznają, autoironizuje etc.? Nie wiadomo. Jest „Tak i siak, różnie. Niełatwo objąć”, jak stwierdza Bohater *Kartoteki* w odpowiedzi na pytanie Wujka o sytuację „w sztukach pięknych”. W sferze języka odnosimy wrażenie (tu zdani jesteśmy na metafory), jakby Różewicz nie mówił, lecz jedynie powierzał się energii mowy: płynął z prądem strumienia, który czasem zanika, wsiąka, ukazuje mierzyny; kiedy indziej spiętrza się, prze-

lewa, rozlewa, zalewa; niekiedy mknie bystro, energicznie, szybko; a potem znów płynnie spokojnym torem, toczy przejrzyste wody, doskonale wypełnia przestrzeń pomiędzy brzegami. To zresztą bardzo Różewiczowska metafora, wyjęta jakby z poematu prozą *Złowiony*. Kto wie, może takie właśnie poddanie się energii mówienia ma na myśli Różewicz, gdy zauważa, że jego teatr wywodzi się, podobnie jak teatr Becketta, z Czechowa?

Po trzecie, jest tak jakby do Różewicza warto było się przyznawać, a zarazem trzeba było od niego uciekać. Bo niełatwo innemu pocie wytrwać w jego pobliżu. Nie tylko z tego powodu, że Różewicz przytłacza. Także dlatego, że jego stanowisko wydać się może nieczytelne. Walka o nowe rozumienie literatury, którą prowadził – zawierała się w idei „śmierci poezji” i wzbudzała niezwykle emocje, zwłaszcza w siódmej i ósmej dekadzie – dziś może się wydawać zdarzeniem z innej epoki. Jej sens terazniejszy okazuje się nieoczywisty, a stary się powoli ulatnia. Pewne jest, że poezję nadal się uprawia, ale żywa pozostaje również świadomość swego rodzaju cudzysłowu, w jakiej uprawa owa się odbywa. Świadomość wytworzona mocą Różewiczowskiego dzieła. Może ona obciążać; może, przeciwnie, wywoływać poczucie nieważkości. Sytuacja samego Różewicza była inna niż młodszych; on jakby łatwiej znosił sprzeczność, którą sam sformułował – oni nie mogli po prostu naśladować jego posunięć. W tej sytuacji najlepszym wyjściem jest orzec „tak, coś się zmieniło po Różewiczu”. Na pytanie „co?”, odpowiedzieć trudniej, bo wtedy trzeba by zacząć mówić słowami Różewicza, a tego z oczywistych powodów inni poeci czynić nie powinni. Tak oto okazuje się, że wielki poeta zawsze zostaje porzucony przez tych,

którzy skorzystali na jego lekcji. Resztę tych, którzy przy nim pozostali, sam powinien rozgonić – bo są to już tylko naśladowcy.

3.

Jakakolwiek odpowiedź na zagadkę Różewicza padnie, jej częścią jest to, że mamy do czynienia właśnie z zagadką, a nie z tajemnicą. Słowo „tajemnica” mieści się w polu określeń przez autora *Niepokoju* kwestionowanych, nawet odrzucanych. Na przykład w *Kartkach wydartych z dziennika* czytamy: „Poezję «pozbowioną tajemnicy» uprawiam w pocie czoła od czterdziestu lat, tak «jak najlepiej potrafię»...” (zapis pochodzi z lat osiemdziesiątych). Z tego powodu lepiej wybrać jakieś inne słowo niż „tajemnica” na nazwę tego, co niejasne u Różewicza. Na przykład słowo „zagadka”. Czym jednak słowa te się różnią?

Nie tylko tym, że „tajemnica” jest nierozwiązywalna, lecz może być co najwyżej wyjawiona, a zagadka może zostać rozwiązana, choć nie musi. Bo przecież nierozwiązaną zagadkę łatwo pomylić z tajemnicą... Może się ona przemieniać w tajemnicę... Różewicz, trzeba przyznać, z dużą podejrzliwością przyglądał się swoim wierszom, pytając, czy czasem nie stają się „nazbyt tajemnicze”... Lubił zbijać z pantafyku swoich komentatorów, odmawiając podążania za interpretacjami, z jego punktu widzenia, nazbyt wzniosłymi, niepewnymi, wytwarzającymi nieodgadnioną aurę. Zdaje się, że cieszyło go, gdy jego wiersze skłaniają nas do pomysłowości w czytaniu, a nie do biernego wsłuchiwania się w ich „prawdę”. Oczywiście, nie twierdził, że prawdy nie ma, wołał po prostu nie zabierać głosu w tej nazbyt politycznej kwestii. Myślę, że powitałby z chęcią

jakąś próbę zmiany tematu, przeniesienia punktu ciężkości gdzie indziej. Na przykład na teren teorii komunikacji. Mogłoby to polegać na przyjęciu założenia, że „tajemnica” to pochodna trybu czytania, zwłaszcza opartego na przekonaniu o wielkości czyjejś sztuki – a nie coś, co można by nazwać cechą tekstu. Wprawdzie uzus językowy pozwala nam powiedzieć, że „cechą tego utworu jest tajemniczość”, ale wystarczy chwila namysłu, aby zdać sobie sprawę, że to jedynie niezgrabna metafora.

Tajemnica zwykle leży poza językiem. W tej perspektywie mówienie rodzi się ze świadomości istnienia sfery niewypowiedzalnej, organizuje dookoła niej, ma napomyskać, nie zdradzając tego, co najistotniejsze, i zdradzać, nie naruszając pieczęci. Tak często wygląda hermeneutyka czytania Różewicza; taki Różewicz niektórym się podoba; lektura tego typu, trzeba przyznać, znajduje zaczepienie w niektórych, tych mniej fortunnych, jego wypowiedziach. Niemniej trudno oprzeć się wrażeniu, że istota tajemnicy nie zawiera się w samej tajemnicy, ale w tym, że coś, co leży poza językiem, jakimś cudem przenosi się dzięki niemu – i to przenosi nienaruszone. Obiega jak moneta o nieznanym nominale, czyli w domyśle – najwyższym.

„Zagadkowość” pozwala się objaśniać inaczej, czyli warunkami komunikacji. Czytamy przecież zawsze pod jakimś kątem, który w części sami określamy, a w części nie (bo w nim się znajdujemy, z niego wyglądamy). Nie potrafimy poskładać w całość naszych odczytań, bo samo odczytanie ani nie przebiega zgodnie z wzorem, ani go nie wyznacza; raczej przynosi inspirację lub za nią podąża. Zagadkowość to po prostu skończoność czasu, który możemy poświęcić na czytanie i rozmyślanie;

rodzaj nieporządku, który sam się wywołuje. Dla kogoś innego łatwy do uporządkowania, choć niekiedy złudnie łatwy...

Teraz można powiedzieć tak: kłopot z Różewiczem polega na tym, że chciał być „zagadkowy” w kulturze opierającej się na kategorii „tajemnicy”. „Zagadkowość” mieści się po stronie prywatności, respektując granice własne i granice tego, co publiczne. „Tajemniczość”, rzecz jasna, nie uznaje tego odróżnienia, dlatego jest polityczna i wymaga bierności – podlega bowiem manipulacji. Polska kultura pragnie tego, co tajemnicze i polityczne – Różewicz pozostaje prywatny i zagadkowy. Zagadki nas nudzą, tajemnice podniecają. Różewicza nudziły tajemnice. Zagadkę stanowi on sam.

4.

Powiedzmy jeszcze i to – poeci nie są jedynymi twórcami własnych zagadek. Z tego punktu widzenia zagadka Różewicza jest podobna do zagadki innych „wielkich starych mistrzów”: Miłosza, Herberta, Szymborskiej. Jednym ze stałych wątków obecnych w wypowiedziach wywołanych śmiercią Różewicza był właśnie ten: oto odszedł ostatni z wielkich. Wolno nawet powiedzieć, że dla wielu jego śmierć ujawniła impas rozpoznany wcześniej przez samego Różewicza: coś się skończyło, ale nic się nie chce zacząć. Jedni to zauważyli, inni nie, robią więc to i owo, jedni coś zamiast czegoś, inni cokolwiek zamiast nic...

W tym zmierzchającym i oddalającym się z punktu widzenia postronnego obserwatora zgiełku, jakim są rozmowy o literaturze, wybiła się ostatnio ta spowodowana przez Andrzeja Franaszka w „Gazecie Wyborczej” tekstem o tytule *Dlaczego nikt nie lubi nowej*

*poezji*¹ – jak się potem okazało, nadanym przez redakcję, co, zdaje się, zniekształciło nieco intencje autora. Tak czy owak, wolno chyba powiedzieć, że sens wypowiedzi Franaszka zawierał się w stwierdzeniu, iż poeci współcześni zajmują się sobą, zamiast światem, oraz cieszą się z utraty odniesienia wiersza do czegoś, co wierszem nie jest, zamiast próbować odzyskać lub nawiązać tego rodzaju łączność. W jakiejś mierze jest to, rzecz jasna, jednoczesny atak na tradycję awangardy i neoawangardy oraz na postmodernizm. Franaszek odmawia wartości literaturze nierozumianej przez „szersze kręgi”, co oznacza, że odmawia nie tylko niektórym autorom, lecz jakby wszystkim... No, poza szacownymi zmarłymi, w szczególności Miłoszem i Herbertem, ale w argumentacji Franaszka pojawia się też Różewicz jako jeden z tych, których obchodził świat i inni, a inni i świat odpłacali mu tym samym. Ponadto Franaszek sprawia nieprzyjemne wrażenie, uważając, że poeci współcześni (razem z ich wiernymi krytykami, utwierdzającymi ich w błędzie) sami są sobie winni. Słowem, chcąc lub nie chcąc, Franaszek trafił w czuły punkt, wywołał dyskusję na łamach „Wyborczej”, a jeszcze większą (niepozabawioną nawet elementów furii) w internecie.

Co to ma wspólnego z Różewiczem? Całkiem sporo. W ożywionej dyskusji na temat tekstu Franaszka chodziło na ogół o to, żeby zaprzeczyć tezie, że poeta jest czytany, kiedy pisze czytelnie, a robi to wtedy, gdy w jego pisaniu nie chodzi o nie samo, lecz o coś innego, najlepiej o tak zwany świat. Nietrudno to zrobić. Teza Franaszka nawet w odniesieniu do Miłosza sprawia, że poeta ten staje się niezrozumiały. Wartość wiersza nie wzrasta przecież proporcjo-

nalnie do obszaru rzeczywistości, który uchwycił, nawet gdybyśmy wiedzieli, co to znaczy „uchwycić” i jak zakres tego „uchwyty” mierzyć. I nawet gdyby coś takiego twierdził sam Miłosz. Różewicz jeszcze bardziej komplikuje to równanie, bo należy do tych, którzy nie odmawiają pogoni za rzeczywistością i nawet chcieliby swą poezję z czymś wiązać, lecz uważają, że nie ma z czym. Rzeczywistość zanika, bo opierała się na częściowo metafizycznych, a częściowo sakralnych fundamentach.

Wydaje się zatem, że Miłosz i Różewicz odnieśli sukces nie dlatego, że związali się lub chcieli wiązać z czymś większym od nich, lecz dlatego, że starowali w innej sytuacji komunikacyjnej. W niej można było zostać „Miłoszem” lub „Różewiczem”. Obaj niebotycznie urosli w odbiorze społecznym – słusznie, ale bez związku z typem uprawianej przez siebie literatury – ponieważ przeżyli zagładę modelu komunikacji, który ich wyniósł. Mówiąc o „sytuacji” czy „modelu”, nie mam na myśli jedynie mechanizmów kreowania literackich bestsellerów – niegdyś miały one jakiś związek z działalnością krytycznoliteracką, dziś tylko z marketingiem – ale przede wszystkim sposób cyrkulacji wartości. Na przykład fakt, że – jak wynika z badań czytelnictwa prowadzonych przez Bibliotekę Narodową – czytanie stanowi powinność kulturową dla jednego procentu respondentów. Okazuje się zatem, że nasze matki myliły się, powtarzając „czytaj książki, będziesz mądry”. To, co w zaistniałej sytuacji robimy jako tak zwani humaniści, to próba ocalenia wartości krytyki literackiej, studiów humanistycznych, teatru i literatury w świecie, w którym czytanie stało się narzędziem uzyskiwania innych celów, a nie celem samym w sobie. A nieczytanie przestało zawstydzać.

¹ „Gazeta Wyborcza. Magazyn” z 22 marca 2014.

To z tego powodu nie widać, żebyśmy mogli spodziewać się, w dającej się przewidzieć perspektywie, nowego Różewicza. Nie oznacza to, że nie powstanie lub nie powstaje właśnie literatura o podobnej wartości, wynika z tego natomiast, że twórca takiej literatury nie wejdzie w rolę, którą w komunikacji społecznej pełnili Różewicz lub Miłosz. Tę niemożliwość można wykorzystywać do różnych celów, na przykład konsolacyjnych, i zapewniać, że wystarczy inaczej pisać, aby wszystko było jak dawniej. Można też uczynić z niej, i tak się dzieje nie tylko z Różewiczem, „tajemnicę” pisarza: orzec, że starzy mistrzowie posiadali ten dar, że trafiali prosto do naszych serc. Z tego powodu łatwo Różewiczowi wybaczyć nawet jego „nihilizm”. Ale, przyznajmy, jeśli dziś trzeba czegoś bronić, to zanikającej świadomości nihilistycznej, wypieranej przez nieświadomą siebie, i dlatego groźną, mentalność konsumpcjonistyczną.

5.

Dotąd mówiliśmy o tym, na czym polega zagadka Różewicza według innych pisarzy, czym różni się od tajemnicy i dlaczego Różewicz nie jest jej jedynym twórcą. Teraz o zagadce ostatnio chyba najbardziej zajmującej: żydostwie Różewicza. Asumpt od tego typu rozważań stanowić może niedawno wydany przez Żydowski Instytut Historyczny tom pod redakcją Piotra Krupińskiego *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady* (2014). Zaczniemy od tego, że Różewicz w swej twórczości nigdy wprost nie podejmował kwestii własnego pochodzenia, nigdy też, o ile wiem, nie poświęcił jej jakiegos komentarza. To, co wiemy, to przede wszystkim związała informacja zawarta w monografii

Tadeusza Drewnowskiego *Walka o odch. O pisarstwie Tadeusza Różewicza* mówiąca o tym, że matka Różewicza wywodzi się z rodziny żydowskiej, że dorastała wychowywana przez księdza i została gorliwą katoliczką. Wszystko to istotnie bardzo zagadkowe. Trochę tropów znajdziemy w tomie *Matka odchodzi*, a najciekawsze jest być może późne, choć wracające do czasów okupacji, opowiadanie *Drewniany karabin*. O nim napisał szkic *Biografia z piętnem* Tomasz Żukowski.² Ciekawy, dający do myślenia, opatrzone zastanawiającymi zastrzeżeniami.

Opowiadanie ma wyraźnie autobiograficzny charakter, może nawet należałoby je nazwać wspomnieniem. Mówi o pracy Różewicza w urzędzie mieszkaniowym w czasie okupacji, najpewniej w roku 1943. Kluczowym momentem, choć jakby wycofanym na drugi plan, jest denuncjacja Różewicza jako Żyda dokonana przez siostrę szkolnego kolegi. O fakcie tym Różewicz dowiaduje się od życzliwych mu volksdeutsche'ów z urzędu. Słowo „Żyd” nie pada, Różewicz nie komentuje tego oskarżenia, poprzestaje na opisie pośpiesznego wyjazdu z Radomska. Zmienia temat, a raczej wraca do tego, od którego zaczął: opowieści o swym okupacyjnym losie. Żukowski wykrywa w opowiadaniu obecność jakby dwóch narracji, tej o polskości – sygnalizowanej nazwiskiem Żeromskiego i figurą „prawdziwego AK” (niemającego nic wspólnego z NSZ) – i nazywa ją „większościową”, oraz tej drugiej, mniejszościowej, o wykluczeniu, Zagładzie i antysemityzmie. Różewicz wykonuje ponadto według Żukowskiego dwa inne równoczesne gesty: „zaciera ślady”

² *Biografia z piętnem. O „Drewnianym karabinie” Tadeusza Różewicza*, w: *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, red. Piotr Krupiński, Wydawnictwo ŻIH, Warszawa 2014.

(s. 37) żydowskości, stosując „ezopowy język”, a jednocześnie „zostawia ślady, które nie pozwalają brać jego strategii [zacierania] za dobra monetę” (s. 40). Wahanie dotyczące tego, co jest śladem po czymś, okazuje się kluczowe dla całej tej interpretacji, a w określeniu „ezopowy język” wyczuwa się jakiś rodzaj pretensji. Mimo że Żukowski zastrzega się, iż „nie ma zamiaru odbierać” Różewiczowi polskiej tożsamości, a nawet przyznaje, że jego lektura może sprawiać wrażenie, iż Żukowski kładzie Różewiczowi „opaskę z gwiazdą Dawida, [która] jeszcze raz piętnuje go wbrew jego woli, narzucając mu tożsamość, do której się nie poczuwał i której nie wybrał”. Podobnie dwuznaczna okazuje się decyzja, żeby konsekwentnie bohatera *Drewnianego karabinu* nazywać „Tadejusem”. Z jednej strony pokazuje ona rozbitcie tożsamości Różewicza, na co mimo wszystkich zastrzeżeń Żukowski kładzie, i być może musi w wybranym przez siebie modelu postępowania, kłaść duży nacisk; z drugiej jednak ponownie piętnuje. Bohater ma na imię Tadeusz; „Tadejus” to wymowa Niemców, zniekształcenie dokonywane w języku tych, którzy zabijają za bycie Żydem.

Żukowski ma bez wątpienia rację, że *Drewniany karabin* jest dwuznaczny i że ta dwuznaczność nie daje się usunąć. Dwuznaczna pozostaje jednak także jego interpretacja, w której ramach nie jest jasne (i która podtrzymuje tę niejasność, a może nawet na niej się buduje) czy Różewicz zaciera ślady, czy je pozostawia? Jeśli zaciera, to jest Żydem, skoro został wedle jakichś (na przykład: nazistowskich) kryteriów za niego uznany; jeśli jest Polakiem (nim się czuje i za niego uważa) oskarżonym z rasistowskich powodów o bycie Żydem, raczej ślady pozostawia, niż zaciera. W imię choćby – i tak to chyba

wygląda w *Drewnianym karabinie* – solidarności w strachu i przerażeniu, jaką odczuł w chwili, gdy dowiedział się o denuncjacji. Nie jest jasne, czy w tym drugim przypadku mamy do czynienia z czymś, co wolno by nazwać „narracją mniejszościową” (niezależnie od tego, czy rozwiniętą, czy zaledwie potencjalną). Nawiasem mówiąc, nie jest to jasne także w pierwszym przypadku, bo wymaganie przyjęcia jakiegokolwiek identyfikacji, zwłaszcza zbiorowej, zawsze może sprawiać wrażenie szantażu tożsamościowego, ideologicznego lub politycznego. Interpretacja Żukowskiego



jest wspaniała, również z tego powodu, że jej autor miał odwagę sam ją podważyć, ujawnić coś, co nazywa „niechcianymi konsekwencjami metody”. Pytanie, czy tę metodę można mieć bez owych konsekwencji, pozostaje otwarte. Na szczęście, rozmowę o związkach Tadeusza Różewicza z losem Żydów można prowadzić niezależnie od odpowiedzi na to pytanie.

6.

„Nie czekajcie... nie ma tajemnicy... i nie będzie”, mówi tytułowy bohater

sztuki *Odejsie Głodomora*. Według Grzegorza Niziołka w teatrze Różewicza „Nie tyle «tajemnica» zostaje zdemistyfikowana, ile każda próba mówienia o niej. Granicą poznawczej rzetelności jest zestawienie sprzecznych wariantów bez orzekania o ich prawdziwości. Wytrwała negacja jest przeciwieństwem ciągłego przywoływania”. W efekcie Różewicz popada w „poznawczy impas”. Czy rzeczywiście?

Zwróćmy uwagę, że *Kartoteka* ukazuje się w momencie, w którym pozycja Różewicza (poświadczona wydaniem *Poezji zebranych* w roku 1957) jest już

TADEUSZ RÓŻEWICZ *KARTOTEKA*, WROCŁAWSKI TEATR WSPÓŁCZESNY, 2006,
REŻ. MICHAŁ ZADARA. FOT. BARTŁOMIEJ SOWA



bardzo wysoka. Nazywany najmłodszym klasykiem, odtąd będzie zmuszony, jak sam wspominał, do ucieczki przed swoimi epigonami. Ale przecież nie tylko przed nimi, lecz również przed konsekwencjami własnych założeń (stąd też jego słynna niechęć do „teoretyzowania”). Czyż teatr nie stał się formą takiej ucieczki? Rozszerzeniem pola walki? Próbą uporania się z problemami trudnymi do rozwikłania „w” i „poprzez” poezję? Jeśli tak, to jednym z nich jest „problem tajemnicy”.

Wczesna twórczość Różewicza była rozpamiętywaniem utraty, co stanowi, rzecz jasna, sposób odzyskiwania tego, co minione. Wartości żywych przed wojennym kataklizmem, a w istocie całej kultury, bo wojna w perspektywie Różewicza rozłamała dzieje na dwie części: „przed” i „po”. Głębokie odczucie odczarowania czasu „po” sprawiało, że rósł czar epoki „przed” – i to ona stawiała się „tajemnicza”. Jednak rychło sprawy się skomplikowały. Okazało się, że bardziej niejasny jest „czas marny” niż okres, który go poprzedzał – bo „przed” rozciągała się epoka światła, pewności i zakorzenienia. Tak oto wyszło na jaw, że nie wiadomo, po której stronie sytuuje się „tajemnica”. Tym samym „czas marny” zaczął uzyskiwać własną „logikę” i stawać się czymś więcej (a przynajmniej – czymś innym) niż resztki i odpadki.

Wtedy Różewicz dochodzi do wniosku, że coś jest nie w porządku z jego poczuciem „naznaczenia” przez historię. Bo przecież niezależnie od tego, czy jest się kapłanem czy ofiarą, dalej uczestniczymy w sakralnym obrzędzie dla wyróżnionych. Nieważne, gdzie umieszczamy „tajemnicę”, nadal jej strzeżemy. Nie trzeba jej afirmować, aby podtrzymać, jeszcze lepszym sposobem okazuje się jej kwestionowanie. Wraz z narastaniem świadomości, że

„tajemnica” ogarnia nas niezależnie od tego, czy ją odrzucamy czy afirmujemy, twórczość Różewicza odmienia się. Staje narzędziem wyzwalań z poczucia wyższości. Poczucia, jakie dawało przeżycie wojny oraz przywileje poety wynikające z tradycji kultury. Szczególną rolę w procesie owego wyzwalań odegrała sztuka *Do piachu*, arcydzieło polskiego dramatu. O postaci Walusia Różewicz napisze pamiętne słowa: „Nie wybrałem bohatera, wybrałem śmierdziela, wybrałem ludzką kreaturę godną pogardy i zapomnienia, a nie szacunku i pamięci [...] Tyle lat musiało minąć, żebyśmy zrozumieli, że pisarz-poeta nie ma prawa do pogardy, że ma prawo tylko do miłości od chwili, kiedy Bóg opuścił istotę ludzką” (*Sobowtór*).

Wracając do Niziołka: bez wątpienia trudno o lepsze utwierdzenie tajemnicy niż odrzucenie wszystkich możliwych sposobów jej przeniknięcia. Istotnie, musi to prowadzić do impasu. Być może jednak powinniśmy myśleć o Różewiczu nie jako o kimś, kto zostaje unieruchomiony w dialektyce potwierdzenia i zaprzeczenia, ale jako o kimś, kto chce wyjść poza wszelkie alternatywy. Zwłaszcza mistyfikacji i demistyfikacji (która jest dalszym ciągiem mistyfikowania); wznoszenia się i upadania (które jest wynoszeniem się ponad innych); upartego potwierdzania i wytrwałej negacji (która potwierdza silniej niż potwierdzenie); pełni tajemnicy i bełkotu języka usiłującego ją przeniknąć. Różewicz potrzebował do tego celu formy dramatycznej. Szukał możliwości zwielokrotnienia sytuacji, bohaterów, punktów widzenia, głosów. Nie po to, aby jednym gestem je odrzucić i orzec, że mistyfikują. Raczej po to, aby poluzować, a nawet rozmontować, uchwyt „tajemnicy”; jej „dialektyczne obcegi”. Otworzyć przestrzeń wypełnioną wieloma odmiennymi ogniskami

sporu. Bo czyż nie jest tak, że Różewicz niemal każdą swoją sztuką usiłował niejako wymyślić teatr od nowa? Nie pisał nowych sztuk, wynajdował nowy teatr. Przede wszystkim pomnażając, czy może raczej wciąż na nowo organizując, napięcia między dramatem a teatrem, słowem a obrazem, monologiem a dialogiem, trwaniem a ruchem. Uciekał przed powtórzeniami wytwarzającymi aurę rytuału. Budował wspólnotę nie wokół dążenia ku transcendencji, lecz lekko tylko przesuniętą wobec przemijającej bez śladu teraźniejszości.

Jakiś czas temu Józef Keler wypowiedział ciekawą uwagę: że otwierające *Kartotekę* didaskalia to rodzaj manifestu. W szczególności zdanie „Wszystkie przedmioty i meble są prawdziwe. Ich rozmiary są trochę większe od normalnych”. To prawda: owo „trochę”, lekkie przesunięcie, decyduje w teatrze Różewicza o wszystkim. Nie odcina od rzeczywistości, lecz sytuuje nas wobec niej w niewielkim, ale nieubłagany dystansie. Nie przenosi na stronę snu, groteski czy symboliczności – dokładnie: czyni tak tylko czasami, a jeśli już, to zwykle w jakimś nawiasie czy cudzysłowie. Nie pozwala odtworzyć się odrzuconym konwencjom dramatycznym, ale umożliwia ich używanie. A co najważniejsze: nieznacznie odchylając to, co przygodne, od siebie, od własnej

przygodności, sprawia, że przygodność staje się jakby bardziej przygodna, bo mocniej ujawnia się jej kruchość, ale zarazem zostaje niejako opóźniona w swym przemijaniu. Dzięki temu opóźnieniu pozwala się doświadczać, a owo doświadczenie staje się materią sztuki. Być może tym właśnie jest teatr Różewicza: wspólnotą doświadczenia przygodności.

7.

Różewicz odbiera nam tajemnicę, w zamian daje zagadki. Na koniec raz jeszcze zapytajmy: czy potrafi to zrobić? W jednym z wierszy czytamy, że jego poezja jest

otwarta dla wszystkich
pozbawiona tajemnicy

ma wiele zadań
którym nigdy nie podoła.

No tak... Ale czy możliwa jest mowa, która nie określa zakresu swej zrozumiałości i kręgu adresatów? Musiałaby być sformułowana nie w jakimś języku, ale poza wszystkimi językami. Zatem brak tajemnicy to największa tajemnica? Uwolnienie się od niej to jedno z tych zadań, którym Różewicz nie podołał? Bo nie potrafił? Nie mógł? Nie zdążył?

Różewicz otwarty, to znaczy zamknięty przez banał

• TOMASZ BOCHEŃSKI •

Zacznijmy od apokryfu.

Mieć czas na ciągle poprawki dzieła stworzenia, dodawać, doszywać, doklejać, dopowiadać. Zabierać się jak demiurg do korekty i psuć pracę reżyserom i interpretatorom, którzy zajęli się już przeróbkami, poprawkami. Jaka gnostyczna historyjka – nie ulepszają dzieła liczne dodatki. Stworzone rośnie, hipertroficzne, amorficzne, gargantuiczne. W akcie stwarzania wlażło do niego co popadnie, i nadal wlaży; stwarzania – spotwarzenia. Byłe jaką budowlę otoczyły slamsy słów i milio-

Autor jest witkacologiem, krytykiem literackim, literaturoznawcą, profesorem Uniwersytetu Łódzkiego. Ostatnio opublikował *Witkacy i reszta świata* (2010).

ny innych podobnych krokodylich budowli. Nieudane twory przeglądają się w świadomie niedokończonym tworze. Co wyróżnia demiurga? Chyba zdolność przyciągania innych. Krytyczny

wobec swego dzieła, przyciąga zmystyfikowaną nadświadomością? Albo też inni budowniczowie mogą świadomie przeżyć własne liche istnienie? Istnienie, bo los to za dużo powiedziane. Zdaje się, że dostają o wiele więcej. Akceptację ciągle rosnącego bogactwa rzeczy i słów, bogactwa bez wartości. Nauczyć się mogą, jak się cieszyć gromadzeniem odpadków, rodzeniem nieudanych dzieci, poprawkami tego, co w założeniu zepsute, tandetne. Uczą się kochać tanie demiurgie. Stają się częścią nieprzerwanego przyrostu, niezwyklej śmieciowej roślinności. Eks-cytujących wybryków istnienia. Kiedy ktoś mówi o doskonaleniu, które pozwala wznieść się ponad materię, widzą w nim podobnego do siebie, choć chorującego na naiwność. Synonimami doskonalenia są nicowanie, łata, klajster i przeróbka.

W finale *Na czworakach* przerobione zostały koncepty Witkacego i Schulza. W niskich, w najniższych rejestrach całej twórczości Różewicza brzmią w tym

tekście ważne, może najważniejsze: motywy dla cywilizacji nowoczesnej: faustowski, motyw ludycznego odnowienia, heretyckiego stwarzania i motyw uśmiercenia sztuki; brzmia jednak zawsze w trywialnym, prymitywnym kontekście. Wypowiedziami bohaterów rządzi bowiem niepowstrzymany ruch trawestacji. Ruch w dół, Różewiczowski spadek, świata upadanie w trywialność. Mówienie schodzi do coraz niższych rejestrów, na czworaki schodzi główny bohater. Te zdania krótko charakteryzują utwór Różewicza, ale opisują również finał *Szewców*. W zakończeniu tej niesmacznej sztuki Witkacy sprowadza do parteru Sajemana, Czeladników, Puczymordę i Scurvy'ego. Pełzaki – jak nazywa ich autor – wyją do księżnej. Na księżną jak na papugę spada klatka. Urealnienie metafory upadku i trawestacja jako jej językowy wyraz to nie jedyne pomysły z *Szewców* przetworzone (w) *Na czworakach*.

Fingowany koniec i fantastyczny epilog to pomysły znane z całej twórczości Witkacego. Podobnie traktuję Pelasję z utworu Różewicza – jako żeńskie wcielenie szewskiego ucznia. Posłuchajmy, jak mówi:

Zwariował przez te ambicje ambicja do głowy mu uderzyła ambicja go zgubiła żundza sławy krew w nim skisła najgorzej jak taka aurea mediocritas pokosztuje sławy przecież on aż zębami zgrzyta i nawet ze śmierci się natrzęsa martwemu nie przepuści oj psuje ludzi to siedzenie na Parnasie oj psuje i truje... a przecie to psu na buty się nie zda...¹

Jak odmienne znaczenie ma jednak trawestacja w obu utworach! Różewicz cytuje wulgaryzmy, trywialne

powiedzenia i dowcipy, Witkacy wymyśla nowy język, twórczo przerabia zużyte i zdeformowane. W *Na czworakach* gada prostacka ulicach, w *Szewcach* – ludzie zdegradowani wyją do utraconej dziwności. U Witkacego schodzenie do rejestru wulgarnego, cielesnego ma twórczo odnowić trywialną powszechność. Wysokie wypowiada się nisko, to prawda, ale niskie gada twórczo. Gotowe formy językowe są przecież wyrazem mentalnej śmierci. W trywialnym mówieniu musi zaznaczyć się twórcza postawa, inaczej mówieniem i autorem zawładnie banał, którego tak Witkacy nie znosi: gazetka, sporek, papierosik, mechaniczna muzyczka. *Na czworakach* zostało już napisane po *Szewcach*, to znaczy po końcu świata wysokiego, to znaczy po ostatecznym zwycięstwie gazetki – nad powszechnością i nad autorem. U Różewicza „karnawałowy” ruch w dół w niczym nie może pomóc, również autorowi. Kreacyjna walka z banałem na nic się nie zda, „psu na buty się nie zda”. W ruchu trawestacji tylko jedno jest ciekawe, w jakim jeszcze niższym rejestrze wyrazi się dawna wyższość, jak jeszcze zagada Faust czy Hamlet.

„Porządek” to dość przerażający eufemizm modernizmu. Zrobić porządek w materii żywej, zrobić porządek z twórczością, uporządkować rodzenie, zaprowadzić porządek w ludzkich działaniach. Śmierć układająca bruk z ludzkich głów na obrazie Kubina, pięknie uporządkowane figury szaleństwa przez Charcota, wymieciony z pokoju odwłok Gregora Samsy, skrupulatna ewidencja obłąkanej genialności Lombrosa, Adela zaprowadzająca ład w demiurgii ptasiej, eugeniczny porządek czystej rasy... długo można wymieniać prywatne porządkowane przez publiczne, żywe zwyciężane przez zużyte. U Różewicza można mówić o potrojnym zwycięstwie

¹ Tadeusz Różewicz *Na czworakach*, w: *Utwory zebrane*, t. 2, *Dramat*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 293.

porządku: mechaniczny, pozbawiony języka poprzedza istnienie i jednostka musi się uczyć świata przez formy językowe zużyte i martwe; istnienie opowiada o sobie frazesami; ostatecznym zwycięstwem trywialnego ładu są pośmiertne porządki, także uporządkowanie „spuścizny” po pisarzu. Różewicz wciela w swojej twórczości te dwie podstawowe siły – wyraża z rezygnacją nowoczesne porządki i dba o enklawy twórczego, żywego, dzikiego, „uczuciowego” istnienia. Kierują nim nowoczesna nuda, modernistyczne zmęczenie martwymi klasyfikacjami i geometryzacjami oraz ciemna, podstawowa, wymykająca się porządkom materia istnienia. Po śmierci Staffa porządkuje swoje wspomnienia i niczego nie udaje. Wspaniała postawa moralna – tropienie fałszu w sobie, sceptycyzm wobec własnych deklaracji, brak zaufania do słów, wierność niesklamanyemu uczuciom. Chciałoby się powiedzieć o tym autorze sztuk teatralnych – żadnej teatralności.

Przejdźmy od afirmacji do krytyki ex cathedra. Czy dyskretnie przedstawienie śmierci poezji, czy przekonanie o niemożliwości dramatu, czy oddanie opisom spadania nie jest zamkniętą, doktrynalnie uzasadnioną regułą duchową? Zamknięciem, które udaje otwartą formę? Ceremonialnym, w duchu teatru absurdu, oddaniem się wszechobecnej nudzie? Porównałem kiedyś wzniosłe, pomnikowe wspomnienia Julii Hartwig i protokolarne, rzeczowe wspomnienia Tadeusza Różewicza. We wspomnienia poetki wchodzi kamieniarz i portretuje wielkość na przykład Lutosławskiego, we wspomnienia Różewicza wchodzi reporter zagłady i portretuje umiarnie wielkości na przykład Staffa. Krańcowe relacje – oboma rządzi nuda, pierwszą wzniosła, drugą – mimowolna. Nuda, nieciągłość codzienności,

forma umierania pamięci i ważnych treści. W zwykłym i przeciętnym szukać znaków czasu, a nadzwyczajne (nawet tylko deklarowane) zepchnąć w zapomnienie. Ze spotkań ze Staffem zapamiętał Różewicz same „nudne” szczegóły, z tyłu ważnych rozmów. We wstrząsającej relacji mówi głównie o swojej zawodnej pamięci. Nie zapisał przecież wyjątkowego. Zdumiewa go i zachwyca pomysł wiekowego Staffa, by zacząć wszystko od początku i napisać cykl „Ala ma kota”. Przewidując komentuje jednak tę odnawiającą potrzebę – „zaczynał wszystko od początku, od dymu z komina”². Uczenie się elementarza to wyraz podstawowego sprzeciwu wobec porządków, których uczy się człowiek przez dorosłe życie. Rodzaj amnetycznego regresu, bliskiego zamilknięciu. Nie wyuczenie się gotowych języków jest znakiem odrębności, ale zapomnienie języka. W języki wchodzi się jak do obcego domu, do rygoru, który nie liczy się z odrębnością. Ktokolwiek może wejść w porządek, jak w sztuce *Wyszedł z domu*. Właściwie obojętne, kto się odnalazł, mąż, który wyszedł z domu do pracy, i ktoś, kto wszedł w jego rolę. Można go nauczyć gotowej sztywnej roli, przypomnieć mu lub nauczyć go gotowego języka, aż przypomni mu... ale właściwie co ciało przypomni, kiedy nauczysz się gotowych formuł?

Różewicz uzmysławia w tej sztuce, że jednostki sformatowane przez gadanie przypominają sobie banalne doświadczenia, banalne porządki biografii. Regres do niemówienia, do fizjologicznych postaw istnienia, do ciała zaspokajającego podstawowe potrzeby, lecz milczącego odwołuje się do rudymentów odrębności. To rodzaj

² Tadeusz Różewicz *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 20.

upartej odmowy, by uczestniczyć w zaawansowanych lekcjach martwego języka. Różewicz wydobywa paradoks dojrzałej obecności w nowoczesnym świecie – jako podanie się martwym porządkom, jako strupieszenie czy „upomniczenie”. Skryta „dziecinna” działalność chce umknąć tym procesom. W finale *Na czworakach* zjawia się muzeum poety, podróbka twórczości, banalne alter ego artysty – Sitko. Wściekły z dwóch powodów, że poeta tworzył, a nie on, i że „zmarmurzał”, a nie on – demuluje sanktuarium. Przemawia przez niego okrutna satysfakcja, która potrafi wytropić sekretne, dziecinne życie poety:

SITKO Do szuflady pisał? Hi hi hi, do dupy nie do szuflady, otwórzcie szufladę, spójrzcie prawdzie w oczy, jam otworzył, jam widział! (*zaczyna demolować Muzeum*)

PELASIA Wara od szuflady za życia pana!
SITKO (*sinieje*) Jaja trzymał w szufladzie
o! Zepsute jaja trzymał jaja jaja ze strachu przed Pelasią jaja!³

Adela, to znaczy Pelasia, zmieniła się od czasu Schulza. Teraz już nie wymiała dziecinnej demiurgii, tylko strzeże jej twórczości, a nawet o „podejrzanych”, „nielegalnych” inspiracjach sztuki mówi przekonująco językiem czeladnika dziwności: o „stymulansach”, czyli o tym, że są „twórcy różnej płci które potrzebują jedni zupy inne kawy a nawet wachają mięte są takie co muszą pisać pod Łukiem Tryumfalnym z nogami podniesionymi do góry a inne tylko we Florencji”.

Sprowadzić siebie albo innego modernistycznego twórcę na czworaki, „zmarmurzyć” i uporządkować

w muzeum oznacza sprawdzić, co zostaje z żywej materii sztuki, kiedy się ją włoży do muzealnej szuflady albo do szuflady pamięci. Śmieszna jest też obawa przed Pelasią-Adelą, gdy światem zawładnęły armie uczniów nowych porządków. Przed tą armią żadne wnętrza się nie obroni, zdaje się, że nawet wnętrza grobu artysty.

Do środka swoich sztuk Różewicz wkładał swoje wiersze, również do wypełnionych gadaniną – *Na czworakach* i *Starej kobiety wysiaduje*. Witkacy też do dramatów wkładał swoje grafo-mańskie albo purenonsensowne wierszyki – popisy poetyckiego partactwa. Jedna z interpretacji podpowiada, że autor *Szewców* chce osiągnąć formalne cele, jakich w poezji, niezwykle przez siebie cenionej, wskutek braku talentu nie mógł zrealizować. Wiersze Różewicza nawet w niskich kontekstach tylko dyskretnie zaznaczają swoją odrębność, dyskretnie ironiczne i pastiszowe. Poetyckość sprawdzana w kontekstach trywialnych nowoczesnych dramatów upodabnia się do kolażu fragmentów, i w końcu do cytatu, po niewielkiej korekcie. Witkacego oburza Duchampowski gest w sztuce (nazywa go „błagą”), Różewicz traktuje ten gest jako podstawową formę własnej „artystycznej” obecności. „Obecność” opisywana jest przez ironiczny kontekst współczesności, podobnie „artysta”, „sztuka”, „dramat”, „biografia”, „etyczna postawa”, „poezja”, „poeta”, „twórczość”. To rudymenty, pozostałości, resztki, ruiny, wydmuszki. Ironiczny kontekst nowoczesnej gadaniny Różewicz niesłuchanie wyolbrzymia. Tyle wierszy i tyle dramatów napisał o słabości jednostki, która musi ulec śmietnikowi nowoczesnej kultury. Tyle stron usprawiedliwienia dla nieheroicznej postawy. Dla Witkacowskiej próby odwrócenia postępującej

³ Różewicz *Na czworakach*, op.cit., s. 294. Kolejne cytaty tamże.

trywializacji za pomocą artystycznej dziwności.

W modernizmie heroiczne postawy artystyczne, i nie tylko, szukają często oparcia w dyscyplinie wewnętrznej przeciwstawiającej się powszechnym sposobom formatowania jednostek. Kultura masowa to jedna z nazw tego uniwersalnego kształtowania. Filtrować doznania, wybierać przedmioty warte uwagi, studiować formy poznania – to zasadnicze reguły pozwalające przeciwstawić się kształtowaniu przez współczesność. Osobowość twórcza w modernizmie jest przeciwokreślana przez odrębność, wyjątkowość, ponadczasowość i inne „transcendentne cnoty”, oczywiście

doskonale widoczne w dziełach sztuki. Nawet Duchampa można określić jako artystę, który skrywa tylko własną heroiczną postawę, bo w swoim życiu prywatnym nadal zachowuje się jak artysta bez sztuki i intelektualista bez wydanych esejów – skrycie siebie kształtując w opozycji do czasu. A Rózewicz daje się „wypychać” banałowi.

Dać się wypychać. Konsekwentnie, mądrze odrzucać moralizowanie w sztuce, czyli nie rezygnować z mówienia formą na rzecz etycznych, retorycznych zwrotów. Powiedzieć „tak” trywializującej się kulturze, choć w istocie się na nią nie godzić. Krótko mówiąc – wyrażać swoją odrębność jedynie za pomocą dyskretnych środków

TADEUSZ RÓŻEWICZ ŚWIADKOWIE..., TEATR WSPÓŁCZESNY, SZCZECIN 2015, REŻ. KATARZYNA SZYNGIERA.
FOT. PIOTR NYKOWSKI



artystycznych, które w kulturze wzniosłych deklaracji można przeoczyć. W uwagach do swoich dramatów wraca wielokrotnie do tej postawy z pozoru zrezygnowanej. Uwagi do sztuki *Na czworakach* uzmysławiają artystyczny dystans do niskiej zawartości tekstu, stworzony na wzór koncepcji Witkacego: „Nie to, co mówi, ale jak mówi, jest ważne. Większość osób niszczy – w sposób «sztuczny» – normalne mówienie («teatralne» oczywiście). (Ważne kwestie głosem błazeńskim, głupie dowcipy głosem namaszczoneym itd.)”. Podobnie należy traktować pomysł, by Laurenty (główna postać sztuki) wystąpił z „wielkim phallosem”. Ironiczne uwagi kieruje Różewicz w górę, to znaczy w kierunku osób, którym się wydaje, że za pomocą deklaracji wnoszą się ponad poziom codzienności, i mogą krytykować trywialność sztuki samego Różewicza: „To kręci (nosem) jakaś pani, to znów jakiś profesor dr hab... ubliża mi w TV”. I w innym miejscu: „Mówią, że umarł nie tylko teatr, ale także budynek teatralny. Teatr po śmierci teatru! Gaworzą o tym uczeni w piśmie habilitowani docenci, różne panie, a nawet kilka profesorów... Ci są «nieomylni», ponieważ głoszą swe poglądy *ex cathedra*”. Irytuje autora to wznoszenie się ponad codzienność przy pomocy kalekich, wzniosłych deklaracji, o wiele powyżej „teatru metacodziennego” (formuła Kajzara, akceptowana przez Różewicza), a właściwie o wiele poniżej i teatru, i codzienności.

Swoją irytację może poprzeć Różewicz wieloma aksjomatami: heroizm zabiła wojna (wie, przeżył), sztuka nie ocalała ludzkich istnień (wie, widział), deklaracjami jest piekło wybrukowane i – dodałbym – lepszy banał niż deklarowany sprzeciw. W sztukę poety wkomponowany został lęk przed

ruchem do góry, przed przeciwstawieniem się porządkowi czasu, jakby dyscyplina wewnętrzna przeciwstawiająca się kształtowaniu typowemu, powszechnemu zapowiadała przemoc wobec innych, poddających się czasowi. To lęk przed odrębnością, która przez sztukę narzuca się innym. Inna odmiana niepokoju stopniowo ujawnia się w pisaniu Różewicza – że jego twórczenie właściwie zatracza się w oceanie mówienia, że nie jest twórczością, bo twórczość jest w istocie heroiczną postawą wobec umierania, trywializacji istnienia i wobec ograniczeń czasu, który jednostkę stwarza. Szkoda, że pisarz nie wspomniał o jeszcze jednym aspekcie, o ślepej płamce swojej twórczości. Nazwą banału w jego rzeczywistości była nowa mowa. Tyle mowy trawy w jego sztukach i ani słowa o czerwonej trawie ideologii.

Z klaustrofobicznej atmosfery sztuki *Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja* chciałoby się uciec, z tej gadaniny, paplaniny, z zużytej całkiem codzienności. Nie trzeba powtarzać, że stabilizacja oznacza mimowolne uwięzienie w banale. Kaftan zużytych konwencji nie pozwala na wyrażanie uczuć, a zatem na uczucia. Także w tej sztuce uwięził Różewicz swoją poezję, w tym strumieniu zakłamanych kwestii, lecz poezja chce uciec. Banał staje się w tej sztuce bowiem imieniem nowoczesnego i ponowoczesnego okrucieństwa – zimnego, fachowego, obojętnego, udającego empatię. Świat już nie chyli się ku upadkowi, niezwykle dzieło Spenglera służy już tylko do podtrzymania chwiejącego się stołu, świat się stabilizuje za cenę ukrytego mentalnego okrucieństwa. Mechanicznie powtarzane frazesy mechanicznie obrabiają ludzkie uczucia. I również w tej sztuce Różewicz odmawia sobie prawa do ucieczki, do porzucania zwyczajności

dla nadzwyczajności. Raczej przygląda się, jak teatr metacodzienności obraabia resztki poezji. Symbolem ucieczki z pozornego domowego ciepła, a w rzeczywistości z zimnego, okrutnego rytuału domowego, staje się Lew Tołstoj.

KOBIETA Nigdy nie mogę zrozumieć ucieczki Tołstoja z domu rodzinnego. Przecież to zupełna dziecinada. Z ciepłego, wygodnego pałacu na stację kolejową... Żeby zrobić żonie na złość.

MĘŻCZYŻNA Geniusz często jest jak dziecko, przy tym pożerała go idea.

KOBIETA Jak to dobrze, że w naszych czasach wiary nie są takie wymagające.

MĘŻCZYŻNA Właśnie... Poplamilem sobie spodnie sosem. Trzeba to oddać do pralni. A kiedy mama przyjeżdża?⁴

W stereotypowym wyjaśnieniu ucieczki Tołstoja niknie nowoczesny heroizm, który można wyrazić patetycznym cytatem z Camusa: „lepiej umrzeć stojąc, niż żyć na kolanach”. Lepiej umrzeć na stacji kolejowej niż w „ciepłym” pałacu. Albo w modyfikacji Dostojewskiego – lepiej umrzeć w kurniku niż w kryształowym pałacu. Temat ucieczki Tołstoja przed gadaniną żony, z domu nieczułego, rozwinął Różewicz w wierszu *Z kroniki życia Lwa Tołstoja*:

jestem starym zmęczonym człowiekiem
cały dzień tęskniłem
do odrobiny ciepła czułości
chcę jak małe dziecko
przytulić się do matki
moja dusza
tęskni do miłości ziemskiej
nie do boskiej zimnej
niebieskiej

tęsknię do matki
której nie pamiętam
to wszystko
jest szaleństwem

pragnę śmierci

jestem żywym trupem
z wielkimi skrzydłami⁵

Okrutne słowa wyгнаły go z domu na stację i chciałby schronić się w słowach pierwszych. Może lepsze wygnanie na miejsce, gdzie przelatują obce pociągi, niż udręka w pałacu wypełnionym okrutną gadaniną. Chciałby Tołstoj przytulić się do matki, jak kiedyś mógł przytulić się do sztuki. W wierszu i sztuce Różewicza nie ma słowa o twórczości Tołstoja. Była jak stacja kolejowa czy kwestia wypowiedziana przeciw słowom żony?

Może ktoś już pisał o nowoczesnym odchodzeniu matek, o zatarciu matrycy tworzenia? O mitycznym geście przytulenia się do matki, jak tuli się odbitkę do matrycy. Być może pisano też o sztuce, która zatrzeć chce związek z rodzeniem i staje się produkowaniem. Co ta sztuka podobna mechanizmom produkcji, choćby produkcji artystycznej, może powiedzieć o świecie, który tracimy z oczu? *Matka odchodzi* to przejmujący tekst o zatarciu związku z podstawowym sensem sztuki – przeciwstawieniu się umieraniu świata. Różewicz jeszcze raz sprawdza, co w jego pisaniu, które współistnieje z nowoczesnym śmietnikiem, może wspomóc umierające istnienie, co może pomóc umierającej matce. Wstrząsająca analogia między umieraniem matki a martwością sztuki.

⁴ Tadeusz Różewicz *Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja*, w: *Teatr I*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 195.

⁵ Tadeusz Różewicz *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944-1994*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995, s. 499-500.

Różewicz dziwi się oczywistościom, że nie może świata pokazać matce poprzez wiersze, bo z wierszy jego wyparowuje realność, jak wyparowuje ze świata. Pisał tak wiele wierszy dla matki, wierszy, które mu się nie podobają, ale one nie przybliżą świata niewidzialnego, równie od niego oddalone, jak matka w szpitalu oddalona przez chorobę. Nie podobają mu się jego wiersze? Wyrażają przecież postępujące oddzielenie od rzeczy, czyli doskonale ujawniają powszechną niedoskonałość – oschłość, chłód, pozorność. Płyną z nurtem czasu, więc dlaczego miałyby ciepło zamiast chłodu, czułość

zamiast oschłości, dotykaność zamiast pozorności? Zgodził się kiedyś poeta, by komentować postępujące współczesne nic, śmietnik wypełniający czas, więc czemu skarży się na swoje wiersze, przecież uwierzył, że wiersze nie mogą przeciwstawić się nurtowi chłodnemu i obojętnemu? Tylko wtedy mogłyby umierającej matce przybliżyć świat, którego nie dotknęła i nie zobaczyła, gdyby heroicznie przywracały brzeg morski i kamienie miast, a nie ich istnienie widziane obojętnym okiem nowoczesności. Na nic puste słowa poety, że mógłby matce oddać krew, które brzmiały za późno i niepotrzebnie.



TADEUSZ RÓŻEWICZ ŚWIADKOWIE..., TEATR WSPÓŁCZESNY, SZCZECIN 2015, REŻ. KATARZYNA SZYNGIERA.
FOT. PIOTR NYKOWSKI

Nie pisze poeta okrutnego, sentymentalnego słowa „wcześniej”, trzeba było wcześniej oddać krew, gdyż oddać krew matce wcześniej oznaczałoby „oddąć krew poezji”, czyli heroicznie przeciwstawić się formatom nowoczesnego czasu, obojętnieniu przeciwstawić „ranę bliską słońca”, zamiast pisać o daremności – daremnie się przeciwstawiać. Nie wejdzie w stare wiersze i w starego poetę zmysłowa nadzwyczajna realność i nie da umierającej matce opowieści o istnieniu, nie podtrzyma zamykających się powiek i nie wsunie pod powieki powidoków nadzwyczajnego. Podtrzymywać przy życiu będzie matkę obca krew, przez wiersze będą płynąć doświadczenia coraz mniej własne. Tyle pisało się o umieraniu wierszy, więc dlaczego nie można się pogodzić z umieraniem świata matki? Wygasa w oczach matki, jak w poecie przez całe istnienie wygasał. Kiedy wygaszanie świata widzimy, musimy godzić się na śmierć bliskich – powiedziałaby okrutnik kierujący się tylko logiką. Ależ nie chodzi o umieranie bliskich, ale o nasze umieranie, o śmierć naszej czułości. Szczęśliwie jeszcze zostaje czułość, gdy już umarła czuła poezja. Dla Różewicza to zdanie jak wyrok. Przeróbmy je, okrutnicy konsekwencji, jego konsekwencji, przecież czuła poezja to pleonazm, czuła czułość. Umierać z prozaicznym komentarzem rzeczywistości, z tomikiem *Niepokój* na szpitalnej pościeli? Tak zatem wygląda moja parafraza – współczucie umiera,

gdy umiera poezja. Zostają tylko deklamacje i skargi albo daremne próby odwrócenia biegu rzeczy. Udają się jako wspomnienia dzieciństwa naszego albo naszej matki. I poeta czułościowo matkę wspomina, jakby zapomniał o tysiącach stron, które napisał, i potrafi czule opisać umieranie. Szczelinka uczyniona przez umierającą matkę w kokonie komentatora powszechnego umierania.

Jeśli sztuka jest lepszą częścią autora, jeśli forma sztuki wnosi go ponad siebie, również ponad oprawcę czy kłamcę w sobie, ponad nudziarza i artystę z banalną biografią, trzeba uprawiać sztukę. W tej sugestii ktoś w dwudziestym wieku zamienił „jesli” w „nie”, a „udaną w udawaną”. Różewicz postępował, jakby zaszła ostateczna podmiana, i jakby nic już nie mogło wznieść jednostki ponad siebie, a właściwie ponad się, które stało się własnością zewnętrżności. Zewnętrzność, przez jednostki produkowana i fabrykowana, zmienia właściciela niezwykłości w posiadacza śmieci, bo zewnętrzność to śmietnik, papka, przetwórnica. Nie wierzyć w sztukę, jedyną iluzję nadzwyczajności, to zgodzić się na przerobienie siebie. Rzadko można spotkać artystę, który nie wierzy w deklaracje współczesnej sztuki, „artystę” poziomu zero, sarkastycznego komentatora spadania, szczerzego reportera własnego przerobienia. Ze sztuki zostały tylko autokomentarze nieudanej twórczości i nieudanego kreatora. Resztki to jednak bardzo dużo.

Nienasycony

• TADEUSZ NYCZEK •

Ta chwila przed zachodem słońca.
Rozpadanie, jestem taki senny.
Wiem że mam obowiązek to wszystko
połączyć
ale nie wiem w jakim celu. A może nie
trzeba
łączyć tylko dzielić a może nie trzeba
dzielić tylko opowiadać!

To fragment *Tarczy z pajęczyny*, z roku 1963. Jednego z najwspanialszych poematów Różewicza. Pajęczyna jak tarcza, tarcza jak pajęczyna. Tarcza z pajęczyny słów przeciwko realnemu światu? Niewątpliwie. Ale przecież pajęczyna to także pułapka. Różewicz jak pająk, zaczajony gdzieś w kącie, patrzy, co mu wypadnie w tę mocną, choć ulotną sieć.

Po morzu płyną statki srebrne, szare, czerwone, białe, w zachodzącym słońcu wyzłocone. Posiedziałem chwilę na żelaznej obręczy nad morzem. Robiono zdjęcia, zaczął padać deszcz. Zbiegłem do tunelu, sta-

łem na schodach. Ludzie czekali, aż deszcz przestanie padać. Pojechałem do hotelu. Wyszedłem na miasto wieczorem. Wszedłem do małego kina. Idzie kolorowy pano-

Autor jest krytykiem literackim, teatralnym i plastycznym, obecnie wykładowcą krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i kierownikiem literackim warszawskiego Teatru Ateneum. Publikowane od sześciu lat w „Dialogu” felietony wydał właśnie pod tytułem *Nawozy sztuczne dla artystów i sprzątaczek*.

ramiczny film. Zdaje mi się, że rzecz dzieje się wśród Mongołów. Film idzie bez przerwy, znalazłem się nagle w środku bitwy.

I tak dalej. Sieć nie wybiera, wpada w nią wszystko, co się rusza, co fruwa, chodzi, świeci, żyje, nie żyje. Sieć ze słów jest delikatna, „prawdziwe życie” radzi sobie z nią doskonale, wystarczy machnąć, dmuchnąć albo nie zauwa-

1 Ten i następny cytat z „Twórczości” nr 5/1964.

żyć. Sieć ze słów jest mocna, bezlitosna, zatrzyma na sobie wszystko, co w nią wpadnie. Co zapisane, przeżyje przełotną rzeczywistość.



Tarcza z pajęczyny jest wierszem pomieszanym z prozą. Podobnie jak inne poematy (*Świat 1906 – collage, Spadanie, Non-stop-shows, Złowiony, Recycling, Duszczyka, Francis Bacon, Jestem nikt...*). Wiersz „ucieka” w prozę, proza „ucieka” w wiersz. To tworzy między nimi stałe napięcie; stąd prosta droga do dramatu. Poematy „są zbliżone do struktur moich dramatów. Podkreślam: nie komedii, ale dramatów” (Różewicz w *Językach teatru*, rozmowie z Kazimierzem Braunem²). Niektóre poematy, jak wiadomo, weszły wprost do teatru, głównie za sprawą Jerzego Grzegorzewskiego.



Różewicz często podkreśla realistyczność i zarazem poetyckość swojego teatru. Realistyczność znaczy rzeczywistość, poetyckość znaczy fikcja. Ale ponieważ to się zawsze miesza, między liryką, prozą a dramatem wciąż przebiegają iskry utrudniające reżyserom i aktorom złapanie właściwego tonu. Choć co to znaczy „właściwy” ton? Nie mam pojęcia, i oni też najczęściej nie wiedzą.

Nie przypadkiem Różewicz najpóźniej doszedł do dramatu/teatru. Jego poezja była rewelacją, odkryciem, znakiem nowoczesności w powojennej literaturze. Kiedy zaczął pisać prozę, dosyć milcząco uznano ją za twórczość w jego życiorysie podrzędną. Kiedy doszedł teatr, zeszła na jeszcze dalszy plan. Spróbujcie jednak do niej wrócić. Nie tylko do głośnej *Śmierci w starych de-*

koracjach czy *Przygotowań do wieczoru autorskiego*, ale i skromnych opowiadań z *Wycieczki do muzeum* i *Opadły liście z drzew*. Odkrycie (niektórzy z pewnością to wiedzą) wielkiego prozaika, jednego z największych, jakich mieliśmy po wojnie. Poezja i szum wokół niej przykryła prozę Różewicza, wypchnęła ją z dyskusji o prozatorskim kanonie. Czy ktoś kiedyś postawił te opowiadania obok pisarstwa Filipowicza, Szczepańskiego, Nowakowskiego, Odojewskiego, Iwaszkiewicza, Borowskiego, Strykowski, Andrzejewskiego, Dygata? No właśnie. A tam ich miejsce, wśród najlepszych.

Że to konwencjonalny realizm, niegodny naszej nowatorskiej epoki? Jakby niegodny Różewicza? Tymczasem to właśnie ona, ta realistyczna, „niegodna” proza była fundamentem rewelacyjności Różewiczowskiej poezji i potem rewelacyjności teatru. Formalnych wynalazków poezja dwudziestego wieku wynalazła przed Różewiczem znacznie więcej, odważniejszych, znacznie dalej idących w rozdlubianiu języka. Więc nie w tak pojętej językowej odkrywczoci była siła liryki Różewicza. Jej siłą było porozumienie się czystej poezji z bardzo przyziemną realistycznością prozy.

To są oczywiście banały. Ale te banały są też kluczem do teatru Różewicza, który cały jest wojną wydaną przekonaniu, że istnieją jakieś czyste, nieskażone niczym formy i normy postępowania w literaturze, sztuce, w ogóle w kulturze. Tę wojnę Różewicz przećwiczył na samym sobie. Próbował przeciw norm jakoby „nieskażonych”. Napisał kilka komedii i dramatów mogących uchodzić za wzór współczesnej pièce bien faite, jaką wypada pisać w epoce Geneta, Dürrenmatta, Becketta, Frischa, Ionesco. *Spaghetti i miecz*, *Wyszedł z domu*, *Na czwora-*

² Kazimierz Braun, Tadeusz Różewicz *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 70.

kach, Stara kobieta wysiaduje, Białe małżeństwo, Odejście głodomora, Do piachu, Pułapka. Ich nowoczesność jak na wiek dwudziesty jest typowa, wręcz konwencjonalna, choć sam autor nie byłby zadowolony z tej kwalifikacji. Co ciekawe, ta konwencjonalność była następstwem całego ciągu bardzo nieraz skrajnego eksperymentowania zarówno z językiem, jak strukturami dramatycznymi; mam na myśli, oczywiście, wcześniejszy etap teatralnego czy parateatralnego pisarstwa Różewicza, od *Kartoteki* po *Akt przerywany*. Tak jakby poeta uznał, że albo tamto eksperymentowanie było ślepą uliczką, albo się wyczerpało; jakkolwiek było, nie przynosiło pożądanych profitów. Kierunek postępowania raczej odwrotny do tego, jaki był udziałem wielu eksperymentatorów naszych czasów. Droga bowiem, wytyczona głównie przez malarzy, wiodła zazwyczaj od figuratywizmu do abstrakcji, najkrócej ujmując. Picasso, Klee, Mondrian, Warhol, Stażewski, Fangor, Jaremińska, wszyscy zaczynali od mniej więcej klasycznego obrazowania, by sukcesywnie je porzucać na rzecz indywidualnych poszukiwań formalnych. Bywały oczywiście wyjątki. Lebenstein po całych seriach półabstrakcyjnych obrazów wracający do poetyckiego realizmu. Wróblewski biegający od abstrakcji do socrealizmu, by w końcu wybrać figuratywny ekspresjonizm.

Różewicz, prawdziwy eksplorator, porywa się na rzeczy niemożliwe, przekracza reguły i próbuje zajrzeć na drugą stronę lustra, by chwilę potem, jakby poskramiając własną odwagę, a może tylko zrażony nieskutecznością tamtych wypraw w nieznane, wracać na bardziej utarte szlaki i pisać sztuki grane od Wrocławia po Tokio, które przynoszą mu popularność i solidnie wzmacniają konto.

Trochę się broni, trochę usprawiedliwia. „Ja jestem rzeczywiście realistą, i jak buduję jakąś budowlę, to stawiam ją z realnych cegieł. Muszę mieć poszczególne cegły, poszczególne składniki realne. Nawet jeszcze niektóre ściany są realne, z cegieł, z zaprawy murarskiej. Ale ostateczny kształt zmienia się w coś w rodzaju poematu. *Stara kobieta* jest właściwie poematem. Choć poszczególne jej elementy są realistyczne. Budowniczy średniowiecznej katedry też przecież musiał mieć cegłę, wapno, zaprawę, dźwigi. Cała budowla też przecież była realna. Można było do niej wejść. Nie tylko się modlić. Można było schronić się przed deszczem.”³



Od wielu lat dziwnie pociąga mnie teatr niemożliwy Różewicza (choć co tu kryć, pod wieloma względami „wolę” *Starą kobietę* od *Przyrostu naturalnego* i *Wyszedł z domu* od *Aktu przerywanego*). Czyli to, od czego zaczął swoje dramtopisarstwo i na czym skończył (w latach siedemdziesiątych wrócił na pewien czas do eksperymentowania z materią dramatyczną); środek zostawiam teatrom szukającym klasycznego Różewicza. Przy okazji: zupełnie nie umiem powiedzieć, która z „normalnych” jego sztuk jest „aktualna” i dlaczego. Patrząc z perspektywy lat widzę, że naprawdę interesowały (przerazały, fascynowały) go dwie fundamentalne kwestie: nadmierność i niestabilność, które przerabiał, zresztą nie tylko w sztukach, na dziesiątki sposobów. Nadmierność, czyli przeludnienie, zagęszczenie, śmietnik jako symboliczna figura przerostu, mnożące się zbiorowisko byle jakich idei i zbędnych przedmiotów. Niestabilność, czyli brak zadomowienia, utrata wiary w trwa-

³ Tamże, s. 59.

TADEUSZ RÓŻEWICZ *STARA KOBIETA WYSIADUJE*, NARODOWY STARY TEATR, KRAKÓW 2014,
REŻ. MARCIN LIBER. FOT. MAGDA HUECKEL



łość tradycji, niezmiennność wartości, jasność kryteriów, w dobro nieuwarunkowane istnieniem zła.

Niestabilność była wcześniejsza, jako skutek wojny. Zaczepić się o coś, gdzieś, żeby przetrwać, to było zadanie na życie. Wielu bohaterów Różewicza stara się jak najmniej ruszać z raz obranego miejsca albo takiego miejsca szuka. *Tarcza z pajęczyny*, *Spadanie*, *Et in Arcadia ego* są poematami opartymi na paradoksie: bohater wciąż podróżuje, miota nim od Włoch i Paryża po Japonię i Mongolię, „spada we wszystkich kierunkach”, i jedyne, o czym marzy, to zatrzymać się i stanąć. „Jestem ruchomy Niebezpieczeństwo jest w tym że można mnie przesuwac z miejsca na miejsce wyrwać z krajobrazów przesadzać z ulicy na ulicę Jestem ruchomy Ja i moi współcześni Pierwszym więc warunkiem dalszego życia jest znie-ruchomieć Nie pozwolić się wyrwać z krajobrazów z obrazu Chcę wszystko zatrzymać «Wszystko» Nie wolno opuszczać miejsca urodzenia miejsca zamieszkania i miejsca zgonu Jestem teraz przywiązany do drzewa za oknem Ale na oknie jest zasłona Twarze ludzi i twarze zdarzeń nie powinny zmieniać swoich rysów.”⁴ Stara kobieta tkwi w środku wielkiego śmietnika, wyjadając cukier z cukierniczki, i nie zwraca uwagi na zasypujący ją świat. Bohater *Kartoteki* zakopał się w łóżku i niech się dzieje co chce, to wokół niego istnieje ruchomy świat. Głodomór zamknął się dobrowolnie w klatce i w niej tudzież głodowaniu upatruje sens życia i wolności; na zewnątrz hula rozbestwiona konsumpcja i rzekoma wolność.

Poczucie nadmierności przyszło potem, w końcu lat pięćdziesiątych i w następnej dekadzie, i było niewątpliwym skutkiem co najmniej dwóch

okoliczności. Jedna to intensywnie rozpowszechniana informacja o wszechświatowym przeludnieniu i związanych z tym zagrożeniach ekologicznych. Druga – zetknięcie się Różewicza, wtedy szczególnie dużo podróżującego, z zachodnim światem będącym wówczas w apogeum konsumpcyjno-cywilizacyjnego amoku. Na przybylszu z zapyziałej, biednej i szarej prowincji wschodnioeuropejskiej kolorowa nadprodukcja wszystkiego, w co można się ubrać, czym pojechać, co zjeść i w czym mieszkać, musiała wywołać szok połączony z przerażeniem. Nietrudno to sobie wyobrazić, wystarczy przypomnieć reakcje Polaków niewychylających nosa poza rodzime opłotki, kiedy znaleźli się w Polsce Balcerowicza i mieli nagle wybierać spośród kilkudziesięciu rodzajów pasty do zębów.



Tytuł tego mojego tekstu o Różewiczu kłania się oczywiście Witkacemu, z którym Różewicza łączy coś więcej niż tylko wyraźne zaciekawienie młodszego pisarza twórczością starszego. TR czuje ze StIW między innymi pokrewieństwo dusz nienasyconych właśnie. Obaj chcą czegoś więcej, dalej, głębiej. Wciąż grzebią w brzuchu świata i brzuchu literatury, miotają się od formy do formy, od konwencji do konwencji. Ekscytuje ich dociekanie zagadki życia w stanie permanentnego kryzysu, obaj chcą się wyrwać z mocnej tradycji, na której wyrosli, szukają nowych sposobów wypowiedzenia świata, który metodami tradycji jest już nie do ogarnięcia. Z drugiej strony zdają się żałować utraconej siły dawnych epok i dawnych twórców. Gadają, nieustannie gadają, a im więcej gadają, tym bardziej czują, że jakaś Istotność jest jeszcze dalej, gdzie indziej. Biegają ku niej, roniąc po drodze setki zdań jakby wciąż nie tych,

⁴ *Tarcza z pajęczyny*, op.cit.

słów zastępczych, bo te ważne albo już były, albo dopiero trzeba je znaleźć.

U Różewicza dochodzi jeszcze poczucie swoistej „nieprawdziwości” tego, co jest tak zwaną rzeczywistością, bo prawdziwa rzeczywistość już była. Czy kiedyś będzie jakaś inna, równie prawdziwa, nie wiadomo. Na razie jest śmietnik i to nam musi wystarczyć. Piękno i sens zaludniają już tylko muzea.



Pisanie *Przyrostu naturalnego* zaczął, jak się parokrotnie zwierzał (Puzynie, Braunowi) równocześnie z *Kartoteką*, w 1958. Zachłysnął się ambicją i nie wszystkiemu dał radę; chciał bodaj za dużo naraz. Uprawiana dotychczas poezja i proza była wciąż tylko literaturą; teatr dawał szanse zmierzenia się z życiem samym. Tam byli żywi ludzie, umieli ożywiać słowa, mówić nimi do innych. W teatrze można było także nie używać słów. To ważne: n i e u ż y w a ć s ł ó w. Oszczędność Różewiczowskiej frazy poetyckiej wciąż miała przed i za sobą milczenie jako równie istotny sposób komunikowania stanowiska wobec świata. Ale poezja to były jednak wciąż słowa, teatr zaś mógł używać b r a k u s ł ó w jako naturalnego środka wyrazu. Aktor dysponował gestem, dźwiękiem, milczącym wzrokiem. Dysponował zarówno językiem mowy, jak językiem ciała. Mógł tekst zatrzymać, otworzyć, zamknąć, powiedzieć go cicho albo głośno, na dziesiątki sposobów. Teatr zafrapował Różewicza jako naturalne miejsce, w którym słowo stawało się ciałem.

Mówić, ale jakby mimochodem. W *Akcie przerywanym*, jednej ze sztuk niemożliwych, Różewicz długo odwleka początek tego czegoś, co chce i nie chce być sztuką, czyli „jakiejś rzeczy do mówienia o czymś”. Zalewa ten począ-

tek oceanem didaskaliów, tłumaczeń (się), mnoży urojone byty i działania sceniczne, kompletnie niewykonalne, ale ta niewykonalność, do której się przyznaje, perwersyjnie go podnieca. Na szóstej (!) stronie didaskaliów notuje: „Ciągłe jeszcze nie zaczyna się nasza sztuka i trudno w tej chwili przewidzieć, kiedy się zacznie. A przecież wiem, że zacznie się z chwilą, kiedy padnie pierwsze słowo. Gdyż na początku teatru współczesnego było, jest i będzie słowo. Instrument porozumienia tak niedoskonały, a niezastąpiony, prymitywny i konieczny. Pozbawiony smaku jak woda, a przecież do życia niezbędny. Jako pisarz realista staram się jednak, aby słowo w moim teatrze nie miało większego znaczenia niż w życiu. [...] Doprawdy nie mogę się (dosyć) «nadziwić» naszym współczesnym reżyserom i dyrektorom, którzy wymagają sztuk długich, czyli (jak to oni mówią) «pełno»-spektaklowych. Wymaga to wielkiej ilości słów. Dialogi. Gadanina. Dowcipy. Maksymy. Tymczasem dramat rozgrywa się w ciszy. W oceanie ciszy”⁵.

Za dramat modelowej ciszy – albo modelowy dramat ciszy – uchodzi *Do piachu*. Poczytajcie jednak choćby *Akt przerywany*. Tam głównie się nie mówi. Czas rozciąga się w nieskończoność (teatralną). Różewicz chciałby, żeby pewne sceny trwały (w milczeniu) dziesięć minut, ale godzi się na trzy, bo to jest jeszcze do wytrzymania.

Cisza. Cisza panuje w pokoju, cisza za zamkniętymi drzwiami. Cisza zupełna, nieznośna. Dziewczyna pisze coś na różowej kartce i wkłada ją pod cukiernicę

Jak cicho

jak tu cicho

⁵ Wszystkie cytaty z *Aktu przerywanego*, zob. „Dialog” nr 4/1968.

cam do pisania sztuki. przeglądam notatki z 1966 roku: Dramat «bez końca». Nie chcę «kończyć» tej sztuki. recenzenci nic nie widzą. Nie widzą zasadniczej różnicy: sztuki ABCDXYZ, nawet sztuki Witkacego i Gombrowicza mają «koniec». Moje sztuki nie mają końca. To jedna z podstawowych różnic”. (*Przyrost naturalny*).

Parę razy z niejaką rozpaczą i poczuciem klęski wyznaje, że poszedł na ustępstwa, na łatwiznę. Nakłaniany przez reżyserów i dyrektorów teatrów dopisywał zakończenia wbrew początkowej idei dramatu. *Kartoteka* nie powinna mieć końca (początku zresztą też), tak jak nie ma końca ludzki pochod złożony z żywych postaci, upiórów i zmaterializowanych obsesji przechodzących przez łóżko Bohatera. (Konrad Swinarski, dwukrotnie reżyserując *Kartotekę*, miał nawet pretensję, że gdzieś się zatrzymała: „jest w niej wszystko to, co ja sobie najwyżej w dramacie cenię, ale po prostu – nie ma ona dalszego ciągu”⁷). *Przyrost naturalny* nie powinien mieć zakończenia, bo proces przyrastania trwa teoretycznie w nieskończoność. Podobnie ze *Starą kobietą* i rozrastającym się śmietnikiem. *Akt przerywany* nie po to jest aktem przerywanym, żeby zostać wreszcie przerwany na amen. Ta sztuka, czy raczej antysztuka, pisze Różewicz, ma akcję na niecałą godzinę, ale powinna trwać co najmniej trzy godziny, żeby uzyskać wrażenie (przynajmniej wrażenie!) nieskończoności albo dowolnej rozciągłości czasu.

Szedł więc na kompromisy. Świadom oczywiście (to była jeszcze jedna jego gra), że żądanie przezeń braku początku czy końca było czysto teoretyczne. Ale inne kompromisy okazywały się

bardziej dotkliwe, bo nie musiały być kompromisami z realiami teatru. Bohater *Kartoteki* miał w założeniu leżeć i w ogóle nie brać udziału w akcji. W teorii. Kiedy przyszło do realizacji, autor ruszył Bohatera, dał mu tekst, wciągnął go w akcję. Bohater „zaczął rozmawiać, krzyczeć, żartować, kpić... jednym słowem poszedł na kompromis. Nie zgubił teatru starego i nie stworzył nowego”⁸ (*Teatr niekonsekwencji*). W tym samym tekście pisał Różewicz dalej: „Drugim kompromisem jest *Grupa Laokoona*. Grupa ta miała być rzeźbą w marmoladzie. [...] Miała to być degrengolada estetów i pseudonowatorów wyrzeźbiona w marmoladzie. [...] Ale w trakcie «pracy nad sztuką» ręka dramaturga zaczęła kleić z marmolady jakieś «postacie», zaczęła kleić «akcję». Teatr (ten «prawdziwy») upominał się o swoje prawa i powstała prawie prawdziwa komedia z dekoracjami i przerwą”.

W rozmowie z Puzyną (w 1969) dopowiadał: „«Od Sasa do lasa» miała być ta sztuka. Tymczasem znów nastąpiło porozumienie z teatrem. Mówiło się o braku zakończenia i tamte dwie, trzy strony, powiedzmy, nie najgorsze jakieś, dowcipne – dopisałem. To jest komedia, ale znów niekonsekwentna”⁹.

Jeszcze próbował walczyć. Zrobił psikusa reżyserom przy *Śmiesznym staruszku*, pisząc do niego osobno – i później – *Prolog albo epilog*, do wyboru (znajdźcie go w *Teatrze niekonsekwencji*). I żeby jeszcze rzecz pogmatwać, ten ni to prolog, ni epilog był niegdyś początkiem *Przyrostu naturalnego*... Sugerował, że skoro dyrektorzy upierają się przy przerwie w przedstawieniu, to może niech ją zarządzają... po spektaklu.

⁷ Pisze o tym Zbigniew Majchrowski we wstępie do książki Różewicza *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 20.

⁸ *Teatr niekonsekwencji*, op.cit., s. 73.

⁹ *Wokół dramaturgii otwartej*, z Tadeuszem Różewiczem rozmawiał Konstanty Puzyna, „Dialog” nr 7/1969.

Nie robił zresztą z tego jakiejś generalnej zasady. Jeśli gdzieś powinien być koniec, niech będzie koniec. Ale tam, gdzie nie powinien, ma go nie być. Było zresztą jasne, że w teatrze – przynajmniej tym zawodowym – to jest niewykonalne. Miał nadzieję, że teatr studencki, amatorski, będzie gotów podjąć ryzyko zrobienia czegoś naprawdę odważnego i niekonwencjonalnego. Bratał się z nim nawet; wspominałem o gliwickim STEPIE, który w 1962 wystawił *Świadków albo naszą małą stabilizację* (tam też odbyła się dwa lata później prapremiera *Spaghetti i miecza*). Potem nie wracał do tematu, choć teatry alternatywne chętnie brały na warsztat jego sztuki i nie tylko sztuki. Może doszedł do wniosku, że do dramatów z poważnymi rolami aktorskimi trzeba jednak większych sił i środków, niż mogły je zapewnić teatry było nie było amatorskie.

Pozostaje pytanie: da się nie zrobić końca w spektaklu? Ja bym tak od razu nie przesądzał, że się nie da.



Można do tego wszystkiego podejść także z innej strony, praktycznej. Zadać mianowicie autorowi prowokacyjne pytanie: panie Różewicz, skoro pan tak się szarpiesz z teatrami, które wymuszają na panu kompromisy, błagają o dopisywanie efektownych finałów, dają do zrozumienia, że proponuje pan jakieś niewykonalne projekty, w efekcie czego machasz pan ręką i piszesz sztuki prawie po bożemu, komedie do śmiechu albo poważne dramaty egzystencjalne – to może sam się pan weź do reżyserii? I pokaż im, kto tu wie co mówi?

Różewicz nie był polonistą, tylko historykiem sztuki, bratał się bardziej z artystami pędzla niż kolegami po piórze. Spędzał długie godzi-

ny w pracowniach nie byle jakich malarzy (przyjaźnił się na przykład z Grupą Krakowską pełną wybitnych nazwisk), przyglądał się procesowi powstawania obrazów, rysunków, rodzenia się ich idei. Sam próbował rysować. Zwiedził wiele światowych muzeów, od Madrytu po Nowy Jork. To były, jak mówił, jego „uniwersytety”, bo chodził tam studiować sztukę, a nie zaliczać obowiązkowe arcydzieła. Jego rękopisy trochę przypominają partytury Pendereckiego czy Schaeffera, których też ciągnęło do sztuk graficznych. Teksty korygował kolorowymi pisakami, pozornie niedbale komponował kartki ze skreśleniami, podkreśleniami, dopiskami... Zaglądał więc na cudze podwórka. Skoro zaczął już pisać sztuki, dlaczego miałby nie spróbować, jak się je robi ręcznie w teatrze?

Rzeczywiście, podszeptował tu i ówdzie, że ciągnie go do reżyserii. Ale jednocześnie bał się, wykręcał, przekonywał i siebie, i rozmówców, że niby tak, to byłaby świetna i pożyteczna przygoda, ale może jednak nie, bo przecież jakże on...

Mówił Braunowi: „Wycyfywałem się... Ciągłe... Dwa elementy na to wpływały. Raz – strach przed zaangażowaniem się w sensie czasu. Słyszac, że robicie sztukę około dwóch miesięcy, a czasem trzy [...] bałem się, że stracę za dużo czasu. Z życia. Dosłownie. I z pracy. Gdybym potrafił w tydzień czy dwa wyreżyserować, maksimum dwa tygodnie, tobym się zgodził. Potem się też trochę wystraszyłem całej machiny teatru i samego żywiołu teatralnego, aktorskiego [...] Mimo pokus ja, jako człowiek słowa, trochę się zawsze bałem tej przemiany moich ról, moich dialogów, moich idei teatralnych w tę fizyczność. Bo moje postaci były często po prostu rozwiązaniem pewnych

założeń teoretycznych”¹⁰. Szesnaście lat wcześniej mówił Puzynie coś trochę innego, choć blisko: „Teatr mnie interesuje jako maszyna, którą chciałbym rozbiierać, oglądać, być na próbie, ale żeby to niekoniecznie było związane z moimi sztukami. To jest dla mnie sprawa drugorzędna. Mnie bardzo interesuje «jak to się robi». Bez chęci, broń Boże, zostania reżyserem. Może w wyobraźni, może w marzeniach”¹¹.

Być może nie tylko jego ciągnęło ku scenie, ale tylko on dał temu publiczny wyraz. Częściej spotkać się można z deklaracjami odwrotnymi. Poniekąd rzy pisarze wręcz uciekają od teatru, nie chcą widzieć tego „brudnego” procesu, często, a może zawsze zniekształcającego czystą autorską wizję. Różewicz też się bał tej przemiany. Szukał rozmów z reżyserami „ponad głową” teatru. „Niektóre moje sztuki, a często fragmenty sztuk czy sztuki niedokończone świadomie, są nie tylko dramatami, są to również dialogi z reżyserami, dyskusje z teoretykami. Są to także próby reżyserowania na papierze, co jest dla mnie wygodniejsze...”¹²

Reżyserował więc na tym papierze dużo i chętnie. Różewiczowski didaskalia to osobny fenomen jego literatury. Bo są literaturą jak najbardziej. Tam mógł puścić wodze wyobraźni, nic go to nie kosztowało, czysta przyjemność bujania w teatralnych obłokach. Był pod tym względem niewątpliwym spadkobiercą romantyków, notabene będących w jeszcze lepszej sytuacji: wiedzieli doskonale, że ich projekty inscenizacyjne pozostaną na zawsze – czyli za ich życia – na papierze, więc mogli sobie folgować do woli. Najbardziej szalony z tych projektów – *Nie-Boska* Krasieńskiego, choć później

dziesiątki razy inscenizowana, nigdy w praktyce nie sprostала wymaganiom autora zapisanym w didaskaliach. Przynajmniej dosłownym wymaganiom, bo zawsze kończyło się na umownościach. *Nie-Boska* to w istocie projekt filmowy, aż dziw, że na przykład Wajda nigdy się z nim nie zmierzył.

Raz, jak wiadomo, spróbował Różewicz roboty stricte teatralnej. Na scenie kameralnej wrocławskiego Teatru Polskiego, między 17 listopada a 2 grudnia 1992 roku, odbył z aktorami cykl otwartych prób na motywach *Kartoteki*; tak powstała *Kartoteka rozrzucona*. Struktura pierwotnego tekstu nie uległa specjalnym zmianom, wlała się tylko w jej mobilne ciało powodziowa rzeka cytatów z dawnej historii (fragmenty kazań ks. Skargi, mów Piłsudskiego) i współczesnych mediów.



Wszystkie dramaty albo niby-dramaty z serii teatru niemożliwego, od *Przyrostu naturalnego* i *Aktu przerywanego* po *Straż porządkową* i późniejsze minigroteski z wczesnych lat siedemdziesiątych (*Rajski ogródek*, *Wielkości*, *Zacieranie rąk*, *Dramat rozbieżny*) to projekty, w których tylko tekst jest stuprocentowo realizowalny, zaś działania sceniczne mają różny stopień wykonalności; niektóre wręcz zerowy. Nawet te wykonalne nie obywają się bez uproszczeń, opuszczeń, podstawiania mniej skomplikowanych znaków w miejsce wizji przekraczającej granice choćby techniczne.

Osobne miejsce zajmuje w tym zestawie pełnospektaklowe, gigantyczne widowisko dla teatru telewizji z roku 1978, *O wojnę powszechną za wolność ludów prosimy Cię, Panie*, które w drugim tomie *Teatru Różewicza*, dziesięć lat późniejszym, będzie nosiło tytuł *Głos Anonima*. Już w *Uwagach wstęp-*

¹⁰ *Języki teatru op.cit.* s. 10.

¹¹ *Wokół dramaturgii otwartej*, op.cit.

¹² *Języki teatru*, op.cit. s. 72.

nych do tego scenariusza Różewicz zapisuje dyrektywę przyporządkując potencjalnych realizatorów o zawał serca: „Poza narratorem – Bohaterem – widowiska występuje nieokreślona ilość osób”. Potem następuje wstępny monolog Bohatera, a po nim komentarz: „Ten fragment można realizować dosłownie (przy użyciu wielkich mas ludzkich). Pokazać drogi, którymi spływają strumienie i rzeki ludzi, koni, furmanek”. Później co prawda trochę się mityguje i sugeruje możliwość zastąpienia tych obrazów „gotowymi zdjęciami” w postaci tła dla głosu narratora, ale już widzę szczęście w oczach producenta telewizyjnego, który tylko na tym jednym pomysłem zastępczym mógłby zaoszczędzić grube pieniądze. Bo na innych pomysłach raczej nie oszczędzi... Koszta produkcji słyby w setki tysięcy, jeśli nie w miliony... Pomijając drobiazg: widowisko zrealizowane wedle wymagań autora trwałoby kilka godzin i prawdopodobnie jedynymi, którzy jako widzowie dotrwaliby (skądinąd z konieczności) do końca, byłiby reżyser, montażysta i kierownik działu produkcji.

Nie dziwota, że żadna z telewizji nie podjęła się tego karkołomnego i poniekąd samobójczego zadania. Co ciekawe, *O wojnę powszechną...* doczekało się jednak premiery, tyle że scenicznej. Bohdan Cybulski, reżyser odważny, zaadaptował *rzecz* dla warszawskiego Teatru Nowego w roku 1988, tyle że, jak łatwo się domyślić, wszystko uległo znacznemu uproszczeniu. Imponujące rozmachem przedsięwzięcie, jeszcze jedno świadectwo autorskiego nienasycenia, pozostało wyreżyserowane na papierze.



Wszystkie te „sztuki niemożliwe”, zresztą nie tylko one, pokazują poważ-

ny rozbrat między teatrem wyobrażonym a realnym. Parokrotnie ponawiane próby wyjścia poza znane konwencje i oswojone zachowania kończyły się poczuciem nieustannej porażki, skutkującym powrotami do utworów, którym „siły i środki naszej sceny” zwyczajnie mogłyby sprostać. Oczywiście nawet w tych bardziej konwencjonalnych – jak na siebie – dramatach Różewicz wciąż próbował, czy nie da się poszerzyć pola walki. Eksperymentował z postaciami, sytuacjami, przede wszystkim z językiem dialogów. Nawet tak tradycyjne komedie, jak *Spaghetti i miecz* czy *Na czworakach*, to podstępnie nowatorskie zabawy językowe na skalę dotąd w polszczyźnie scenicznej nieznaną.

Czasem mylił tropy. Na dobrą sprawę nie wiadomo, czy naprawdę nie dał rady napisać *Przyrostu naturalnego* w formie sztuki, i pomysł ucieczki z tym na potencjalną scenę był zwyczajnym wybiegiem – czy było tam coś więcej. „Pierwszy chyba raz – od czasu jak piszę «sztuki teatralne» – odczuwam tak wielką potrzebę rozmowy z reżyserem, scenografem, kompozytorem, aktorami... [...] Właściwie mógłbym w tej chwili zacząć próby widowiska. Mogę zrezygnować z pełnego tekstu literackiego sztuki na rzecz scenariusza. Ale jestem sam i jestem zmuszony do pisania utworu literackiego” – notował 31 października 1966 roku (w tymże *Przyroście*), troszkę chyba oszukując sam siebie. Bo może opisując perypetie z własną niemożnością odkrył mimochodem, że oto wysnuwa mu się spod pióra całkiem nowa prowokacja wobec teatru, której przed nim nikt nie wymyślił. „Ja naprawdę najciężej pracowałem nad tym, żeby tej sztuki nie napisać. I nie mówię tego w formie paradoksu czy żartu. Gdybym napisał tę sztukę, nie stworzyłbym tej jakiejś

nowej teorii teatralnej, propozycji dla teatru"¹³ – powie Braunowi dwadzieścia lat później, gdy już było wiadomo, że właśnie taką propozycję stworzył. I że mimo wszystko znaleźli się realizatorzy tej propozycji, choćby sam Braun.

Gdy pisał te notatki z porażki, czyli *Przyrost naturalny*, nie podejrzewając wtedy jeszcze, że ta porażka okaże się rewelacyjnym wynalazkiem projektującym teatr, którego nie było i którego, jak myślę, nadal nie ma, miał już za sobą nie tylko *Kartotekę*, ale i *Grupę Laokoona*, którą musiał zgwałcić, żeby mu ją wystawiono; miał *Akt przerywany*, antysztukę niemożliwą do wykonania wedle założeń autorskich; *Śmieszno staruszka*, do którego musiał dopisywać „prolog albo epilog”, oraz *Świadków, czyli naszą małą stabilizację*, sztukę, z której największą furorę zrobił tytuł. Napisał też drugie po *Kartotece* swoje pełnospektaklowe arcydzieło, *Wyszedł z domu*. To dziesięciolecie 1958-1968, rozpoczęte *Kartoteką* i zamknięte *Starą kobietą*, było erupcją fenomenalnych literacko-teatralnych wynalazków Różewicza. Tylko jedna ze sztuk wtedy napisanych, *Spaghetti i miecz*, i wszystkie późniejsze, od *Na czworakach* po *Pułapkę*, błyskotliwe, wybitne i tak dalej, nie miały już sprawiać większego kłopotu ludziom teatru. Mogły wywoływać awantury pozateatralne, jak *Białe małżeństwo*, ale najwyżej tyle. Weszły do normalnego repertuaru obok Rittnera, Becketta, Wyspiańskiego i Fredry – jako znak pożądanej nowoczesności i nadążania za tak zwanym światem. Teatr niemożliwy Różewicza pozostał niemożliwy.

Wciąż czeka na prawdziwe odkrycie. I niech mi nikt nie mówi, że go przecież odkrywano, bo grywano. Owszem, *Przyrost...*, *Akt przerywany*,

Rajski ogródek miały swoje premiery. Ale jeśli za najwybitniejszą realizację w tym zakresie uchodzi *Przyrost naturalny* Kazimierza Brauna z Teatru Współczesnego we Wrocławiu z roku 1979, to nie mam więcej pytań. Z kolei *Rajski ogródek* Pawła Miśkiewicza, uhonorowany licznymi nagrodami dyplom krakowskiej PWST z 2001 roku, był w istocie typowym mainstreamowym spektaklem niewykraczającym poza znane chwytły i sposoby aktorsko-reżyserskie. Zresztą nie o żadne innowacje w nim chodziło, tylko o prezentację talentów młodych absolwentów szkoły teatralnej.

Na przykład nikt nie zmierzył się naprawdę z czasem w sztukach Różewicza. A z czasem właśnie pisarz ów wyznaczał bardzo dziwne rzeczy. Podobnie jak z widzialnym i niewidzialnym, ważnym i nieważnym. Choćby z takim dajmy na to bytem pozascenicznym bohaterów. Albo z mikrodziałaniami co prawda scenicznymi, ale zwyczajnie niewidocznymi, vide owa słynna mucha z *Aktu przerywanego*, podrywająca się z kostki cukru „do sennego, ciężkiego lotu”.

Normalnie nikt się przecież nie zastanawia, co się dzieje z postaciami sztuki, kiedy opuszczają scenę. Widz podświadomie przyjmuje, że aktor na ten czas „wraca” do swojej prywatności i czeka za kulisami na powtórne wejście w postaci „postaci”. Różewicz zaś, niepoprawny realista, a może wręcz naturalista, nie chce, by postać poza sceną zmieniała swoją tożsamość i „wracała” do aktora! Nie chce, krótko mówiąc, traktować teatru jako płaskorzeźby o właściwym awersie (scena) i nieistotnym rewersie (kulisy). Jak jednak uczynić z płaskorzeźby – widoczną ze wszystkich stron rzeźbę? Malarze wymyślili kubizm – rozkładanie na powierzchni obrazu wszystkich stron

¹³ Tamże, s. 72.

przedmiotu. Różewicz wie, że teatr ma z tym podstawowy kłopot – przynajmniej ten tradycyjny teatr – ale usilnie domaga się postrzegania i przestrzegania także tego, co niewidoczne. Zdając sobie sprawę z niejakej absurdalności swoich wymagań... Przynajmniej wtedy, w latach sześćdziesiątych. Później, kiedy ujawnianie kulis stawało się realne (na przykład dzięki projekcjom z kamery wideo), już był poza teatrem.

Na razie jednak jesteśmy w roku 1963, w *Akcie przerywanym*:

Kobieta zatrzymuje się obok stolika z cukiernicą. Spędza muchę z cukru. Rzuca okiem na spodnie. Paznokciem zdrapuje niewidoczną (z widowni) plamkę. [...] Bierze z cukiernicy kostkę cukru, wkłada ją do ust. Ssie cukier. Czynność ta w pewnym, nieznacznym stopniu deformuje jej twarz, policzki i wargi. Kobieta nasłuchuje, czy obok w pokoju ktoś się nie poruszył. Stoi tak prawie sześćdziesiąt sekund, potem wychodzi środkowymi drzwiami, które zostawia uchylone (nie otwarte, ale tylko uchylone). Słysząc szcęk, przekręcając zatrząsku. Widocznie ktoś wszedł na korytarz. Przez uchylone drzwi słysząc, jak zdejmuje płaszcz. Jest to płaszcz nieprzemakalny, ze sztywnej, zielonej ceraty albo z brezentu. (Ale tego nie zobaczymy w sztuce, na scenie.) [...] Mężczyzna w wizytowym garniturze posiedział jeszcze chwilę w pokoju. Wypił koniak i wyszedł. [...] Wyszedł i nie dowiedzieliśmy się, czy był młodszym bratem gospodarza, narzeczonym młodej dziewczyny, komisarzem policji, pastorem czy też współtwórcą projektu na środkowe przęsło wielkiego mostu. Wyszedł i co dziwniejsze (!) w sztuce teatralnej już więcej nie wrócił. [...] Ostrzegam ewentualnych prostodusznych realizatorów tej sztuki, że nie jest to ani postać symboliczna, ani duch, ani senne widzenie. Pan ten bowiem zamienił już za drzwiami kilka słów z Kobiętą. Niestety, słowa te nie doszły ani do nas, ani do zaintrygowanej (być może)

„Dialog” drukował następujące sztuki Tadeusza Różewicza:

Kartoteka 2/1960,
Grupa Laokoona 8/1961,
Świadkowie albo nasza mała stabilizacja 5/1962,
Akt przerywany 1/1964,
Śmieszny staruszek 2/1964,
Wyszedł z domu 10/1964,
Spaghetti i miecz 12/1964,
Moja córeczka 5/1966,
Prolog do „Śmiesznego staruszka” 12/1966,
Przyrost naturalny 4/1968,
Stara kobieta wysiaduje 8/1968,
Na czworakach 9/1971,
Białe małżeństwo 2/1974,
Odejście Głodomora 9/1976,
O wojnę powszechną za wolność ludów prosimy Cię, Panie 9/1978,
Do piachu 2/1979,
Pułapka 2/1982,
Przerwana rozmowa 1/1991,
Kartoteka rozrzucona 10/1994.

widowni. Jako realista nie uznaję żadnego czasu teatralnego, filmowego, powieściowego itp. czas mój jest identyczny z czasem, który wymierzają nasze zegarki. Opisane do tej chwili wydarzenia «dramatyczne» dzieją się na przykład w ciągu trzech minut. Pragnieniem moim jest, aby potencjalny inscenizator rozciągnął te wydarzenia na dziesięć minut. Ale zdaję sobie sprawę z nierealności tych marzeń w naszych czasach. Teatry i realizatorzy (nie mówiąc o publiczności) nie zniosą tak konsekwentnego i brutalnego realizmu scenicznego.

Po czym wyznaje, że porzuca te mrzonki i wraca do „budowy przedstawienia opartego na elementach teatru tradycyjnego, pseudoawangardowego”. Jego prawdziwy teatr musi jeszcze poczekać.



W króciutkim, późniejszym o dekadę *Dramacie rozbieżnym* (1973), raz jeszcze wraca do ulubionych – i wydawałoby się – porzuconych na zawsze rozgrywek między tekstem a teatrem. Lektorowi („w wizytowym garniturze”), siedzącemu „w krześle stylowym, ale niewygodnym”, każe publicznie odczytywać sztukę „od początku do umownego końca”, łącznie z didaskaliaми i – uwaga – myślami osób znajdujących się w danym momencie na scenie. Osoby te, czyli aktorzy, równoległe do tekstu Lektora „wykonują ruchy stosownie do opisu, czasem jednak wykonują te ruchy z opóźnieniem w stosunku do słów, wymawiają słowa z opóźnieniem w stosunku do gestu, a także wydarzeń. Aktorzy powtarzają swoje kwestie za lektorem (ale nie zawsze), czasem słuchają ich w milczeniu”.

Zdumiewający koncept! Oto dramatopisarz daje wolną rękę inscenizatorowi i aktorom, pozwala im swobodnie manewrować dialogami i sytuacjami, jakby potulnie godząc się na to wszystko, co z nimi zwyczajowo robi „dzisiejszy teatr”. Róbta co chceta... ale moje autorskie i tak będzie na wierzchu: wszakże Lektor zobowiązany jest głośno przeczytać cały literalnie tekst sztuki... Samoobronna recepta dla kolegów dramatopisarzy poszkodowanych przez teatr? Może. W każdym razie na pewno jeszcze jedna próba Różewiczowskiej rozgrywki między słowem i ciałem.



Kompromisy, kompromisy... Może to nie byłby aż taki problem, gdyby nie

wielokrotne podkreślanie przez Różewicza nieszczęsnej konieczności ich podejmowania. Co sprawia wrażenie, jakby sztuki, których te kompromisy dotknęły, były – mimo sprawnego klajstrowania poprawkami „uszkodzonych” miejsc – mimo wszystko jakoś wewnętrznie właśnie okaleczone. Wygląda też na to, że sztuki bardziej „konwencjonalne” są kompromisem podjętym już przed samym aktem ich napisania. W sztukach niemożliwych, czyli bezkompromisowych (choć i tu nie do końca...), zaprzeczał tradycyjnej akcji, tradycyjnym bohaterom. Fascynował go raczej bezruch niż ruch, pęcznienie i przyrastanie niż posuwanie się w przód. Wolał obudowywanie tematów niż przeprowadzanie intryg. Pojawia się jednak pytanie: jaki pożytek mógłby z tego wszystkiego mieć widz? Prawda jest bowiem taka, że w porównaniu z teatrem niemożliwym konwencjonalne komedie i dramaty są o wiele atrakcyjniejsze... Ich tematyka zdaje się ciekawsza, bardziej ludzka. Jesteśmy tam w samym środku „problemów człowieka współczesnego”, z jego historią, mitami, biologią, uczuciami.

Tu nawias: intelektualne bogactwo tych sztuk powoduje z kolei, że praktycznie niemożliwe jest wskazanie, które się „zestarzały”, a które są „nadal aktualne” (chyba wspomniałem już o tym wyżej). To kwestia prywatnych wyborów twórców teatru; tam, gdzie jeden znajdzie martwość, inny się zachwyci żywą aktualnością. Cóż więc z tego, że dla piszącego te słowa martwa jest dziś na przykład, o horror, *Kartoteka*, żywe zaś jak diabli jest powiedzmy *Odejście Głodomora*? *Kartoteka* przesunęła się dziś ewidentnie z kategorii awangardy do kategorii tradycji; to jeszcze jedno ucukrowanie Różewicza. Czy coś z tego wynika? Może tak, może nie. Koniec nawiasu.

W porównaniu z tamtymi dramataми sztuki niemożliwe wydają się jakby suche, przekoncypowane. Trudno w nich znaleźć jakąś poruszającą atrakcyjność. Nie mają praktycznie tak zwanych bohaterów, a bez nich wciąż trudno wyobrazić sobie żywy teatr. Dlaczego więc od lat kusi mnie ta właśnie część dramatycznego dorobku Różewicza? Która, co wielokrotnie tu powtarzam, wciąż jest gdzieś przed nami, przed teatrem? Myślę po prostu, że od czasów, gdy Różewicz pisał te swoje sztuki niemożliwe, nie wierząc w ich zgodną z jego wyobrażeniem realizację, dużo się zmieniło w teatrze. Umie już na przykład zajrzeć tam, gdzie jeszcze do niedawna nie śmiałyby zajrzeć z braku – wypowiedzmy to dziwne w przypadku domu artystów słowo – wyobraźni. Także z braku możliwości technicznych.

Teatr zmienił się także jako metoda opowiadania o świecie. Od dawna wiadomo, że nie musi już używać fabuł ani bohaterów z ich psychologią, filozofią, polityką i kłopotami z mobbingiem w pracy; żeby nie szukać daleko, przypomnijmy chociażby *Kartotekę*. Nauczył

się opowiadać nielinearnie, czasem tego sposobu wręcz nadużywając, ale to także prawo innej opowieści. Otworzył się na wszystkie praktycznie przestrzenie i obnażył – do kości – własną anatomię. Za pomocą techniki umie zaglądać w kosmos i do kieszeni aktora. Miejsce staroświeckich perypetii zajęły nowoczesne eventy. Chciałoby się powiedzieć: życie w teatrze bywa już inne i bywa gdzie indziej. Pamiętając, że Różewicz jest poetyckim realistą, spróbujmy więc od nowa, korzystając z nieznanych mu kiedyś narzędzi, dociec, co to naprawdę w jego teatrze znaczy.

Nie mogę się nadziwić, że jedyny dziś po śmierci Grzegorzewskiego poeta realizmu z prawdziwego zdarzenia w teatrze, Krystian Lupa, nigdy nie tknął Różewicza. Znalazłby w nim przecież oceany inspiracji dla siebie, gdyby tylko zechciał wejść tam, gdzie nie wszedł żaden dotąd reżyser. Krystianie, zostaw już Bernharda, niewiele więcej z niego wyciśniesz. A tu masz pod ręką kogoś, kto rzucił ci wyzwanie już wtedy, gdyś robił maturę i składał papiery na Wydział Fizyki UJ. I nawet jeszcze nie wiedziałeś, że zostaniesz reżyserem.

Prywat- ne / poli- tyczne

• MAGDA MOSIEWICZ •

• KINGA DUNIN / JOANNA KRAKOWSKA / ANTONI
MICHNIK / MAGDA MOSIEWICZ / KACHA SZANIAWSKA
/ MAŁGORZATA SZPAKOWSKA •

MAGDA MOSIEWICZ

Dreamland

OSOBY:

- GRUBA
 - K, trochę człowiek bez właściwości
 - LASKA
 - PLEASURE ISLAND, człowiek firma (*tak zwana mała polska firma*)
 - PRAWA RĘKA, prawa ręka Pleasure Island
 - MAKŚ
 - DREAMLAND, człowiek firma w wersji kobiecej
 - KOLEŻANKA
 - KWADRATOWA, klientka zagraniczna
 - BLONDIE
 - SISSY
 - ROMBOWATY, klient
 - MICHAŁEK
 - NOWA
- oraz inne głosy

1.

Gra muzyka, ludzie tańczą, sytuacje zawiązują się i rozwiązują.

2.

GŁOS KOBIETY Rozepnij spodnie... Może ja mam ci rozpiąć? Chodź tu...

Mike Tyson wychodzi na ring! Dziki! Warga mi krwawi... mocniej... właśnie tak!

Sygnal zakończenia połączenia. Gruba odkłada telefon.

GRUBA Właśnie tak.

Dzwoni telefon.

GRUBA Halo, rycerzu!

Sygnal zakończenia połączenia.

GRUBA Widzisz, to nie jest takie proste. Sekunda za szybko albo za późno.

Za ostro – za miękko. Za ciepło – za zimno. I już go nie ma.

K Ale co ty o nich myślisz?

GRUBA Płacą.

K Zastanawiasz się, kto to jest? Jest ci czasem dobrze? Sprawia ci to przyjemność?

GRUBA Przecież płacą.

K Możesz wyłączyć telefon? Nawet jak nie dzwonią, to ty czekasz, aż zadzwonią.

GRUBA Nie czekam. Dzwonią.

K Sprawia ci to przyjemność?

GRUBA Zjemy razem kolację?

K Lubisz pieniądze?

GRUBA Siedzisz, rozmawiasz, kaska leci. Ile wyciągasz w takiej gazecie?

K Lubisz mieć władzę? Przekraczać granice?

GRUBA Nie powiesz, bo dużo czy bo mało? Bo mało? Ale siedzisz, rozmawiasz, praca w fotelu. Zjemy razem kolację? Ja płacę.

K Mam zadzwonić, to ze mną porozmawiasz? (*udaje, że dzwoni*) Co robiłaś przedtem? Jak to jest za pierwszym razem? Jak jest po roku? Wyłączasz czasem telefon?

Dzwoni telefon.

K Zjemy razem kolację. Jak to jest za pierwszym razem?

3.

K To ty? Bosko wyglądasz. Nie przeszkadzam, mogę? Jesteś sama? Na pewno nie, już idę. Nawet nie wiedziałem, że ciągle jesteś w mieście. Sorry, już idę. Gdzie pracujesz? Już idę, sorry, pamiętasz, zanim odezłaś, robiłaś u nas materiał o agencjach. Szukam, błagam, kontaktu na seks-telefon. Ale nie, błagam, jakieś baby ze wsi, z których dwóch zdań nie wyciągniesz. Tylko super podwójne życie, studentki psychologii, aktorki, nie wiem, dziennikarze radiowi, tak mówią, masz jeszcze coś, jaki masz teraz numer?

LASKA Baby ze wsi nie mają podwójnego życia?

K To się nazywa profesjonalizm, temat jest wszędzie. „Podwójne życie baby ze wsi”! Wciąż jesteś w branży? Sorry. Jaki masz teraz numer?

LASKA (*przerzuca papiery w teczce, znajduje coś, wręcza mu prospekt*) Zadzwoń tam i powiedz, że chcesz u nich pracować.

K Pleasure Island – doradztwo personalne, kompleksowa obsługa firm. Że chcę u nich pracować.

LASKA I ubierz się przyzwoicie.

4.

Budzik brzęczy.

K Chujkurwadupapizda. (*obwąchuje swoje dłonie, ramiona, pachy. Tropi, jak pies*) Tanie perfumy, drogie perfumy, syf, wódka, porażka, papierosy, znowu działać, rzyg, znowu od nowa. I ubierz się przyzwoicie.

5.

Głos z automatu: Drzwi otwierają się.

PRAWA RĘKA Nie krępuj się, man, rozejrzyj się.

K Jestem pod wrażeniem.

PLEASURE ISLAND Dźwiękoszczelne kabiny, klimatyzacja, komputerowa centrala, światłowodowy. Komfort pracy to jakość pracy. (*uśmiech*)

K I na odwrót. (*uśmiech*)

PLEASURE ISLAND Rozejrzałeś się?

K Komfort pracy to jakość pracy. Pleasure Island. (*uśmiech*)

PLEASURE ISLAND (*rozkłada formularze*) Znajomość języków obcych – to jasne, wykształcenie – wiadomo, rubryka „hobby” jest dla nas bardzo ważna – nie bagatelizuj tego.

K Wykształcenie – wiadomo, hobby – bardzo ważne.

PLEASURE ISLAND Jak szybko piesz na komputerze?

K Piszę?

PLEASURE ISLAND Nasi klienci mają odpowiedzialne stanowiska, nie zawsze mogą odejść od biurka. Ale zgłosiłeś się do najbardziej dynamicznej firmy na rynku. Modernizacja. Optymalizacja.

Za szybą, w kabinie obok, na monitorze rozkręca się orgia. Chłopak ze słuchawkami na uszach cały czas nadaje do mikrofonu.

PLEASURE ISLAND Pozwolisz, że przedyktuję ci parę zdań?

Czyta ze swojego monitora fragment aktualnych wiadomości z kraju.

K pisze, patrząc w ekran w kabinie obok.

PRAWA RĘKA Maks nabija już czterdziestą minutę. Wiesz, ile kosztuje u nas jedna minuta?

K (*wpisuje to*) Maks nabija już czterdziestą minutę. Wiesz, ile kosztuje u nas jedna minuta? (*uśmiech*)

PLEASURE ISLAND Let's have a conversation in English. What do you know about our company?

K In has been on the market long enough to earn trust of all the important customers. The service is of the highest quality...

PLEASURE ISLAND Where did you spend last night?

K gubi się.

PLEASURE ISLAND Last holidays?

K On Pleasure Island?

PLEASURE ISLAND Take a look around. Na jutro umawiam cię na test z psychologiem.

Uścisk dłoni.

Głos z automatu: Drzwi otwierają się.

6.

K za drzwiami obwąchuje swoją rękę. Pleasure Island skinieniem głowy wydaje polecenie i Maks wychodzi z kabiny. K wyciąga papierosa. Maks wyciąga do niego paczkę gumy.

K Wychodzisz na gumę?

MAKS Trening wyobraźni. Mieliśmy takie szkolenie. *(celebryzuje odwijanie gumy i wkładanie jej do ust)*

K częstuje się.

K Mocne.

MAKS Wolisz mentolowe?

K *(kaszle)* To trzeba palić taki shit, żeby móc ciągnąć jedną rozmowę przez czterdzieści minut?

MAKS Trzeba mieć ambicję. Mamy najlepsze strategie, musisz tylko chcieć i jedziesz, punkt po punkcie.

K Zrobisz mi szkolenie? Halo? Słyszysz mnie? Czekalam na ciebie cały dzień.

MAKS *(powoli wyjmując gumę)* Nie taki znowu shit. Premie. Fitness, sauna, wyjazdy. Pleasure Island. Będziesz dumny, że u nas jesteś. Ja też na ciebie czekałam. Ręka mnie boli od tego czekania, w co jesteś ubrana?

K Skórzane spodnie, skórzana kurtka, oficerki.

MAKS I po co ta zbroja, pieprzona dziewico orleańska. Mam cię gryźć w kark? Boli? Tylko że to nie dla mnie. Rozpinaj te pasy cnoty, boli? Rozpinaj, suko, i sama pokaż gdzie, bo naprawdę zaboli. Dotknij tam, no już, mocniej.

K Okej, okej! Rozumiem! Punkt po punkcie.

Maks staje za K.

MAKS Teraz to strach, co? Ładny tyłek. A jak się garnie, te szmaty tylko mu przeszkadzają. Dalej, suko, rozpinaj to. No, dawaj. Przecież po to przyszedłeś. Chcesz go.

K na sekundę traci kontrolę nad swoim ciałem, które równocześnie odskakuje i mięknie.

MAKS Wyrobisz się.

K Długa droga przede mną.

MAKS Nawet nie zauważysz kiedy.

7.

Gra muzyka, pracownicy spędzają wolny czas. Maks, tańcząc, demonstruje zestaw figur, ostrych, miękkich, ciepłych, zimnych. K uczy się, cały czas się uczy.

8.

MAKS (*grzebie w skrzynce z winylami*) Wyrobisz się. Musisz mieć ambicję. Musisz mieć wiedzę. Zadzwonili taki romantyczny i zaczyna o filmie. Musisz wiedzieć wszystko.

K Myślałem, że rozmawiasz z kobietami.

MAKS Raczej z kobietami. On raczej ci powie, że ma na imię Beata albo Amy. Albo Tricky. Czasami to ja jestem Beata albo Amy. Albo Tricky. Ale nie umawiam się z żadnym. (*wyciąga płytę*) Ale Freddie Mercury był wielki.

K Freddie, przyjacielu, był bogiem.

MAKS (*śpiewa*) Friends will be friends, will be friends, till the end...

Tańczy zupełnie inaczej niż wcześniej. K leży między płytami.

K Kogoś takiego już nie będzie. Był bogiem.

MAKS Będziesz z nami? Jesteśmy najlepsi. Mamy najlepsze strategie: a! a! a! aaaaaa... Testem się nie przejmuj. To śmiech. Co to jest psycholog! Fundacja to ma test! Polityka, prawo, ekonomia.

K Taki ładny tyłek. Tyle na mnie czeka! No dawaj, zrzucaj te szmaty, suko. Polityka, prawo, ekonomia. Masz to w małym palcu.

MAKS Mam plebejski język. „Niedopuszczony do następnego etapu ze względu na plebejski język.”

K Poliz mnie. Taki ładny tyłek... A, a, a! Niedopuszczony do następnego etapu ze względu na plebejski język.

MAKS Przesrańcy. Język! Poczekaj sobie na tych dupków, co szli na interview. Okularki, teczki, jeden był siwy! Wiesz, do czego to był na-bór? Do Ministerstwa Sprawiedliwości! Myślisz, że tego tej minister trzeba? Prawa i ekonomii?

K Trzeba mieć ambicję. I wiedzę. A, a, a!

MAKS To jej zrobi dobrze? Trochę prawa i ekonomii? A oni w fundacji mówią, że stawiają na uczucia.

K Oni mówią, że stawiają na uczucia?

MAKS (*wyciąga wizytówkę*) „Fundacja Dreamland – stabilność, bezpieczeństwo, oddanie.”

K A tę znasz? (*podaje Maksowi płytę i wyjmuję mu z ręki wizytówkę*) „Fundacja Dreamland – stabilność, bezpieczeństwo, oddanie. Telefon 3127389.” Ach, uczucia.

MAKS Kupiłem komplet, na legalu. Jeden klik i masz wszystko naraz. Kiedyś to było marzenie.

K Co robiłeś kiedyś? Przedtem.

MAKS Kupowałem podróbki, na kompaktach.

K Co robiłeś przedtem?

MAKS Przesrańcy. Myślą, że zmieniają świat. A ty nie startowałaś do fundacji?

K Do fundacji? Stabilność i oddanie? Maks, miałeś kiedyś dziewczynę?

MAKS Przestań z tym Maksem. Wojtek.

K Józef. Miałeś dziewczynę, ale tak, że budzisz się rano i jesteś...

MAKS Józef, akurat. I tak ci trzeba dać jakoś na imię.

K Nie tak, że budzisz się i jest zimno i jasno. Albo duszno i czujesz, jak cię wsysa...

MAKS Romantyczny. Może Marko.

K Taki gładki, pusty dół, nie?

MAKS Leo. Andżelo. Marko. Będą cię kochały.

K Tylko otwierasz oczy i chcesz na nią patrzeć. Chciałeś?

MAKS Andżelo.

K Wojtek!

MAKS Chciałem, patrzyłem. A ona otwiera oczy i panika!

Puszcza płytę i zgrzyta igłą. Psuje piosenkę.

9.

Brzęczy budzik. K wacha czubki palców.

K Kontakty, kontakty, tylko się nie bać. Strach śmierdzi.

Maks budzi się.

K A ona otwiera oczy i panika!

MAKS Tylko nie ona!

K Nie ona, nie ona, trzeba mieć ambicję. Just friends, Wojtek. *(wyciąga do niego gumę do żucia)*

MAKS Tylko nie Wojtek!

K celebryje poranną gumę w łóżku. Próbuje imitować gest dzielenia się jednym papierosem i wyciąga do Maksa przeżutą gumę. Maks wychodzi.

K wacha drugą rękę. Sięga do kieszeni i wyjmuję dyktafon. Przewija.

GŁOS MAKSA Ja też na ciebie czekałem.

K przewija w drugą stronę.

GŁOS K ...budzisz się i jest zimno i jasno...

K przewija.

GŁOS K ...bezpieczeństwo, oddanie. Telefon 3127389.

10.

DREAMLAND *(odbiera telefon)* Fundacja Dreamland... CV, list motywacyjny, zdjęcie, referencje. Kopia dyplomu, dowodu osobistego, ostatnie trzy umowy o pracę... Wybór należy do pana.

11.

KOLEŻANKA Gdzie jest ten tekst? Gdzie ty jesteś?

12.

K Jeszcze zobaczycie. *(składa papiery)*

13.

Maks, Prawa Ręka i Pleasure Island zaczynają krążyć wokół K.

MAKS (*śpiewa*) Friends will be friends, friends will be friends, till the end.

14.

KOLEŻANKA Gdzie jest ten tekst?

K Sorry, wiem, że prawie się nie znamy...

KOLEŻANKA Jest tekst?

K Będzie cover story! Wiem, że się nie znamy, nawet nie wiem, jaką ty masz sytuację...

KOLEŻANKA Jak to „będzie”? Nie masz?

K Mam prośbę. Gdybym mógł dzisiaj do ciebie... Przez ten tekst...

KOLEŻANKA Chcesz razem pisać?

K To niebezpieczna historia. Gdybym mógł u ciebie...

KOLEŻANKA Grożą ci? Będziemy mieć nazwisko!

K Ale nie będę przeszkadzać? Nie ma jakiejś rodziny, kogoś?

KOLEŻANKA Nikogo.

K Super.

KOLEŻANKA Super.

15.

DREAMLAND Fundacja Dreamland, przeanalizowaliśmy pana podanie...

PRAWA RĘKA On jest nasz.

PLEASURE ISLAND Ponieśliśmy koszty szkolenia.

PRAWA RĘKA Odławiacie nasze zasoby, man.

PLEASURE ISLAND Konkurencja – tak, ale nie destabilizacja rynku. Niestety, nie możemy tego tolerować. Nie stać nas.

PRAWA RĘKA Też moglibyśmy naruszyć czyjeś zasoby, man.

DREAMLAND Nasze strategie rekrutacyjne są zgodne z CSR. Musiało nastąpić nieporozumienie. Wynagrodzimy to panom. (*do K*) To poważny biznesmen, a pan go zlekceważył. To niepoważne. No cóż, pomożemy panu.

K To poważny biznesmen. Nie lekceważę.

DREAMLAND Nas też pan lekceważy. Podrabiane umowy... dlaczego nie traktuje nas pan poważnie? Dlaczego nie sfalszował pan wszystkich dokumentów? To niepoważne.

K Nie lekceważę. Wszystkie dokumenty to kosztowne. Nie stać mnie. Nie stać mnie, nie lekceważę.

DREAMLAND To akurat argument na pana korzyść. Ludzie niezamożni to ludzie z motywacją. No cóż, pomożemy panu. Ludzie niezamożni nam odpowiadają. Dziennikarze również nam odpowiadają. Lubią być w centrum wydarzeń. Tak się podczepić pod coś dużego. Ale panu nie trafiło się nic dużego? No cóż, pomożemy panu. My oferujemy takie możliwości. Będzie pan miał wpływ na najważniejsze sprawy

państwa, wielkich spółek. Marzenie ambitnego człowieka. My cenimy pański tygodnik. Ma swoją misję. Zobacz pan, że u nas można realizować ją daleko lepiej. Skuteczność nieporównywalna. Przy tym my oferujemy ubezpieczenie w szwajcarskim funduszu, opiekę medyczną, urlopy, wynagrodzenie... *(przesuwa umowę w stronę K)* Według naszych ustaleń podany przez pana numer konta jest prawdziwy, jednak proszę sprawdzić.

K Wszystko się zgadza.

16.

KOLEŻANKA Gdzie jesteś? Piszemy? Cover story? Razem?

17.

Gra muzyka, K tańczy wokół stołu. Kroi, uciera, ugniata, powtarzając ruchy Maksa. Ostro, miękko, zimno, ciepło. Testuje reakcje Kwadratowej. Nabiera trochę jedzenia na palec, próbuje. Podaje palec Kwadratowej.

KWADRATOWA So fucking sweet!

Siadają do stołu.

K *(jedząc)* Będziesz musiała zdjąć tę zbroję, pieprzona dziewico orleańska. Mam cię gryźć w kark? Boli? Tylko że to nie dla mnie. Rozpinaj te pasy cnoty, boli? Rozpinaj, suko, i sama pokaż gdzie, bo naprawdę zaboli. Dotknij tam, no już, mocniej! Teraz to strach, co? Ładny tyłek. A jak się garnie, te szmaty tylko mu przeszkadzają. Dalej, suko, rozpinaj to. No, dawaj. Przecież po to przyszedłaś. Chcesz go.

KWADRATOWA Fucking angel.

18.

Gra muzyka. Ludzie tańczą, tańcząc telefonują, wymieniają się wizytówkami. Kwadratowa znajduje się obok Rombowatego, który natychmiast wszczyna rywalizację: kto szybciej, kto lepiej, kto bardziej. Następuje też konkurencja „kto ma seksowniejszego partnera”. Kwadratowa wystawia K, Rombowaty – Sissy i Blondie. Wystawieni tańczą, przeżac pośladki i co tam mają. K powtarza ruchy Maksa.

BLONDIE Ach, to ty jesteś ten nowy?

SISSY Nowy Ponaddźwiękowy.

BLONDIE To prawda, że w ciągu tygodnia rozłożyłeś cały plan grupowych zwolnień?

K Rozłożyłem co?

SISSY Rozpędzony, rozpalony, rozpieszczona, rozłożona...

BLONDIE Rozgrzewamy, rozbieramy, rozczulamy, rozkładamy. Twoja General Manager odwołała zwolnienia we wszystkich swoich zakładach.

K To taki joke?

SISSY Wszystko to joke. Dreamland w walce z bezrobociem...

BLONDIE Dreamland na straży emerytur...

SISSY Blondie na straży reformy armii...

BLONDIE Rozkaz: rozkosz, rozejść się!

SISSY i BLONDIE (*razem*) Stabilność, bezpieczeństwo, oddanie. Witaj w Dream Team. Umówimy się kiedyś na team building?

ROMBOWATY Sissy! Blondie!

KWADRATOWA Andżelo!

Dosiada K, Rombowaty dosiada Sissy i Blondie. Zaczynają konkurencję „kto utraci kogo”, ale Blondie liże po kostce Kwadratową, a Sissy Rombowatego i chemia szczęścia zwycięża. Rozjeżdżają się, tańczą rozanieleni. Peace, love and rock and roll.

K (*wąchając dłoń*) Tylko się poci.

Też zaczyna rozdawać wizytówki.

Kwadratowa siada, K wchodzi pod stół. Zdejmuje jej buty, liże kostki. Łydki, uda, i tak dalej.

SISSY Dreamland w walce z bezrobociem.

BLONDIE Fundacja Dreamland eliminuje glutaminian sodu z żywności.

SISSY Fundacja Dreamland na straży publicznej służby zdrowia.

BLONDIE Fundacja Dreamland walczy o podwyżkę płac w supermarketach.

SISSY Fundacja Dreamland wprowadza legalizację marihuany.

BLONDIE To genialne, prawda? Tyle można zrobić dla ludzi.

SISSY Skuteczność nieporównywalna. Tyle można zrobić dla ludzi.

K liże.

BLONDIE Zrobisz nam kiedyś szkolenie?

19.

K Ach tak? No tak. Ale nie masz się czego obawiać, jesteśmy po tej samej stronie. Zresztą oni wiedzą, kim jestem.

LASKA Oczywiście, że wiemy.

DREAMLAND Doceniamy twoje zaangażowanie. Myślę, że zasługujesz na pełen etat. Doraźne kampanie to raczej boczny tor naszej działalności. Nasz kapitał budują działania długofalowe. Stabilność, bezpieczeństwo, oddanie. (*podaje K teczkę*) Jesteśmy pewni, że sobie poradzisz. Po prostu bądź sobą. Liczy się indywidualność i samorealizacja naszych pracowników. Tylko na was opiera się sukces fundacji. A sukces fundacji to pozytywne prognozy dla kraju. (*wychodzi*)

K To genialne, prawda? Skuteczność nieporównywalna. Takie możliwości, prawda? Ty mi powiedz, o co jej chodzi? O zmianę świata? O władzę? O władzę. Ale to genialne, prawda? O władzę, a tyle można zrobić dla ludzi. Wszystko można. Spotkajmy się. Bosko wyglądasz. Cieszę się, że cię widzę.

LASKA Możesz się cieszyć. Masz umowę na cztery lata.

K Cieszę się. Jaki masz teraz numer?

LASKA Masz wpływ na najważniejsze sprawy państwa. I nie zrażaj się z góry, że następnym klient jest z policji.

K Wszystko można. Mieć wpływ na najważniejsze sprawy państwa, wielkich spółek. Umówimy się kiedyś na team building?

LASKA Oficer policji. Nie zrażaj się. To bardzo odpowiedzialna funkcja. To jest ktoś. Studia za granicą. Kocha operę. Nie spotkamy się. To mój ostatni miesiąc. Wyjeżdżam.

K Teraz, kiedy tyle jest do zrobienia. Kiedy są możliwości. Skuteczność nieporównywalna. Bardzo odpowiedzialna funkcja. Oficer. Wydział specjalny? Spotkajmy się, zrobisz mi szkolenie.

LASKA Wyjeżdżam. Otwieram pensjonat. Daleko. Nad ciepłym morzem.

K Nie możesz mówić? Tajne służby? Jaką ona ma rangę? Jaki masz teraz numer?

LASKA On. Nadinspektor. Wyjeżdżam nad morze.

K On. Dlaczego ja?

LASKA Zasłużyłeś na zaufanie. Zasłużyłeś na to. Jesteś dobry.

K otwiera teczkę, wyciąga zdjęcie Nadinspektora. Przeciąga po nim dłoń.

K *(wchając)* Tylko się poci.

LASKA Ministerstwo Sprawiedliwości jest już pozytywnie nastawione, prokuratura jest pozytywnie nastawiona. Potrzebujemy jeszcze policji i Dreamland wyeliminuje wyroki za marihuanę. To długofalowa kampania. Liberalizacja. Legalizacja. Masz umowę na cztery lata. Jesteś dobry. Jesteś autentyczny. Tyle możesz zrobić dla ludzi.

BLONDIE Rozgrzewamy, rozbieramy, rozczulamy, rozkładamy. Liberalizacja. Legalizacja.

SISSY Pozytywne nastawienie. Dlaczego robić wszystko wbrew ludziom. Tyle można zrobić dla ludzi. Zwłaszcza ludzie na stanowiskach tyle mogą zrobić dla ludzi.

BLONDIE Pozytywne nastawienie. A! a! a! aaaaaaaa!

SISSY Aaaaaa. Dłuuugofalowe działanie. A! a! a! Pozytywnie! Nastawieni!

Ludzie! Na! Stanowiskach! Aaaaaa. Tyle mogą zrobić dla ludzi.

BLONDIE Dla kraju.

LASKA Postęp. Poświęcenie. Powodzenie.

20.

K Właściwie nawet nie wiem, jaką masz teraz sytuację.

KOLEŻANKA Posprzątam.

K Nie ma jakiejś rodziny, kogoś?

KOLEŻANKA Nikogo.

K Super.

KOLEŻANKA Super.

K Pomogę ci.

KOLEŻANKA Masz kłopoty? Masz temat? Cover story? Pomogę ci.

K Cover story? Szkoda tematu. Książka.

KOLEŻANKA Posprzątam.

Wychodzi gdzieś, wraca inaczej ubrana, zrobiona.

KOLEŻANKA Pisziesz książkę?

K Zbieram materiał.

KOLEŻANKA Masz kłopoty?

K Mam dużo materiału. Za dużo.

KOLEŻANKA Chcesz, żebyśmy razem...?

K Musi być bosko gryźć cię w kark. To nie boli. To pali. Przecież chcesz.

A! a! a!

K Mam dużo materiału. Mam świetną pracę. Stać mnie na wszystko. Mam kontakty. Mój klient ma bardzo odpowiedzialną funkcję. To jest ktoś. Kocha operę. Profesjonalizm. Postęp. Pizda. Mam dużo materiału. Za dużo.

A! a! a!

21.

KOLEŻANKA Na miękko?

K Na miękko.

KOLEŻANKA Z cukrem?

K Z cukrem.

KOLEŻANKA Jedną? Dwie?

K Jedną. Dwie.

KOLEŻANKA Genialny pomysł.

K Bestseller. Piszemy.

KOLEŻANKA Szkoda tego pomysłu na książkę. Książka i co?

K Bestseller. Będę miał nazwisko. Będziemy. Będę pisarzem.

KOLEŻANKA Całe życie zbierać materiały. A ja? A my?

K Weźmiemy ślub.

KOLEŻANKA Ślub i co?

K Ślub i co? Książka i co? Ślub i książka. Muszę zmienić swoje życie.

KOLEŻANKA Dla dobra kraju? Całe życie zbierać materiały? Dla dobra kraju? Dla kogo?

K Mam wyjechać? Nad ciepłe morze? Otworzyć mały pensjonat? Będę pisać. Książkę.

KOLEŻANKA Książka i co? Szkoda takiego pomysłu na książkę. Książka i co? Musisz kogoś dla niej znaleźć. Masz kontakty. Stać cię na wszystko. Musisz znaleźć kogoś na nią. Pozostałym zapłacimy. Więcej. Stać cię na wszystko. Reszta zostanie bez zmian. Stabilność. Bezpieczeństwo. Odstanie. Pomysł jest genialny. Dreamland. Nic nie trzeba zmieniać.

K Muszę znaleźć kogoś dla niej? Muszę zmienić swoje życie.

KOLEŻANKA Stać cię na wszystko. Pozostałym zapłacimy. Więcej. Reszta zostanie bez zmian. Nic nie trzeba zmieniać.

K To jest zmiana. Destabilizacja systemu. Konkurencja przejmie teren. To jest poważny biznesmen. A ty go lekceważysz.

KOLEŻANKA Musi być bosko gryźć cię w kark. Masz kontakty. Fuzja. Konsolidacja. Optymalizacja. Profesjonalizm. Zapłacimy.

K I ty chcesz to robić? Ja tylko zbierałem materiały.

KOLEŻANKA Ja nie będę tego robić. To inni będą to robić. Dla mnie. Muszę zmienić swoje życie. Profesjonalizm. Optymalizacja.

K A my?

KOLEŻANKA Weźmiemy ślub. Musisz znaleźć kogoś dla niej. Musimy mieć możliwości. Ze względu na dzieci.

K Kocham cię. *(przeciąga ręką po jej ciele. Wącha ją)*

KOLEŻANKA Co?

K Nic. Nic.

22.

LASKA *(podaje teczkę)* Wyjeżdżają. Daleko. Nad ciepłe morze.

Maks niesie Dreamland na rękach. Odchodzą. Laska obserwuje, jak znikają.

KOLEŻANKA *(do Laski)* Sprawdziłaś to?

K Sprawdź to.

Sissy i Blondie odbierają teczkę.

K Jestem pewien, że sobie poradzicie. Po prostu bądźcie sobą. Liczy się indywidualność i samorealizacja naszych pracowników. Tylko na was opiera się sukces fundacji. A sukces fundacji to pozytywne prognozy dla kraju.

23.

K Maaaasło!

KOLEŻANKA Która godzina?

K Pizda godzina. Masło! Nie możesz raz dziennie zajrzeć do lodówki, czy jest wszystko w lodówce?!

KOLEŻANKA Obudzisz Michałka.

K Jak ja mam to teraz zrobić. Która godzina?

KOLEŻANKA Miałeś dziś spotkać się z opiekunką.

K Miałem spotkanie. Jak ja mam to teraz zrobić?

KOLEŻANKA Poradysz sobie. Stać cię na wszystko. Jakie spotkanie?

K Która godzina? Ważne spotkanie. Lodówka to podstawa.

KOLEŻANKA Idą! Nie. Ważne spotkanie?

K Wiesz, jak mi na tym zależy. Na ilu rzeczach mi zależy. Jak ja mam to teraz zrobić?

KOLEŻANKA Jakie spotkanie?

K Idą.

Idą Blondie, Sissy, Prawa Ręka, Pleasure Island, Kwadratowa, Rombowaty.

KOLEŻANKA Nie obudźcie Michałka.

K stawia na stole swoje danie.

KWADRATOWA Fucking wonderful!

PRAWA RĘKA Jesteś bogiem.

PLEASURE ISLAND Nikt tego tak nie robi.

ROMBOWATY W Polsce w ogóle nie potrafią tego zrobić.

PRAWA RĘKA A gdzie twoja blond asystentka?

KOLEŻANKA Blond? Hahaha!

PLEASURE ISLAND Dom, prawdziwy dom. Boska kolacja.

ROMBOWATY Nie jest blond?

K Farbowana wydra. Gdzie jest ta farbowana wydra?

Hihihhi i hahaha.

KWADRATOWA Blondie też nie jest blond?

Hehehe.

BLONDIE Może nie powinniśmy zaczynać bez niej.

KOLEŻANKA Zaczęliśmy punktualnie.

PLEASURE ISLAND Prawdziwy dom.

SISSY Jak Michałek?

K Idzie.

PRAWA RĘKA Ja otworzę.

K Ja otworzę.

KOLEŻANKA Nie obudźcie Michałka.

Laska siada przy stole.

LASKA Zgadnij, kogo spotkałam.

BLONDIE Miłość swojego życia.

KOLEŻANKA Miło, że jesteś. Czego się napijesz?

PRAWA RĘKA Bosko wyglądasz.

K Wyglądasz, jakbyś spotkała diabła.

LASKA Powiedział, że spotkał diabła.

BLONDIE To musi być miłość. Zgadłam.

Hehehe.

ROMBOWATY Ale warto było? Kolację masz zimną.

PLEASURE ISLAND Zimną boską kolację. Profanacja.

SISSY Miłość? Ty?

BLONDIE Miłość.

LASKA Stabilność, bezpieczeństwo, oddanie. Spotkałam Maksa.

SISSY I BLONDIE Z nią? Razem?

LASKA Ona została. Mieszka tam. Nad samym morzem.

PLEASURE ISLAND Spławiła go.

LASKA Postanowił tu wrócić. Pracuje. Z trudną młodzieżą.

KOLEŻANKA Ale dla kogo? Niech wróci do nas.

K Zerwał umowę!

KOLEŻANKA To profesjonalista. Lepiej go mieć po swojej stronie.

K Profesjonalista? Nie dopełnił warunków umowy.

PLEASURE ISLAND Klient był trudny.

PRAWA RĘKA Załatwiła go.

KOLEŻANKA Z młodzieżą? Świeże podejście. Bogaci rodzice?

SISSY A ona?

LASKA Rodziny patologiczne. Terapia chłopców z rodzin patologicznych.

K Pedał.

BLONDIE Załatwiła go.

SISSY A ona?

PLEASURE ISLAND Spuściła go po nożu. Teraz robi z siebie bohatera.
Postanowił wrócić. Wypędzić diabła.

Hahaha.

LASKA Powiedział, że diabeł najbardziej chce być wolny. Jak nikt.

Hehehe.

KWADRATOWA Interesting. Bardzo. Ty wierzysz w Boga?

LASKA Powiedział, że jestem diabłem. Powiedział, że diabeł czuje się wolny.

SISSY A powiedział, jak tam było?

PLEASURE ISLAND Jak tam było? Nie sprostął. Porażka pod palmami.

LASKA I to jego przekleństwo. Diabeł tęskni.

KOLEŻANKA Terapia?

ROMBOWATY Jakaś grubsza pralnia. Był na Cyprze?

KOLEŻANKA Ma fundację?

LASKA Nie ma. Nic nie ma. Wstąpił do zakonu.

K No nie mówiłem, że pedał?

KOLEŻANKA Nie mamy żadnego księdza. Fundacja powinna wesprzeć tę inicjatywę.

KWADRATOWA Oh, sure. Terapia – to tutaj potrzebne.

LASKA Nie jest księdzem. Wstąpił do zakonu.

KOLEŻANKA Na jedno wychodzi. Wziął do niego telefon?

LASKA Nie będzie z wami o tym rozmawiał.

K Z tobą rozmawiał. Maks w sukience.

BLONDIE Załatwiła go.

LASKA Nie będzie o tym nawet rozmawiał. Powiedział, że diabeł tęskni.

Tęsknotą, która wypala mu wnętrze.

SISSY Podgrzeję ci kolację.

PRAWA RĘKA Ja jej podgrzeję.

K Ja jej podgrzeję.

Gdzieś obok.

K Nie przyszłaś na spotkanie.

LASKA Nie.

K Musi być seksowny w sutannie. Działa na wyobraźnię.

LASKA W habicie. Nie chodzi. Nie może chodzić w habicie do takich ludzi.

K Tym bardziej na ciebie działa. Uzdrowi cię. Ojciec Maks.

LASKA Brat. Powiedział, że diabeł jest wolny jak nikt.

K Dobry jest, nie? Jak nikt. Najlepszy bajer w mieście.

LASKA Czuje się wolny i to jest jego przekleństwo.

K Dobry jest. Jak nikt. Najlepszy, jakiego miałem w tej firmie. A ja spędziłem urocze popołudnie sam w hotelu. To cię będzie drogo kosztować.

LASKA Czuje się wolny i to jest jego przekleństwo.

Równolegle.

PLEASURE ISLAND Nie sprostął.

KOLEŻANKA Klient był trudny.

BLONDIE Załatwiła go. Terapia chłopców z rodzin patologicznych.
 PRAWA RĘKA Pedał.
 BLONDIE Pedał? Spedałiła go.
 ROMBOWATY Terapia. W Polsce w ogóle nie umieją tego zrobić.
 KWADRATOWA Interesting.
 PRAWA RĘKA Spedałiła go?
 PLEASURE ISLAND Spławiła go. A on robi z siebie bohatera.
 SISSY Maks w sukience.
 PLEASURE ISLAND Maks w sukience.
 KOLEŻANKA Dla kogo?

Równolegle.

LASKA Tęskni wieczną tęsknotą, która wypala mu wnętrzności.
 K Ale on je ugasi. Brat Maks. I wstąpisz do niebios.
 LASKA I nie zostaje w środku nic.
 K Sprawdzę, co jest w środku. Tutaj, na stole.
 LASKA Koniec. Z nami koniec.
 K Teraz Maks? To może sprawdzimy razem? To mój przyjaciel.
 LASKA To nie jest twój przyjaciel. Nie będzie z tobą rozmawiał.
 K (*nuci*) Friends will be friends, will be friends, till the end. Razem. My
 w trójkę razem. Nie mów, że to nie brzmi kusząco.
 LASKA Koniec. Wyjeżdżam.
 K Daleko. Nad ciepłe morze. Otwieram pensjonat. Mały, spokojny pensjonat. Koniec.
 LASKA Koniec.

GŁOS MICHAŁKA Tatusiu.

Wchodzi Gruba, trzymając za rękę Michałka.

MICHAŁEK Tatusiu!

K A ona tu co?

KOLEŻANKA Opiekunka do dziecka, nie spotkałeś się z nią.

K Kurwa.

KOLEŻANKA Miałeś się z nią spotkać, nie spotkałeś się z nią.

K To kurwa.

KOLEŻANKA Skąd wiesz?

K Regularna kurwa będzie wychowywać moje dziecko.

PLEASURE ISLAND Człowiek nie wie, na czym stoi. Co za kraj.

KOLEŻANKA Skąd wiesz?

MICHAŁEK Tatusiu!

SISSY Bardzo było miło, ale rano trzeba wstać.

ROMBOWATY Bardzo było miło.

PLEASURE ISLAND Bosko.

KWADRATOWA Fucking interesting. I love you!

BLONDIE Jak tylko zadzwonisz do Maksa, daj znać. Co ona tam teraz robi?

Nad samym morzem?

KOLEŻANKA Ciii. Zasypia.

24.

K Masło.

KOLEŻANKA Która godzina?

K Czosnek.

KOLEŻANKA Która godzina?

K Najwyżej poczekają.

KOLEŻANKA Zaczniemy punktualnie.

K Poczekają.

KOLEŻANKA To są klienci, pracownicy. Jak będziemy wyglądać?

K Cebula. Kolacja. To jedyna rzecz, na której mi zależy.

KOLEŻANKA Jesteś nieodpowiedzialny.

K Wino.

KOLEŻANKA To jest działalność statutowa. I traktujemy ją poważnie.

K Pieprz.

KOLEŻANKA Nie możemy myśleć tylko o sobie.

K Pieprz.

KOLEŻANKA Musimy myśleć o świecie. Ze względu na Michałka.

K Idą.

KOLEŻANKA Gasić?

K Gaś.

Nowa wnosi płonące talerze.

PLEASURE ISLAND Bosko.

Zapala się światło.

KWADRATOWA Światło – tego tutaj trzeba.

PRAWA RĘKA A pani nie znam?

K Nowa opiekunka do dziecka. Na dziś. Jednorazowa.

ROMBOWATY Za każdym razem będzie inna?

K Pomyślałem, że tak będzie lepiej.

PLEASURE ISLAND Dom. Prawdziwy dom. Zaczynam do tego dojrzewać.

MAKS (*do Nowej, która chce nalać mu wina*) Dziękuję, nie piję.

KOLEŻANKA Właśnie, wypijmy twoje zdrowie.

MAKS Dziękuję. Jestem wam bardzo zobowiązany. Ale nie wypada.

PRAWA RĘKA Twoje zdrowie.

KOLEŻANKA Jest nam bardzo miło.

BLONDIE Maks, twoje zdrowie.

MAKS (*nadstawia kieliszek*) Dobrze. Dziękuję. Jestem wam bardzo zobowiązany. Za wszystko, co chcecie zrobić dla ośrodka. Dziękuję.

KWADRATOWA Mister Maks, dobra robota. Terapia – tego tutaj trzeba.

SISSY Maks, opowiadaj, jak tam było.

MAKS Mam na imię Wojtek.

SISSY Wojtek! To niewykonalne. Dla nas już jesteś Maks.

KOLEŻANKA Dla nas już jesteś Maks, to prawda.

PLEASURE ISLAND Prawda.

MAKS Dobrze.

KOLEŻANKA Właściwie, skoro znowu nie będzie opiekunki, może wziąć kogoś z twojego ośrodka? Dlaczego nie chłopcy? Trzeba dać im szansę.

ROMBOWATY Niech zobaczą prawdziwy dom.

PLEASURE ISLAND Normalną rodzinę.

SISSY Zarobią sobie.

KOLEŻANKA Może znajdziemy im potem pracę.

KWADRATOWA Yeah, równouprawnienie – tego tutaj potrzeba.

MAKS Jestem wam bardzo zobowiązany. Dziękuję. Ale nie wypada.

K Słyszałaś?

PRAWA RĘKA Dlaczego nie dziewczyny? Do dziecka? Nie dziewczyny?

KOLEŻANKA Dlaczego nie chłopcy?

K Nie możemy myśleć tylko o sobie. Musimy myśleć o świecie. Będziemy wspierać ośrodek. A nie z niego korzystać.

MAKS Jestem wam bardzo zobowiązany. Dzięki takim jak wy uratowane będzie czyjeś życie.

K Dzięki takim jak ty! Dzięki takim jak ty!

PLEASURE ISLAND Zdrowie!

K Dzięki takim jak ty, Wojtek. Którzy poświęcają swoje życie, żeby ratować cudze.

PRAWA RĘKA Zdrowie pań.

PLEASURE ISLAND Zdrowie gospodarzy! Wyborna kolacja.

ROMBOWATY A pani nie napije się z nami?

KOLEŻANKA Pani opiekuje się dzieckiem.

PLEASURE ISLAND Wyborna kolacja. Maks, musisz przychodzić częściej.

MAKS Jestem wam bardzo zobowiązany. Dziękuję. Ale nie wypada.

KWADRATOWA Why not? Zdrowa żywność – to bardzo pomaga na spirit.

ROMBOWATY W Polsce w ogóle się o tym nie myśli.

SISSY Czy dacie mu w końcu dojść do słowa? Czy on może w końcu opowiedzieć, jak tam było?

K On ma teraz ważniejsze sprawy.

MAKS Najważniejsze, że mogłem tam zmienić swoje życie. Najważniejsze, że mogę teraz pomóc innym. Dzięki takim jak wy. Dzięki wam.

LASKA Daleko. Nad ciepłym morzem.

ROMBOWATY Chciałabyś? Chcesz? Zabiorę cię tam.

K Ona ma teraz ważniejsze sprawy.

LASKA Daleko.

K Na niej opiera się sukces całej fundacji. A sukces fundacji to pozytywne prognozy dla kraju. Nie możemy myśleć tylko o sobie. Dzięki takim jak ona uratowane będzie czyjeś życie. I dzięki takim jak ty, Wojtek, którzy poświęcają się dla innych.

PLEASURE ISLAND Zdrowie.

KWADRATOWA Mister Maks-Wojtek, pan jest hero!

MAKS Jestem wam bardzo zobowiązany. Ale raczej nie.

KOLEŻANKA Dla nas tak.

SISSY Dla nas tak.

ROMBOWATY Prawda.

BLONDIE Prawda.

MAKS Dobrze.

PLEASURE ISLAND Musisz przychodzić częściej.

GŁOS MICHAŁKA Tato. Tato!

K Musisz poznać naszą chlubę.

MAKS Jestem wam bardzo zobowiązany.

K (*podaje Lasce wizytówkę hotelu*) Jutro. Dwunasta. Znasz ten hotel.

Gdzieś obok.

MICHAŁEK Tato. Wiesz, co mam?

K Co, Misiu? Misiu, to bardzo dobry przyjaciel. Widzisz? Nie płacz.

MICHAŁEK Wujek?

K Wujek. Bardzo dobry przyjaciel. I bardzo dobry człowiek.

MAKS Raczej nie.

K Raczej tak. Jest bardzo dobry. Pomaga takim chłopcom jak ty. A my pomożemy jemu. Tylko musi zrobić dla nas jedną rzecz. Musi nam też pomóc. Musi przyjść jutro w południe na bardzo ważne spotkanie (*podaje Maksowi wizytówkę*) A potem my pomożemy jemu.

MAKS Hotel? Jestem ci bardzo zobowiązany. Ale nie wypada.

K Wujek pomoże nam. A potem my pomożemy jemu. Pomagać takim chłopcom jak ty.

MICHAŁEK Wujek jak?

K Wujek Wojtek.

MAKS Nie. Nie wypada.

K Nie wypada? Nikt się nie dowie.

MAKS Nie. Nie wypada.

K Wujek Wojtek może nam pomóc z łatwością. Dobry jest. Najlepszy.

MICHAŁEK Najlepszy przyjaciel?

K Najlepszy. Może nam pomóc.

MAKS Nie może.

K Trzeba pomagać. Takim chłopcom jak ty. My pomożemy wujkowi, a wujek może nam pomóc z łatwością.

MAKS Nie może.

K Dzięki takim jak on uratowane będzie czyjeś życie. Dzięki takim, którzy umieją się poświęcić, żeby ratować innych.

MAKS Dobrze.

K Misiu, podaj wujkowi łapę na dobranoc. (*nuci*) Friends will be friends, will be friends, till the end.

Kładzie się obok Michałka. Maks wychodzi. Nowa klęka przy łóżku.

K I nie będziesz już płakał.

MICHAŁEK Tatusiu.

K Tak, Misiu.

MICHAŁEK Wiesz, co mam?

K Co masz?

MICHAŁEK Mam tak, że wszystko wiem przez nos. Jak powącham rękę,
to wszystko wiem.

K Jak powąchasz tę niedźwiedzią łapę?

MICHAŁEK Tę. I tę też. I wszystko mi się przypomina. Nie lubię tego.

K Nie lubisz tego?

MICHAŁEK Przypominają mi się smutne rzeczy.

K Smutne? To przejdzie. I nie będziesz już płakać. Urośniesz i to przejdzie.

I już nic nie będzie.

MICHAŁEK Już nic?

K Już nic.

*Michalek zasypia, Nowa wkłada głowę pod kocyk, robi K laskę, wstaje,
układa zabawki i ubranka. Ustawia pluszaki w równym rzędku.*

K O N I E C

ROZMOWA Z

MAGDA MOSIEWICZ

Nie nazwałabym tego rewolucją seksualną

CO TERAZ KRĘCISZ?

Kręcę dokument o warszawskiej architekturze i montuję dokument o Strzępce i Demirskim. Ale nie jestem jeszcze na takim etapie, żeby coś o tym powiedzieć.

PRZEJDŹMY WIĘC DO „DREAMLANDU”. NAPISAŁAŚ DRAMAT, ALE NIE JESTEŚ DRAMATOPISARKĄ?

Napisałam go piętnaście lat temu, prosto po szkole filmowej, gdzie się rzeczy pisałam scenariusze. Dramat to w sumie podobna forma. Chciałam zobaczyć, czy umiem pisać nierealistycznie, łatwiej to było zrobić, myśląc o teatrze. W filmie ciągnęło mnie do dokumentu. Nawet kiedy w ramach obowiązkowej w szkole adaptacji literackiej robiłam film ma podstawie wiersza – bo chciałam się trochę oderwać od ziemi – też wyszedł mi realistycznie. Może po prostu dlatego, że to był wiersz Franka O'Hary... Pisałam reportaże, fotografie też robiłam tylko reportażowe. Wcześniej, na studiach filozoficznych, najbardziej zajmowała mnie filozofia społeczna. Zawsze obie nogi na ziemi. Postanowiłam

więc zadać sobie ćwiczenie wyobraźni i wymyślić zupełnie nierealną historię. To był prywatny eksperyment. Odłożyłam tekst na półkę i zajęłam się czymś innym. Teraz, kiedy to czytam, rozpoznaję widziane sytuacje, podsłuchane frazy. Zabawna jest ta próba odejścia od realizmu w wykonaniu dokumentalisty. Pracowałam wtedy jako asystentka przy dokumencie o pracoholizmie, filmowaliśmy autentyczne job interviews i imprezy integracyjne w parku linowym, gdzie pracownicy ochoczo biegali po drabinkach, ćwicząc drużynowe manewry. Właściwie trudno, żeby to się gdzieś nie odcisnęło, ta machina robiła wrażenie.

W TWOIM TEKŚCIE RZECZYWIŚCIE MOŻNA WYCZUĆ POTRANSFORMACYJNY ZAPAL: WSZYSCY AŻ RWĄ SIĘ DO ROBOTY!

No tak, to jest dzisiaj absolutnie retro. (śmiech) Rozpoznaję też ślady szoku po przyjeździe do Warszawy, po latach w Łodzi, a przedtem w Krakowie.

PRZYJECHAŁAŚ DO BABILONU, SIEDLISKA ZEPSUCIA?

Zepsucie to nie jest słowo z mojego języka. Ale trudno było nie zauważyć,



Magda Mosiewicz (ur. 1967), ukończyła Wydział Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego i Wydział Operatorski PWSFTViT w Łodzi. Dyrektorka festiwalu kultury niezależnej Poza Murami, działaczka Federacji Zielonych. Związana ze środowiskami twórczymi i feministycznymi Trójmiasta, Krakowa i Warszawy. Pracowała jako dziennikarka „Pegaza” i TVP Kultura. Współtworzyła internetową telewizję Instytutu Teatralnego e-teatr.tv. Kuratorka programu Departament Propozycji festiwalu Warszawa w Budowie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Zielony Jazdów w Centrum Sztuki Współczesnej. Autorka zdjęć do filmów dokumentalnych, m.in. do *Solidarności według kobiet*. Jako reżyserka zrealizowała dokument *Ciągle wierzę* o Ewie Hołuszko – transseksualnej bohaterce Solidarności. Przetłumaczyła powieść Josepha Hellera *Nie ma się z czego śmiać*, publikowała też, jak sama mówi, strasznie dawno temu, opowiadania w „Dekadzie Literackiej”.

że w Łodzi ludzie w spożywczym prosili, żeby im kupić cukier, a w Warszawie moja znajoma kupowała sobie porsche i atmosfera była taka, że zaraz wszyscy będziemy sobie te porszaki kupować, trzeba tylko się sprężyć.

LATA DZIEWIĘDZIESIĄTE TO TEŻ SZOK OBYCZAJOWY: SAMĄ PAMIĘTAM BUDY SEX

SHOPÓW, ULOTKI ZA WYCIERACZKAMI. TERAZ BIZNES EROTYCZNY JEST MNIEJ WIDZIALNY W MIEŚCIE, BO WCHŁONAŁ GO INTERNET, ALE WTEDY KRÓLOWAŁ NA ULICACH.

Może to internet, a może jest więcej innej pracy. I może mocniejsza złotówka. Pochodzę z Sopotu, gdzie

w pewnym momencie cały Bliski Wschód przyjeżdżał na białe dziewczyny. Wydaje mi się, że byliśmy Tajlandią Europy. W Krakowie piętro pode mną była agencja (a piętro nade mną mieszkała Anna Dymna). Sama ciągle słyszałam jednoznaczne propozycje, padały sumy, które w przeliczeniu na złotówki robiły wrażenie. Ale to nie był impuls do napisania tej sztuki. Nie wiem, czy jest sens rozmawiać o tym, jak było, choć rzeczywiście więcej mam do powiedzenia o epoce niż o tekście.

PYTAM, BO POMYSŁ MIAŁAŚ PRZEWROTNY. PROPONUJESZ REWOLUCJĘ SEKSUALNĄ TROCHĘ Z DUCHA HERBERTA MARCUSEGO CZY RACZEJ WILHELMA REICHA: ZORGANIZOWANE SPEŁNIENIE, KTÓRE PRZYNIESIE LIBERALIZACJĘ WŁADZY I UZDROWI STRUKTURY PAŃSTWOWE!

Tak to rozumiesz? (*śmiech*) Niestety nie potrafię zrekonstruować, co było inspiracją. Ale raczej nie kontrkultura lat sześćdziesiątych, nie wydaje mi się. Nie jestem już w stanie tłumaczyć tej sztuki jak autorka. Jako czytelniczka jak najbardziej utożsamiam się z postulatami liberalizacji, legalizacji i całym programem Fundacji Dreamland.

EROTYCZNA DYWERSJA, ROZMIĘKCZANIE STRUKTUR...?

Popkultura cały czas prowadzi erotyczną dywersję i pewnie skuteczniej emancypuje niż poważni aktywiści. Ale Fundacja Dreamland, jak się temu przyjrzyć, to nie jest projekt rozmiękczenia konserwatyzmu, tylko budowy socjaldemokracji. Chyba nieprzypadkowo pierwsze zadanie K to powstrzymanie grupowych zwolnień. I cała strategia przeprowadzenia lewicowego zwrotu za pomocą armii idealnych kochanków jest raczej wyrazem rozpacz i bezsilności. Nie nazwałabym tego rewolucją seksualną. Jeżeli erotyczny entourage to przysyłania, to znaczy, że trzeba coś dopisać.

CO W TAKIM RAZIE CHCIAŁAŚ POKAZAĆ?

Nie miałam żadnej tezy. Chciałam napisać fikcję z innego kosmosu, o agencji towarzyskiej z misją. Ciągnęłam nitki z tego kłębaka i wyciągnęła się historia o osuwaniu się w koleiny. Właściwie nie ja powinnam mówić o czym. O kastach lepszych i gorszych? Z całym sztafażem korpoświata, który wszyscy wtedy opisywali, a teraz chyba przestali. A on przecież nie zniknął, tylko mocniej się osadził. Kiedyś wyraźnie było widać, że odstaje, odbierałam korporacje jako bardzo teatralne. Wszyscy tam przyjmowali importowaną formułę zachowania, przy rozmowach o pracę obie strony mówiły językiem z amerykańskich podręczników i obie zdawały sobie sprawę, że grają. W mojej sztuce pojawia się wątek studentek psychologii pracujących w sekstelefonie. Chyba dlatego, że byłam w firmie headhunterskiej, gdzie zatrudniano studentki psychologii – ich zadaniem było zdobycie bezpośredniego numeru telefonu do kogoś ważnego dyrektora, którego jedna firma chciała wyhaczyć drugiej firmie. Dzwoniły do sekretariatów i podawały się a to za kochanki, a to za kogoś z rodziny, a to za lekarki i opowiadały piętrowe historie, bardzo wiarygodnie. Szukając lokalizacji do filmu o praco-holizmie, odkryłam, że istnieją biura wynajmowane na godziny: można tam było udawać, że ma się firmę, rozkładać segregatory i papeterię, a potem związać teatrzyk. Albo tylko kupić sobie fikcyjny, prestiżowy adres w centrum Warszawy, z którego korespondencja szła następnie gdzieś do Wołomina. Byłam też na polu golfowym, na którym prawie nikt nie umiał grać w golfa, ale można było nawiązać kontakty. Masa inscenizacji! Ale pierwsze wrażenia z Warszawy to były też demonstracje, jakieś utopie, których w Łodzi

na pewno wtedy nie było, i tak to się w tym tekście wymieszało.

A WIĘC „DREAMLAND” JEST JEDNAK SZTUKĄ BARDZO REALISTYCZNĄ!

No, może rzeczywiście, kiedy dziś go czytam, to przypominam sobie nawet konkretne osoby, które posłużyły za pierwowzory. Przez przypadek dowiedziałam się, jak wygląda dzisiaj prototyp głównego bohatera K, i niestety wygląda tak samo.

CYNIK?

Człowiek, który sobie nie pozwala na to, by cokolwiek wymykało mu się spod kontroli. Jest brutalnym szefem, pracownicy oskarżyli go o mobbing. Widać, że coś się zmienia, on sam tych piętnaście lat temu nikogo by nie oskarżył i z nikim by się nie zjednoczył. To było poza horyzontem wyobraźni. Bronił się inaczej. Nie wymyśliłam jego powracającej kwestii „Nic nie czuję”, słyszałam to zdanie. Ale chyba nie do końca wiedziałam, co słyszę, dzisiaj to wszystko układa się w wyraźniejszy wzór.

NIEPOKOJĄCY JEST TEŻ WĄTEK JEGO SYNKA, KTÓRY WPROWADZASZ POD KONIEC SZTUKI. OKAZUJE SIĘ, ŻE „TO WSZYSTKO DLA MICHAŁKA”.

Ile rzeczy ludzie robią ze względu na dzieci, traktując je jako ostateczne usprawiedliwienie! Ale bardzo trudno to wszystko mówić i nie popadać w kazondziejski ton. Sama mam problem z tym tekstem, on się za prosto rozprawa z Józefem K. Tylko ta pretensjonalna aluzja literacka trochę go ratuje. Możemy stanąć po jego stronie, uświadamiając sobie skalę machiny, która go zgniata. On się nie wymknie z tych trybów, jest za słaby, alternatywne rozwiązania są

poza jego zasięgiem. Może się tylko odgrywać na innych. Jedyna osoba, której w finale uda się wyjazd nad to mityczne morze, miała inny punkt startu.

TO OPOWIEDZ JESZCZE O POLITYCE. ZACZYNAŁAŚ SIĘ JUŻ W NIĄ ANGAŻOWAĆ, KIEDY TO PISAŁAŚ?

Chodziłam na manify i masy krytyczne. Kilka lat później moi znajomi założyli partię Zielonych, przyszedł tylko zrobić zdjęcia i film, a rok później kandydowałam do sejmu. To był bardzo spontaniczny ruch, większość Zielonych chciała być w polityce, a jednocześnie poza polityką, czego nie da się jednak pogodzić. Albo musiałyby zebrać się wielka grupa ludzi gotowych iść na kompromisy, tworzyć taktyczne koalicje, ale przeprowadzić skutecznie swój program, albo wielka grupa ludzi zdolnych stworzyć organizację niezależną, która przeskoczy przez sprytnie ograniczenia ordynacji wyborczej i ustawy o finansowaniu partii politycznych. Tymczasem te siły ciągle się rozpraszają, każdy przyjmuje inną strategię. Dlatego się wycofałam. Żeby była jasność: byłam za kompromisami. Chociaż już widziałam, że polityka to są tryby, o jakich nam się nie śniło. Gdybym weszła wtedy do sejmu, a niewiele brakowało, zostałaby ze mnie marmolada. Ale może coś bym zrobiła.

NAPISZ MOŻE SZTUKĘ O TYM, JAK WYGLĄDAJĄ TE MECHANIZMY.

Manuela Gretkowska po swojej przygodzie z Partią Kobiet napisała powieść *Obywatelka*, której prawie nikt nie przeczytał, nie odbiła się żadnym echem. To oczywiście nie jest argument, to jest unik.

Rozmawiała Justyna Jaworska

Rozmowa Kingi Dunin, Joanny Krakowskiej, Antoniego Michnika, Magdy Mosiewicz, Kachy Szaniawskiej i Małgorzaty Szpakowskiej

Bo tak jest

KRAKOWSKA: Wszedł na ekrany i ruszył w objazd po Polsce nowy film o Solidarności. Ma ambicję opowiedzenia tej historii trochę inaczej niż dotąd. Ale żeby opowiadać sensownie historię od nowa, trzeba najpierw przemyśleć język opowiadania, bo rzecz polega nie na tym, jakie zdarzenia się opowiada, lecz na tym, jak się je opowiada. Być może film *Solidarność według kobiet* jest dowodem na porażkę próby wymyślenia nowego języka. A może takiej próby w ogóle nie podejmuje? Czy jeśli uznać film Marty Dzido i Piotra Śliwowskiego za próbę opowiedzenia historii Solidarności na nowo, to czy ta historia prowadzi do przebudowy myślenia? Czy jest to rewindykacja czy rewolucja?

SZPAKOWSKA: Tylko rewindykacja. Oglądając film, miałam wrażenie, że oglądam przypis do historii, którą znam od dawna. Tylko przypis. Przecież tam w ogóle nie ma drugiej strony konfliktu, nie wiadomo, z kim walczone i o co, jaki był kontekst polityczny i społeczny. Autorzy zakładają, że to każdy wie, a wielu po prostu

pamięta. A nawet jeśli nie pamięta, to ma gdzie poczytać. Film natomiast stanowi uzupełnienie, dzięki któremu można się dowiedzieć – a tym, którzy wiedzieli, przypomnieć – że w Solidarności bardzo aktywnie działały kobiety. Także w stanie wojennym – wystarczy wymienić „Tygodnik Mazowski” i rolę Heleny Łuczywo.

Dyskusja na ten temat odbyła się zresztą już kilkanaście lat temu, po publikacji Shany Penn i artykułu Agnieszki Graff *Patriarchat po „Seksmissji”* w „Gazecie Wyborczej”. Na użytek dzisiejszej rozmowy wyciągnęłam tamte wycinki. I nie powiem, żeby od tamtego czasu wiele się zmieniło...

KRAKOWSKA: Ale nie zmieniło się w myśleniu społecznym czy w myśleniu dyskutantów?

SZPAKOWSKA: Ciągłe są te same kłopoty. Nie twierdzę, że artykuł Agnieszki Graff był w całości słuszny, natomiast po Shanie Penn ona pierwsza podniosła sprawę niedoceny roli kobiet w Solidarności. No i nadal ta rola pozostaje niedoceniona. Ale w tamtej dyskusji padło jedno istotne

zdanie: nie macie historii kobiet, ponieważ same jej nie napisałyście. Kobiety z Solidarności nie dość, że nie sięgnęły po rząd dusz czy po władzę, ale również nie przedstawiły własnej wersji historii. Nie zaistniało nic, co mogłoby ewentualnie wejść do mainstreamu.

KRAKOWSKA: ...czyli jak rozumiem, Murzyni mają pisać historię Murzynów?

SZPAKOWSKA: Murzyni mają pisać historię Murzynów, bo nikt inny historii Murzynów nie napisze. Przykre, ale prawdziwe.

DUNIN: Jak się okazuje, znajdujemy się wciąż na poziomie rewindykacji emancypacyjnych, który w zasadzie powinniśmy mieć już dawno za sobą. Mówimy tu o polityce reprezentacji, to znaczy o elementarnym postulatcie krytyki feministycznej czy feministycznej historiografii, żeby przynajmniej dopisać do historii te kobiety, które wówczas działały. Żeby była to historia ludzi, którzy – tak się składa – są kobietami i mężczyznami. Pod tym względem omawiany film próbuje ten postulat spełnić.

Tylko że to jest rzeczywiście postulat bardzo podstawowy i niewiele już w tej chwili wnosi. Jeżeli chodzi o politykę reprezentacji, odbyliśmy nie do końca wygraną i nieprzynoszącą może aż takich owoców, jakich byśmy oczekiwały, walkę o parytety, ale przynajmniej do powszechnego rozumu dostarło, że taki problem w ogóle istnieje. A ten film opowiada tę samą, znaną historię Solidarności, tylko doreprezentowuje w niej kobiety. Panowie dostali już dyplomy, to teraz poprosimy po tulipanie dla pań. I tak, jak powiedziałeś, wszystko to dzieje się w kontekście, który nie jest bez znaczenia. Także w kontekście naszego zmieniającego się stosunku do Solidarności i oceny jej owoców.

Nie do końca też można powiedzieć, że kobiety nie chciały napisać swojej historii. Była w Solidarności sekcja kobiet, którą po roku zlikwidowano, a która jednak zgłaszała postulaty, jakie zgłaszamy do dziś – równa płaca dla kobiet i mężczyzn, polityka społeczna – lista postulatów jak z Kongresu Kobiet... Nic z tego nie zostało, nawet pamięć. Struktura władzy symbolicznej, i nie tylko, jest taka, że nie każdy głos na równych prawach zostaje dopuszczony do opowiadania historii.

MICHNIK: *Solidarność według kobiet* oglądałem w specyficznej sytuacji, na pokazie w Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku. Pytanie, czy rewolucja, czy rewindykacja – na chwilę bym zawiesił. Ja ten film odebrałem w pierwszej kolejności na poziomie osobistym – przez wzgląd na siebie, na swoje pochodzenie i na swoją sytuację rodzinną odczułem coś, co chyba należałoby nazwać genderowym wstydem. Zrobiło mi się cholernie wstyd za to, że pewne sposoby działania opozycyjnego i pewne modele bohaterstwa – niezależnie od tego, jak teraz oceniamy Solidarność – są różnie wartościowane. Byłem na tym pokazie z matką, która pochodzi z Trójmiasta i zna większość kobiet występujących w filmie, ale chyba nigdy nie rozmawiała ze mną o nich jako o „bohaterkach”. Co więcej, nie myśli w ten sposób również o własnym zaangażowaniu opozycyjnym. I tak jak daleki jestem od uwielbienia dla polityki historycznej, dla nieustannego, codziennego kombatanctwa, tak poczułem wstyd za to, że mężczyźni sprawujący władzę nad polityką historyczną nadali męską płęć pamięci o sprzeciwie lat osiemdziesiątych. Wydało mi się to po prostu okropne. Wyszedłem rozdygotany z tej sali i z tej instytucji, gdzie prezentuje się wystawę o historii Solidarności, która zaczyna



Magda Mosiewicz – autorka części zdjęć do filmu *Solidarność według kobiet* (2014). Biogram na stronie 89.

się od żołnierzy wyklętych a kończy na Janie Pawle II i chyba Ronaldzie Reaganiu.

DUNIN: Nie widziałam tej wystawy, ale streszczano mi ją krótko: „faceci, faceci, krzyż, faceci, faceci, faceci, krzyż, faceci, faceci, faceci, papież”...

KRAKOWSKA: Ale to, co mówicie, świadczy o tym, że ten film trafia w sedno zapotrzebowania i w palącą konieczność. Że trzeba opowiadać tę historię po raz kolejny i po raz kolejny, i opowiadać ją tak długo, aż wreszcie zostanie usłyszana.

SZPAKOWSKA: Tylko że historyczny i polityczny wymiar wydarzeń nie specjalnie się od tego amendementu zmienia. Wojna społeczeństwa z partią pozostaje wojną społeczeństwa z partią niezależnie od tego, czy walczyły kobiety, czy mężczyźni, i tego nie zmienia żaden film. Powtarzam, ten, o którym rozmawiamy, jest uzu-

pełnieniem – bardzo cennym uzupełnieniem – ale nie wyobrażam sobie, by mógł się stać czymś więcej. Po prostu nie wyobrażam sobie, jak można by historię drugiej połowy dwudziestego wieku w Polsce przepisać tak, żeby stała się historią kobiet. Sformułowaniu dwudziestu jeden postulatów przeciwstawić oburzenie na okrzyk, że kobiety mają nie przeszkadzać, kiedy mężczyźni walczą za ojczyznę? Negocjacje Wałęsy z Jagielskim zastąpić opisem sporów między działaczkami na zapleczu? Wykazać, że strajki w Polsce organizowali nie robotnicy, ale ich żony? Postulat, aby pamiętać o wszystkich zasłużonych, jest z całą pewnością słuszny, ale hierarchia zdarzeń pozostanie nienaruszona.

MICHNIK: Zastanawiam się jednak, czy niemożliwa jest ich reinterpretacja? Miałem wrażenie, że autorzy filmu sugerują możliwość innej narracji – takiej, w której mężczyźni po obu stronach politycznego sporu toczą walkę przede wszystkim w swoim interesie, rozciągany na całe społeczeństwo. To nie zostaje nigdy w filmie wypowiedziane wprost, niemniej cały czas obecna jest sugestia instrumentalnego traktowania bohaterów filmu przez mężczyzn Solidarności. I to właśnie siła tej sugestii przebijającej z samej struktury filmu była jednym z powodów tego genderowego dyskomfortu, jaki czułem, siedząc w dziwnej, drogiej sali ECS.

SZPAKOWSKA: No tak, ale podkreślanie obecności kobiet nie zmienia oceny ówczesnej pozycji Breźniewa. Historia polityczna pozostanie, jaka była.

KRAKOWSKA: Ale czy rozmawiamy teraz o odgrywaniu rzeczywistych ról, czy o opowiadaniu o odgrywaniu tych ról? Wydaje mi się, że mówimy jednak nie o historii, tylko o narracjach historycznych.

SZPAKOWSKA: Naprawdę bardzo bym chciała, żeby ktoś opowiedział tę historię tak, aby okazało się, że kobiety były w niej czynnikiem sprawczym. Jeśli oczywiście były. Ale sama tak jej opowiedzieć nie potrafię.

KRAKOWSKA: Mam wrażenie, że film *Solidarność według kobiet* właśnie tak tę historię opowiada – że kobiety były czynnikiem sprawczym. Że to Ewa Ossowska stanęła na podnośniku w Stoczni i zatrzymała strajkujących. Że to kobiety zorganizowały i poprowadziły działalność podziemną w stanie wojennym. I że to kobiety były skazywane na najwyższe wyroki. Autorzy filmu pokazali, że na znanych archiwalnych zdjęciach oglądamy i mężczyzn, i kobiety, ale patrząc na te zdjęcia widzimy tylko mężczyzn. I dopiero zabieg filmowców, którzy techniczną sztuczką wydobywają kobiety z tła – wyostrzają ich postacie, a rozostrzają tło – sprawia, że coś nam się w głowach przestawia.

SZANIAWSKA: Ja też odczuwałam „dyskomfort”, oglądając ten film. I też chcę powiedzieć o genderze – bo mam wrażenie, że to jest bardzo męska narracja. Kiedy dowiadujemy się, że Ewa Ossowska, Alina Pieńkowska i Anna Walentynowicz zatrzymały strajk, słyszemy taki komentarz: „Ewa Ossowska odegrała istotną rolę i należy jej się ważne miejsce w historii Sierpnia, przekonała do pozostania w stoczni wielu młodych robotników zapatrzonych w jej nieprzeciętną urodę”. Pojawiają się zdjęcia rzeczywiście prześlęcznej Ewy Ossowskiej, czemu towarzyszy melancholijne brzdąkanie na gitarze i ten komentarz Marty Dzido – bo to reżyserka jest narratorką – same absolutnie nieznośne klisze...

MOSIEWICZ: ...ale masz świadomość, że to jest cytat?

SZANIAWSKA: Nie, nie mam tej świadomości.

MOSIEWICZ: To jest relacja mężczyzny, którą Marta Dzido odczytuje.

SZANIAWSKA: To jest w filmie zupełnie nieczytelne. I oczywiście to, co powiedziałaś, nieco zmienia postać rzeczy. Chociaż nie do końca.

DUNIN: Nie jest wszystko jedno, jakie się dobiera cytaty.

SZANIAWSKA: Mam poczucie, że z tego filmu nie dowiaduję się niczego nowego, a najciekawsze rzeczy są w napisach końcowych – kim były kobiety, o których film opowiada, i co robią dzisiaj. A wcześniej cały czas powtarza się znane historie. Na przykład historię Henryki Krzywonos, która skądinąd wspomniała ją dekonstruuje, kiedy mówi, że rzeczywiście się wahała, zatrzymać się, czy się nie zatrzymać, ale zwrotnica się nie przełożyła, więc tramwaj zatrzymała. Co psuje reżyserce gotową tezę o świadomym podejmowaniu heroicznych decyzji. Film jest dla mnie nieznośny, pretensjonalny i banalny. I zastanawiam się, dla kogo przeznaczony? Dla gimnazjalistów nie – bo jest za długi. Dla osób, które znają tę historię – na pewno nie. Dla przeciętnego widza – niekoniecznie. Może dla samych bohaterek? Bo może to jest taki film dla nich – uczczenie ich wkładu, ich historii, taka okolicznościowa laurka. Jak one reagują? Są zachwycone i wzruszone?

MOSIEWICZ: Dla mnie ta opowieść nie jest o historii. To jest raczej próba odpowiedzi na pytanie „dlaczego”, które Marta Dzido stawia Janinie Jankowskiej. Pyta: „Dlaczego przy Okrągłym Stole była tylko jedna kobieta”, a Jankowska odpowiada „No bo tak jest”. Dla niej to jest oczywiste. A dla mnie ważne jest, że film demaskuje kulturę, w której kobiety przyjmują wyznaczoną im rolę, bo tak jest...

KRAKOWSKA: Przeczytałem ten cytat, bo akurat go wypisałam: „Robią robotę,

ale nie wchodzi do władzy. Dlaczego?” – pyta Marta. „No właśnie, tak jest.” „Same nie chciały?” – dopytuje się Marta. „Nie były zapraszane.”

MOSIEWICZ: Po premierze Jankowska pytała Joannę Gwiazdę, czy tamta poda jej rękę, skoro w filmie powiedziała, że mówić o Joannie to jakby mówić o Andrzeju Gwieździe – a Joanna Gwiazda się śmiała. Jankowska powiedziała jeszcze: „Państwo mieli szansę obejrzeć w tym filmie moment mojego – nie pamiętam, jak ona to ujęła – ołśnienia”. I to jest sens powtarzania pytań „dlaczego?” – po dwudziestu latach nagle kogoś ołśni: „Dałyśmy się zredukować do sztabu usługowo-logistycznego”.

KRAKOWSKA: Scena objawienia, jakiego doznaje Janina Jankowska, dokładnie potwierdza, dlaczego ten film był potrzebny. Można pytać, dlaczego jego zrobienie zajęło dwadzieścia pięć lat, ale nie – kwestionować potrzebę jego zrobienia. Jeśli jednak przywołujesz tu gimnazjalistów, to o tyle celnie, że narratorka filmu jest świadomie infantylna. Sama odgrywa rolę przysłowiowej gimnazjalistki i zadaje pytania, które może zadać tylko ktoś dysponujący zdolnością pierwotnego dziwienia się.

SZANIAWSKA: Toteż bardziej jest to historia Marty Dzido niż jej bohaterki. Okropne dłużyzny, kiedy reżyserka jedzie autobusem, potem jedzie pociągiem, a potem leci samolotem i jeszcze spaceruje z walizką. Albo sceny retrospektywne na początku, kiedy opowiada, jak była małą dziewczynką – najwięcej dowiaduję się z filmu o Marcie Dzido, a nie do końca jestem tego ciekawa.

MOSIEWICZ: Gdyby nie jazda pociągiem, to byłyby bite dwie godziny mówienia, a słuchacz musi mieć przerwę, tak działa ludzki mózg.

KRAKOWSKA: Wracam jednak do tej naiwnej perspektywy. Przecież ona

jest w gruncie rzeczy powszechna. Ludzie nie znają ani tych historii, ani tych nazwisk...

MOSIEWICZ: ...i nie przeczytali książki Shany Penn.

MICHNIK: Podczas rozmowy po pokazie w Gdańsku pojawiła się opinia, że bohaterki powinno być dziesięć razy więcej, nawet sto razy więcej. Autorzy mówili, że swój film traktują jako pewnego rodzaju otwarcie. Że bardzo by chcieli, by takich filmów powstało pięć, sześć... w każdym razie znacznie więcej. Żeby to był jakiś początek procesu przywracania pamięci i wychodzenia poza ustalony zbiór nazwisk skodyfikowany w podręcznikach. Do czego i tak na lekcjach historii się nie dochodzi.

DUNIN: Wciąż jednak przywracamy te postacie w ramach męskiej narracji. Można ją w ramach tej polityki reprezentacji oczywiście uzupełnić o postacie kobiet, ale jeżeli mówimy o narratorce... Wydawałoby się, że młoda kobieta, która napisała między innymi książkę o aborcji, mogłaby wnieść do tego filmu dużo bardziej wyrazistą perspektywę feministyczną.

Tu pojawia się pytanie, jaki użytek możemy robić na przykład z dokumentów osobistych. Z jednej strony ta technika wydaje się wspaniała. Zamiast badanym narzucać własne kategorie, oddajemy głos osobom aktywnym w jakichś wydarzeniach, pozwalamy im swobodnie mówić o tym, jak same to interpretują. Ale z drugiej strony wiadomo, że te osoby będą reprezentowały konformizm historyczny. Bohaterki filmu przez te wszystkie lata ani razu nie wykroczyły poza ten horyzont myślowy. I one już niestety o sobie nie opowiedzą. Opowiedzieć o nich z perspektywy feministycznej musiałby ktoś, kto ma inną świadomość.

SZPAKOWSKA: Czy mogę w takim razie zapytać, jak konkretnie wygląda-

łaby perspektywa feministyczna w odniesieniu do lat 1980-1989, skoro – jak powtarzam z uporem – schemat wydarzeń historycznych, położenie geopolityczne i podstawowy konflikt społeczny muszą pozostać niezmienione?

DUNIN: Byłaby czymś autokrytycznym. Uświadomieniem sobie uczestnictwa w niekoniecznie swojej historii, ówczesnego braku rozumienia tego, co po dwudziestu pięciu latach stało się widome.

SZPAKOWSKA: To znaczy, że kobiety uczestnicząc w obalaniu PRL zafundowały sobie regres? Tak uważacie?

DUNIN: Może nie regres, ale...

SZPAKOWSKA: W każdym razie wzmocnienie patriarchatu. A czy przypadkiem sytuacja w podziemiu nie była z założenia patriarchalna? Jak każda konspiracja?

DUNIN: Oczywiście że była...

KRAKOWSKA: Ależ to nie jest takie oczywiste. Tak tylko jest opowiadana. Uparcie wracam do tego – narracja jest patriarchalna, natomiast historia podziemia była akurat całkowicie matriarchalna.

DUNIN: Nie ma historii poza opowieścią...

KRAKOWSKA: No właśnie, jest co opowiadać. Mężczyźni się ukrywali albo siedzieli po więzieniach, a Solidarność konspiracyjną organizowały i prowadziły kobiety. To Ewa Kulik ukrywała Bujaka i to ona jest rzeczywistą bohaterką podziemia...

DUNIN: Ale to on podpisywał oświadczenia.

KRAKOWSKA: No tak, ale rozmawiamy o działaniach czy o pozorach działań?

DUNIN: Nie mamy nic innego niż pozory – historia jest zawsze kreacją, konstrukcją i opowieścią. Nie cofniemy się w czasie, żeby oglądać przeszłość bezpośrednio.



JOANNA KRAKOWSKA FOT. ZUZANNA WOŚ

KRAKOWSKA: Upieram się, że możemy o nich inaczej opowiadać.

MICHNIK: Wydaje mi się, że to jest właśnie główny temat filmu. Proste, ale dosadne pokazanie fenomenu kreowania narracji historycznej. Temu właśnie służy forma, dla mnie, kiedy oglądałem ten film, nieprzypadkowa. Padły tu słowa o dłużyznach związanych z tym, że Marta Dzido ustawia siebie w roli narratorki. Oglądając film, od pierwszych scen byłem przekonany, że jest to zabieg celowy, że ona próbuje ustawić się w roli Krystyny Jandy z *Człowieka z marmuru*. Może odebrałem to naiwnie, ale wydawało mi się że to był świadomy chwyt formalny. A jeśli narratorka ustawia się w roli quasi-męskiej – zawsze się przecież mówi, że Agnieszka w tamtym filmie miała być mężczyzną – to ma to poważne konsekwencje. Historiografia jest patriarchalna i narratorka jest patriarchalna, a bohaterki filmu wchodzą na nie swój teren. I znikają z późniejszej narracji – bo ich obecność w obrazie tamtego czasu byłaby dowodem, że w rzeczywistości społecznej lat osiemdziesiątych mężczyzn, tych słynnych przywódców, wówczas po prostu nie było – byli internowani bądź pozostawali w ukryciu.

Więc żeby oni mogli zaistnieć, one muszą zniknąć.

Natomiast inną kwestią jest mizoginiistyczny, patriarchalny zwrot, jaki równoległe w tych latach osiemdziesiątych się dokonał. To bardzo ciekawy temat, który pozostaje gdzieś w tle i może szkoda, że nie wychodzi na plan pierwszy. Kiedy ktoś zaczyna badać kulturę lat osiemdziesiątych, to na przykład odkrywa, że w muzyce popularnej pojawia się wówczas mnóstwo samodzielnych, mocnych kobiet, które gdzieś pod koniec dekady znikają, zostają zepchnięte na margines. Natomiast Jarocin jest męski, podziemny, wspólnotowy, i to on dominuje w przełomowym roku 1989. Tymczasem w połowie lat osiemdziesiątych krytyki sytuacji społecznej dokonywano również z pozycji muzyki pop – wystarczy z tej perspektywy posłuchać odpowiednich nagrań Bajmu, czy 2+1. To wielki mit, że tyl-

ko męska gitarowa muzyka wyrażała sprzeciw.

SZPAKOWSKA: A kiedy ta dominująca narracja tak się zmęszcza? Przecież nie dopiero w 1989?

MICHNIK: Mnie się wydaje, że podczas stanu wojennego.

SZPAKOWSKA: Jeśli tak, to od samego początku, od 13 grudnia. Wtedy jest siłą rzeczy męska, bo jest wojenna. Także ta opozycyjna. Męską narrację narzucił nam generał Jaruzelski. Ale panna S. przedtem też była mało kobieca.

KRAKOWSKA: A potem powszechnie wiadomo było o siódmce uwięzionych czołowych działaczy. Natomiast o tym, że to Ewa Kubasiewicz dostała najwyższy w tym czasie wyrok – dziesięć lat – o tym niekoniecznie było wiadomo. Zresztą do dziś.

MICHNIK: Moim zdaniem kompletnie nikt o tym nie wie...

DUNIN: Podobnie jak nikt nie pamięta o strajkach włókniarek...

SZPAKOWSKA: Których strajkach?

KRAKOWSKA: Tych z 1971 roku.

SZPAKOWSKA: To jednak była słynna historia. W wyniku tych strajków Gierek cofnął podwyżki, które w grudniu wywołały bunt na Wybrzeżu. Wtedy dużo o tym pisano.

MOSIEWICZ: To, że coś było wtedy słynne, nie znaczy, że przetrwało w pamięci. Nigdy nie słyszałam o Ewie Kubasiewicz. Dowiedziałam się o niej dopiero, nagrywając rozmowę z nią do *Solidarności według kobiet*. Mieszkaliśmy wtedy u mamy w Trójmieście, opowiedziałam jej, kogo filmowałam – no i okazało się, że Ewa Kubasiewicz jest jej przyjaciółką ze studiów i że moja rodzina próbowała jej pomóc w stanie wojennym. A ja nawet nie wiedziałam, że ona istniała. To co mogą wiedzieć inni i skąd mają to wiedzieć?

DUNIN: Ale w ten sposób możemy rozmawiać w nieskończoność,

Kinga Dunin – publicystka, socjolożka, krytyczka literacka, członkini zespołu „Krytyki Politycznej”, autorka wielu książek.



przypominając sobie a to włóknarki, a to dziennikarki, a to inne przypadki. Dla mnie jednak istotne jest przede wszystkim pytanie o podmiotowość, o to, czyja to była historia. To, że kobiety nie pozwoliły przerwać strajku, co prawda oznacza, że odegrały ważną rolę, ale ta rola została i tak zdefiniowana jako uczestnictwo w konflikcie politycznym, męskim, narodowym, gdzie nie było miejsca dla reprezentacji interesu kobiet – jako oddzielnego lub mieszczącego się na przykład w postulacie wolności, emancypacji. Słowo wolność odmieniano wówczas przez wszystkie przypadki, ale w istocie chodziło głównie o suwerenność narodu i swobody polityczne – możliwość organizowania się, wolność wypowiedzi. Nikt nie myślał o niej w kategoriach emancypacji.

Można było uprzedzić się przy dwudziestu jeden postulatach, że będzie też ten dotyczący zwolnienia więźniów politycznych, chociaż większość tego w ogóle nie rozumiała. Trudno sobie wyobrazić jakiś dotyczący kobiet czy mniejszości.

SZPAKOWSKA: Ale to nikomu wtedy nie przyszło do głowy...

DUNIN: Bo świadomość była wtedy inna.

KRAKOWSKA: À propos szansy opowiedzenia historii Solidarności w feministycznej i kobiecej perspektywie. Wydaje mi się, że nie da się opowiedzieć jej w ten sposób bez zaprzęganía do tego życia prywatnego, całej tej sfery, w którą wchodzi dom, seks, dzieci, chorzy rodzice, kolejki po mięso i tak dalej. W filmie jest tego trochę: syn Ludki Wujcovej, syn Barbary Labudy, dzieci Henryki Krzywonos, Ewy Kubasiewicz, Ewy Ossowskiej, zresztą jest z nami Kinga Dunin, która też ma o dziecku swoją historię do opowiedzenia. W męskich narracjach to się nie zdarza, choć

mężczyźni podobno też mają dzieci. Nie da się jednak opowiadać historii kobiet w polityce bez pamięci o tym, że one mają garb w postaci wszystkich tych osobistych uwarunkowań. Marta Dzido to jednak bardzo ostrożnie dawkuje.

DUNIN: To jest pytanie o podział na prywatne i polityczne, jak to funkcjonuje i kiedy odwołanie się do sfery prywatnej może stać się niebezpieczne dla osoby opowiadającej. To jest bardzo ogólny temat, bardzo ciekawy. Agnieszka Graff mówi w wywiadzie-rzecz, że nie będzie kobiecej historii Solidarności i opozycji, dopóki kobiety nie opowiedzą o swoich sprawach osobistych, nie odważą się opowiedzieć o dzieciach, seksie, miłości, o układach towarzyskich, o relacjach władzy i przemocy. I że kobiety nigdy tego nie opowiedzą.

SZPAKOWSKA: A czy to nie dotyczy również mężczyzn?

MOSIEWICZ: Oni ponoszą zupełnie inne konsekwencje.

SZPAKOWSKA: Ponoszą inne konsekwencje i może nie kwestia dzieci, opieki i tak dalej wchodzi dla nich w grę, ale rozgrywki ambicjonalne, rywalizacja, tworzenie rozmaitych drużyn jednych przeciw drugim, prężenie mięśni i rozmaite podobne uwarunkowania, właśnie genderowe, które sprawiają, że faceci też pozostają pod rozmaitymi przymusami. Ich wolność również jest ograniczona.

KRAKOWSKA: Ale za relacje erotyczne niemal zawsze cenę płać kobiety, a nie mężczyźni. Przynajmniej w sferze publicznej.

SZANIAWSKA: Ja bym apelowała o to, aby nie idealizować tych kobiet i nie pozbawiać ich ambicji i zwykłej rywalizacji. W Solidarności również to miało miejsce i to nie była tylko rywalizacja o względy mężczyzn i o miejsce w historii, ale też o władzę,

wpływy. Bardzo ciekawa byłabym takiej historii i tej historii codzienności. Nie żeby redukowac kobiety do sfery prywatnej i do tego, kto zajmował się wtedy dziećmi, ale jak sobie radziły na co dzień, jakie były relacje między nimi i jak to się zmieniło po 1989. Może nawet nie chodzi o przyjaźnie i jakieś bliskie związki – chociaż dlaczego nie? – ale jak zareagowały na zdradę postulatów, jak sobie radziły w okresie transformacji. Chciałabym też dowiedzieć się czegoś więcej o Ewie Ossowskiej. Joanna Gwiazda mówi o niej najcieplej i najmilej, mówi po prostu, że nagle tę Ewę Ossowską, która była świetną dziewczyną, „wygumkowało z historii” – używa takiego określenia. Henryka Krzywonos ucina temat natychmiast, mówi: „No była i znikła i ja nie będę na jej temat w ogóle mówić”. Zbывают pytania milczeniem...

MICHNIK: Ewa Ossowska była na tym spotkaniu, o którym opowiadałem, i widziałem, że to wszystko jest dla niej ważne. Natomiast nie wszystko, co mówiła, zrozumiałem. Odniosłem wrażenie, że mógł być jakiś konflikt między nią a Henryką Krzywonos. A na ten konflikt można patrzeć tak samo jak na konflikt między dowolnymi mężczyznami, działaczami, jako na walkę o wpływy. Nie że „się nie lubią” po prostu, tylko jako na starcie polityczne.

SZANIAWSKA: To by mnie interesowało najbardziej – ale tego w filmie nie ma.

MOSIEWICZ: Jak można opowiedzieć historię osób, które nie chcą jej opowiedzieć? Nawet gdyby ją opowiadać z perspektywy feministycznej – to technicznie jak? Feministka zadaje pytania, na które nie uzyskuje odpowiedzi albo następuje unik?

DUNIN: To oczywiście jest trudne. Dlatego myślę, że raczej to jest tak, że się słucha, a później się analizuje. Ale

nie wiem, czy to jest materiał na film. Komentuje się czy wprowadza własny punkt widzenia, godząc się, że się zostanie oskarżonym o instrumentalne wykorzystanie kogoś wbrew jego intencjom. Nagrać kogoś, a potem go po prostu rozłożyć na kawałki. Powiedzieć: ona tak naprawdę nic nie rozumie z własnych doświadczeń.

Ja sama na pewno w tym czasie nie miałam żadnej feministycznej świadomości, zero. Nie sądzę, żeby ktoś inny był dużo mądrzejszy – to znaczy na pewno było mnóstwo mądrzejszych, ale niekoniecznie pod tym względem. No i teraz pytanie, czy są osoby, które po latach są w stanie krytycznie spojrzeć na swoje uwarunkowania, zanalizować je i poddać refleksji. Nie oczekuję tego po Henryce Krzywonos, kiedyś oczekiwałam tego po Helenie Łuczywo lub Joannie Szczęsnej – ale jeżeli ich na to nie było stać, to kogo?

MOSIEWICZ: Film dokumentalny nie jest takim samym tekstem kultury jak każdy inny. Nie jest jak esej, gdzie można powiedzieć wszystko. Po pierwsze, bohaterowie mają prawo do wyrażenia lub niewyrażenia zgody na użycie ich wypowiedzi. Po drugie, mają swoje realne życie, jak coś powiedzą, narażają się na kłopoty, niekoniecznie zaraz sądowe, ale na przykład towarzyskie. Po trzecie, w tym wypadku próba krytycznego podejścia ujawniłaby pewnie różnice między nimi, a autorzy tego nie chcieli. Wszyscy, jak tu siedzimy, wiemy, że bohaterki *Solidarności według kobiet* są dziś skonfliktowane. Jadwiga Chmielewska broniła krzyża na Krakowskim Przedmieściu – i wystarczyło ją pokazać w takim kontekście, a nie na wiecu Solidarności – i już by było wiadomo, że ona jest po zupełnie innej stronie niż, powiedzmy, Barbara Labuda. Tymczasem film jest tak skonstruowany, że Joanna Gwiazda zaczyna jakieś zda-

nie, a Helena Łuczywo je podejmuje, to jest bardzo świadomie budowana utopia. Oglądając, wyobrażamy sobie, że wszystko mogło potoczyć się inaczej, że może jednak, jak się cofniemy, cofniemy, cofniemy bardzo daleko, to dokopujemy się do wspólnego rdzenia, wyobrażamy sobie, że ta historia potoczyła się inaczej, że nie wpadliśmy w te koleiny, które doprowadziły nas do...

KRAKOWSKA: ...do gwałtownych podziałów...

MOSIEWICZ: ...do podziałów bez powodu, bo często nie wiadomo, dlaczego poszczególne osoby się znalazły po tej czy po tamtej stronie. Byłam razem z Joanną Gwiazdą w Dolinie Rospudy, nocowaliśmy zimą w namiocie, broniąc rezerwatu przyrody przed buldożerami ministra transportu rządu Jarosława Kaczyńskiego. Joanna Gwiazda to jest prawdziwa alterglobalistka, która uprawia politykę na co dzień, wyklóca się, żeby pomidory na straganie były polskie, a nie z Holandii. W żadnej mierze nie jest konserwatywna. Jest mi pewnie bliższa niż liberalny establishment – ale jednocześnie publikuje swoje teksty na portalu stefczyk.info i występuje w klubach „Gazety Polskiej”, nigdy na lewicy. Ewa Kubaśiewicz mówi, że we Francji głosuje na Zielonych, ale w Polsce na PIS.

DUNIN: Ale w filmie o tym się nie mówi.

MOSIEWICZ: No bo on jest nie o tym.

SZPAKOWSKA: Ten film próbuje rewindykować historyczną rolę kobiet i trudno, żeby jednocześnie ją umniejszał, opowiadając o dzisiejszych konfliktach.

KRAKOWSKA: Wróćmy do utopii. Przekaz filmu dla mnie był taki: że gdyby kobiety były u władzy, to nie doszłoby do tak radykalnych podziałów. Z tego filmu wynika, że kobiety

z grubsza mówią jednym głosem. A na zdjęciu z premiery stoją obok siebie Ludwika Wujec i Joanna Gwiazda i podają sobie ręce. Czyli utopia jednak jest ważnym tematem tego filmu.

SZPAKOWSKA: Przyjmując, że tak jest, uznajesz ten film nie za utopię, lecz za wierutne łgarstwo. A rewindykacja historii kobiecej za pomocą wierutnego łgarstwa nie wydaje mi się właściwa.

KRAKOWSKA: Utopia jest może łgarstwem, ale jest też ustanawianiem ładu – daje trochę wytchnienia. I poczucia, że nie zwariowaliśmy dokumentnie. Ale jeszcze wracając do tych historii osobistych, bo ja do prywatności będę wracać uparcie – wydaje mi się, że jest to historia nie do opowiedzenia dlatego, że są to kobiety należące do generacji, w której osobistych historii publicznie się nie opowiada. Tu pytanie: czy to się zmieniło?

MICHNIK: Mam takie poczucie, że awantura wokół książki Artura Domosławskiego o Ryszardzie Kapuścińskim była wynikiem podobnych emocji. Wszyscy się przestraszyli, że i oni zostaną tak opisani. Wystarczy poczytać, jakie argumenty były w pierwszej kolejności przywoływane – większość krytyków wychodziła od tezy, że nadużył danego mu zaufania i wszedł w obszar biografii, którego nie powinien był dotykać. Z tego, co pamiętam, to niekiedy wręcz porównywano jego pisanie do wyrokowania na podstawie IPNowskich teczek.

DUNIN: Przypomnienie reakcji na książkę Domosławskiego jest moim zdaniem bardzo trafne. Ta reakcja pokazała lęk establishmentu, po prostu kolegów Kapuścińskiego, że im też ktoś w ten sposób dobierze się do ciała.

MICHNIK: I że w taki sposób będzie się pisać historię opozycji.

DUNIN: Warto też przypomnieć, co się działo wokół *Homobiografii* Krzysztofa Tomasika. Wielkie oburzenie, że

Kacha Szaniawska – socjolożka, feministka, redaktorka, absolwentka SNS PAN, przygotowuje rozprawę na temat nowych koncepcji uniwersalizmu. Członkini Porozumienia Kobiet 8 Marca, współzałożycielka Stowarzyszenia „Same o Sobie” (SOS), a także, w latach 2006-2009, członkini Think Tanku Feministycznego. Publikowała między innymi w „Societas Communitas”, „Krytyce Politycznej” oraz tomach zbiorowych.

nie będziemy o naszych wielkich pisarzach pisać w ten sposób, szczególnie że nie chodzi o związki heteroseksualne, tylko homoseksualne. Analiza tych głosów pokazuje, kiedy prywatność staje się kłopotliwa, ale też bardzo polityczna. Myślę, że trzeba pamiętać i wyraźnie mówić o różnicy między prywatnym a intymnym – to są dla mnie dwie różne sfery. Jeżeli ktoś z kimś pozostawał w jakiejś istotnej relacji, znanej też innym ludziom, to nie jest kwestia intymna ani zaglądnienie komuś do łóżka. Ale bardzo stąd blisko do granicy intymności, którą oczywiście należy chronić. Między tym, co w oczywisty sposób publiczne, a tym, co bardzo osobiste i intymne rozciąga się ogromna sfera ludzkich działań. I trudno opowiadać o historii, która zawierałaby na przykład kobiecie doświadczenie, bez jej uwzględnienia. W tej sferze działa wiele niepisanych norm społecznych – co wypada, a czego nie wypada powiedzieć. Żeby inaczej opowiadać o historii, trzeba by niektóre z tych norm naruszyć.

MICHNIK: W dzisiejszych opisach życia społecznego lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych bardzo często pojawia się fraza o „wycofaniu się w prywatność”. Ale to nie ma żadnego rezonansu w historii politycznej. Zupełnie inni ludzie piszą o wycyfowaniu się



w prywatność i organizują na ten temat konferencje, a zupełnie inni uprawiają historię polityczną. I raczej nawzajem nie czytają swoich książek.

SZPAKOWSKA: Nie bardzo widzę, jak by to można połączyć. Cały czas mam wrażenie, że jednak w tym zapisie historii politycznej sprawy dotyczące życia prywatnego muszą pozostać jakimś dodatkiem, uzupełnieniem. Coś mi się wydaje, że nie one uruchamiają proces historyczny, że ten nos Kleopatry to bardzo poboczny motyw.

MOSIEWICZ: Wracam do pytania, dlaczego kobiety się wycofały. W naszej kulturze kobiety mogą organizować „zaplecze usługowo-logistyczne”, ale nie idą do władzy. I nie mogą się przyznać do seksu, bo źle na tym wychodzą. A mężczyznom to nie szkodzi. I w końcu po to robimy te filmy, żeby jasno powiedzieć: mamy prawo do władzy, mamy prawo do wolności i mamy prawo o tym mówić.

SZANIAWSKA: Dla mnie niezwykła jest w filmie Jadwiga Staniszkis. Zupełnie inaczej opowiada o tym wszystkim. Na pytanie, dlaczego nie weszła do polityki, odpowiada: chciałam być niezależna, nie chciałam iść na żadne kompromisy. Kiedy Marta Dzido pyta ją: jak to się stało, że pani jako jedyna kobieta, jedyna ekspertka pojechała do Stoczni, tamta odpowiada bez patosu: sama tak zdecydowałam, wzięłam najlepsze ciuchy, bo wiedziałam, że przez kilka dni nie będę mogła ani się umyć, ani niczego uprać, więc wzięłam coś takiego, o czym wiedziałam, że się nie będzie gniotło i że będzie jakoś wyglądało przez tydzień. Niby szczegół, ale właśnie tego typu historia codzienności interesowałaby mnie najbardziej.

MOSIEWICZ: To dotyczy nie tylko kobiet. Oglądałam materiały z pierwszego zjazdu Solidarności. Lech Wałęsa, za którego, wydawałoby się, wszystko załatwiała żona, mówi tam: no dobrze, siedzimy tu już któryś dzień, panowie muszą pojechać do domu, żeby wyprać skarpetki...

SZANIAWSKA: Niesamowite są te zdjęcia, trzeba przyznać, że świetny research został zrobiony. Jaki to jest materiał! Widać nowo założone biuro, ludzie zaczynają się zgłaszać, te wszystkie kawy, herbaty, to pan tutaj w kolejce, pan sobie usiądzie, cały czas gdzieś dzwonią. Albo materiał jakiejś telewizji amerykańskiej o obozie w Gołdapi – dziennikarz relacjonuje, co się dzieje, i opowiada, że tu niedaleko jest Związek Radziecki. Materiały dokumentalne pokazują tych ludzi w innym świetle. To nie są pomniki z brązu, ci mężczyźni stalowi z wąsami i te kobiety, których nie ma.

KRAKOWSKA: Chciałabym na koniec raz jeszcze zapytać o władzę. W filmie to pytanie stale się powtarza – i to jest zawsze władza rozumiana jako

struktury państwowe, jako władza administracyjna. Tak to ujmowała Shana Penn, tak to ujmuję teraz Marta Dzido: dlaczego nie wchodzi do władzy? Ale może władza w ogóle jest gdzie indziej? Może sprawuje się ją inaczej? Może jesteśmy niewolnicami myślenia kategoriami świecznika?

SZPAKOWSKA: No tak, można powiedzieć, że władza Heleny Łuczywo po 1989 roku prawdopodobnie była znacznie większa, niż gdyby została ministrem kultury albo czymś równie bezsensownym.

KRAKOWSKA: A władza Joanny Szczęśnej, która napisała pamiętniki Jacka Kuronia, była większa...

SZPAKOWSKA: ...niż gdyby uprawiała historię kobiet.

MOSIEWICZ: Niestety potem nastąpiły twarde fakty. Głosowanie nad wprowadzeniem religii do szkół, a nie, nie było nawet głosowania...

WSZYSTKIE: Wprowadził ją Samsonowicz.

MOSIEWICZ: ...prawo do aborcji, in vitro – to jest wszystko kwestia aryt-



metryki sejmowej. Związki partnerskie, prywatyzacja szpitali....

DUNIN: Władza, poza tym, o czym mówi Magda, ma też charakter symboliczny. I nawet jeżeli realna władza znajduje się gdzie indziej, w biznesie, Kościele lub wielkim medium, to symbole też się liczą. Poza tym kobiet nie zaprasza się na pewne salony, i nawet jeśli na tych salonach catering jest drugiej świeżości i nie tak dobry, jakby się wydawało, to ciągle są to salony, gdzie kobiety bywają tylko w charakterze ogórka jako przekąski. W tym miejscu mówiąc „salony”, mam na myśli miejsca, gdzie naprawdę robi się politykę. Kobiety, które próbowały tam się dostać, mówiły mi na przykład, że barierą jest to, że nie mają ochoty na picie wódki, a w każdym razie nie w takich ilościach.

MICHNIK: Pod koniec filmu pojawia się bardzo ciekawe zestawienie. Mianowicie tej wygumkowanej historii kobiet z wygumkowywaną historią Stocznii Gdańskiej. To mi się wydaje jednym z kluczowych momentów filmu: scena, w której Ewa Ossowska po latach przyjeżdża do Gdańska i kompletnie nie jest w stanie się odnaleźć. Znam to uczucie,

bo sam jestem z Trójmiasta, ale przez całe lata mieszkałem gdzie indziej, a kiedy wróciłem, już nie było muru stoczniowego. Centrum Solidarności stoi na granicy dawnego terenu Stocznii, jakimś dramatycznymi, rozpaczliwymi apelami udało się przynajmniej na jakiś czas powstrzymać wyburzanie tego terenu. Mam trochę wrażenie, że ten film jest próbą może nie tyle przywrócenia tamtego czasu, ile zatrzymania gumki. Zatrzymania wymazywania. Bo przecież chciano wymazać teren Stocznii, postawić odpowiednie muzeum, a resztę oddać pod bardziej funkcjonalne inwestycje. Film post factum próbuje zatrzymać proces ostatecznego wymazywania i przepisywania historii Solidarności.

KRAKOWSKA: Czyli się udało?

MICHNIK: Na chwilę się udało zatrzymać jeden negatywny proces, który w filmie jest częścią większego procesu.

SZPAKOWSKA: Ale największym procesem negatywnym jest po prostu bieg czasu.

MICHNIK: No nie, również nadpisywanie fałszywych historii.

SZPAKOWSKA: To się nazywa tworzyć stosunek do historii...

MOSIEWICZ Myślę, że to jest kryminał i korupcja, a nie twórczy stosunek do historii. Jeżeli kompleks przemysłowy, który działał nieprzerwanie od 1844 roku i jest wyjątkowym zespołem zabytkowej architektury, burzy się po



Antoni Michnik – absolwent Instytutu Historii Sztuki UW, historyk kultury, performer. Członek założyciel researchersko-performatywnej Grupy ETC oraz Zespołu Badań Praktyk Późnej Nowoczesności przy IKP. Od jesieni 2013 w redakcji „Glissanda”. Współredaktor książki Grupy ETC *Fluxus w trzech aktach. Narracje – estetyki – geografie* (2014).

to, żeby postawić biurowce, to nie jest to bieg czasu, tylko przestępstwo, za które ktoś powinien iść siedzieć.

SZPAKOWSKA: Święte słowa. Twórczy stosunek do historii polega przecież na tym, że manipulujemy przeszłością. Na tym, że zmieniamy nazwy ulic i wyburzamy pomniki, które w danej chwili są niewygodne.

DUNIN: Spróbuję połączyć to, co mówili Antek i Magda – utopię z powstrzymywaniem gumki. W filmie tę gumkę powstrzymuje się w punkcie: „Jeszcze sobie raz opowiedzmy o tej utopii, tylko teraz razem z kobietami”. Nie opowiadamy natomiast tej historii na sposób, na jaki być może chcielibyśmy ją teraz opowiedzieć, przypominając o Solidarności jako ruchu robotniczym, wcale niemarzącym o liberalnym kapitalizmie, o późniejszej zdradzie solidarnościowych ideałów... Opowiadamy jako przerobiony na potrzeby współczesnej ideologii mit. Nie przedstawiamy, niech ta gumka się na chwilę zatrzyma, a w Stocznii obok obecnej wystawy zrobimy jeszcze drugą, *Kobiety Solidarności*. I będzie sprawiedliwiej, i będziemy szczęśliwi.

KRAKOWSKA: A jaka jest alternatywa?

DUNIN: Rewolucja.

SZPAKOWSKA: Mam nadzieję, że uda mi się umrzeć wcześniej.

KRAKOWSKA: Nie wszystkie kobiety chcą rewolucji, niektóre wolą rewindykację. Wolą poprzestać na rewindykacji.

SZPAKOWSKA: I nie wiem, mówiąc serio, co poza rewindykacją można zrobić. Przepisać historię, tak jak proponuje Kinga Dunin, to znaczy opowiedzieć, że wszystko to było psu na budę. Bo po pierwsze, klasa robotnicza została dzięki rewolucji solidarnościowej zdegradowana w porównaniu z poprzednim położeniem, a po wtóre – równościowe projekty nie objęły przynajmniej po-

łowy ludności, czyli kobiet. I tak dalej. Było nie ruszać PRL.

DUNIN: Wokół Muzeum Historii Żydów Polskich toczyły się niesłychanie zażarte dyskusje, jak ta narracja powinna wyglądać. Ostateczny rezultat zawsze jest jakimś aktem ideologicznym. Jeśli sami nie jesteśmy w mainstreamie, to zazwyczaj takie akty ideologiczne nas irytują, bo chcielibyśmy opowiedzieć tę historię inaczej, chociaż nasza opowieść też pewnie by była...

SZPAKOWSKA: ...nie mniej ideologiczna...

KRAKOWSKA: ...każda jest...

DUNIN: ...ale niektóre są bardziej...

KRAKOWSKA: ...niektóre udają, że nie są...

DUNIN: ...wszystkie udają, że nie są...

MICHNIK: Jedne są bardziej wyraziście od drugih.

DUNIN: Niektóre mają mniej potwierdzeń w innych opowieściach, inne więcej, żeby już nie mówić o faktach. Są bardziej oderwane od tak zwanej rzeczywistości...

MICHNIK: Ale mogą być bardziej wielogłosowe dla odmiany.

KRAKOWSKA: Ale czy to znaczy w takim razie, że tej historii, która w filmie *Solidarność według kobiet* została, jak powiadacie, opowiedziana w sposób patriarchalny...

DUNIN: Ja bym powiedziała „emancypacyjny” na poziomie polityki reprezentacji.

KRAKOWSKA: ...że z takimi bohaterkami tej historii nie da się opowiedzieć inaczej?

SZANIAWSKA: W filmie jest kilka momentów, kiedy bohaterki ośmielają się mówić źle o chłopcach. Głównie Ewa Ossowska tak mówi i w tym jest bardzo dużo emocji...

KRAKOWSKA: I dlatego znikła z historii.

SZANIAWSKA: Albo taki wątek. Zofia Romaszewska opowiada o Radiu Solidarność, o tym, jak to świetnie szło, jak wymyśliła ten dżingiel „Sie-kiera, motyka...”. I Marta Dzido pyta, no dobrze, ale jak to się stało, że Radio Solidarność padło? No jak to jak – odpowiada Romaszewska – chłopcy nie wytrzymali i musieli się pochwalić. Takie momenty nadwątlają tę bohaterską historię. Gdyby ten film składał się z samych takich opowieści... Ale bohaterki mówią o tym tylko en passant i oprócz Ewy Ossowskiej wcale nie są specjalnie krytyczne.

MICHNIK: A ja się nie zgadzam. Mam wrażenie, że fragmenty krytyczne zostały włączone bardzo świadomie. I ta opowieść jest bardziej niesforna, niż mogłoby się wydawać, pod pozorem bezpiecznej narracji jest tam dużo przemycanych wątków. Począwszy od sceny z wyburzaniem Stoczni, która dla mnie ustawia ciąg dalszy. Narratorka próbuje dochodzić prawdy właśnie jak Krystyna Janda u Wajdy, tam ciągle pojawia się coś nowego, jakieś drobiazgi, które do siebie nie pasują, wątki pourywane, pozawieszane. Jak słowa Henryki Krzywonos: „Nie, o Ossowskiej nie będziemy mówić” – i temat zawisa w próżni. Miałem wrażenie, że to są takie bruzdy zostawione specjalnie, żeby dawały do myślenia.

SZANIAWSKA: Moim zdaniem to są tylko drobne złośliwości, które wymykają się bohaterkom przy okazji uzupełnienia innych historii. Otwartym tekstem mówi jedynie Barbara Labuda. Jest taki mocny moment, kiedy się mówi o tym, że Grażyna Staniszevska była jedyną kobietą przy Okrągłym Stole. Bo mężczyźni nie wpadli na pomysł, żeby kobiety do tego Stołu zaprosić. A kiedy Barbara Labuda u Kuronia próbowała się o to upomnieć, Kuroń powiedział: „Tak, tak, Basia, ty zrobisz biuletyn,

ty to zrobisz fantastycznie, fantastycznie opiszesz to, co się dzieje przy Okrągłym Stole”. Ale tak otwarcie i wprost opowiada o tym w filmie tylko ona. O samodzielności mówi też Jadwiga Staniszkis, ale to trochę inny temat. Bo one wszystkie jednak starają się ten mit dalej budować, choć z drugiej strony on im się ciągle wymyka.

DUNIN: Pytanie do Magdy. Czy dokument ma prawo takie momenty oświetlać reflektorem, pokazywać palcem, uwypuklać – oczywiście nie zmieniając nic w słowach bohaterek...

MOSIEWICZ: Myślę, że ma prawo, ale reżyser musi się wtedy bardziej odsłonić, a nie chować za bohaterami. Założmy, że chcemy zmienić sytuację kobiet. Chodzi o władzę i seks, jak napisała Joanna w felietonie dla „Dwutygodnika”. Ja bym jeszcze dodała „pieniądze”, bo gorsza pozycja kobiet bierze się też z mniejszych pieniędzy. Dobrze by było zacząć mówić o tym seksie, a przynajmniej pytać, ale ja sama nie mam na to ochoty, mnie to krępuje. I to właśnie mnie wkurza. Jak dokonać takiej zmiany społecznej, żeby kobiety się nie krępowały, czuły się wolne, nie ponosiły większych konsekwencji niż mężczyźni.

KRAKOWSKA: Dopóki nie zaczniesz mówić, nie będzie na to szansy.

MOSIEWICZ: To samo jest z wiecznymi coming-outami. Tłumaczenie w hotelach, że dwie kobiety chcą mieć pokój z podwójnym łóżkiem albo wyjaśnianie swego związku u cioci na imieninach... Jak się tego nie robi, to się płaci cenę, i jak się to robi, to się płaci cenę.

KRAKOWSKA: Powiedziałaś, że nie chcesz mówić o seksie, bo cię to krępuje, ale pytanie jest inne: czy chcesz o tym słuchać? Bo może byliby tacy, którzy by chcieli mówić, ale słyszą na to: my nie chcemy wiedzieć, nie chce-

my uczestniczyć w pudełku. A może to nie pudełek, tylko proces zmiany świata?

MOSIEWICZ: A jakich pytań wam w tym filmie zabrakło?

SZPAKOWSKA: Pytania o mężczyzn i ich zachowania wobec współstrajkujących kobiet. O pretensje, jakie rozmówczynie mogłyby mieć do swoich towarzyszy. O decyzje, do których kobiet nie dopuszczano. Pytania, jak na ich pomysły reagował Wałęsa, Gwiazda, ten, ów i dziesiąty. Pytania, czy Borusewicz dobrze traktował Pienkowską. Takiego podprowadzenia rozmówczyń, żeby zaczęły mówić o relacjach nie między sobą a strajkiem przez duże S – bo one głównie o tym mówią – i nie między sobą a Polską ewentualnie, tylko o relacjach ze współbojownikami. Czy i kto próbował je sobie podporządkować i w jaki sposób? I czy one wówczas w ogóle to dostrzegały?

MICHNIK: Mnie brakuje pytania o tom *One*. Bo książka *Oni* jest słynna, a o kobietach książki nie ma. Nie o kobietach we władzy, ale w obszarze po drugiej stronie.

SZANIAWSKA: Mnie zabrakło pytań o konflikty, o relacje między kobietami, o to, czego się dziś boją i czego się bały wtedy. Dlaczego nie chcą o tym mówić i co takiego by się wydarzyło, gdyby mit runął, gdyby powiedziały, że koledzy

nie zawsze byli w porządku. I koleżanki też. Za mało jest również o tym, jak przyjęły zmiany po 1989 roku, gdzie wyładowały, co robiły, jak reagowały na rugowanie ich z ruchu i jak próbowały się odnaleźć w nowej rzeczywistości. Czy było warto, czy nie żałują, czy wtedy nie żalowały?

DUNIN: Ja bym spytała, czy poza tym, że walczyły o Polskę i o wolność, walczyły także o sprawiedliwość społeczną. Jak sobie ją wyobrażały? Czy czasem walczyły o własną pozycję, o władzę. Jak ta walka wyglądała, co im się udało osiągnąć i dlaczego nie? Czy naprawdę tylko czekały aż je zaproszą?

SZANIAWSKA: Ja bym zapytała jeszcze o narodowokatolickie inklinacje ruchu, o antysemityzm w Solidarności. Jak się do tego odnosiły, czy to wtedy było odczuwalne.

SZPAKOWSKA: Zauważcie, że wasze pytania są takie same, jak te, które zadaje się mężczyznom. I znowu wpisywałyby bohaterki filmu w dyskurs patriarchalny.

MOSIEWICZ: Ale może one miałyby coś innego do powiedzenia.

KRAKOWSKA: A może należałoby je zapytać, kiedy poczuły, że w walce o wolność sprawa kobieca została przegrana?

DUNIN: Dotąd nie poczuły. Większość z nich.

Czarne goździki

- BEATA KOWALSKA •
 - JETON NEZIRAJ •
 - KONSTANTY GEBERT •
-

0 zasłonie w kilku odsłonach

• BEATA KOWALSKA •

Mężczyzna i kobieta są na scenie, na której każde z nich odgrywa wyznaczoną rolę. Ta gra nie może toczyć się bez obojga aktorów. Udział każdego nich nie jest ani mniej ważny dla całości, ani marginalny, ani niepotrzebny. Jednak sztuka jest tworzona, układana i określana przez mężczyznę. On ją napisał, wyreżyserował i zinterpretował znaczenie akcji. Sobie przydzielił najbardziej interesujące i heroiczne części, kobiecie zostawiając tylko drugorzędne role.

Gerda Lerner *The Creation of Patriarchy*

ZASŁONA W ROLI GŁÓWNEJ

Burka, nikab, hidżab – to zwykle synonimy, odmieniane we wszystkich przypadkach przez media, bez cienia zawstydzenia z powodu własnej ignorancji. Ubiór muzułmanki nieustannie jest źródłem nieporozumień. W publicznych dyskusjach o nim jak w lustrze odbijają się stereotypy, lęki i polityka.

Terminem używanym najczęściej na określenie muzułmańskiego stroju kobiecego jest słowo hidżab. Pochodzi z arabskiego, oznacza zasłonę (szal,

welon, chustę) upiętą tak¹, by nie było widać włosów i szyi. Koran nakazał

*Autorka jest socjolożką, wykłada w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się muzułmańskim feminizmem i sytuacją kobiet w krajach Bliskiego Wschodu. Ostatnio wydała *Kobiety, rozwój, obywatelstwo w Haszymidzkim Królestwie Jordanii* (2013).*

zasłanianie ciała ze „względu na godność” obu płciom. O samej zasłonie

¹ Czasem jest przeszyta w taki sposób, że przypomina nakrycie głowy podobne do tego, jakie noszą zakonnice.

wspominają trzy sury, z czego dwie skierowane są wyłącznie do małżonek Mahometa. Nie ma wzmianki ani o zakrywaniu twarzy i rąk, ani o zamykaniu kobiet w domu czy segregacji. Na te zalecenia nałożyły się zwyczaje poszczególnych krajów, lokalne tradycje i wyobrażenia o tym, co piękne. Nikaby zakrywają całą postać, widać tylko oczy. Burka zasłania nie tylko ciało, także oczy są schowane za ażurową siateczką. Kojarzone z kulturą pasztuńską burki spotkać można w niektórych częściach Afganistanu i Pakistanu. Kobiety Bandari noszą na twarzach bawełniane kolorowe maski. Słowem, muzułmańska zasłona przybiera wiele form i nie-

sie z sobą wiele znaczeń. Służy różnym celom, jest nośnikiem różnych politycznych i społecznych idei. Zmienia się w czasie i podlega modom.

ZASŁONA W ODSŁONIE KOLONIALNEJ

Muzułmańska zasłona znajdowała się w centrum kolonialnego projektu. Wyzwolenie dyskryminowanych kobiet traktowano jako istotny element zachodniej misji cywilizacyjnej w świecie islamu, a wiktoriańska wizja kobiecości była nie tylko modelem, ale także miarą postępu. W jego imię zasłona jako symbol opresji kobiet, ale i kluczowy ele-



ment autochtonicznej kultury powinna zostać odrzucona. „Każdy sukces – pisał Franz Fanon w krytyce francuskiego kolonializmu – utwierdzał władzę w przekonaniu, że algierskie kobiety popierają zachodnią infiltrację ich kraju. Każdy przykład odrzucenia zasłony odsłaniał przed oczami sił kolonialnych dotąd zakazany horyzont, odkrywał przed nimi kawałek po kawałku obnażone ciało Algierii.”² „Zerwanie zasłony” miało zatem silne konotacje polityczne. Badaczka egipska, Leila Ahmed zwraca uwagę na zaadaptowanie w kolonialnym dyskursie feministycznego języka.

By stworzyć aurę moralnego usprawiedliwienia, wiktoriański establishment kolonialny zawłaszczył feministyczny język w służbie podporządkowania religii i kultury Innych mężczyzn, zwłaszcza islamu. W tym samym czasie zwalczał feminizm we własnych społecznościach.³

Ilustracją opisywanej przez Leilę Ahmed hipokryzji była działalność Konsula Generalnego Wielkiej Brytanii w Egipcie, Lorda Cromera. Odwołując się do idei praw kobiet, promował zrzućenie przez Egipcjanki zasłon, jednocześnie ograniczając im dostęp do edukacji (zamknął na przykład wyższą szkołę medyczną dla kobiet). Cromer był Prezesem Męskiej Ligi Przeciwko Emancypacji w swoim kraju.

Zasłona jako symbol oporu i dumy z własnej kultury stała się z czasem osią starcia między kolonialną władzą a ruchem niepodległościowym, bronią w rękach uciśnionych – zasłaniając

twarz, ukrywała tajemnicę. Znaczenie zasłony ewoluowało – była już nie tylko wyrazem religijnej przynależności, ale przede wszystkim symbolem tożsamości kulturowej, w zachodnich przedstawieniach zaś oznaką politycznego zagrożenia, a z czasem terrorystycznego niebezpieczeństwa.

ZASŁONA W ODSŁONIE MODERNIZACYJNEJ

Zasłona znalazła się także w centrum debaty na temat miejsca i roli kobiet w społeczeństwach muzułmańskich u progu niepodległości. Ideologiczna walka o kształt nowoczesności toczyła się między dwiema koncepcjami. Pierwsza z nich głosiła konieczność modernizacji i wprowadzenia instytucji demokratycznych na wzór europejski, druga – odcięcie się od wpływów Zachodu i konsekwentne oparcie ładu społecznego na prawie muzułmańskim. Paradoksalnie, cel obu był taki sam: upodmiotowienie społeczeństwa przez ukrócenie autorytarnej władzy, ograniczenie zachodnich wpływów i wprowadzenie opartego na prawie sprawiedliwego porządku. Podobnie w ruchu na rzecz praw kobiet można wyróżnić dwa nurty. Pierwszy, nierzadko inspirowany kontaktami z międzynarodowym ruchem feministycznym, pragnął niezależnego społeczeństwa na wzór zachodni, uporządkowania relacji między państwem a religią. Grono jego zwolenniczek stanowiły przede wszystkim przedstawicielki wyższych sfer. Ikona bliskowschodniego feminizmu, Huda Asz-Szarawi byłaby tutaj doskonałą ilustracją. W 1923 roku założyła Egipską Unię Feministyczną. Gdy wracała z konferencji kobiecej w Rzymie, na kairskim dworcu kolejowym witały ją rzesze zwolenniczek. Stojąc na stopniach pociągu, ściągnęła czarną

² Sara Graham Brown *Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*, Columbia University Press, New York 1988, s.165.

³ Leila Ahmed *Women and Gender in Islam. Historical Roots of a Modern Debate*, Yale University Press, New Haven and London 1992, s. 152.

zasłonę z twarzy. Powitano to oklaskami, a część obecnych tam kobiet poszła w jej ślady. Wydarzenie to do dziś jest wspominane w kręgach egipskich aktywistów.

Drugi nurt regionalnego feminizmu poszukiwał drogi do upodmiotowienia kobiety i jej emancypacji w kategoriach własnej kultury. Przedstawicielką tego kierunku myślenia w pierwszej generacji działaczek ruchu kobiecego była Malak Hifni Nassif. Zabierając głos w dyskusji na temat muzułmańskiej zasłony, obnażała dyskryminujący charakter niektórych działań reformatorskich:

Którą drogą mamy pójść, za jaką grupą podążać? Większość kobiet ciągle doświadcza opresji płynącej z niesprawiedliwości mężczyzn, którzy w swoim despotyzmie nieustannie wydają nam polecenia i zakazy, tak, że teraz już nie mamy własnej opinii o nas samych... Jeśli polecą nam założyć zasłonę, zakładamy ją, jeśli nakażą ją ściągnąć, ściągamy, jeśli zapragną, żebyśmy uczyły się, to zrobimy to. Czy na pewno ich intencje tkwiące w tych wszystkich wydawanych nam – w dodatku w naszym imieniu – poleceniach są czyste, czy nie prowadzą nas one do obłędu? Nie ma jednak wątpliwości, pozbawianie nas praw w przeszłości było poważnym błędem, podobnie jak negowanie naszych praw obecnie. Niestety nie możemy powiedzieć, że wszyscy mężczyźni, którzy piszą o kobietach, są mądrymi reformatorem. Ich słowa muszą być uważnie analizowane, trudno się dziwić, że nieufność w nas wzbudzają ci, którzy są dziś tak despotyczni w wyzwalaniu nas, jak niegdyś byli w zniewalaniu.

Dla zwolenników Zachodu równość kobiet i ich udział w kreowaniu sfery publicznej były warunkami rozwoju. Dla ich przeciwników idee te uderzały w podstawy moralne społeczeństwa,

prowadząc go do upadku. Ostrze krytyki wymierzone było w muzułmańską zasłonę, która – jak podnosili opoenenci – wykluczała kobiety z udziału w życiu publicznym, ograniczała ich znaczenie do ról matki i żony, wreszcie pozbawiała prawa do rozwoju niepowtarzalnej indywidualności, czyniąc z nich zakładniczek męskiego honoru⁴. Odrzucenie zasłon traktowano jako niezbędny element modernizacji. Najpierw twórca współczesnej Turcji, Kemal Atatürk, potem irański szach Reza Pahlawi wprowadzili zakaz pojawiania się w przestrzeni publicznej kobiet z zakrytą głową. Antropolożka Homa Hoodfar⁵, odwołując się do doświadczeń swojej babci, wskazywała, że zakaz uderzał przede wszystkim w ubogie kobiety. Na przykład te pracujące w manufakturach wytwarzających dywany. Ze względu na surowe kary za nakrytą głowę, wiele z nich wówczas w ogóle przestało wychodzić z domu. By cokolwiek załatwić na mieście, musiały prosić mężczyzn z rodziny bądź z kręgu przyjaciół. Gdy mogły sobie pozwolić na warsztat tkacki i pracować w domu, rosła liczba pośredników między nimi a odbiorcami dywanów, więc ich wynagrodzenie malało. Świat społeczny kobiet został ograniczony do najbliższego otoczenia rodzinnego, udział w sferze publicznej – choćby wspólne pielgrzymki czy cotygodniowe wyprawy do łaźni, do tej ważnej kulturowo kobiecej przestrzeni przyjemno-

⁴ Amin Qasim, autor szeroko dyskutowanej w świecie muzułmańskim broszury zatytułowanej *Wyzwolenie kobiet*, twierdził, że społeczny wymóg zakrywania ciała dowodzi słabości mężczyzn. Wzywał ich do pracy na sobą, by kobiety w końcu mogły się odsłonić.

⁵ Homa Hoodfar *Zasłona w ich umysłach i na naszych głowach: muzułmanki i praktyki zasłaniania*, przełożyła Marta Elas, w: Renata E. Hryciuk, Agnieszka Kościńska *Gender. Perspektywa antropologiczna*, tom I, Organizacja społeczna, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

ści, wymiany wiedzy i doświadczeń – był niemożliwy. W ten sposób prawo, które miało służyć wyzwoleniu kobiet, poddało je jeszcze większej patriarchalnej kontroli.

Inną kwestią wymagającą odrębnego namysłu pozostaje pytanie dotyczące zakresu kobiecej autonomii w ramach modernistycznego projektu. Relacje między kobietami a elitami odzyskujących niezależność państw miały skomplikowany i wewnętrznie sprzeczny charakter:

Z jednej strony, ruch nacjonalistyczny zachęcał kobiety do pełnego uczestnictwa w życiu publicznym jako pełnoprawne aktorki narodowej sceny: matki, nauczycielki, pracownice, a nawet bojowniczki. A drugiej strony, potwierdzał granice kulturowo akceptowanego zachowania kobiet i wywierał presję na kobiety, by artykułowały swoje interesy w ramach akceptowanego nacjonalistycznego dyskursu. W tym znaczeniu, feministki nigdy nie były autonomiczne w swoich żądaniach, pozostając skrępowane całą siecią zależności.⁶

ZASŁONA W ODSŁONIE FUNDAMENTALISTYCZNEJ

W ostatnich dekadach fundamentalizm religijny stał się trwałym elementem pejzażu politycznego. Procesy globalizacji generują zmiany kulturowe i strukturalne – na poziomie rodziny, społeczności czy organizacji pracy – postrzegane jako zagrożenie dla tożsamości. Fundamentalizm jest często traktowany jako odpowiedź na społeczne i polityczne, ekonomiczne wyzwania współczesności. Stąd religijne symbole,

święte metafory coraz częściej stają się formami politycznej ekspresji i źródłem społecznej mobilizacji. Obrona tradycyjnego statusu kobiety jest jednym z głównych elementów dyskursu nowej epoki. Kobiece pretensje do niezależności interpretowane są w kategoriach zwycięstwa obcej kultury. „Zachowanie kobiet – czytamy w książce Johna Hawleya zatytułowanej *Fundamentalizm i płęć* – uważane jest nie tylko za znamieny element wszechświatowej erozji moralnej, ale wręcz za jego przyczynę.”⁷

Ukryta za hidżabem kobieta stała się symbolem transformacji społeczeństwa i jego nowym publicznym wizerunkiem. Kulturowa autentyczność nieodłącznie związana jest z obrazem niewinnej kobiety, nieskażonej przez zachodnią kulturę i niesplamionej kontaktem z nowoczesnym światem. Jeden z parlamentarzystów irańskich w swoim wystąpieniu podkreślał: „Kwestia noszenia hidżabu nie powinna być dyskutowana jako sprawa religijna, ale jako polityczna i społeczna”⁸. „Hidżab jest oznaką Twojej godności”, można było przeczytać na billboardach wiszących na ulicach rządzonego przez ajatollahów Iranu.

Idealnemu społeczeństwu muzułmańskiemu zagrażają siły anarchii i chaosu stanowiące niebezpieczeństwo dla społecznego ładu. Są to: nienasycona męska seksualność i uwodzicielska moc kobiety (fitna). Wystarczy tylko kobiecie spojrzenie, uśmiech czy słowo, a mężczyzna natychmiast zapomina o swoim powołaniu do heroicznych czynów. W wielu tekstach powtarza się teza o całkowicie bezradnym męż-

⁶ Deniz Kandiyoti *Contemporary Feminist Scholarship*, w: ed. Deniz Kandiyoti *Gendering Middle East. Emerging Perspectives*, Syracuse University Press, Syracuse 1996, s. 9.

⁷ John Stratton Hawley *Fundamentalism and Gender*, Oxford University Press, New York and Oxford 1994, s. 27.

⁸ Eliz Sanasarian *The Women's Rights Movement in Iran: Mutiny, Appeasement, and Repression from 1900 to Khomeini*, Praeger, New York 1982, s. 138.

czyżnie podatnym na kobiecie pokusy. Nawet tylko jej obecność może osłabić (jeśli nie całkowicie zrujnować) jego intelektualny osąd, zdolność koncentracji, kreatywność i wydajność, wreszcie – w ogóle racjonalność. Najlepszym wyjściem z tak skomplikowanej sytuacji jest wprowadzenie hidżabu, segregacji płci w przestrzeni publicznej i ograniczenie kobiety do sfery domowej (chyba że zmuszona zewnętrznymi okolicznościami uzyska na wyjście z domu zgodę męża). Element religijny jest jedynym, który determinuje kobiecą tożsamość. Całkowicie ignorowane są różnice regionalne, etniczne, religijne, klasowe czy kulturowe. Wreszcie pomija się udział kobiet muzułmańskich w procesie modernizacji Bliskiego Wschodu, w walce o demokrację i prawa człowieka.

Przymusowe zasłanianie ciała było elementem brutalnej polityki wobec kobiet w porewolucyjnym Iranie czy za rządów talibów w Afganistanie. Bywa też wymuszane przez szereg społecznych nacisków. Sprowadzanie jednak kwestii muzułmańskiego nakrycia głowy do kategorii przymusu i podporządkowania jest daleko idącym uproszczeniem. Zasłona nie jest sama z siebie elementem znaczącym. Ważne, kto i dlaczego ją nosi.

O ZASŁONIE INACZEJ

Zasłanianie ciała było wyrazem oporu wobec kolonialnej władzy, autorytarnych reżymów i nierzadko wymuszanej westernizacji, podkreślało znaczenie i wartość własnej kultury. Jako symbol społecznie akceptowanej moralności hidżab otwierał drogę do przestrzeni publicznej do tej pory zarezerwowanej tylko dla mężczyzn: do edukacji, rynku pracy czy działalności politycznej. Dlaczego jednak

dzisiaj młode muzułmanki zakładają chusty? Jest to na tyle powszechne, że mówimy o „new veiling movement”. Wśród najważniejszych przyczyn moje muzułmańskie rozmówczynie wskazywały najczęściej: motywy religijne, polityczne, to, że zasłona stanowi społeczną legitymizację wkroczenia kobiet do sfery publicznej i jest wyrazem ich indywidualności i kulturowej tożsamości. Pozwala w zgodzie z wyznawanymi wartościami uczestniczyć w życiu społeczeństw, w których funkcjonują. Wreszcie, współcześnie dla części kobiet zasłona jest ich formą kontestacji kultury, która uprzedmiotawia kobietę, traktując ją wedle fizycznej i seksualnej atrakcyjności, gdzie mnóstwo energii i środków podporządkowanych jest sprostaniu wymogom zmieniającej się mody. Z drugiej strony, zasłona zagościła na dobre w kulturze popularnej. Portale dyskusyjne na temat najnowszych modeli i deseni hidżabów, filmiki na Youtubie o najnowszych trendach w upinaniu chust przyczyniły się do tego, że stały się one elementem mody.

Kilka lat temu prowadziłam wywiady na temat hidżabów z młodymi Turczynkami, które organizowały protesty przeciwko zakazowi ich noszenia w instytucjach publicznych (groziło za to usunięcie z uczelni). Decyzja o założeniu chusty przez protestujące dziewczęta, podejmowana najczęściej na studiach, była efektem wielu lat przemysłów, nierzadko stając się przedmiotem rodzinnych sporów. Choć te młode kobiety najczęściej pochodziły z tradycyjnych rodzin, to jednak ich najbliżsi traktowali zakrywanie włosów jako nadmierną gorliwość, która zamknie ich córkom i siostrą drogę do ukończenia edukacji i odizoluje od społeczeństwa. Muzułmańska chusta była dla protestujących dziewczyn

symbolem lojalności wobec religii i płynącego z niej prawa. Równocześnie umożliwiała działanie w sferze publicznej. W przeszłości oznaczało to odrzucenie religijnej tożsamości. Do niedawna muzułmańskie nakrycie głowy kojarzono z kobietami z klas niższych i z wiejskich środowisk. „Debatę chustkową” rozpoczęły studentki ankarskich i istambujskich uniwersytetów. Nie były to bierno, wystraszone dziewczęta bezrefleksyjnie podporządkowujące się nakazom tradycji, ale raczej świadome, młode obywatelki, które domagały się należnych im praw, odwołując się do zasad demokratycznych, uniwersyteckiej wiedzy i religijnej formacji.

Ich nakrycie głowy traktowane jako główny element elegancji, w oryginalnych wzorach i deseniach, wykonane ze szlachetnych materiałów, łączone było często – zwłaszcza przez studentki stołecznych uczelni – z dzinsami czy modnym obuwem. W ten sposób powstawała nowa definicja tego, co modne i szykowne, która łączyła z jednej strony elementy współczesnego młodzieżowego stylu, z drugiej – religijne wyobrażenia o tym, co przyzwoite. Te młode kobiety pragnęły zbudować nową muzułmańską tożsamość, która sprosta wyzwaniom współczesności. Odrzucały równocześnie opinię, że nowoczesność musi oznaczać westerizację, że droga do emancypacji jest tylko jedna. Feministyczna profesorka Sa'diyya Shaikh tak to podsumowała:

Zachodnie wyobrażenia o muzułmanach i islamie opierały się na niekwestionowanych kulturowych i społecznych założeniach, które nie pozwalały na działanie muzułmańskim społeczeństwom wedle ich własnych kategorii. W wielu zachodnich dyskursach o kobietach Trzeciego Świata standardy Pierwszego Świata były często traktowane jako normy nadrzędne wobec

niezachodnich kobiet, według których je oceniano. Często zachodnie idee kulturowe były narzucane kobietom pochodzącym z odmiennych religijnych i kulturowych tradycji. Potem dodaje: Musimy pamiętać, że zasady rządzące strojem są uwarunkowane społecznie i kulturowo i nie ma powodów, by muzułmański ubiór oceniać wedle zachodnich kategorii⁹.

Gdy dziewczyny w chusteczkach wkraczały w przestrzeń publiczną, wymuszały nowe zasady mediacji między tym, co publiczne, i tym, co prywatne, wyrażając tym samym sprzeciw wobec modernizacji odczytywanej jako zagrożenie dla tożsamości wkraczające w życie prywatne. Była to aktywna, polityczna odpowiedź na forsowną zmianę, modernizację i wymianę międzykulturową. Lokalna odmiana światowego sprzeciwu wobec chaotycznej i wymuszonej globalizacji.

Czy uczestniczki protestów postrzegały chustki jako element spreczny z prawami kobiet? Czy żyjąc w oparach patriarchy, nie zauważają opresji, jaka ich dotyczy? Fragment felietonu jednej z czołowych dziennikarek nurtu pozwala sądzić, że odwołania do religii nie powodują utraty zdolności do krytycznej refleksji:

Dlaczego muzułmańscy mężczyźni tak boją się mądrych i wykształconych kobiet? Ponieważ znacznie łatwiej jest dominować, rozkazywać i podporządkować te, które straciły kontakt ze światem i całkowicie pochłonięte są domem. Kiedy kobietom wiedzie się lepiej z powodu wykształcenia i uczą się krytycznego spojrzenia, wtedy niepokoją mężczyzn. Postać zgodnej, podporządkowanej śpiącej królowej jest na-

⁹ Sa'diyya Shaikh *Transforming Feminism: Islam, Women and Gender Justice*, w: ed. Safi Omid, *Progressive Muslims on Justice, Gender, and Pluralism, One World*, Oxford 2005.

prawdę tak czarująca! [...] Dlaczego nie akceptują naszych odwołań do Betty Friedan na przykład, podczas gdy różne ich środowiska nawiązują do Poppera, Kuhna, oni mogą przejmować podobny dyskurs zachodnich ruchów alternatywnych i czerpać z tego korzyści¹⁰.

CO ZASŁANIA ZASŁONA?

Ciągle w zachodniej przestrzeni publicznej pokutuje schematyczny, esencjonalistyczny obraz kultury muzułmańskiej. W ten sposób powstaje niezmienny, oderwany od społecznego kontekstu produkt. Główną przyczyną międzynarodowych konfliktów naszej doby stało się starcie między nieprzystającymi do siebie systemami wartości i wierzeń: europejskim liberalizmem i islamem. Różnice między nimi mają w takim ujęciu charakter absolutny, bo cywilizacje są rozumiane jako fenomeny o charakterze statycznym i ahistorycznym. W ujęciu tym nie ma miejsca na analizę dynamiki i zróżnicowania wewnątrz systemu, nadziei na zmianę i dostrzeżenie tych, które/rzy usilnie działają na jej rzecz. Dyskryminacja traktowana jest jako „dowód” słuszności tezy o nieprzystawalności islamu do wymogów nowoczesnego demokratycznego świata. Przemoc wobec kobiet przyjmowana jest jako „naturalna” cecha charakteryzująca wszystkie społeczności muzułmańskie, w ten sposób „delegitymizacji ulega wiek zmagania feministycznych ruchów”¹¹. A na te zmagania składało

się i ciągle składa wiele różnych działań. Mówi o tym Wassyla Tamzali:

I tak, są wśród nas kobiety, które pracują na rzecz uwspółcześnienia zasad religijnych, traktując to nie jako cel, lecz jako strategię, oraz kobiety, które wychwalają świeckie społeczeństwo oparte na uniwersalnych zasadach. Napięcie zrodzone ze starcia owych dwóch postaw było zbawienne, a nawet stało się jedną z przyczyn sukcesów naszych feministek (pragmatyzm oraz ideologia) oraz przyniosło konkretne korzyści. Z tej różnorodności, z wzajemnego uzupełniania się zrodziła się pasja niezbędna w tego typu akcjach, pasja pozwalająca ideom przekraczać ich dogmatyzm¹².

Żeby jednak ten zbiorowy wysiłek na rzecz zmiany dostrzec, potrzebna jest praca nad „własną ignorancją”¹³ – także wśród tych, dla których równość płci jest ważna – a nie traktowanie kobiet z innych kultur jako pozbawionych sprawczości i całkowicie podporządkowanych. Dyskusja wewnątrz ruchu feministycznego już doprowadziła do konfrontacji z rasizmem „białego” feminizmu, z jego uprzywilejowaną pozycją, brakiem wrażliwości na różnice, z esencjonalizmem i statycznością w kontaktach z kobietami z innej kultury. Ciągle jednak – jak zauważają muzułmańskie aktywistki – zachodnie siostry, dzieląc orientalistyczne stereotypy i rasistowskie konstrukty zasłony, stawiają je przed wyborem między walką z rasizmem a walką z seksizmem. One nie chcą wybierać¹⁴.

¹⁰ Nilüfer Göle *The Forbidden Modern. Civilization and Veiling*, University of Michigan Press, Michigan 1996, s. 126-127.

¹¹ Shahrzad Mojab, Amir Hassanpour *In Memory of Fadime Sahindal: Thoughts on the Struggle Against „Honour Killing”*, Kurdish Women Action Against Honour Killing, London: 2002, s.8.

¹² Wassyla Tamzali *Zagadka Maghrebu*, w: Christine Ockrent *Czarna księga kobiet*, przełożyła Katarzyna Bartkiewicz i in., WAB, Warszawa 2007, s. 312-313.

¹³ Por. Gayatri Chakravorty Spivak *Strategie postkolonialne*, przełożyli Antoni Górny, Maciej Kropiwnicki, Jakub Majmurek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

¹⁴ Hoodfar, op.cit., s. 254.

Dlatego – jak pisała wspomniana już Leila Ahmed:

W kontekście współczesnej struktury globalnej władzy potrzebujemy feminizmu czujnie samokrytycznego i świadomego swoich historycznych i politycznych źródeł, jeśli chcemy uniknąć stania się mimowolnymi współpracownikami rasistowskich ideologii, których koszt dla ludzkości był nie mniej dotkliwy jak koszt seksizmu¹⁵.

Na wizerunku muzułmanki w hidżabie, pozbawionej sprawczości, dyskryminowanej¹⁶, budujemy swoje poczucie

moralnej wyższości, jesteśmy wtedy jeszcze bardziej laickie, bardziej wyzwolone, w pełni sprawujące kontrolę nad swoim życiem. Jednocześnie obraz ten blokuje często dyskusję o realizacji równości w naszych krajach, bo – w porównaniu z tamtymi – nie mamy tak źle.

I jeszcze jeden wymiar zasłoniła zasłona. Klasę. Umyka socjalne podłoże problemów społecznych. Przemoc czy nieposłuszeństwo na przykład na francuskich przedmieściach opisywane są w kategoriach tożsamości kulturowych. Taki zwrot w stronę kultury powoduje, że tracimy z oczu wzrastające nierówności, brak nadziei na lepszą przyszłość. Dyskryminacja rasowa nakłada się na te nierówności społeczne i wzmacnia je.

¹⁵ Ahmed, op.cit. s. 247.

¹⁶ 73% wizerunków muzułmank w mediach amerykańskich to postaci bierne, pozbawione inicjatywy, podrzędne; 42% ukazuje je jako ofiary.



BOUSHRA ALMUTAWAKEL HIJAB SERIES: WHAT IF..., 2012

ZAMIAST EPILOGU

Palestyńsko-amerykańska antropolożka Lila Abu-Lughod pisze:

Można pragnąć dla kobiet sprawiedliwości, ale czy jesteśmy w stanie zaakceptować to, że mogą istnieć rozmaite idee sprawiedliwości, a różne kobiety mogą wybrać przyszłość inną niż ta, którą my uważamy za najlepszą? I że wybory, przed którymi stoją, to wynik sytuacji, w których znalazły się przy naszym przemożnym udziale? Mój wniosek jest taki, że jeżeli interesuje nas sytuacja kobiet, które nie należą do białej zachodniej klasy średniej, nie powinniśmy się zajmować kwestią zasłon ani wołać o wybawienie, lecz zając się tym, co robić, by świat stał się bardziej sprawiedliwy. Mój postulat poszanowania różnicy nie jest tym samym, co stanowisko relatywizmu kulturowego – zgodnie z którym wszystko, co się dzieje w jakiejś kulturze bądź stanowi jej element, należy zostawić w spokoju – bo nie uwalnia nas, ludzi żyjących w uprzywilejowanej i panującej części świata, od pytania o naszą odpowiedzialność za sytuację, w której znaleźli się inni i za stojące przed nimi wybory. Islamskie ruchy fundamentalistyczne wyrosły przecież w świecie ukształtowanym

przez ingerencje mocarstw zachodnich w życie mieszkańców Bliskiego Wschodu. Pewne najbardziej konserwatywne i opresywne wobec kobiet ruchy rozwinęły się na skutek interwencji Zachodu – na przykład CIA wpompowała trzy miliardy dolarów w radykalne ruchy w Afganistanie, mające obalić marksistowski rząd. Ten zaś przeprowadzał intensywną modernizację, której element stanowiła edukacja kobiet na skalę masową. Sądzę, że jeśli chcemy zajmować się kobietami – w tym muzułmankami – chyba powinniśmy zacząć pracę od siebie i sprawić, by polityka amerykańska i europejska stała się bardziej ludzka. Jeżeli zaś chcemy angażować się w odległych krajach, to tylko w takim duchu, aby wspierać tych, którzy działając w ramach swoich społeczności, za cel stawiają sobie poprawę warunków życia kobiet (i mężczyzn). Cokolwiek robimy, naszym punktem wyjścia powinien być szacunek dla innych. Trzeba myśleć w kategoriach sojuszy, koalicji i solidarności, a nie wybawienia czy litości. Przede wszystkim zaś powinniśmy skończyć z białoczarnymi wizerunkami muzułmanek.¹⁷

¹⁷ Lila Abu-Lughod *Muzułmanka. Siła obrazu i groźba litości*, przełożyła Katarzyna Bielińska, „Le Monde diplomatique” nr 6/2009.

JETON NEZIRAJ

PRZEŁOŻYŁA DOROTA HORODYSKA

Zburzenie wieży Eiffla

OSOBY:

José

HABIB, także jako Malarz

GARIP, także jako Młody Osman

AISHA, także jako Maria, Aktorka, Bezdomna, Zhańbiona Muzułman-
ka, Kobieta w Burce

*W dramacie tym może grać czworo aktorów, trzech mężczyzn i kobieta
(jak zaproponowano wyżej). Jednak, jeśli to możliwe, lepiej, aby zagrało
więcej aktorów.*

Synowie sułtana Abdülhamida

*Młody Osman obladowany burkami. Słysząc dźwięki marsza, tureckich
bębnów i piszczałek, okrzyki „Allah akbar!”.*

Młody Osman

GARIP Ja

Osman

Żołnierz sułtana Abdülhamida

Naszego przesławnego sułtana

Wyruszam z ważną misją

W daleką podróż

Do każdego zakątka imperium

Aby nieść światło naszej wiary

Światło Wszechwładnego Boga

Tego, który uczynił ciemności i światło
 Tego, który wprowadza dzień w noc
 I Tego, który wprowadza noc w dzień.

Ja, żołnierz sułtana
 Dzisiaj
 W tym błogosławionym dniu
 Wyruszam
 Aby nieść światło
 Tam, gdzie wczoraj był mrok
 Aby nieść miłość Allaha, któremu chwała, i który jest Najwyższy,
 i Proroka
 Pokój niech będzie z Nim
 Niewiernym i niewierzącym
 Którzy po dziś dzień nie znali, albo nie poznali Allacha
 Którzy Allaha odrzucili i Go przeklinali
 Jak szatana.

Wyruszam na te bałkańskie ziemie
 Gdzie nasza błyszcząca gwiazda i półksiężyc
 Ścierały się z krzyżem
 Bez mała pięćset lat, nieprzerwanie

Wyruszam tam
 Gdzie Miecz Islamu i Sułtana Abdülhamida
 Zasiał po wsze czasy
 Ziarno pokoju i miłości do Allaha.

Wyruszam, zmierzam tam
 Obładowany burkami
 Do tych odległych krain
 Od domu do domu, od serca do serca
 Podążam
 Aby rozdawać je staruszkom i młodym kobietom
 Dziewicom i wdowom
 Niemowlętom w kołysce i tym, które się urodzą.

Wyruszam, idę
 Ja, Osman, żołnierz Sułtana Abdülhamida
 Allahu, bądź moim przewodnikiem
 Allahu, daj mi siłę.

Pierwsze spotkanie Aishy z Josém

Przed wejściem do paryskiego metra. Słysząc zwykły szum i gwizd pociągów metra. Z niewielkiego wózka Aisha sprzedaje czarne goździki.

AISHA Kwiaty

Kupujcie kwiaty
 Dzień dobry pani

Dzień dobry panu
 Kupujcie kwiaty
 Kupujcie świeże czarne goździki
 Goździki
 Chodźcie i kupujcie
 Czarne goździki!
 Kupujcie kwiaty!
Wchodzi José obładowany gazetami, które sprzedaje.

José Gazety, gazety!
 Kupujcie gazety!
 Dowiecie się, dokąd leci chmura pyłu po wybuchu islandzkiego wulkanu Eyafallajökull
 Kolejne ataki w Bagdadzie
 Kolejny amerykański duchowny oskarżony o pedofilię
 Pogłębia się kryzys finansowy w Grecji
 Spodziewane nowe trzęsienia ziemi.
Przerwa.

José Nie wiedziałem, że rosną czarne goździki!
 AISHA Słucham?

José Goździki
 Jakie dziwne, nie wiedziałem, że takie istnieją
 Czarne.

AISHA Świeże goździki
 Pachną piękniej niż najlepsze francuskie perfumy
 Goździki
 Kupujcie w prezencie czarne goździki.

José Ile kosztuje jeden?

AISHA Słucham?

José Ile kosztuje?

AISHA Pięć euro, proszę pana!

José Pięć euro za jeden goździk?

AISHA Ale to jest czarny goździk, proszę pana
 Niespotykany.

José Mam na imię José!

AISHA Słucham?

José Jestem José.

AISHA Tutaj jest straszny hałas

Metro
 Przechodnie głośno
 Rozmawiają ze sobą
 Nic nie słysząc.

José Jak ci na imię?

AISHA Słucham?

José Imię

Ja ci na imię?

AISHA Kupujcie czarne goździki
 Świeże
 Goździki.

José Kupujcie gazety!

Najnowsze wiadomości z Bliskiego Wschodu

Po wielu miesiącach

Po wielu latach

Po wielu latach i dekadach

Palestyńczycy i Żydzi zgodzili się na kontynuowanie rozmów!

W gazecie przeczytacie pełny tekst tego porozumienia.

AISHA Nazywam się Aisha!

José Słucham?

Udają się ze swoimi wózkami w przeciwnych kierunkach.

AISHA Czarne goździki!

José Gazety!

D w a j m u z u ł m a ń s c y t e r r o r y ś c i w P a r y ż u

Małe mieszkanie. Wchodzią Habib i Garip z niewielką walizką.

HABIB Wszystko jest gotowe. Chwała niech będzie Allahowi, wierzę, że załatwimy sprawę szybko.

GARIP In szaAllah. Czy to miejsce jest bezpieczne?

HABIB Dopilnowaliśmy wszystkich szczegółów. Ale należy zachować ostrożność. Jeśli jesteś Francuzem we Francji, musisz być ostrożny. Ale jeśli jesteś muzułmaninem, musisz być ostrożny podwójnie.

GARIP Czy powinienem wiedzieć jeszcze o czymś, poza tym, o czym było w raporcie, który nam przekazaliście?

HABIB Nie wiem. Ale od czasu przesłania raportu doszło do trzech kolejnych incydentów!

GARIP Naprawdę?

HABIB Tak.

GARIP Czyli sprawca nadal jest zagadką?

HABIB Tak. Wychodzi głównie wieczorem albo o zmierzchu.

GARIP Ale dlaczego muzułmanki wychodzą same o zmierzchu? Tego nie rozumiem.

HABIB Nikt się nie spodziewał, że oni mogą się do tego posunąć. Nasze kobiety przywykły do upokorzeń i zniewag, ale nikt nie przewidział, że sprawy wymkną się spod kontroli. Kiedy muzułmańska siostra wychodzi zasłonięta na ulicę, jest przygotowana na to, że będą ją wyśmiewać, przeklinać pod nosem, upokarzać, szydzić, nazywać „wroną” albo „zjawą w czarnym prześcieradle”, niektórzy nawet urządzają groteskowe sceny paniki, że niby się boją... Długo by wyliczać. Ale że dojdzie do tego, iż będą z nich zdzierać chusty, w to nikt by nie uwierzył.

GARIP W raporcie napisaliście, że chodzi o tego samego napastnika. Jak do tego doszliście?

HABIB Kobiety, które pytaliśmy, opisywały go tak samo.

GARIP I na podstawie tych opisów nie udało się ustalić jego wyglądu?

HABIB Nie, nic więcej prócz tego, co jest w raporcie. Przybliżony wzrost, kolor włosów, którego nie jesteśmy za bardzo pewni. To nic konkretnego.

GARIP (*uchyla firankę i patrzy na zewnątrz*) Czy mi się wydaje, że ta wieża nie jest całkiem prosta?

HABIB Tak, jest trochę przechylona.

GARIP Interesujące!

HABIB Co?

GARIP Ta krzywa wieża. U nas wielu myśli, że tutaj wszystko robi się perfekcyjnie.

HABIB Tutaj nic nie jest perfekcyjne.

GARIP To oczywiste, niewierni nie mogą zrobić niczego perfekcyjnego.

Ostatecznie nic na tym świecie nie jest doskonałe. Prócz Allaha!

HABIB Pomyliłem się. Właściwie to wieża Eiffla jest prosta. Ale trochę krzywa jest wieża we Włoszech, w Pizie.

GARIP *(otwiera walizkę i wyciąga z niej ubranie, które układa na szufladzie komody)* A ta słynna ulica?

HABIB Pola Elizejskie.

GARIP Tak. Z czego słynie?

HABIB Z niczego. Uwierz mi, z niczego. Kiedy dwadzieścia lat temu po raz pierwszy przyjechałem tutaj, do Paryża, poszedłem ją zobaczyć i nie mogłem uwierzyć własnym oczom. Tam nie było niczego ciekawego. Trochę koślawych drzew i gdzieś tam kawiarnia. I tyle. Aha, jeszcze ten bezsensowny łuk, jakich pełno w Europie. Z materiału zmarnowanego na ten łuk można by zbudować domy dla wielu bezdomnych. Ale kochany bracie, w ich przekonaniu życie składa się z porannej kawy z croissantem i ciągnącego się bez końca obiadu. Jedzenie z Francuzem jest koszmarem. Po prostu dlatego, że ciągnie się w nieskończoność. Jedzą, a potem przez całe popołudnie przeżuują jak krowy, które potrzebują całej nocy na trawienie tego, czym pasły się cały dzień. Potem w nocy idą do tych plugawych miejsc, do barów, na dyskoteki i licho wie gdzie. Ich teatry pełne przedstawień, w których nie ma nic dydaktycznego, tylko przekleństwa, sztyderstwa, przemoc, chaos, nienawiść. I nic prócz tego.

GARIP Czy nasi bracia i siostry również chodzą do takich miejsc?

HABIB Niektórzy niestety tak. Ale nie wszyscy, rozumiesz. Właśnie teraz grają sztukę o muzułmance, która zdejmuje burkę i rozbiera się do naga na scenie.

GARIP Widziałeś?

HABIB Allah zabronił!

GARIP Chcę ją zobaczyć!

HABIB Co takiego?

GARIP Tak, chcę ją zobaczyć. Chcę zrozumieć, jak nas widzą w tych swoich filmach. Trzeba poznać wroga, nim się go zniszczy.

HABIB Dobrze. Postaram się to załatwić i pójdziemy razem.

Garip kładzie się na łóżku.

HABIB Jak ci poszło z wizą?

GARIP Było bardzo trudno. Ostatnim razem, kiedy poszedłem do ambasady, przysiągłem na Allaha, że wysadzę ją w powietrze, jeśli mnie znowu odrzucą z powodu jakiegoś dokumentu.

HABIB Wyobrażam sobie. Celowo żądają aż tylu dokumentów, aby ludzi wymęczyć, by zrezygnowali ze starań. Nie chcą nas. To jasne.

GARIP Cała sterta dokumentów. Oficjalne zaproszenie, dwie fotografie na białym tle, podanie, ubezpieczenie, metryka, świadectwo ślubu, metryki członków rodziny, zaświadczenie, że żyję, umowa o pracę, wyciąg z konta bankowego o wypłacalności za ostatnie sześć miesięcy,

zaświadczenie od pracodawcy i mnóstwo innych rzeczy. A potem stoisz w kolejkach bez końca.

HABIB Tacy są Europejczycy. Gadają o prawach człowieka, demokracji, wolności religijnej, ale nie przestrzegają ich w odniesieniu do muzułmanów. Woleliby mieszkać z kosmitami niż z muzułmanami. Mówią, że lubią umiarkowanych muzułmanów, jak ich nazywają.

GARIP A jacy są ich zdaniem ci „umiarkowani”?

HABIB To muzułmanie owce, którzy nie zwracają sobie głowy islamem, nie przeszkadza im, że Francja zakazuje noszenia chust w miejscach publicznych, że Szwajcaria zabrania wznoszenia minaretów, muzułmanie, którym wszystko jedno, czy młode dziewczęta w Niemczech mogą chodzić w chustach do szkoły, czy nie, ich nie interesuje nic, co dotyczy islamu, jedzą wieprzowinę, nie modlą się, nie poszczą, chadzają do zdegenerowanych barów i teatrów. Oto jacy są ci umiarkowani muzułmanie Francji i Europy.

GARIP Kto powiedział: „Francja powinna zostać starta z powierzchni ziemi”?

HABIB To słowa prezydenta Iranu Mahmuda Ahmadineżada. Ale on tak powiedział o Izraelu: „Izrael powinien zostać starty z powierzchni ziemi”.

GARIP Naprawdę? Ja myślałem, że to było o Francji.

HABIB Możliwe.

GARIP Jak oni zareagowali, to znaczy francuski rząd, na wasze protesty przeciwko tym prowokacjom?

HABIB Wydali komunikat dla prasy, w którym potępili te „niegodziwe akty”, jednakże muzułmanie nie powinni się oburzać na te, jak to określili, „odosobnione przypadki”, które, ich zdaniem, służą eskalacji napięcia w „pokojoyej Francji” i „Francji tolerancji religijnej”.

GARIP Tak się uprawia politykę. Robić coś potajemnie, a potem publicznie to potępić. Ten facet jest agentem francuskiego rządu. Jestem tego pewien.

HABIB I ja tak myślę. To torowanie drogi francuskim politykom, którzy wystąpią przeciwko chustom i przeciwko muzułmanom. Najpierw nas dyskredytują, a potem oświadczają: „Kochani muzułmanie we Francji, jak widzicie, nie możemy was chronić, dlatego lepiej będzie, jeśli całkowicie zakazemy noszenia chust w miejscach publicznych, ponieważ zdają się one niepokoić francuskich obywateli”.

GARIP Ładnie to ująłeś.

Habib rozkłada plan Paryża i studiuje go uważnie.

C z e r w o n y s u ł t a n

José i Aisha po akcie seksualnym. Aisha wstaje, owija się w ręcznik, który miała pod ręką i siada na brzegu łóżka. Wstaje także José, przygląda się plamom krwi na prześcieradle. Z boku stoi wazon z czarnymi goździkami.

JOSÉ Jak to możliwe?

Znowu krew

Znowu dziewczica.

AISHA Nie wiem.

JOSÉ To bez sensu.

Tak być nie może.
 To niemożliwe.
 Musi być jakiś problem.

AISHA Byłam wczoraj u lekarza
 Powiedział, że wszystko w porządku
 Wszystko
 W porządku.

José To dziwne
 Bez sensu.

AISHA Tak
 Bez sensu
 Ale to się dzieje
 I następnym razem
 Kiedy będziemy to robić
 Znowu pojawią się krople krwi
 Znowu stracę dziewictwo.

José Nic nie rozumiem
 Słyszałem, że niektóre dziewczęta
 Za pieniądze
 Przywracają dziewictwo
 Ale coś takiego
 Jak u ciebie
 Nie
 Tak być nie może
 To niemożliwe
 To cienka błona
 Do cholery!
 Tylko raz ją się przerywa
 Tylko raz, na zawsze
 I ona krwawi
 Ale nigdy nie odrasta
 Nigdy, tylko w szpitalu
 Można ją odtworzyć.

AISHA Nie wiem.

José Daj spokój
 To bez znaczenia
 Może to jakaś rana
 Wewnętrzna
 Niewidzialna
 Która krwawi
 Ilekoć to robimy.

AISHA Może.

José Czy jesteś ze mną szczęśliwa?
 Powiedz, kochanie.

AISHA Jestem
 Powinnam być
 Ale nocą dręczą mnie koszmary
 Zaczęłam śnić
 Po tym, jak pierwszy raz spałam z tobą

Widzę
 Dziwne sny
 I wiem
 Że je znam
 Że widziałam je już wcześniej
 To są sny
 Ale
 To są także proroctwa
 Które ciągną mnie do czegoś.

JOSÉ Do czego, kochanie?

AISHA Nie wiem

Nie wiem

Nie wiem.

JOSÉ Chodź do mnie

Położ się

Położ się i opowiedz

Co chcesz

Sen albo jawę.

Aisha podchodzi i kładzie się obok niego do łóżka. José ją przytula.

AISHA Dawno, dawno temu

Żył sobie

Turecki sułtan

Sułtan Osmańskiego Imperium

Abdul Hamid Han II, syn Abdula Mejid Hana

Nazywał się Sułtan Abdülhamid II

Urodził się w środę

Dwudziestego pierwszego września tysiąc osiemset czterdziestego drugiego

Ale Abdülhamid II nosił jeszcze inne imię

Nazywano go „Czerwonym Sułtanem”

Czerwonym

Ten Czerwony Sułtan

Zebrał pewnego dnia swoich żołnierzy

Młodych Turków

I rozkazał im

Aby wyruszyli

Do najodleglejszych zakątków jego imperium

Z dziwną misją

Mieli rozdawać burki

W dalekich krajach

W Europie, w sercu Europy

Młodym kobietom

Niezamężnym dziewczętom

Staruszkom i wdowom

Było ich wielu, młodych, ochotników

Wśród nich także Młody Osman

Wszyscy chcieli wyruszyć

Na tę misję, jakiej nikt wcześniej nie widział

Ale także dlatego

Że rozdając burki
 Nie musieli walczyć w bitwach
 W krwawych bitwach i na wojnach
 Jakich prowadzono wiele
 W każdym zakątku imperium
 Młodemu Osmanowi
 Zrządem losu przypadły Bałkany
 I wyruszył Osman
 Obładowany burkami.
Joségo zmorzył sen. Aisha to zauważyła, przerywa opowieść, wstaje, ubiera się i wychodzi, zostawiając Joségo śpiącego.

Z h a ñ b i o n a m u z u ł m a n k a

ZHAÑBIONA MUZUŁMANKA Jeszcze się nie ściemniło
 Powiedziałam: wyjdę
 Niedługo wróci mój mąż, Habib, a w domu nie ma ani jednego jajka
 Po powrocie z pracy on zawsze je jajka
 Habib lubi jajka
 Wyrzałam przez okno i zobaczyłam rozpalone słońce
 Jeszcze było widno, ale wkrótce się ściemni
 Nic mi się nie stanie, powiedziałam
 Wyjdę, z pomocą Allaha!
 Założyłam burkę i wyszłam
 Kiedy znalazłam się na ulicy, zadrżałam ze strachu; nie wiadomo skąd
 się wziął
 Od dwudziestu lat jestem we Francji
 I nigdy nie wychodziłam sama tak późno
 Szłam
 Ale nie czułam się bezpiecznie
 Modliłam się do Allaha, aby uwolnił mnie od strachu
 Nic mi się nie stanie, mówiłam w duchu
 Allah mnie obroni
 Tak
 Allah broni muzułmanów
 Wciąż szłam
 Ulica była całkiem pusta
 W pewnej chwili wydawało mi się, że zobaczyłam, jak ktoś wyszedł,
 a następnie z powrotem skrył się w budynku
 Serce zaczęło bić mi szybciej
 Dłonie zwilgotniały od potu
 Nasunęłam mocniej zasłonę na twarz i przyspieszyłam kroku
 Weszłam do sklepu
 Sprzedawca zdziwił się, kiedy mnie zobaczył
 Kupiłam dziesięć jajek, włożyłam do siatki i wyruszyłam z powrotem
 Do domu
 Na ulicy nie było nikogo
 Popatrzyłam na niebo
 Teraz już pociemniało

Allah, pomyślałam
 On wprowadza noc w dzień i On wprowadza dzień w noc
 O Allahu, któremu chwała i który jest Najważniejszy, dziękuję Ci za
 światło, które nam podarowałeś
 Ty stworzyłeś ciemność, abyśmy nauczyli się kochać światło
 I kiedy pogrążona w rozmyślaniach radowałam się wspaniałością
 Boga
 Poczułam czyjąś obecność za plecami
 Serce omal nie wyskoczyło mi z piersi
 Przyspieszyłam kroku
 Ale on nagle stanął przede mną
 Zatrzymałam się
 Moje oczy przesłoniła mgła
 Moje nogi zaczęły drżeć
 Ten nędznik wybełkotał coś, czego nie zrozumiałam
 Cofnęłam się dwa kroki, chcąc go ominąć, ale on znowu wyrósł
 przede mną
 Allahu, pomyślałam jestem w twoich rękach
 W mgnieniu oka on znalazł się przy mnie tak blisko, że poczułam
 zapach jego potu
 O Boże, jak obrzydliwie śmierdzał ten niewierny
 W oczach mi pociemniało i nic nie widziałam
 Coś do mnie powiedział, a potem szybko, jedną ręką, zerwał chustę
 z mojej głowy.
 Rześkie nocne powietrze ziębiło moją odsłoniętą głowę
 Jajka wypadły mi z ręki i rozbiły się na ziemi
 Niewierny patrzył na mnie przez parę sekund, coś mamrotał, po czym
 uciekł
 Poczułam się bezsilna, jak owieczka prowadzona na rzeź
 Ale znowu znalazłam w sobie siłę i zwróciłam się do Allaha: O Allahu,
 jestem w twoich rękach!
 Ty widzisz wszystko, Ty słyszysz wszystko
 Upadłam na kolana, podniosłam chustę, którą ten niegodziwiec rzucił
 na ziemię, i włożyłam na głowę
 Zaczęłam iść
 Wlokłam się
 Nie byłam już tym samym człowiekiem
 Czułam się, jakby mnie zgwałcono
 Jak miałam teraz stanąć przed Habibem?

O k r y j m y h a ñ b ą F r a n c u z k i

Habib czyta gazetę. Wchodzi Garip.

GARIP Nic nowego.

HABIB Żadnego śladu?

GARIP Żadnego! Ponad dziesięć razy przeszukałem trzy dzielnice, w których, jak sądziliśmy, może przebywać. Ale udało mi się wypytać dwie nasze siostry, które... To bolesne historie!

HABIB Przed chwilą dowiedziałem się, że zhańbił jeszcze jedną naszą siostrę muzułmankę. Nieszczęsna wyszła z domu po synka, który bawił się w parku, kiedy tamten nagle wyszedł zza drzew i...

GARIP Allahu, pomóż nam go złapać.

HABIB Nasze biedne kobiety boją się gdziekolwiek wychodzić.

GARIP Myślę, że powinniśmy je pomścić w inny sposób.

HABIB W jaki?

GARIP Zaatakujmy ich kobiety i sprawmy, aby one również poczuły się zhańbione.

HABIB Nie jesteśmy tu po to, aby zajmować się czyimiś kobietami, ale żeby złapać tego człowieka, kimkolwiek jest, wariatem czy francuskim agentem.

GARIP Ale nawet jego schwytanie nie umniejszy ich bezczelności.

HABIB Jego złapanie wystarczy. To będzie ważny sygnał dla Francji: jeśli policja i państwo francuskie będą tolerować albo umożliwiać działanie takim szatańskim sprawcom, którzy hańbią nasze muzułmańskie siostry, wówczas muzułmanie wezmą swój los w swoje ręce i zaczną działać. Działać będą sprawiedliwie, jak wymaga tego honor islamu.

GARIP Ale jeśli go nie złapiemy, to przysięgam na Allaha, że wysadzę w powietrze tę wieżę, którą jak powiedziałeś, miliony idiotów przyjeżdżają oglądać, jakby to było święte miejsce. Albo tę, jak jej tam, Lisę w... Lisę w krainie...

HABIB Chodzi ci o Mona Lisę? O obraz?

GARIP Tak.

HABIB Garipie, nie jesteśmy tu po to, aby wdać się w wojnę z francuskim państwem, lecz by zająć się człowiekiem, który okrywa hańbą nasze muzułmańskie kobiety i siostry.

Garip siada przy stole i zaczyna budować wieżę Eiffla z kupionych przez siebie zapalek.

GARIP Myślę, że nie należy go przywiązywać do krzesła, jak to robią w swoich filmach. Nie, należy go przywiązać za coś innego, za nieobrzezanego fiuta. Natnę mu napletek, aż wyjdzie żywe mięso, jak wargi Murzyna. A rany posypię solą. Albo solą, albo pieprzem. (*wprost do Habiba*) Dopisz pieprz do listy zakupów. Obcęgami wyrwę mu dolne zęby. Nie górne, tylko dolne, żeby wyglądał jak pies. Dopisz też obcęgi. Wyrwane zęby zetrę na miazgę, wymieszam z jego moczem i na koniec zmuszę, aby to wypił. I wypije własne szczyny z zębami bez najmniejszego grymasu obrzydzenia. Bo jeśli się skrzywi, obetnę mu chuja i rzucę gołębiom. Sprawię, że będzie pragnął śmierci i żałował, że się urodził. Będę go bić i tortuować, aż zacznie przeklinać, że nie był w jednej z wież WTC w Nowym Jorku, jedenastego września. Zmasakruję mu głowę tak, że ludzie na ulicy będą myśleć, że to czarny, a nie biały Francuz. Niech go tylko dorwę, z pomocą Allaha, któremu chwała i który jest Najwyższy.

HABIB Co robisz z tymi zapalkami?

GARIP Buduję tę ich wieżę. Zobaczę, czy nie zapomniałem nauki z dzieciństwa.

HABIB Po co się trudzić? W sklepach pełno gotowych.

GARIP Lepiej, jeśli zbuduję ją własnymi rękami.

Buduje wieżę. Habib nanosi kilka znaków na mapę Paryża, która teraz wisi na ścianie.

Garip i Habib w teatrze

Aktorka w burce. Obok niej wanna i cebrzyk z gorącą wodą. Habib i Garip siedzą w pierwszym rzędzie wśród prawdziwej publiczności lub na scenie. Słyszą orientálną muzykę, potem zapada cisza.

AKTORKA Czy wiecie, jaka była ostatnia wola Ahmeda? Powiedz synowi, kiedy dorośnie, że jego ojciec umarł, ponieważ bardzo kochał Allaha, że umarł jako męczennik islamu. Tak mi powiedział, a potem poszedł. Do mnie ani słowa. Nawet nie odważyłam się zapłakać. Nie, żona męczennika nie odważy się płakać. Nie przystoi nam oplakiwać męczennika, który umiera za islam. A zresztą, nawet nie potrafiłam płakać. Jak tylko zamknął za sobą drzwi, zrozumiałam, że w istocie cieszę się, iż zginie. Uwolnię się od niego. Był okrutnym, brutalnym mężczyzną. Uwolnię się od tego cierpienia, które mi zadawał. Jakbym była zwierzęciem. Ale także zwierzętom pozwala się niekiedy wychodzić z domu. Ahmed mi nie pozwalał. Nawet nie ośmieliłam się o tym myśleć. Prawdziwa muzułmanka nie opuszcza domu, chyba że wychodzi z mężem i w burce.

Mam nadzieję, że nie wrócisz żywy, Ahmedzie!

Tak będzie lepiej! O wiele lepiej!

O tutaj, w tym pokoju opasywali się bombami. Patrzyłam, jak się nimi owijali, jakby śmierć spowijała chorego. Szedł, by umrzeć, ale w dalszym ciągu był wobec mnie bezwzględny. Zrób to, zrób tamto. Nie te nożyczki, tamte. Ruszaj się. Nie patrz na mnie tymi wielbłądzimi oczami. Zajmij się Jaserem.

Ale te cholerne bomby, które miałam nadzieję, że go zabiją, nie wybuchły. Dwukrotnie. Za pierwszym razem wrócił do domu, a za drugim został jak kocie gówno na środku zatłoczonej ulicy. Złapali go. Teraz Bóg jeden wie, gdzie jest! Mówią, że trzymają go w więzieniu gdzieś w Ameryce! Mówią, że go torturują. Ale nie sądzę, że torturują go tak, by zabić. Nie mam tyle szczęścia!

Niech cię szlag trafi, Ahmedzie!

Całą noc siedział z towarzyszami. Nie mogłam uspokoić synka, który gorączkował, ale on nigdy mnie nie zapytał, dlaczego dziecko płacze. Kiedy go zagadnęłam, dlaczego nie spał przez całą noc, powiedział, że z towarzyszami czytali i uczyli się Koranu. Kiedy więc pewnego razu chciałam się dowiedzieć, dlaczego nie czyta w ciągu dnia?, uderzył mnie, czego nigdy nie zapomnę.

„Zabraniam ci”, warknął.

Mam nadzieję, że nie wróci. Że teraz jest martwy. Niech umrze tam, gdzie jest, na tych nieszczęsnych wzgórzach, w więzieniu albo w górach, gdziekolwiek.

Ale nikczemników nic złego nie spotyka. Siedzą w więzieniach albo Bóg wie gdzie, a potem wracają któregoś dnia. On wróci na moje nieszczęście. Wróci jeszcze okrutniejszy. Więzienie i tortury mogą poskromić kobiety, ale nigdy mężczyznę. Mężczyzna staje się jeszcze dzikszą bestią.

Ileż razy myślałam, żeby skończyć ze sobą, ale co zrobić z synem? Komu zostawię mojego Jasera? Dać go komuś na wychowanie po to, by on, zanim skończy piętnaście lat, wysadził się w powietrze w tłumie ludzi?

Niekiedy myślę, żeby uciec, porzucić ten dom na zawsze. W burce nikt mnie nie rozpozna. Ale dokąd pójść? Wszędzie to samo! Może jeszcze znajdę innego mężczyznę? Ale co potem? On będzie równie okrutny. On też zmusi mnie do siedzenia w zamknięciu. Jemu również trzeba będzie służyć wiernie jak pies.

Ahmedzie, nie wracaj żywy! Niech cię spali ogień piekielny!

Nie mam szczęścia. Za pierwszym razem chciał wysadzić w powietrze hotel, w którym, jak powiedział, przebywają niewierni. Ale wrócił żywy, bo zobaczył policję, która pilnowała hotelu, ponoć z powodu kogoś ważnego, kto tego dnia tam się pojawił. Po powrocie towarzysze zaczęli zdejmować z niego bomby, jego zaś piekła skóra, kiedy odrywali od ciała taśmę klejącą, którą je przymocowali. „Za mocno przykleiliście”, usłyszałam jego słowa do towarzyszy. „No tak”, ktoś rzucił, „skąd mogliśmy wiedzieć, że wrócisz!” Roześmiali się, potem znowu spochmurnieli. Nigdy nie widziałam mojego męża równie przygnębionego, jak tego dnia, kiedy nie udało mu się wysadzić w powietrze. A w środku nocy usłyszałam jego szloch. Płakał cicho, jak szczeniaki po urodzeniu, których popiskiwanie rozdziera serce. Boże, powiedziałam do siebie, jak można oczekiwać miłości i poświęcenia od człowieka, który nie pragnie niczego innego prócz śmierci?

A jeśli mój syn Jaser znajdzie się któregoś dnia w miejscu, w którym ktoś taki, jak mój mąż, wysadzi się w powietrze i zabije dziesiątki ludzi? Mój Jaser!

Ahmedzie, ty nie kochasz Allaha! Nie kochasz Allaha, jeśli zadajesz ból biednej kobiecie, takiej jak ja. Ileż razy mnie pobiłeś, Ahmedzie? Z mojego życia uczyniłeś piekło.

Tego dnia, kiedy zaatakowano wieże WTC w Ameryce, Ahmed przyszedł do domu z twarzą rozpromienioną radością. Istnieje sprawiedli-

wość, istnieje, powiedział. O Allahu, oby nigdy nie wyginęli męczennicy islamu! Potem wziął małego Jasera na ręce i zmusił do wlepiania oczu w telewizor, w którym pokazywano upadek obu ogromnych wież. „To domy szatanów” – powiedział do niego. „Ameryka pełna jest szatanów. Zapamiętaj. Kiedy podrośniesz, zostaniesz żołnierzem Allaha. Allah kocha tych, którzy walczą z szatanem. Wszyscy jesteśmy żołnierzami Allaha. I kiedy islam zapanuje na świecie, dopiero wtedy nastanie sprawiedliwość na tej ziemi, deptanej przez niewiernych. Zapamiętaj to, mój synu. Jesteś żołnierzem islamu!” Tak do niego przemawiał, gdy nagle rzucił go na ziemię ze wstrętem. „Zabierz go!” – krzyknął do mnie. „Zabierz i uprzątnij gówno!” Wzięłam płaczącego Jasera na ręce, a on zbliżył mokry od łez policzek do mojego policzka, cichutko zawołał „mamusiu”, a potem pocałował mnie wilgotnymi ustami.

Ahmedzie, sam jesteś szatanem.

Ahmedzie, Allah ciebie nie kocha.

Powoli ściąga z siebie burkę i odsłania nagie ciało. Ma twarz zrobioną na białą, jak u kłowna. Albo może być w białej masce, która zasłania jej twarz. Kładzie się do wanny, potem zaczyna się myć. Garip, który ogląda przedstawienie, jest zgorszony.

GARIP (szeptem) Subhanallah! Jak ona śmie?

Habib trąca go lekko kolanem, jakby chcąc mu przypomnieć, że nie powinien mówić.

AKTORKA Tak, zrobiłabym to. Wiem, jestem wariatką, bez czci, ale i tak zrobiłabym. Nie chcę tu siedzieć i czekać aż wróci. Moja skóra zaczyna się starzeć, a kwiat między udami więdnąć i usychać. Chcę użyć życia! Dlaczego muszę czekać? A jeśli on nie wróci nawet po trzech albo czterech latach? A jeśli nie wróci po pięciu albo po wielu latach? Mam siedzieć i czekać, okutana w to czarne płótno? Nie, nie mogę. Poczekam jeszcze trochę, a potem spalę ten dom. Wezmę Jasera i gdzieś uciekniemy. Allah mi pomoże. Znajdę gdzieś schronienie i przynajmniej nie będę w tym domu, który jest jak grób. On mnie nie obchodzi. Nawet jeśli żyje.

Słyszysz, Ahmedzie? Nie obchodzisz mnie!

Wiem jednak, że jeśli nie będę czekać na niego w domu, on mnie znajdzie nawet na końcu świata i zabije. Jeśli on żyje, to wróci. Wróci, przytuli Jasera i opowie mu o swoich mężnych czynach, opowie, jak torturowali go niewierni, jak nie dawali mu jeść i pić, ciągnęli go betonowej posadzce więzienia, sikali na twarz. Opowie, jak zmusili go, by uprawiał seks z towarzyszkami jak zwierzęta. Jak rozebrali go do naga i sztychali z „tego tam”. Jaser będzie słuchać uważnie. Jaser poprzysięgnie im zemstę.

„Jestem już mężczyzną, ojczu” – odpowie mu Jaser. „Przywiąż mi do ciała te małe cacka, oby zginęli ci niewierni, którzy torturowali prawego muzułmanina, mojego ojca. Przysięgam, że cię pomszczę!”

Boję się, Allahu. Bardzo się boję. Nie o siebie, o Jasera. *(myje się)*
Ahmedzie!

Gdziekolwiek jesteś, wśród żywych czy umarłych, posłuchaj mnie: nienawidzę cię! Zawsze ciebie nienawidziłam. Kiedy brałeś mnie do miasta, za każdym razem szedłeś szybkim krokiem z przodu, a ja podążałam za tobą jak pies za swoim panem. Ale, Ahmedzie, wiedz, że nawet ukryta pod burką patrzyłam na przystojnych mężczyzn, a kiedy spałam z tobą, myślałam o nich. Tak, Ahmedzie. W ten sposób chciałam się zemścić na tobie za twoje okrucieństwo. Nie jesteś mężczyzną, Ahmedzie, dlatego nie potrafisz zdetonować tych lilipucich bomb, którymi owijasz ciało, jak dzwoneczkami szyję owcy.

Ahmedzie, nie wracaj już do tego domu!

Garip wstaje, bierze burkę i zarzuca jej na ciało.

GARIP Harām, harām! Niech cię piekło pochłonie! Wstyd, dziewczyno, wstyd, że dla paru euro sprzedajesz godność, sprzedajesz swoją wiarę. *Aktorka jest zaskoczona. Nie wie, jak zareagować. Habib wstaje i ciągnie Garipa za sobą.*

HABIB Chodźmy, chodźmy stąd.

Obaj mężczyźni szybko wychodzą. Aktorka wstaje i kłania się wystraszonej publiczności. Kurtyna opada.

Dyskusja o przedstawieniu

Ulica w Paryżu. Garipa i Habiba, którzy właśnie wyszli z teatru, oświetla na czerwono światło neonu z napisem „Sex shop”.

GARIP Hańba!

To straszne!

HABIB Taka jest Francja.

Tacy są Francuzi.

GARIP Znalezli dziwkę.

HABIB Tutaj pełno takich.

GARIP Dla paru groszy

Dała się zmanipulować.

HABIB Pieniądze, trochę sławy

Oklaski na zakończenie

I pełnia szczęścia.

GARIP Ona nie jest nasza

Ona nie jest muzułmanką

Nie może być muzułmanką

Nie można jej nazwać muzułmanką, nawet jeśli nosi muzułmańskie imię

Allahu

Niech spłonie w ogniu piekielnym!

HABIB Oto jak nas widzą
 Jesteśmy gwałcicielami
 Detonujemy bomby
 Mordujemy
 Uczymy własne dzieci zabijać.

GARIP To nie była kobieta
 To był szatan
 Czy nasze kobiety tak się zachowują?
 W taki sposób?
 Moja żona?

HABIB Nie upadaj na duchu, bracie
 Nie daj się złapać w pułapkę niewiernych.

GARIP To prawda, parę razy uderzyłem żonę
 Ale ona mnie kocha
 Płakała, kiedy wyruszałem tutaj
 Nigdy nie zrobiłaby tego, co ta kobieta dziś wieczorem
 Ale to nie była kobieta
 To był szatan
 Masz rację, to była pułapka
 Moja żona mnie kocha
 Wie, że ja także ją kocham
 Ale wie, że ponad wszystko
 Kocham Allaha.

HABIB Nie powinniśmy tu przychodzić.

GARIP Nie, dobrze, że przyszliśmy
 Ponieważ teraz moja nienawiść jest większa
 Teraz nienawidzę ich jeszcze bardziej
 Teraz wiem
 Widziałem na własne oczy
 Słyszałem
 Jak niewierni nas poniżają
 Szydzą z nas
 Szydzą z naszych kobiet
 Kpią z naszych kobiet
 Niewierni.

HABIB Ta sztuka była nawet słaba artystycznie
 Tylko strata czasu.

GARIP Hańba!

HABIB Hańba!

Znikają w ciemnościach.

W i d z ę

Monolog Kobiety w Burce.

KOBIETA W BURCE Widzę

Wciąż widzę

Trochę inaczej, ale jednak widzę

Widzę głębiej
 Widzę tylko na wprost
 Tylko to, co jest przede mną
 Jak przez lornetkę.

Tak jest lepiej.

Jestem uczciwą kobietą
 Zajmuję się tylko swoimi sprawami
 Czuję się dobrze
 Czuję się wolna
 Czy czuję się wolna?
 Czy jestem wolna?

Teraz oblizuję usta
 Nikt mnie nie widział
 Nikt mnie nie widzi
 Nadal oblizuję usta
 Właśnie zamknęłam jedno oko
 Teraz zamknęłam dwoje oczu.

Ciemność.

I znowu światło
 Ale światło przyćmione.

Widzę
 W dalszym ciągu widzę
 Jak obrazy w starych filmach z wyblakłymi kolorami
 O dawnej historii.

Mogę biec
 Pobiegnę
 Widzę i nie boję się, że mogę upaść
 Że mogę się przewrócić
 Że mogę się potłuc na bruku.

Patrzę jak przez lornetkę
 Ani na prawo, ani na lewo
 Patrzę tylko przed siebie.

Właśnie wystawiłam język
 Właśnie ciebie wyśmiałam
 Właśnie zamknęłam jedno oko
 A jednak widzę

Siebie
Świat
Mój płócienny materiał
Widzę.

P o r w a n i e J o s é g o

Półmrok w parku. Garip w burce siedzi na ławce w parku i czeka. Pijana bezdomna kobieta przechodzi obok.

BEZDOMNA Przepraszam

Czy ma pani zapalniczkę?
Zapalniczkę?
Potrzebuję...
Wie pani
Moja się wyczerpała
Niech to szlag
Nie są takie jak kiedyś.
Garip nie odpowiada.

BEZDOMNA Przepraszam

Czy ma pani zapalniczkę?
Muszę zapalić
Wie pani, jak to jest
Nerwy...
W Paryżu jest wielu szaleńców
W metrze było mi dobrze
Ale oni mnie przegonili
Ble ble ble
Wie pani jaka jest francuska policja
Ech, na pewno pani wie
Przepraszam, czy ma...
Garip nie odpowiada. Bezdomna zaczyna odchodzić.

BEZDOMNA Dziwne

Jestem pewna, że ma zapalniczkę
Nawet jeśli nie pali
I może rzeczywiście nie pali
Ale ma zapalniczkę
Oni wszyscy noszą zapalniczki
Są im potrzebne do odpalenia bomb, którymi opasują ciała
Te kobiety są straszne
Wywołują przerażenie
Bardziej niż wampir w nocy
Nie ruszają się
Nie odpowiadają
Nie chcą niczego
Jakby były trupami
Tak samo się zachowują, kiedy wchodzą do metra
Wszyscy

Wszyscy panikują
 Och, mówią
 Teraz
 Oto teraz
 Teraz wszystko się skończy
 Wylecimy w powietrze
 W tysiącach kawałków
 Wszyscy zginiemy
 Trzeba ich powstrzymać
 Trzeba
 Francja musi
 To jest wolny kraj
 Swoje prześcieradła trzymaj w domu
 Zabierz je tam, skąd przyjechałaś
 To jest niesprawiedliwe
 One ciebie widzą
 Ty ich nie
 Ty nie
 Ty nie możesz zobaczyć kim są
 To nie jest równość
 Nie czuję się równa im
 Tak
 One chcą nas ignorować
 One nas ignorują
 Mówią do nas: Hej ty, Francuzko,
 Hej wy, francuskie kobiety
 Jesteśmy lepsze od was
 Jesteśmy ponad wami
 Nie należymy do waszego brudnego świata
 Tak, nie należymy
 Żyjemy tutaj, ale do niego nie należymy
 Zakrywamy się, aby nie skalać się waszym światem
 Nie wolno
 Francja
 Nie
 Nie powinna ich tolerować
 Francja powinna powiedzieć „Nie!”
 Tak
 Właśnie tak
 Napnij swoje mięśnie, Francjo
 W przeciwnym razie
 Naprawdę może się tak stać
 Że pewnego dnia
 I to nie żart
 Mona Lisę
 Tak, Mona Lisę
 Obrzucą czarną farbą

Zasłonią jej twarz

Tak, oczy, twarz

Mona Lisa w burce

O, Święta Mario.

Zegna się, po czym znowu sięga po zapalniczkę. Zapalniczka działa.

Zapala papierosa i oddala się zadowolona. Wchodzi José. Drży, kiedy dostrzega „Aishę”. Podchodzi do niej powoli.

José Aisha?

Garip nie odpowiada. José siada blisko niego.

José Aisho

To naprawdę ty?

Nareszcie

Widzisz, jak drżą mi ręce?

Nie mogę żyć bez ciebie

Nie mogę

Wiesz o tym

Nie śpię od wielu dni

Bez snu, bez życia

Nie mogę

Aisho,

Łaziłem jak wariat

Po ulicach

Parkach

Zaułkach

Metrze

Na stację, gdzie spotkaliśmy się po raz pierwszy

Chodziłem codziennie

Szukałem ciebie

Aisho

Powiedz coś

Choć słowo.

Garip nie odpowiada.

José Powiedz

Tylko jedno słowo

Że mnie nie opuścisz

Nie mogę

Nie mogę żyć

Bez ciebie jestem nikim

Obiecuję ci

Tak, obiecuję

Że będę twój

Na zawsze

Że będę cię kochał

Pójdę z tobą na koniec świata

Tylko odezwij się

Powiedz

Powiedz coś

Czy mam coś zrobić?
 Co mam zrobić?
 Przebacz mi
 Tak, błagam o przebaczenie
 Za wszystko
 Wszystko
 Chodźmy
 Jeśli chcesz
 Chodźmy razem, Aisho.
Garip nie odzywa się.

JOSÉ Powiedz coś
 Tylko jedno słowo, kochanie
 Albo jeśli wolisz, nie mów
 Nic nie mów
 Ale zdejmij tę zasłonę
 Oczy
 Chcę zobaczyć twoje piękne oczy
 Odsłoń piękne oczy, Aisho
 Twoje oczy
 Aisho.
Garip nie reaguje. José podnosi rękę, żeby ściągnąć zasłonę. Garip chwytając go za rękę, ściska ją tak mocno, że José krzyczy z bólu. Drugą ręką Garip wyciąga rewolwer i mierzy w Joségo.

GARIP A więc
 Chcesz zobaczyć moje piękne oczy?
 Posłuchaj dobrze
 A jeśli nie posłuchasz, to twoja sprawa
 Ten rewolwer
 Widzisz go?
 Jest z tłumikiem
 To znaczy, że jeśli strzelę do ciebie
 Upadniesz na ziemię
 Nikt nie usłyszy strzału
 Nikt prócz Boga
 Ludzie wezmą cię za pijaka
 Jakich pełno na obskurnych ulicach Paryża
 Tak więc posłuchaj
 Jeśli nie chcesz, by tak się stało
 Chodź ze mną i stul pysk
 A jeśli piśniesz choć słówko
 Przysięgam na Allaha, że...
 Zrozumiałeś?

JOSÉ Ale ja...

GARIP Zrozumiałeś?

JOSÉ Zrozumiałem.

GARIP To dobrze.

Podnosi się z ławki razem z Josém.

GARIP Piękna noc dzisiaj
 Bezchmurne niebo
 Błyszczące gwiazdy
 To dobry znak.

G a r i p p r z y p r o w a d z a z w i ą z a n e g o J o s é g o

Habib modli się. Wchodzi Garip ze związanym Josém. Habib nieporuszony, kontynuuje modlitwę. Garip zdejmuje burkę.

JOSÉ Proszę, to musi być pomyłka!

GARIP Zamknij się! Nie widzisz, że człowiek się modli? A może ci to przeszkadza?

JOSÉ Och nie. Szanuję ludzi, którzy...

GARIP Powiedziałem „zamknij się!”

JOSÉ Dobrze, dobrze!

Habib kończy modlitwę.

GARIP Złapałem go, z pomocą Allaha, któremu chwała i który jest Najwyższy.

HABIB Czy to na pewno on?

GARIP Oczywiście, że on. Złapał się jak ryba na haczyk!

Habib wymierza Josému dwa lekkie policzki, bardziej po to, aby go nastraszyć.

JOSÉ Proszę, nie!

GARIP Jeśli zaczniesz krzyczeć, przysięgam na Allaha, że poderżnę ci gardło.

JOSÉ Nie zrobiłem nic złego. Dlaczego mnie tutaj przyprowadziliście? Chcę wrócić do domu. Proszę, pozwólcie mi iść do domu, moja matka jest chora. Potrzebuje lekarstw!

HABIB Aha, masz chorą matkę? Serce mi pęka! Dlaczego łzesz, świnió? Znam ja was. Porzucacie własne matki, aby umierały w samotności. Starzy Francuzi żyją jak psy. Nie zaglądacie do nich w ogóle. Z wyjątkiem... Tak, z wyjątkiem, kiedy chcecie ograbić ich z pieniędzy. Wtedy tak, idziecie do nich i udajecie, że ich kochacie, udajecie troskę. Wiem, jacy jesteście. Nie dalej jak wczoraj gazety pisały o staruszce, którą znaleziono martwą we własnym mieszkaniu trzy tygodnie po śmierci. Czy wiesz, jak dowiedziano się, że ona nie żyje? Ponieważ w całym budynku zaczęło śmierdzieć. Oto jacy jesteście! Mamusia... lekarstwa...! Nie jesteście tacy głupi, by uwierzyć w te brednie!

JOSÉ Ale moja matka...

GARIP (krzyczy) Zamknij się!

Przywiązuje Josého do krzesła.

JOSÉ Nie jestem przestępcą! Dlaczego mnie tutaj przyprowadziliście?

HABIB Planowałeś atak terrorystyczny na lotnisko w Bagdadzie.

JOSÉ Co takiego?

GARIP (do Habiba) Naprawdę?

HABIB Nietrudno sobie wyobrazić, że mógł mieć taki plan.

JOSÉ Panowie, to jakieś nieporozumienie! Musieliście mnie z kimś pomylić!

HABIB Najpierw chciałeś zniszczyć muzułmanów duchowo, zdezoriento-
wać, a potem... kto wie!

GARIP Czy widzisz tę żelazną wieżę? Tę bezsensowną wieżę?

JOSÉ Wieżę Eiffla?

GARIP Tak. Powiesz cię tam za jaja. Na samym szczycie wieży...

HABIB Eiffla.

GARIP Tak. Na samym szczycie!

JOSÉ Ale dlaczego? Co złego zrobiłem? Jestem prostym człowiekiem.

HABIB Ile ci płacą za twoją pracę?

JOSÉ Nikt mi nie płaci. Utrzymuję się ze sprzedaży gazet. Zarabiam dzie-
więćset, maksymalnie tysiąc euro miesięcznie. Z tego opłacam czynsz,
kupuję lekarstwa dla matki.

HABIB Ani słowa o matce!

JOSÉ Dobrze, dobrze. Proszę jednak, powiedzcie, co ja takiego zrobiłem...

HABIB W ciągu ostatnich trzech miesięcy doszło w Paryżu do osiemnastu
ataków na muzułmanki. Ataki były bardzo dobrze zaplanowane, cał-
kiem możliwe, że w tych waszych francuskich laboratoriach. Ataki nie
na mężczyzn, ale te hańbiące kobiety, na co my, muzułmanie, jesteśmy
szczególnie wyczuleni. Nie zabójstwa, nie wydalenie z kraju albo wsadze-
nie do więzienia, ale pozbawienie czci. Świetny pomysł. Czy tak ci po-
wiedzieli? Idź i zrywaj zasłony z twarzy muzułmanek w Paryżu, a wtedy
wszyscy muzułmanie na świecie zrozumieją komunikat, komunikat, że
są niechciani w Europie, że są czarną owcą Europy. Tak czy nie? A ty wy-
szukiwałeś muzułmanki, aby przez nie przekazywać te wasze przesłania,
prawda? Pomyliłeś się jednak, przyjacielu. To nie jest takie proste. Z mu-
zułmanami nie walczą się w taki sposób! To walka przegrana od samego
początku.

GARIP Dobrze powiedziałaś. To walka, której koniec jest znany.

JOSÉ Och nie, to jakieś wielkie nieporozumienie! Pozwólcie, że wam
wszystko wyjaśnię. Nie... Nie chciałem nikogo obrażać! Ja... Ale
przyznaję, że... Ale to nie ma nic wspólnego z polityką ani z religią.
Szanuję wszystkie religie.

GARIP No dalej, zaraz powiesz, że jesteś wariatem i właśnie wyszedłeś
z psychiatryka.

HABIB Wcale by mnie to nie zdziwiło, Garipie. Ponad połowa z nich ma
nierówno pod sufitem, to znaczy ma problemy psychiczne, dokucza
im samotność, stres, anoreksja, senne koszmary.

GARIP I są impotentami! Tak ich opisywaliście w raporcie.

HABIB Och, to też. Większość z nich... Wymyślili parę pigułek. Wyobraź
sobie, oni biorą lekarstwa na...

GARIP Na co?

HABIB No, na to. Kapujesz?

GARIP Nie.

HABIB Biorą tabletki, aby mogli uprawiać seks ze swoimi kobietami. Wy-
myślili na to lekarstwo!

GARIP Żartujesz! Biorą lekarstwa i dopiero po nich mogą robić te rzeczy?

HABIB No przecież mówię!

GARIP Ooo, to jacyś pomyłki!

JOSÉ My nie wynaleźliśmy viagry. To Amerykanie.

GARIP Jesteście jednym głównym, wy i Amerykanie.

HABIB Widzisz! Udają, że nie zgadzają się z Amerykanami, ale w kwestii
muzułmanów trzymają się razem, jak odwieczni kochankowie!

GARIP No zaczynaj, gadaj!

JOSÉ Nie chcę mówić bez obecności adwokata!

*Garip otwiera dużą torbę i zaczyna z niej wyciągać narzędzia tortur:
kombinerki, piłę, młotek, nóż. Patrzy na nie, jakby nie mogąc się zdecy-
dować, którego tym razem użyć. José jęczy przerażony.*

GARIP Gadaj!

*Wyciąga strzykawkę i przygotowuje się do zrobienia zastrzyku Josému.
Habib zatyka usta Josému, żeby nie krzyczał.*

JOSÉ Chceeeeeeee... aaaaaaaaaaaaaaaaaadwo.....kata.

Monolog Młodego Osmana

Młody Osman, obładowany burkami, patrzy na równinę przed sobą.

MŁODY OSMAN O wy, ziemie niewiernych

O wy, równiny i góry

O wy, źródła i rzeki

Radujcie się, bo oto nadszedł błogosławiony dzień

W którym dzikość i ciemnotę tych niewiernych zasłonią miłość i łzy
do Allaha

Allach przytuli was do piersi

Jak matka tuli dziecko drżące z zimna

O wy, rozwiążcie kobiety i dziewczęta

Radujcie się

Bo od dzisiejszego dnia

Allah

Któremu chwała i który jest Najwyższy

Wyciąga do was rękę miłości

Rozświeć przed wami drogę, która zaprowadzi was do raju

Chodźcie, o wy, kobiety niewiernych

Weźcie te burki i zasłońcie nimi swój wstyd

Który do tej pory zawstydział góry

Pola

Źródła i rzeki

Chodźcie, o wy, dziewice

A także wy, grzesznice, które zgubiłyście cnotę, jak gubi się rzeszę

Chodźcie i radujcie się

Allach w Swej Wielkości daje wam nadzieję

Allah akbar! Allah akbar! Allah akbar!

Opowieść o pile w Pakistanie

Garip karmi związanego Joségo.

GARIP Jedz, przyjacielu! Jedz, a potem, jeśli zechcesz sobie pomóc, opowiedz
nam o wszystkim, a obiecuję, że puścimy cię do domu. Tak będzie lepiej
dla ciebie! Dlaczego myślisz, że przebyłem całą tę drogę z... a niech tam,

to nieważne skąd jestem. Ale przyjechałem z daleka. Przyjechałem dla ciebie i jak zrobię swoje, wrócę do domu. Ale najpierw muszę zakończyć sprawę z tobą. I są tylko dwie drogi, powiedz nam wszystko: kto, dlaczego, w jakim celu itd. Ale nie chcę słuchać żadnych bajek o Sultanie. W przeciwnym razie będę zmuszony... Jak na filmach! I nie próbuj więcej nas kantować, powiedz prawdę. Mój kolega jest bardzo mądry. Jego nie oszukasz. Mnie może tak, ale nie jego. On przeczytał tyle książek, że gdyby je ustawić jedna na drugiej, sięgnęłyby szczytu tej waszej wieży! Tak więc, powiedz prawdę i będziemy kwita. Jeśli kogoś kryjesz, powiedz nam, przyjacielu, uratuj swoją dupę. Nawet jeśli jest waszym królem, co to ma do rzeczy? My się nim zajmimy! Zobaczysz, jaką damy mu nauczki. Nie musisz mówić od razu. Najpierw zjedz, nabierz sił, a potem, kiedy przyjdzie kolega, opowiesz wszystko.

José spokojnie je.

GARIP Nikt nie wierzył, że Amerykanin, którego złapałem, tak jak ciebie, w Pakistanie, powie choćby słowo. Zaczęliśmy tracić nadzieję. Facet pracował dla organizacji humanitarnej, ale w rzeczywistości był szpiegiem CIA. A co gorsze, napisał w amerykańskiej gazecie bzdury o Koranie, który nazywał, Broń nas Boże, „źle napisaną książką”. Tak więc John, miał na imię John, nie chciał mówić. Biliśmy go, ale się nie poddawał. I kiedy dyskutowaliśmy o tym, by go uwolnić, ponieważ pomyśleliśmy, że może złapaliśmy nie tego, co trzeba, przyszło mi na myśl, że warto popробować innego sposobu, którego nauczyła mnie matka, niech spoczywa w pokoju. Wziąłem więc małą piłę i na początku odpiłowałem mu jeden palec. Tak! Jęczał, krzyczał, ale w dalszym ciągu nic nie powiedział. Dlatego oderżnąłem mu jedno ucho, potem drugie. Znowu płakał, jęczał, wył, toczył pianę, ale nie powiedział ani słowa. *José przerywa jedzenie i słucha przerażony. Garip bierze piłę, którą ma na podorędziu i pokazuje ją Josému.*

GARIP To była piła taka jak ta. Mniej więcej. Może ciut większa! Ale to nieważne. Jak już mówiłem, potem odpiłowałem mu palce u jednej stopy, jeden po drugim. Wciąż się opierał. Chłopaki, którzy poprosili mnie, bym się nim zajął, zaczęli patrzeć na mnie podejrzliwie. Jakby chcieli powiedzieć: hej, może on jest niewinny! Ale ja nie przestawałem. Odpiłowałem mu także palce u drugiej nogi.

José wymiotuje ze strachu.

GARIP W dalszym ciągu się stawiał i nie poddawał. Wtedy coś sobie przypomniałem. Powiedziałem mu do ucha, z którego ciekła krew: „Przyjacielu, następny w kolejności będzie język. Obetnę ci go”. Milczał przez chwilę, popatrzył na mnie, a potem wyjęczał: „Proszę, tylko nie język. Powiem”. I wyśpiewał wszystko jak z nut. Później oczywiście go zabiliśmy. Och, byłoby niesprawiedliwie zostawić przy życiu takiego kalekę! Wyobraź sobie, kiedy żona go odprowadzała, był cały, a teraz wraca do niej taki poobcinany. To byłaby dla niej wieczna trauma. Tak, to była piła taka jak ta! Mogę ci podać jeszcze wiele podobnych przykładów. I jeśli mam być szczery, ze wszystkich porwań, których dokonałem, nie udało mi się tylko z jednym zakładnikiem w Iraku. Jak tylko

przyprowadziłem go tam, gdzie trzeba, dostał ataku serca i umarł, tak więc nie mogłem mu niczego zrobić. Próbowałem go ratować, ale za szybko umarł. Innych porażek nie pamiętam.

JOSÉ (*jęczy. Następnie mówi*) Ależ będę mówić, powiem wszystko, co wiem. Jestem gotów zrobić wszystko, co mi powiecie. Jeśli chcecie, mogę wam pomóc w zburzeniu wieży Eiffla, we wszystkim. Ale nic mi nie róbcie tą piłą. Błagam!

Wchodzi Habib.

GARIP Jakże wieści?

HABIB Rozmawiałem z nim!

GARIP Z szefem?

HABIB Z zastępcą. Szef w dalszym ciągu chory.

GARIP Dał jakieś instrukcje?

HABIB Tak, powiedział, że musimy więcej się o nim dowiedzieć i żeby się nie śpieszyć.

GARIP Z czym nie śpieszyć?

HABIB No, z załatwieniem... z...

GARIP A jeśli nie będzie gadał, co wtedy?

HABIB Musimy zrobić tak, by zaczął mówić. Trzeba go zmusić.

JOSÉ Ale ja będę mówił, nie trzeba mnie zmuszać. Chcę mówić, chcę opowiedzieć.

GARIP Dobrze, gadaj. Ale samą prawdę!

JOSÉ Przysięgam!

HABIB Mów!

Po krótkiej przerwie.

JOSÉ Nie wiem dlaczego tamtego dnia postanowiłem zatrzymać się przy niej. Zaintrygowały mnie czarne goździki, które sprzedawała. Nigdy w życiu nie widziałem takich goździków. Krótco porozmawialiśmy... Potem zobaczyliśmy się znowu następnego dnia. Zakochałem się w niej, oszalałem na jej punkcie.

GARIP Dlaczego?

JOSÉ Słucham?

GARIP Dlaczego się w niej zakochałeś?

JOSÉ Nie wiem.

GARIP Musisz wiedzieć. Przypomnij sobie.

Zachodzi Joségo od tyłu i daje mu zastrzyk. José czuje zawroty głowy, wzrok mu się mąci.

GARIP Teraz przypomnisz sobie wszystko.

José i Aisha spotykają się w parku

Park. Aisha w burce siedzi na ławce. José podchodzi, siada obok niej.

JOSÉ Piękny wieczór!

AISHA Lubię noce bezgwiezdne

Nic nie widać, prócz ciemności

Nieskończonej ciemności

Lubię nieskończoność
 Często myślę o takich rzeczach
 O świecie
 Niebie
 Miłości
 Bogu.

Żyjemy we śnie, José
 Wszystko jest snem
 Długim snem, nieskończonym
 Tylko we śnie budzimy się ze snu.

I oczywiście, śmierć
 Śmierć kładzie kres naszym snom
 I zabiera nas gdzie indziej
 Do innego snu
 Do innego czasu
 Przeżytego
 Wyśnionego wcześniej
 Znacznie wcześniej
 W czasie minionym.

José Chciałbym zobaczyć twoją twarz
 Czy mogę?
 Czy możesz to zrobić dla mnie?
 Chciałbym.

AISHA Nie
 Nie mogę tego zrobić
 Nie
 Wiesz, że to zabronione.

José Zrób to, Aisho
 Zrób to dla mnie.

AISHA Nie żądaj ode mnie niemożliwego
 Wiesz, że tego robić nie wolno.
 Tak jest lepiej
 Możemy spotykać się od czasu do czasu
 Tutaj w parku, albo gdzie indziej
 Możemy się spotykać, ale nic poza tym
 Nie jestem już tą Aishą, którą kiedyś znałeś
 Wiesz o tym, mówiłam ci już
 Kochamy się
 Tak, kochamy się, ale to, co dzieje się ze mną
 Jest znakiem, jest wezwaniem
 Och, mówiłam ci o tym tysiąc razy
 Zmieniam się
 Przeistaczam
 Moje ciało

Umysł, dusza, namiętności, miłość

Wszystko we mnie się zmienia

Nie należę już do tego czasu.

*Nieoczekiwanie José zrywa z niej zasłonę. Aisha wygląda na przygnę-
bioną. José całuje ją. Po chwili Aisha uwalnia się z jego objęć i odsuwa
od niego.*

AISHA Co?

Jak śmiałeś zrobić coś takiego?

JOSÉ Aisho, kocham cię!

AISHA Nigdy się już nie spotkamy.

JOSÉ Nie mów tak.

Spotkamy się

Przecież mnie kochasz?

AISHA Nigdy, nigdy więcej.

JOSÉ Kochasz mnie, Aisho?

AISHA To koniec. (*ucieka*)

JOSÉ Wybacz mi

Ale do cholery

To był tylko pocałunek.

List Aishy do Joségo

*Miejsce, w którym przetrzymywany jest José. José wciąż przywiązany do
krzesła. Habib i Garip są obok niego.*

GARIP Zdjąłeś jej zasłonę i pocałowałeś?

JOSÉ Tak.

GARIP O Allahu, pozwolić mu umrzeć to mało.

HABIB Ale przedtem, nim założyła burkę, spotykaliście się regularnie?

JOSÉ Tak.

HABIB Gdzie się spotykaliście?

JOSÉ Głównie w moim mieszkaniu.

HABIB Dlaczego ona postanowiła założyć burkę?

JOSÉ Nie wiem, mówiła, że śnią jej się koszmary. Któregoś dnia wczesnym rankiem, po męczącej nocy, kiedy budziła się kilka razy przerażona wciąż tym samym snem, który, jak mówiła, ją dusił, znalazłem przy łóżku list. Ten list wciąż mam przy sobie. Najpierw nie miałem odwagi go przeczytać, ponieważ bałem się, że może stać się to, co i tak się stało. Wstałem z łóżka, szukałem jej w łazience, na balkonie, w drugim pokoju. Nie było jej. Potem jak szalony, w pośpiechu otworzyłem list i zacząłem go czytać. O, mam go tutaj, w kieszeni płaszcza.

HABIB Daj mi, ja go przeczytam!

*Garip wkłada rękę do kieszeni płaszcza Joségo i wyjmuje złożony list.
Podaje go Habibowi. Ten zaczyna czytać.*

HABIB (*czyta*) Dobrze, José

Wiem, pomyślisz, że oszalałam

Ale właściwie

Wszyscy jesteśmy szaleni w dzisiejszych czasach

W taki czy inny sposób, albo każdy na swój sposób.
 Jesteśmy dziećmi tej planety
 Nie mieliśmy okazji rozmawiać o tym, co piszę
 Może to ci się wydać szaleństwem, ale...
 Nie jestem pijana, wiesz o tym
 Ani pijana życiem
 Nie jestem naćpana, albo...
 Życie to...
 Narodziny, śmierć i ponowne narodziny.

Wiesz, że śnią mi się koszmary
 Sny prorocze
 Śniły mi się w dzieciństwie, a teraz znowu je widzę
 Sny jednakowe, powtarzające się, jak epizody w filmie.

Zanim urosłam i stałam się bardziej świadoma
 Byłam jak cyrkowe zwierzę
 Które dostosowuje się do nowych reguł
 Do nowych wymogów cyrku
 Życia, społeczeństwa
 Później byłam jak puszka
 Którą zgniatają i wyrzucają
 Po czym odzyskują i znowu jej używają
 I znowu wyrzucają
 I znowu zgniatają
 I znowu, i znowu
 Zaczęłam tracić nadzieję i kontakt
 Z tamtą przestrzenią, która nie ma czasu i granic
 Zapomniałam o Ziemi Obiecanej
 Zapomniałam o dziecięcych smach
 I o prorocत्वach dla tego miejsca gdzieś tam
 O którym wiedziałam i wiem, że istnieje
 Aż do pierwszej nocy
 Kiedy spałam z tobą
 Kiedy... (*podaje Josému list, aby go czytał*)
 José (*czyta*) Kiedy kochaliśmy się
 Kiedy straciłam cnotę
 Kiedy zobaczyłam krople krwi na białym prześcieradle
 To
 Tak, to było światło, które mną wstrząsnęło
 Od którego zadrżałam
 Które zawróciło mnie ku światłu dzieciństwa
 Sprawilo, że znowu zaczęłam śnić tamte sny z dzieciństwa
 Które pchnęło mnie, poprowadziło
 Do czasu poza tym, który znamy
 Do życia przeżytego przed tym, które znamy
 Do życia przeżywanego poza czasem i przestrzenią.

Dlatego chcę całkowicie oddać się sobie
 Chcę się oczyścić
 Aby zachować to światło
 Które nie tyle jest światłem
 Co drogą ku wielkiemu światłu
 Drogą ku mojemu zbawieniu.

Tak, José
 Wiem, że to, co piszę wyda ci się dziwne
 Ale pamiętasz, José
 Że ta krew wydawała się tajemnicza?
 Po każdym stosunku pozostawałam dziewicą
 Traciłam dziewictwo, ale wciąż byłam dziewicą
 Czy nie dziwił cię ten fakt?
 Czy pomyślałeś, że na to nie ma naukowego wyjaśnienia?
 Czy pomyślałeś, że medycyna nie daje odpowiedzi na to pytanie?

Tak, José, to był, to jest znak proroctwa
 Dla światła
 Dla drogi ku światłu
 Dla życia
 Ale nie dla tego życia
 Dla czasu
 Ale nie dla tego czasu
 Dla innego życia i czasu
 Życia, które nie zna czasu, José.

Dlatego
 Przeobrażam się
 Zmieniam
 Ciało
 To, co widoczne
 I czego nie można zobaczyć
 We mnie
 Ból zaczął przenikać moje ciało
 Jak u kobiety, która wkrótce urodzi
 Ja
 Moje ciało
 Wszystko we mnie się przekształca
 Rozkwita
 Jak wiosna po długiej i męczącej zimie.

Dlatego
 Po wielu latach znowu
 Spotykam moje ciało
 Znowu poznaję moje sny z dzieciństwa
 Rozpoznaję stare proroctwa
 Wszystko, o czym piszę

Wyśniło mi się przed laty
 Wyprorokowało dawno temu
 A teraz te sny widzę znowu.

Teraz, tej nocy, moje ciało wyczerpane snami i bólem tych snów
 Przekazało mi jako wiadomość
 Jako proroctwo
 To, o czym wiedziałam
 Co od dawna tkwiło we mnie
 Gdzieś w świadomości
 Jak okruchy moich snów z dzieciństwa
 Wczoraj wieczorem, zwłaszcza wczoraj wieczorem
 Wszystko stało się jasne
 Jakby kawałki mozaiki wreszcie złączyły się ze sobą
 I dopiero teraz zrozumiałam
 Dopiero teraz zobaczyłam światło
 Gdzie jest moje zbawienie
 Gdzie jest moja stara dusza
 Gdzie moja nowa dusza spotyka się ze starą
 W końcu spotykają się
 Spotkały się.

To jest to
 Od dawna
 Do dnia dzisiejszego
 Odkąd jako dziecko
 Widziałam tylko fragmenty
 Jak przez mgłę
 Wszystko było niewyraźne
 A teraz wszystko jest czyste
 Jak łza
 Jest kompletne
 Jest całością.

José, to nie ma nic wspólnego z Lemurią
 Lemuria jest czymś innym
 Kontynentem Mu
 Krainą marzeń
 Kwiatów
 Ogrodów
 Zielonych wzgórz
 Wody
 Pokoju
 Miłości.

Nie
 Nie, José
 To jest wezwanie

By pójść tam, gdzie przynależę
 Gdzie spotykają się dusze
 Nie kwiaty
 Ale tam jest krew, José
 Krew, łzy, ból
 Krzyż i półksiężyc ścierają się
 Chrzęścianie z muzułmanami
 Pola we krwi
 Czerwone kwiaty, które rozkwitają od krwi
 Wojownicy, którzy obcinają głowy
 Chłopcy, którzy umierają.

José, nie jestem szalona
 Ale widzę siebie tam
 W tamtej przestrzeni
 W tamtym miejscu
 Tam jest moje zbawienie
 Dlatego muszę tam iść
 Droga prowadzi tam
 Gdzie czas nie jest czasem
 Przestrzeń jest nieskończona
 Jak wszechświat
 Tam jest tylko Bóg
 Tylko Bóg.

Krótkie milczenie. Garip szuka wyjaśnienia u Habiba.

GARIP Niczego nie zrozumiałem.

HABIB To jest, jakby to powiedzieć... swoista filozofia ucieczki, odejścia.

Ludzie są dziwni. Różne myśli przychodzą im do głowy.

JOSÉ Pod osłoną burki ona pragnie uciec od tej rzeczywistości i znaleźć się w świecie swoich snów, w historii o Osmanie. Aisha myśli, że przynależy do tamtego czasu. Mówi, że znalazła swego rodzaju duchową więź z Marią, którą Młody Osman siłą zmusił do założenia burki. Wiem, że to jest skomplikowane. Ale dlatego jej szukam.

HABIB Historia Osmana! Hmmm!

GARIP Historia książkowa?

HABIB Nie wiem, nie natrafiłem na nią w żadnej z przeczytanych dotąd książek.

Zwraca list Josému. Garip kontynuuje budowanie wieży Eiffla z zapalek.

M a r i a p r z y w d z i e w a b u r k ę

Maria półnaga, otoczona czarnymi goździkami, pozuje Malarzowi, który ją maluje.

MARIA Bardzo gorąco tutaj.

MALARZ Jeszcze chwila i będzie gotowy.

MARIA Jeszcze chwila, jeszcze chwila. Jak długo jeszcze?

MALARZ Jeszcze chwila.

MARIA Dobrze, jeszcze chwila.

Krótkie milczenie.

MARIA A potem go sprzedasz?

MALARZ Tak. Wszystkie sprzedaję

Sprzedaję, a potem przechodzą z rąk do rąk

Później jedne niszczeją od wilgoci

Drugie od słońca

Niektóre uszkadzają ludzie

Niewiele opiera się czasowi.

MARIA Kto je kupuje?

MALARZ Głównie osmańscy żołnierze

Pytają o nie

I dobrze płacą.

MARIA Czy to nie jest zabronione?

Czy nie zabrania im tego religia?

Słyszałam, że podobno

Nie wolno portretować ludzi.

MALARZ Tak, religia im tego zabrania

Ale jak wszystko, co zakazane

Im bardziej zakazane, tym bardziej poszukiwane

To są żołnierze.

Słysząc głos Młodego Osmana, rozlegający się coraz bliżej.

MŁODY OSMAN (*tylko głos*) To rozkaz sułtana Abdülhamida

Surowy rozkaz

Nie prośba, nie zalecenie

Każda kobieta zameężna albo niezameężna

Stara albo młoda

Musi włożyć burkę

Ilećć wychodzi z domu

Tak nakazuje Koran wspaniały

Tak zarządził nasz wielkiej chwały sułtan Abdülhamid.

Wchodzi Młody Osman. Podnosi miecz. Maria usiłuje zasłonić piersi czarnymi goździkami, które ma wokół siebie. Osman zarzuca jej burkę na ciało, następnie podchodzi i ogląda obraz Malarza. Potem patrzy na Marię.

MŁODY OSMAN Załóż to

Teraz i na zawsze

Dopóki nie umrzesz.

MARIA Dlaczego?

Co to ma znaczyć?

Po co?

MŁODY OSMAN Żebyś zakryła swój wstyd

Jak ci na imię?

MARIA Maria

Młody Osman wymierza jej policzek. Maria i Młody Osman wpatrują się w siebie.

MŁODY OSMAN Jakie jest twoje nowe imię?

MARIA Aisha. (*przestraszona usiłuje założyć burkę*)

MŁODY OSMAN (*do Malarza*) A ty, starcze

Od dzisiaj nie będziesz malował bezwstydných kobiet

Już nigdy

A teraz dalej, maluj ją

Taką zasłoniętą.

MALARZ Błagam, panie, to jest sztuka

Nie mogę

Nie wolno mi.

MŁODY OSMAN Na tej ziemi jedynie Koran zezwala i zabrania.

Rób to, na co zezwala Koran

Ale nie to, czego zabrania

Pamiętaj, że to, czego zabrania Koran, zabrania także miecz sultana

Abdülhamida

I jeśli nie namalujesz jej takiej, jaka teraz jest, w burce, zapłacisz za to głowę

Opuszczam cię, ale jeszcze tu wrócę

Zobaczmy się znowu, starcze

Tak

Zobaczmy

I dasz mi ten obraz

Z tą biedną dziewczyną w burce

Której dzisiaj Allah wrócił cześć.

MALARZ Ale ja nie mogę tego zrobić

Nie mogę.

MŁODY OSMAN Do zobaczenia. (*odchodzi*)

MALARZ Nie

Nie mogę

Co mam robić?

MARIA Zrób to

Musisz zrobić

Nie można uciec przed losem.

Siada na krześle, na którym siedziała wcześniej, teraz w burce, i przyjmuje taką samą pozę jak wtedy, kiedy była naga. Malarz bierze pędzel i zaczyna malować.

Przesłanie dla Francji

José ma twarz zasłoniętą chustką. Garip nakłada czarną maskę, a w tym czasie Habib szykuje się do filmowania małą, ręczną kamerą.

HABIB Ważne jest, abyś podkreślił, że głęboko żałujesz swoich czynów, nie zapomnij powiedzieć widzowi, co takiego zrobiłeś. Musisz wyraźnie zaznaczyć swoje stanowisko przeciwko oficjalnej polityce francuskiej.

Trzymaj się mojej instrukcji! Im bardziej wydasz się przerażony, tym bardziej będziesz przekonujący.

JOSÉ Zgoda!

GARIP Czy mam go trochę poharatać nożem, kiedy będzie mówił?

HABIB Nie sądź, aby to było konieczne. Za trzydzieści sekund zaczynamy.

Garip w masce na twarzy i z wielkim nożem pochyla się groźnie nad głowię Joségo. Po chwili Habib daje znak Josému, że może zacząć mówić. Garip ściąga mu chustkę z twarzy. José jest zdenerwowany, mówi drżącym głosem.

JOSÉ Nazywam się José Lambert. Zostałem porwany tydzień temu przez żołnierzy Sprawiedliwości Islamu. Chcę poinformować całą Francję, że głęboko żałuję czynów, jakich się dopuściłem. W ciągu ostatnich dwóch miesięcy, ogarnięty falą szaleństwa i naiwności, dokonałem kilku podłych i nieludzkich postępów. Ściągnąłem chusty z głów kilku honorowym muzułmankom, nie zdając sobie sprawy, że w ten sposób zraniłem uczucia milionów muzułmanów na całym świecie. Czuję się winny i chcę odpokutować za błędy, które popełniłem. Chcę powiedzieć całej Francji, że w tamtych momentach to szatan kierował moim rozumem i duszą. Błagam o przebaczenie te wszystkie kobiety, a zwłaszcza proszę o wybaczenie kobietę w dzielnicy Barbès.

Przez ostatnich kilka dni, kiedy byłem więźniem tych odważnych żołnierzy, zrozumiałem, jak błędna i nieludzka jest polityka prowadzona przez francuski rząd przeciwko muzułmankom, które chcą nosić chusty. Jeśli chcecie wiedzieć, czuję wstyd, że jestem Francuzem. Jest mi wszystko jedno, czy umrę, jest mi wszystko jedno, czy ci mężczyźni żołnierze zabiją mnie dziś albo jutro, albo kiedy zechcą. Ważne jest, żeby świat zrozumiał prawdę: tak Wschód, jak i Zachód należą tylko do Niego, Allaha, naszego Stwórcy. Szwajcarzy mogą zakazać budowy minaretów w Szwajcarii, Francuzi mogą zakazać noszenia chust we Francji, ale nigdy nie zakazą jednej rzeczy: Dnia Sądu. Dnia, w którym Wschód i Zachód staną się jednością. I od tego zjednoczenia zacznie się nowy świat z nowymi ludźmi, którzy będą modlić się z miłością tylko do Allaha.

Czuję się także winny, że zraniłem Aishę, której nazwiska nigdy nie poznałem. Popełniłem te błędy dlatego, że kochałem i nadal Kocham Aishę. Aisho, jestem gotów umrzeć dla ciebie.

Habib daje mu znak, aby skończył, José kończy.

HABIB Bardzo dobrze! Dodałeś jednak kilka rzeczy, których nie było w moim tekście.

GARIP Czy to znaczy, że nie czytał jak trzeba?

HABIB Dodał parę kwestii, ale one mogą się przydać. Jak na przykład ostatnia część, w której zwraca się do Aishy. Tego nie było w instrukcji, którą napisałem, może jednak nadać większą wiarygodność całej jego deklaracji. W moim tekście nie ma również części o Szwajcarach, minaretach, Dniu Sądu, ale... Ale zobaczymy, mogą jeszcze okazać się potrzebne!

GARIP To znaczy, że zrobił jak należy?

HABIB Tak, jestem z ciebie bardzo zadowolony! (zwraca się do Joségo)

Gdzie się tego nauczyłeś?

JOSÉ Czego?

HABIB Tego, co przed chwilą powiedziałeś, o Wschodzie i Zachodzie, o Dniu Sądu, o miłości do Allaha?

JOSÉ Słyszałem od Aishy. To były słowa Młodego Osmana, w chwili desperacji, kiedy nie mógł znaleźć Marii.

HABIB Ach tak. Fragmenty snów Aishy.

JOSÉ Tak, jej snów. Ona to wszystko widziała w swoich snach. Snach, które śniły się jej w dzieciństwie.

HABIB Tak, tak, opowiadałeś nam o tym. Ona chciała uciec w swoje sny!

GARIP Wy, Francuzi, naprawdę skretynieliście. Co to za bzdety?

JOSÉ Ale Aisha...

GARIP Co to za bełkot „chciała uciec w swoje sny”? Jak człowiek może uciec w sny?

JOSÉ To tak, jakby...

GARIP Nie pleć głupot. A ta część, w której szczególnie prosiłeś o wybaczenie pewną kobietę? Kobietę z tamtej ulicy?

JOSÉ Kobietę z dzielnicy Barbès.

GARIP Co to ma znaczyć? Dlaczego prosiłeś o wybaczenie właśnie tę kobietę?

JOSÉ Tak było napisane w instrukcji.

HABIB To jest kobieta, którą znam.

GARIP Ale dlaczego właśnie ją trzeba prosić o wybaczenie?

HABIB To moja żona.

GARIP Cooo?!

HABIB Tak, moja żona. Ten łajdak ściągnął chustę także mojej żonie!

GARIP Dlaczego nie napisałeś o tym w raporcie?

HABIB Nie napisałem, ponieważ nie chciałem, żeby to wszystko brzmiało zbyt osobiście!

GARIP Szef się wścieknie, kiedy się dowie.

HABIB Nie ma powodu, aby mówić o tym szefowi. Jakie to w końcu ma znaczenie, że jedną z tych kobiet była moja żona?

Krótkie milczenie. Wyczuwa się między nimi dwoma napięcie.

GARIP Przykro mi, Habibie, to musiało być dla ciebie straszne.

HABIB Kiedy żona mi o tym powiedziała, omal się nie rozplakałem. Całą noc nie spałem. Było mi przykro z jej powodu. Biedaczka doznała wstrząsu. Nigdy sama nie wychodzi, ale tego wieczoru postanowiła wyjść, aby kupić dla mnie jajka. Jem ich bardzo dużo. Nie mogę się bez nich obejść.

Idzie i wyciąga ze swojej torby jajko, przekłują jego czubek i wypija.

Garip czuje mdłości.

GARIP Brr, i ty tak możesz?

HABIB To stary nawyk. Jako dziecko uczyłem się śpiewać ezan. Słyszałem, że jajka, jeśli pić je na surowo, wzmacniają głos. Tak więc zacząłem pić, początkowo z obrzydzeniem, potem się przyzwyczaiłem. Później przestałem śpiewać ezan, ale nie przestałem wypijać surowych jaj. Chcesz spróbować?

GARIP Porzygałbym się. Ale daj mi jedno.

HABIB Naprawdę chcesz?

GARIP Tak.

Habib wyciąga jeszcze jedno jajko z torby i podaje je Garipowi. Garip bierze jajko, rozbija je, a następnie podchodzi do Joségo.

GARIP Otwórz usta!

JOSÉ Och, nie, na Boga!

GARIP Otwórz usta, to pomaga na głos. Ten twój Młody Osman pewnie też lubił jajka!

José otwiera usta, wstrząsając nim dreszcze. Garip wlewa mu jajko do ust. José zaczyna wymiotować. Habib i Garip śmieją się.

GARIP (zwraca się do Joségo) A teraz śpiewaj!

HABIB A teraz śpiewaj, o muzo, męko Osmana, roznosiciela burek!

M ł o d y O s m a n w y r z e k a s i ę B o g a

Młody Osman, wyczerpany, wychudły, w łachmanach, stoi na skraju głębokiej przepaści. Mówi beznamiętnie, jakby opowiadał czyjąś historię, nie własną.

MŁODY OSMAN Jestem tutaj, na skraju przepaści

Pode mną wielka czeluść pełna węży

Widzę, jak szykują się, by mnie połknąć

Jak się kłębią, ślizgają po ostrych kamieniach

Przyszedłem tu, by umrzeć

Tak, chcę umrzeć, ponieważ Allah poddał mnie próbie

A ja jej nie sprostalem

Nie mogłem.

Pode mną węzowe urwisko, a po drugiej stronie wąwozu jest ona
Są jej oczy, które jak ta przepaść, przyciągają mnie niczym magnesy

Ta czeluść jest czeluścią śmierci

Jej oczy są także oczami śmierci

Jaką śmierć mam wybrać?

Jest poranek i dlatego jest cicho

Słysząc tylko szelest węży na dole

Czy słyszycie je?

Straszny odgłos, prawda?

Chyba wyczuły moją krew, którą niedługo zaczną ssać, jak niemowlę pierś matki.

Od tygodnia nie zmrużyłem oka, dlatego jestem zmęczony

Nie spałem, ani nic nie jadłem

Nie chce mi się jeść.

Powiedz, jaki grzech popełniłem, że Allah tak mnie karze?

Drżą mi ręce i nogi już mnie nie słuchają

Nie przez trudy podróży, ani przez ciężar tych burek, które wciąż mam przy sobie

Miłość mnie zniewoliła
 Jak zatrute ostrze miecza przeniknęła do głębi
 Prosto w serce
 Dlaczego poddajesz mnie próbie, Allahu?
 Czy nie służyłem ci, jak należy?

Allahu, przemów do mnie
 Teraz albo nigdy
 Nie pozwól mi umrzeć
 Ocal mnie przed tym chaosem
 Nie pozwól, abym się poddał
 Spraw, abym zapomniał dzień, kiedy ujrzałem jej oczy
 Wycofaj ten dzień, wykreśl go z kalendarza na zawsze. (*bierze burki, które ma przy sobie, i rzuca je, jedna po drugiej, w przepaść*)
 W tej oto chwili ja Młody Osman widzę pola i góry widzę przepaść
 słyszę szelest węży i znowu myślę o jej oczach wspominam Allacha patrząc z pogardą na burki które sułtan Abdülhamid mi powierzył abym je tutaj przyniósł i znowu jej oczy ręce Allaha moje drżące ręce węży i pot który spływa po mnie ciurkiem nie kocham kocham jej oczy
 Allah wężę Allahu ty istniejesz jej oczy serce krzyż ręka twoja Allahu wężę księżyc miecz Sułtana pierś szatan śmierć chcę przyjść do ciebie
 matko jej oczy Allah wszystko stoi w ogniu ja
 Allahu, ty nie istniejesz!

Sprawiedliwość Islamu dzieli się na frakcje

Garip prawie kończy „budowanie” swojej wieży Eiffla. José śpi, wciąż przywiązany do krzesła. Chrapie. Garipowi przeszkadza to chrapanie. Rzuca w niego zapalką, jednak José się nie budzi. Po chwili wchodzi Habib.

GARIP Rozmawiałeś?

HABIB Rozmawiałem!

GARIP Z szefem?

HABIB Nie, szef wciąż w szpitalu. Rozmawiałem z Abdullahem.

GARIP Co powiedział?

HABIB Tam wydarzyło się kilka strasznych rzeczy.

GARIP Co się stało?

HABIB Dwa dni temu armia podzieliła się na dwie grupy. Jedną kieruje Ismail, drugą Zeka. Wczoraj rano te dwie grupy znowu się podzieliły, wieczorem się połączyły, ale koło północy rozpadły się na osiem mniejszych grup. Ismail został sam, zaś w pozostałych grupach są po dwie, trzy, maksymalnie po pięć osób. Ismail chce teraz za wszelką cenę zabić Ibrahima, a Ibrahim chce zabić Ismaila i Abdullaha. Abdullah z kolei przysiągł, że zabije Musę i Ibrahima. A wszyscy razem chcą zabić szefa. Innymi słowy, nikt nie jest pewny nikogo.

GARIP A niech to! Ale się porobiło!

HABIB A najgorsze jest to, że szef jeszcze o niczym nie wie.

GARIP A my, co my mamy teraz robić? Kogo uznać za szefa? Komu składać raporty?

HABIB Nie wiem!

GARIP Musimy coś zdecydować. Nie możemy go tutaj trzymać w nieskończoność.

HABIB Poczekajmy jeszcze parę dni. Może oni znowu się zjednoczą.

GARIP Wiesz co? Weźmy sprawę w swoje ręce.

HABIB Nie mam odwagi ze względu na szefa.

GARIP Ale szef jest chory, kapujesz?

HABIB Ale wkrótce wyzdrowieje!

José znowu chrapie. Garip podchodzi i wymierza mu policzek. José budzi się przestraszony, jakby wyrwany z sennego koszmaru, ale znowu zapada w sen.

HABIB Co mu zrobiłeś?

GARIP Nic specjalnego. Wcześniej trochę mu przyłożyłem i teraz śpi!

HABIB Czy nie zwiększyłeś mu dawki?

GARIP Może za mocno mu przywaliłem.

HABIB Mam na myśli zastrzyki.

GARIP Och, nie, nie. Dałem mu tyle co zwykle.

HABIB Powiedział coś nowego?

GARIP Zanim zasnął, opowiedział mi jeszcze jedną bajkę.

HABIB Jeśli nie dostaniemy instrukcji, wkrótce będzie lepszy od Szeherazydy.

GARIP Wygląda na to, że nie dostaniemy żadnych instrukcji.

HABIB Cokolwiek by się tam działo, chcę być wierny szefowi.

GARIP Nie mam zamiaru dać się tutaj złapać. Im dłużej będziemy go trzymać, tym większe ryzyko. Mogą trafić na nasz ślad.

HABIB Szef lada chwila wyzdrowieje.

José znowu chrapie. Garipowi działa to na nerwy. Otwiera swoją torbę i wyciąga niewielką strzykawkę, którą szykuje dla Joségo.

Drugie spotkanie Młodego Osmana z Malarzem

Malarz maluje wieżę Eiffla. Wchodzi Młody Osman, w żołnierskim rynsztunku osmańskim i z długim mieczem, który ciągnie się za nim.

MŁODY OSMAN Wróciłem, mistrzu!

MALARZ (bierze portret Marii, teraz w burce, i podaje Młodemu Osmanowi) Weź go!

MŁODY OSMAN (bierze portret, przygląda się) Co z oczami?

Dlaczego zasłoniłeś jej oczy?

MALARZ Ponieważ tego zażądałeś, panie.

MŁODY OSMAN Ale oczy?

Dlaczego także oczy?

MALARZ Wszystko, co zobaczyłem, namalowałem

Wiernie

Tak wyglądała po założeniu burki

Taką ją namalowałem. (w dalszym ciągu maluje)

MŁODY OSMAN Gdzie ona teraz jest?

MALARZ Nie wiem.

Młody Osman łapie go za gardło.

MŁODY OSMAN Gadaj, gdzie jest

Albo cię zabiję.

MALARZ Przysięgam, że nie wiem

Więcej już jej nie widziałem

Nigdy

Od dnia kiedy ją namalowałem.

MŁODY OSMAN Gdzie mieszka?

Jak do ciebie trafiła?

MALARZ Spotkałem ją na bazarze

Tamtego dnia

Dałem jej trochę pieniędzy i poprosiłem, aby do mnie przyszła.

Przyszła, pozowała

Dla pieniędzy

A potem poszła

Zapłaciłem jej, oczywiście

Mimo iż obraz, który namalowałem

Do którego mnie zmusiłeś

Nigdy się nie sprzeda

To ten obraz, który ci dałem

Ale ja naprawdę jej nie znam

Nie wiem skąd jest ani kim jest.

MŁODY OSMAN Gdzie mogę ją znaleźć?

Na którym bazarze?

MALARZ W mieście, na dole

Na wielkim bazarze

Tam ją spotkałem

Kiedy oglądała walkę kogutów

Jej oczy

Boże, jakież ona miała oczy!

MŁODY OSMAN Tak

Oczy!

MALARZ Jak tylko ją zobaczyłem

Od razu wiedziałem

Że będzie dobrą modelką

Do obrazu

Na którym miałem nadzieję zarobić

Byłem pewien, że go kupią

Wasi żołnierze, młodzi chłopcy

Ale takiego, jaki jest teraz

Nikt nie kupi

Nikt go nie zechce

Wyśmieją mnie, kiedy im go zaproponuję.

Młody Osman pada na kolana.

MŁODY OSMAN Na kolanach błagam cię

Pomóż mi ją znaleźć, mistrzu

Dam ci złoto.

MALARZ Wstań, żołnierzu!

MŁODY OSMAN Szukałem jej wszędzie, w mieście

Przemierzyłem każdą ulicę

Rankami i wieczorami byłem

Przy źródle, do którego przychodzą kobiety po wodę

Nad rzeką, gdzie piorą rzeczy

Ale nigdzie jej nie znalazłem, mistrzu

I może nigdy jej nie znajdę

Wszystkie kobiety, stare i młode

Mężatki i wdowy

Noszą teraz burki, które im przywieźliśmy

My, żołnierze Abdülhamida

Nic innego nie widać, tylko czarne postacie

Które poruszają się, chodzą po mieście

Wszystkie jednakowe, mistrzu

I za każdym razem, kiedy patrzę na jedną z nich

Wydaje mi się, że to ona.

Dręczą mnie sny

Pierś mnie pali, jakby pchnięta zatrutym sztylblem.

Ona mnie widzi

Jak biegnę i dyszę

Mokry od potu, z nogami we krwi

Błady z miłości, z martwymi oczami

O Allahu, co takiego zrobiłem, że muszę tak cierpieć?

MALARZ Nie upadaj na duchu, żołnierzu!

Cierpienia miłości to najprawdziwsze cierpienia w tym życiu.

MŁODY OSMAN Co mi radzisz, mistrzu?

Powiedz, co mam robić?

Umrzeć?

Tak, dla jej oczu

Umrę.

MALARZ Poszukuj jej bez przerwy

Nigdy nie ustawaj w poszukiwaniach

Wciąż poszukuj

Poszukuj, ponieważ nic innego nie pozostaje na tym świecie

Poza poszukiwaniem.

MŁODY OSMAN

Czy ten obraz

Możesz jeszcze raz odsłonić?

MALARZ Słucham?

MŁODY OSMAN Zdjąć chustę

Odsłonić jej twarz.

MALARZ To niemożliwe.

MŁODY OSMAN Zapłacę ci.

MALARZ To jest niewykonalne, żołnierzu

Mogę spróbować

Ale to nie będzie jej twarz
 Tylko moje wyobrażenie.
 MŁODY OSMAN Nie pamiętasz jej twarzy?
 Jak to? Ani oczu?
 MALARZ Nie, żołnierzu
 Niestety nie
 Namalowałem wiele
 Dziewcząt o oczach zielonych i brązowych
 Z długimi, kręconymi włosami
 Z zębami jak ziarenka ryżu
 Najróżniejszych, chłopcze
 Ale żadnej nie pamiętam.
 MŁODY OSMAN Ale ja pamiętam jej oczy
 Jakbym je widział wczoraj
 Oczy czarne, głębokie.
 MALARZ Czy potrafisz malować?
 Dlaczego nie spróbujesz?
 MŁODY OSMAN Nie
 Nie umiem
 Nie mogę. *(bierze od Malarza pędzel)*
 Daj mi jeszcze kawałek papieru.
Malarz daje mu kawałek papieru. Młody Osman usiłuje coś namazać, ale szybko rozumie, że nie potrafi tego zrobić. Gniecie papier i go wyrzuca.
 MŁODY OSMAN Allahu, pomóż mi.
 MALARZ Powiedz mi coś, żołnierzu.
 MŁODY OSMAN Tak, mistrzu.
 MALARZ Czy już zaczęły opadać liście z drzew?
Młody Osman wydaje się zaskoczony tym pytaniem Malarza.
 MŁODY OSMAN Jeszcze nie, mistrzu. *(dopiero teraz rozumie, że Malarz jest niewidomy)*
 Och, Allahu, ty jesteś ślepy!

Orfeusz i Eurydyka

José śpi. Habib przegląda jego teczkę. Wchodzi Garip.
 HABIB Nie powinieneś tak często wychodzić.
 GARIP Muszę.
 HABIB Wiesz, że to niebezpieczne.
 GARIP Węszenie niebezpieczeństwa to moja praca.
José wraca do przytomności.
 JOSÉ Wody, dajcie mi trochę wody, proszę!
Habib przynosi mu szklankę wody.
 HABIB Ile lat ma twoja matka?
 JOSÉ Sześćdziesiąt siedem!
 HABIB I jest chora?
 JOSÉ Tak, na cukrzycę. Wicie, to jest choroba...
 HABIB I za pieniądze, które zarabiasz, kupujesz jej lekarstwa?

José Tak!

HABIB Świetnie. Naprawdę świetnie. Ale z informacji, które właśnie znalazłem, wynika, że twoja matka zmarła dwadzieścia lat temu!

GARIP Cooo? Oszukałeś nas w sprawie matki?

José To nieprawda. To nie może być prawda. Moja mama żyje. Ona jest chora.

HABIB Informacje, które posiadam, są bardzo wiarygodne.

José To musi być jakieś nieporozumienie, moja mama żyje. Chcę do niej pójść, ona potrzebuje mojej pomocy.

HABIB Twoja matka zmarła dwadzieścia lat temu.

José *(płacze)* Maaamoo!

GARIP Dość zgrywania idioty.

HABIB Dobrze, możesz płakać. Można opłakiwać matkę nawet dwadzieścia lat po śmierci.

José Ale ona nie...

GARIP *(krzyczy na niego)* Dość!

HABIB Twoje ostatnie spotkanie z Aishą?

José Mówilem wam. Siedziała na ławce w parku. Opowiedziałem wam ze szczegółami! Przyszła w burce. Rozmawialiśmy. Chciałem zobaczyć jej twarz. Potem ją pocałowałem. Ona odeszła i...

HABIB No właśnie!

GARIP Oszukał nas, tak?

HABIB Nie, ale zakpił z nas. Myśli, że nie czytamy książek. Oni gardzą nami. Ten tutaj przypomniał sobie parę bajek, które wyszperał gdzieś w książkach, i udawał, że to zdarzyło się jemu. I myślał, że nie poznamy się na oszustwie. Uwierzymy, że to zdarzyło się naprawdę!

GARIP Nie rozumiem, oszukał nas czy nie?

HABIB Cierpliwości, bracie! Istnieje mit, innymi słowy, kłamstwo, wymyślone przez niewiernych. Mit o Orfeuszu i Eurydyce. Posłuchaj, jaki jest podobny: Eurydyka jest na tamtym świecie, mówiąc inaczej, umarła, Orfeusz ma gitarę i idzie za Eurydyką do podziemia w nadziei, że przywróci ją do świata żywych. Powrót Eurydyki jest możliwy, ale pod jednym warunkiem – przez całą drogę powrotną, dopóki nie wyjdą na powierzchnię ziemi, ten Orfeusz nie może się obejrzyć za siebie i spojrzeć na twarz tej Eurydyki. Po drodze Orfeusz nie wytrzymuje, odwraca się i widzi twarz Eurydyki. Za ten błąd zostaje ukarany, na zawsze traci Eurydykę.

GARIP To znaczy, że on nie nazywa się José, tylko Orfeusz?

HABIB Nie, ale on zmyślił swoją historię. Oto podobieństwo: Aisha zakłada burkę, ten koleś tutaj chce podnieść zasłonę, zobaczyć jej twarz. Aisha ostrzega, że tego mu zrobić nie wolno, a jeśli to robi, nigdy więcej się nie spotkają. On się niecierpliwi, koniecznie chce zobaczyć jej twarz. Odsuwa zasłonę, patrzy na dziewczynę, całuje ją. Za ten błąd zostaje ukarany, nigdy już nie zobaczy Aishy.

GARIP Identycznie jak w pierwszej historii.

José Przysięgam, że was nie okłamałem.

HABIB To znaczy, że cała ta historyjka z Aishą, Osmanem, i lichem wie z kim jeszcze, jest wymyślona.

GARIP W rzeczy samej! A teraz on przemówi!

Wyciąga rewolwer z tłumikiem i strzela do José. José pada na ziemię.

HABIB Czyś ty oszalał? Szef się wścieknie, kiedy się dowie!

GARIP Rozmawiałem z szefem!

HABIB Rozmawiałeś?

GARIP Ukrywałeś wiele rzeczy. Szef nie jest z ciebie zadowolony.

Habib niechcący depcze i niszczy wieżę Eiffla, którą budował Garip.

Garip mierzy do niego z pistoletu.

M ł o d y O s m a n s i ę n a w r a c a

Półmrok w pokoju, Młody Osman jest nagi. Bierze bicz i kiedy mówi, biczuje się.

MŁODY OSMAN Wschód-Zachód

Zachód-Wschód

Wszystko należy do Allaha

Wschód jest jego

Zachód jest jego

Naszą ojczyzną jest Allah

Ojczyzną Allaha jest jego nieskończona siła

Allah obraca wszystko w popiół

Zniszcz, jak nakazuje Koran

I zacznij od początku

Stwórz nowego człowieka

Człowieka, który potwierdzi Twoją moc

Człowieka, którego ojczyzną będą Twoje nakazy i zakazy

Ten świat jest zdegenerowany

Tylko Ty, o Allahu, możesz go naprawić

Zniszcz ten świat i stwórz nowy świat

Świat, w którym Wschód i Zachód modlić się będą tylko do Ciebie

Świat, w którym ludzkość będzie się modlić do Twojej potęgi

Świat, w którym królować będzie Twoja wola

Świat, w którym chrześcijanie i muzułmanie będą jednością

Świat, w którym nie będzie ani chrześcijan, ani muzułmanów

Świat, w którym wszyscy będą po prostu stworzeniami Allaha

I będą się modlić tylko do Niego

O Allahu, zburz kościoły i meczety

Zburz monastyny i synagogi

Buddyjskie świątynie i wszystkie inne święte miejsca

Zostaw tylko jedną świątynię na tej ziemi

Miłość do Allaha.

C z ł o w i e k o b i a ł y c h o c z a c h

W parku. Wczesny ranek. José śpi na ławce, ma gorączkę. Lekka mgła spowiła miejsce, gdzie śpi José. Młody Osman z dziwnymi białymi oczami, większymi od oczu ludzkich, wyłania się z mgły i siada obok niego.

Po chwili Młody Osman zaczyna mówić obcym głosem, jakby pochodzącym z innego czasu.

MŁODY OSMAN Pamiętaj:

Nigdy nie ustawaj w poszukiwaniach
 Poszukuj, ponieważ to jest w życiu najważniejsze
 Kiedy jesteś otoczony przez wrogów
 Kiedy jesteś na skraju nieszczęścia
 Kiedy jesteś zagubiony i zmęczony
 Kiedy czujesz zapach śmierci
 Kiedy znajdziesz się na końcu drogi, albo w głębokiej wodzie
 Nie ustawaj, poszukuj
 Poszukuj, ponieważ nic innego nie pozostaje na tym świecie
 Poza poszukiwaniem
 Nawet kiedy stracisz nadzieję
 Nawet kiedy zwątpisz w Boga
 Także wtedy poszukuj.

Ponieważ tylko poszukując znajdziesz Boga
 Znajdziesz nadzieję i odpoczynek
 Znajdziesz koniec drogi bez końca
 Śmierć wyda ci się odległą, a głęboka woda tylko cienkim strumyczkiem.

Poszukuj, chłopcze, nie ustawaj w poszukiwaniach
 Poszukuj także poszukiwania i poszukuj poszukiwania poszukiwania.
José wstaje. Dziwi się, widząc obok siebie Młodego Osmana.

JOSÉ Szukać? Czego szukać?

Młody Osman podnosi się i szykuje do odejścia.

JOSÉ Kim jesteś?

Młody Osman znika we mgle.

JOSÉ Czego szukać?

Dopiero teraz dostrzega Garipa i Habiba, którzy siedzą na sąsiedniej ławce i czytają gazetę. Wchodzi Aisha ze swoim wózkiem z czarnymi goździkami.

JOSÉ Maria?

AISHA Słucham?

JOSÉ Przepraszam, chciałem powiedzieć Aisha.

AISHA Gdzie byłeś przez te wszystkie dni? Nie widziałam ciebie.

JOSÉ Porwali mnie!

AISHA Jak?

JOSÉ Nie wiem. Ale porwali mnie dwaj mężczyźni.

AISHA Co za mężczyźni?

José patrzy na ławkę, na której wcześniej siedzieli Garip i Habib, ale teraz ich tam nie ma.

JOSÉ Przed chwilą byli tutaj!

AISHA Przyszłam, aby się z tobą pożegnać.

JOSÉ Jak to?

Z wózka, na którym są goździki, Aisha wyciąga burkę.

José Czy już nigdy się nie spotkamy?

AISHA Może się spotkamy, ale będzie inaczej. Nigdy już nie będzie tak, jak było! (*szykuje się do założenia burki*)

José Czy mogę cię pocałować po raz ostatni?

AISHA Tak.

Długo się całują. Następnie Aisha zakłada burkę i zanim odejdzie, podaje mu czarny goździk. José bierze go i siada na ławce. Cienki strumyczek krwi zaczyna przecinać przestrzeń.

K O N I E C

© Copyright by Jeton Neziraj

Przekład z języka albańskiego. © Copyright by Dorota Horodyska



Jeton Neziraj (ur. 1977) – albański dramatopisarz młodego pokolenia z Kosowa, założyciel i dyrektor Centrum Multimedia w Prisztinie, wcześniej dyrektor artystyczny Teatru Narodowego w Kosowie. Autor piętnastu sztuk wystawianych w Kosowie i za granicą, tłumaczonych na kilkanaście języków.

Autor scenariuszy filmowych, między innymi do kosowskiego filmu fabularnego *Ośły na granicy* (2010) oraz szeregu artykułów o różnych zjawiskach kultury, drukowanych w kraju i za granicą. Jest także twórcą kilku książek, w tym biografii wybitnego kosowskiego aktora Faruka Begolliego. W latach 2007-2008 wykładał dramatopisarstwo na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu w Prisztinie. Tematyka jego sztuk jest szeroka. Obejmuje wojnę w byłej Jugosławii, powojenną traumę, przebaczenie, grzech, miłość, religię, współczesny terroryzm. Do najważniejszych dramatów Neziraja należą: *Liza po fle* (Liza śpi), *Lufta në kohën e dashurisë* (Wojna w czasie miłości), *Darka e fundit* (Ostatnia wieczera), *Qyteti po rritet* (Rośnie miasto), *o.REST.es IN PEACE – Saga e një familjeje ballkanike* (o.REST.es IN PEACE – Saga o bałkańskiej rodzinie), *Ura* (Most), *Enea i plagosur* (Ranny Enea), *Fluturimi mbi Teatrin e Kosovës* (Lot nad teatrem Kosowa).

Komedie *Zburzenie wieży Eiffla*, poza Kosowem, wystawiano także we Francji, Rumunii, Słowacji, Czechach, Serbii, Albanii, Chorwacji i przetłumaczono na angielski, włoski, francuski, serbski i niemiecki. W Polsce prezentowana była w zeszłym roku na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Demoludy” w Olsztynie.

Jeton Neziraj jest drugim albańskim autorem drukowanym w „Dialogu”. Pierwszym był Stefan Çapaliku, autor dramatu *Buty* („Dialog” nr 11/2004).

Swoboda bycia obrażanym

ROZMOWA Z KONSTANTYMB GEBERTEM

TYCH, KTÓRZY 7 STYCZNIA WTARGNĘLI DO REDAKCJI „CHARLIE HEBDO”, FRANCUZI NAZYWAJĄ „TERRORYSTAMI”, BBC JEST BARDZIEJ POWŚCIAGLIWE, BO MÓWI O „ZABÓJCACH” I „AGRESORACH”. JAK PAN NAZYWA TYCH LUDZI?

Mordercy, terroryści. BBC rzadko używa słowa „terroryzm” i konsekwentnie stosuje tę zasadę również w odniesieniu do morderców, którzy dokonali masakry w redakcji „Charlie Hebdo”. Problem z definicją słowa „terroryzm” jest dosyć powszechny, ale myślę, że zawsze, gdy ktoś morduje cywilów, by wzbudzić strach, powinien być nazywany terrorystą.

CZY DA SIĘ MÓWIĆ O TERRORYZMIE W ODERWANIU OD RELIGII?

Da się, bo mogą być terroryści świeccy, ale w przypadku ataku na „Charlie Hebdo” nie da się rozłączyć kwestii przemocy i religii: paryscy zamachowcy mówili wprost o pomszczeniu Proroka. W późniejszym ataku na supermarket terrorysta pytał zaś o to, kto jest Żydem i zabijał właśnie Żydów.

WŚRÓD SIEDEMNASTU OFIAR WYDARZEŃ ZWIĄZANYCH Z „CHARLIE HEBDO” BYŁO CZTERECH ŻYDÓW. W ARTYKULE, KTÓRY UKAZAŁ SIĘ W „LE MONDE” 14 STYCZNIA, CZYLI TRZY DNI PO WIELKIM PARYSKIM MARSZU KU CZCI OFIAR ZAMACHU, WYBITNY HISTORYK ZEEV STERNHELL NAPISAŁ: „WSZYSCY ROZUMIEMY, ŻE NIE BYŁOBY TEGO ZGROMADZENIA, GDYBY JEDYNYMI POSZKODOWANYMI BYLI FRANCUSCY ŻYDZI”. PISAŁ TEŻ: „KONIEC KOŃCÓW MASZEROWAŁA STARA EUROPA, RACZEJ BIAŁA, RACZEJ CHRZEŚCIJAŃSKA, Z ŻYDAMI W POCHODZIE”. ZGADZA SIĘ PAN ZE STERNHELLEM?

Oczywiście, bo on nawet nie stawia hipotezy, ale opisuje fakty. Przypomnę, że gdy 19 marca 2013 roku w ataku na żydowską szkołę Ozar Hatorah w Tuluzie zamordowano trzech uczniów i wykładającego tam rabina, to Francja, owszem, była poruszona, ale wówczas miliony ludzi nie wyszły na ulice...

BO FRANCUSKIE SPOŁECZEŃSTWO NIE UWAŻAŁO FRANCUSKICH ŻYDÓW ZA FRANCUZÓW?

Tak, jeśli mordują Żydów, to mordują Żydów, a nie naszych. Podobnie było w 1980 roku, gdy doszło do zamachu na synagogę przy ulicy Kopernika w Paryżu, ówczesny premier Francji powiedział, że w ataku zginęli Żydzi, którzy udawali się do synagogi, i niewinni Francuzi idący ulicą...

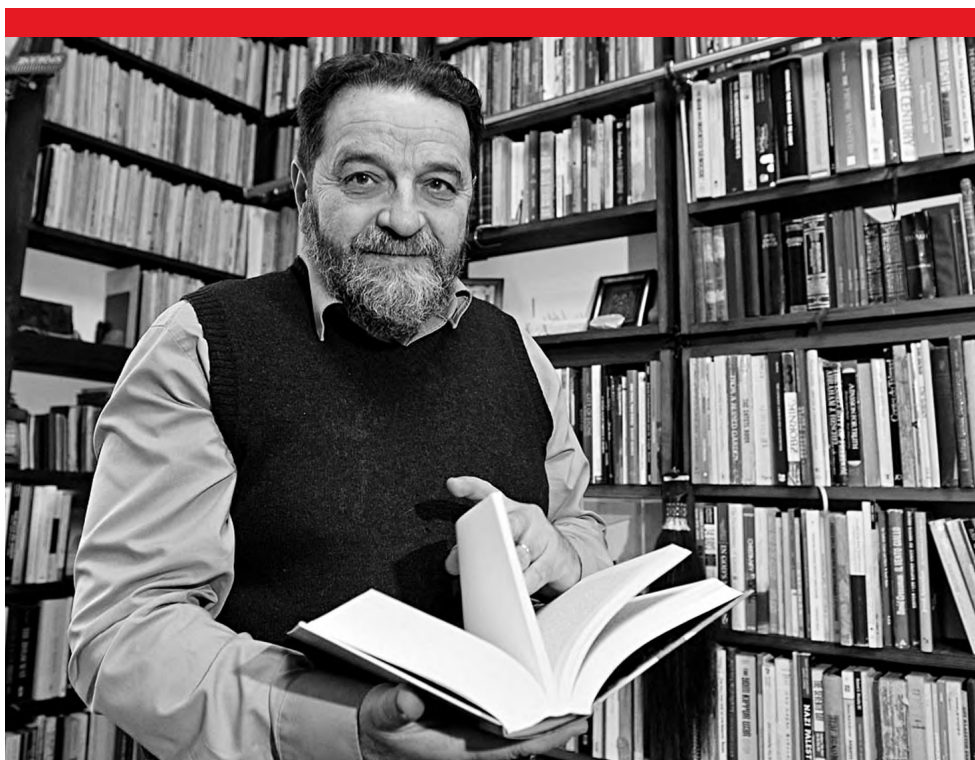
RAYMOND BARRE TŁUMACZYŁ SIĘ PÓŹNIEJ Z TYCH SŁÓW PRZED ZGROMADZENIEM NARODOWYM, BO JEDNAK PRZEZ FRANCJĘ PRZESZŁA FALA OBURZENIA. NIE ZMIENIA TO FAKTU, ŻE SIEDEMNAŚCIE LAT PÓŹNIEJ, WRACAJĄC DO KRYTYKI TAMTYCH SŁÓW, POLITYK MÓWIŁ, ŻE PADŁ WÓWCZAS OFIARĄ ŻYDOWSKIEJ NAGONKI...

Uderzając w „Charlie Hebdo”, mordery uderzyli w coś ewidentnie bardzo centralnego dla wszystkich Francuzów. Nie chodzi o to, że uderzono w pismo, które powszechnie czytano, bo tak nie jest: nakład był niski. Uderzono w coś, co definiowało Francuzów. Atak na jedno pismo sprawił, że Francuzi – jeśli nie wszyscy, to liczeni w milionach – poczuli się zagrożeni. Wcześniej, gdy mordowano Żydów, czuli się oburzeni: tym razem poczuli się właśnie zagrożeni.

JEST PAN FRANKOFIEM, ZNAŁ PAN WCZEŚNIEJ TO PISMO?

Tak, znałem. Często byłem oburzony żartami z muzułmanów i chrześcijan,

Konstanty Gebert – dziennikarz, publicysta i tłumacz. Był działaczem opozycji demokratycznej, współpracownikiem Komitetu Obrony Robotników, a następnie Komitetu Samoobrony Społecznej KOR. Po 1989 roku pracował jako dziennikarz „Gazety Wyborczej”; był dyrektorem warszawskiego biura Europejskiej Rady Spraw Zagranicznych. Wykłada na zagranicznych uczelniach. Ostatnio wydał *Miejsce pod słońcem. Wojny Izraela* (2008).



nie mniej niż żartami z żydów. Pamiętam, jak po poprzedniej wojnie w Gazie na jednym z rysunków pojawił się Hitler mówiący z uśmiechem na twarzy: To co, Żydki, gazujemy? To było podobnie znieważające, jak kopulująca Trójca Święta. I choć nie mnie oceniać cudze zniewagi, to rozumiem, że muzułmanie czuli się znieważeni przedstawieniem Proroka...

KRYTYCY „CHARLIE HEBDO” PORÓWNYWALI GO DO RASISTOWSKIEGO TYGODNIKA „DER STÜRMER”, CZĘSTO ZWRACANO UWAGĘ NA WYKORZYSTYWANIE WIZUALNYCH STEREOTYPÓW REPREZENTACJI ŻYDÓW STOSOWANYCH W ANTYSEMIC-KICH BROSZURACH JESZCZE Z KOŃCA DZIEWIĘTNASTEGO WIEKU. „CHARLIE HEBDO” PRZEKRACZAŁ GRANICE?

Oczywiście, że tak. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że ludzie czuli się znieważeni i czują pełną solidarność ze znieważonymi. Pytanie tylko, co z tym naszym poczuciem bycia znieważonym mamy robić?

17 STYCZNIA W „WYBORCZEJ” UKAZAŁ SIĘ TEKST WYBITNEGO CZESKIEGO FILOZOFIA I TEologa, TOMÁŠA HALÍKA. CZYTAMY W NIM: „KIEDY ZOBACZYŁEM «KARYKATURY» «CHARLIE HEBDO» PRZYWOŁUJĄCE NA MYŚL ILUSTRACJE Z PISM ANTYSEMIC-KICH, ODEBRAŁEM JE NIE TYLKO JAKO OBRAZĘ ŚWIĘTYCH SYMBOLI ISLAMU CZY CHRZEŚCIJAŃSTWA, ALE RÓWNIEŻ JAKO NARUSZENIE PODSTAWOWEJ WARTOŚCI NASZEJ KULTURY, KTÓRĄ JEST SZACUNEK DLA DRUGIEGO CZŁOWIEKA. TA WARTOŚĆ NIE STOI NIŻEJ NIŻ WOLNOŚĆ PRASY”. NATOMIAST JEZUICKIE PISMO „ÉTUDES”, SKUPIAJĄCE WIELU WYBITNYCH INTELEKTUALISTÓW FRANCJI, W RAMACH SOLIDARNOŚCI Z „CHARLIE HEBDO” NA SVOJEJ STRONIE INTERNETOWEJ OPUBLIKOWAŁO KILKANAŚCIE ZDJĘĆ KPIĄCYCH Z KOŚCIOŁA. KTÓRA POSTAWA JEST BARDZIEJ ZROZUMIAŁA?

Kłopot polega na tym, że nie mam cie-nia wątpliwości, że to, co robi „Charlie Hebdo”, jest bardzo obelżywe i trudno mi doszukiwać się w tym dodatkowych wartości. Nie jest dla mnie oczywiste natomiast, czy to, co obelżywe, musi być zabronione. Wyostrożając, powiedziałbym, że „Charlie Hebdo” to cena, jaką płacimy za wolną prasę. Przyjaciółka z Francji zapytała mnie, dlaczego w Polsce nie było żadnych reakcji na to wydarzenie. Odpowiedziałem, że to dlatego, iż nie mamy ani wolnej prasy, ani mniejszości muzułmańskiej. Uznajemy więc, że to wszystko nas nie dotyczy.

NIE MAMY WOLNEJ PRASY?

W takim sensie, jak wolną prasę mają Francuzi. W Polsce represja kar-na zaczyna się, zanim jeszcze polski „Charlie Hebdo” przyszedłby komukolwiek do głowy. To wynik pewnego konsensusu społecznego w naszym kraju: granica wolności prasy jest u nas postawiona gdzie indziej, w związku z czym nie mamy znieważających ani znieważonych i uważamy przy okazji, że to, co dzieje się we Francji, nas nie dotyczy.

MYŚLIMY: JEŚLI KTOŚ SOBIE DWOROWAŁ Z CUDZEJ RELIGII, TO NIECH SIĘ NIE DZIWI, ŻE MU WYSADZILI REDAKCJĘ.

Tylko że ja wolałbym żyć w kraju, w którym panuje swoboda, by mnie obrażać, niż w kraju, w którym państwo udziela mi ochrony przed obrazą. Nie mam szczególnego problemu z tym, że ludzie obrażeni reagują – oczywiście nie jeśli reagują za pomocą kałasznikowów, ale jeśli da się uczynić z tej reakcji element naturalnej, choć może nie do końca konstruktywnej, debaty. Tymczasem w Polsce to państwo decyduje o tym, co jest dopuszczalne, a co nie i właśnie takie karanie niedopuszczalności sprawia, że moje poczucie bezpieczeństwa jest mniejsze.

BRAKUJE PANU ANTYSEMICKIEJ PRASY?

Teraz prasa antysemicka w Polsce właściwie zamarła, może dlatego, że w ogóle prasa umiera. Ale pamiętam jeszcze te czasy sprzed lat kilkunastu, kiedy można było swobodnie w każdym kiosku kupić magazyny z żartami o Żydach czekających na kominie na swoją mamusię... Kiedy mnie pytano, czy państwo powinno tego zakazać, odpowiadałem, że nie, ponieważ źle się czuję w państwie, które mi mówi, co wolno pisać, a czego nie. Natomiast jeszcze gorzej czuję się w społeczeństwie, które się nie czuje obrażone. Chciałbym widzieć demonstracje przed empikami i kioskami Ruchu ludzi oburzonych tym, że coś takiego się kolportuje... A może i ludzie domagających się, by takie magazyny szły wyłącznie do specjalistycznego kolportażu...

RAZEM Z PORNOGRAFIĄ...

Już widzę, jak zainteresowani strawą intelektualną ludzie chodzą sobie do wyspecjalizowanych sklepików, wynoszą w nieodpieczętowanych kopertach swój pokarm duchowy, wracają do domu, zamykają się w kłocie i tam się oddają rozkoszom konsumpcji pornografii, rasizmu, antysemityzmu czy jakiegokolwiek innej nienawiści. Mimo takiej wizji powtarzam: nie jest dobrze, gdy państwo decyduje o mojej okazji do poczucia się urażonym. Właśnie ten mechanizm sprawia, że społeczeństwo łatwo i często powtarza: „Nas to nie dotyczy, niech to państwo załatwi”. A ja takiego biernego społeczeństwa trochę zaczynam się bać.

U NAS ZAŁATWIŁO TO JUŻ PAŃSTWO, CZY JESZCZE AUTOCENZURA?

Państwo załatwia, jeśli się na to godzimy. Autocenzura dała państwu swobodę, ale państwo prowadzi bardzo selektywny wybór zakazanych treści, oderwany od namysłu ideowego czy kulturowego, który możliwy jest tylko

po stronie aktywnego społeczeństwa. Pamiętam, jak jakieś dwadzieścia lat temu chuliganie pobili czarnoskórego mężczyznę na dworcu w Legnicy. Policja, rzecz jasna, nikogo nie znalazła, więc poszkodowany podał do sądu wydawcę publikacji „Dowcipy o Murzynach”, tego samego rodzaju, co publikacja „Dowcipy o Żydach”. Poszkodowany dowodził, że takie pisma stwarzają klimat sprzyjający przemocy, więc wydawca ponosi odpowiedzialność za konsekwencje. Sąd oddalił sprawę, twierdząc, że „Polacy mają poczucie humoru i umieją oddzielić żart od rzeczywistości”. Wyobrażam sobie, że gdyby ten wydawca zaczął wydawać tego rodzaju dowcipy o katolikach, to sąd nie miałby wątpliwości, że to jest naganne i karalne. Na tym właśnie polega problem wybiórczego oburzenia państwa.

CZYLI PRAWO JEST TAM, GDZIE JEST WIĘKSZOŚĆ.

Właśnie, a przecież określone zachowanie, jeśli ma być niedopuszczalne, to niezależnie od tego, kogo dotyczy. Jeżeli nie wolno bić ludzi, to dotyczy to tak samo białych, jak i czarnych, tak samo ateistów, jak i wierzących. Były kodeksy karne, według których różne były kary za uderzenie szlachcica i chłopca, co miało niewiele wspólnego z tym, co jest podstawową wartością, a więc równością wszystkich obywateli wobec prawa. Otóż w Polsce nie mamy tej równości.

MIERNIK TEJ RÓWNOŚCI JEST JEDNOCZEŚNIE MIERNIKIEM LAICKOŚCI PAŃSTWA? FRANCUZI, NAWET CI, KTÓRZY NIE KOCHALI „CHARLIE HEBDO”, PRZYZNAJĄC PISMU PRAWO DO KRYTYKI WSZYSTKICH GRUP RELIGIJNYCH, STAWALI W OBRONIE LAICKOŚCI. A JEDNOCZEŚNIE BYLI I SĄ GOTOWI PRZYZNAĆ PAŃSTWU PRAWO DO UŻYCIA SIŁY: TROCHĘ JAK WE WŁOSZACH LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH I POCZĄTKU

OSIEMDZIESIĄTYCH, GDY DEMOKRACJA MUSIAŁA STAWIĆ CZOŁO PRZEMOCY WYKORZYSTYWANEJ PRZEZ CZERWONE BRYGADY Z JEDNEJ STRONY I SKRAJNĄ PRAWICĘ Z DRUGIEJ, I ZYSKAŁA MANDAT DO STOSOWANIA PRZEMOCY...

Pamiętajmy, że włoskiej decyzji towarzyszyła gigantyczna debata na temat tego, czy przemoc wobec demokratycznego państwa może być w jakiś sposób uzasadniona. Tamta dyskusja przeorała Włochy, prowadząc do odpowiedzi: „Nie może, ale...”. Był konsensus co do tego, że jeżeli jakieś grupy społeczne chwytają za broń przeciwko demokratycznemu państwu, to demokracja tego państwa tym samym zostaje zakwestionowana. Państwo ma obowiązek walczyć z przemocą, ale musi także poddać się pewnej autorefleksji. Oczywiście, lewica mówiła o tej autorefleksji, uzasadniając wyłącznie przemoc Czerwonych Brygad, podobnie skrajna prawica... Niemniej tamta debata zmusiła Włochy do autorefleksji, do której Francję zmusza także mord w „Charlie Hebdo”. Coś takiego zdarzyło się w społeczeństwie francuskim, że mogli się z niego wyłonić mordercy?

A CO SIĘ ZDARZYŁO?

To jasne, że po moich słowach musiał pan o to zapytać, choć przecież doskonale wie pan, że dziś odpowiedź musi być bardzo ogólnikowa. Mało wzrusza mnie fakt, że chuligan, który bije ludzi na ulicach, miał ciężkie dzieciństwo. Pierwsze zadanie dla państwa jest jasne: musi sprawić, że chuligan przestanie bić. Ale potem przychodzi czas na kolejne zadania. Jest oczywiste, że jeżeli w jakimkolwiek kraju istnieje grupa o poczuciu własnej odrębności, uważająca – na podstawie racjonalnych przesłanek – że nie cieszy się takimi samymi możliwościami jak reszta społeczeństwa, to musi dojść do wybuchu

przemocy. To nie jest żadna politologia, lecz geometria. Mniejszość muzulmańska we Francji według wszelkich wskaźników ma gorszą sytuację, jest mniej reprezentowana w instytucjach państwa, jest dyskryminacja na poziomie indywidualnym, i państwo też musi coś z tym zrobić.

NAJCZĘŚCIEJ ŹRÓDŁA TEJ SYTUACJI UPATRUJE SIĘ W OSŁABIENIU FRANCUSKIEJ EKONOMII, CO NAJSILNIEJ ODBIŁO SIĘ NA MNIEJSZOŚCI MUZULMAŃSKIEJ.

Uważam, że jest to wytłumaczenie błędne. Integracja mniejszości muzulmańskiej we Francji jest trudna i odbywa się z oporami, ale wina leży nie tylko po stronie państwa, lecz także samej społeczności muzulmańskiej.

PO ZAMACHU NA „CHARLIE HEBDO” SYTUACJA TEJ GRUPY BĘDZIE JESZCZE TRUDNIEJSZA?

Boję się, że tak. Mam wrażenie, że Europa ewoluuje w bardzo paskudnym kierunku i coraz więcej Europejczyków wierzy, że napięcie udałoby się uniknąć, gdyby przybyszów z innych krajów mocniej trzymać za pysk.

MOŻE DLATEGO, ŻE DEBATA, CZY RACZEJ WYPowiedzi o emigrantach, stają się domeną jedynie populistycznych partii.

Po zamachu na „Charlie Hebdo” oczekiwałbym od prezydenta Francji zwrócenia się do wszystkich sił politycznych, społecznych, Kościołów...

ALAIN FINKIELKRAUT, ODNOSZĄC SIĘ DO NIEZAPROSZENIA NA UROCZYSTOŚCI MARINE LE PEN, POWIEDZIAŁ, ŻE PRYWÓDCZYNIĘ FRONTU NARODOWEGO NALEŻY ZWALCZAĆ, BO JEST FRANCUSKIM WYDANIEM PUTINA, ALE JEJ NIEOBECNOŚĆ W POCHODZIE SPRAWIA, ŻE PRZEMIENIA SIĘ ON Z PRZEMARSZU PRZECIWKO ISLAMIZACJI KRAJU W MARSZ PRZECIWKO ISLAMOFOBII.

Nie sądzę, aby większość uczestników tego marszu uczestniczyła w nim w geście przeciwko islamizacji kraju.

To imponujące, że Francja zachowała się przytomnie i spodziewanych aktów przemocy wobec muzułmanów było bardzo niewiele. Nie był to też marsz przeciwko islamofobii, bo z wyjątkiem premiera Erdoğan, który uznał, że wydarzenia we Francji to kolejny dowód na prześladowanie muzułmanów w Europie, nikt nie miał wątpliwości, że jest to marsz protestu i solidarności z ofiarami, a nie współczucia dla sprawców.

CZEGO SIĘ NAUCZYLI UCZESTNICY TEGO MARSZU?

Że można i że jest nas dużo. W obliczu przemocy każdy się czuje sam. Kiedy wiemy, że jest nas dużo, daje to poczucie fundamentalnego bezpieczeństwa, że ani ja nie zwaiowałem, ani naród. Na zagrożenie możemy odpowiadać w sposób przemyślany. Francja odbudowała do siebie zaufanie.

JAKIE WYDARZENIE MOGŁOBY TAK ZJEDNOCZYĆ POLAKÓW?

Czy byłaby to „Frona”, czy „Bez Dogmatu”, to wyobrażam sobie, że reakcja Polaków byłaby taka sama.

JEST PAN PRZEKONANY? BO JA MYŚLĘ, ŻE OSTATNIO LUBUJEMY SIĘ W KRYTYCE WIELKICH ZGROMADZEŃ PONAD PODZIAŁAMI. JAKOŚ PRZEŁOMOWE BYŁO HASŁO „NIE PŁAKAŁEM PO PAPIEŻU” I KRYTYKA MASOWEGO ZRYWU Z 2005. PÓŹNIEJSZE MANIFESTACJE SPOŁECZNEJ SOLIDARNOŚCI BYŁY JUŻ TRUDNIEJSZE I CHYBA SIĘ NIE WYDARZYŁY.

Myślę, że Smoleńsk w pierwszych godzinach był czymś takim: społeczeństwo poczuło się rzeczywiście zjednoczone i zagrożone. Była w tym jakaś godność, dostojeństwo i zaufanie. Wychoodzimy na ulicę, żeby poczuć siebie nawzajem, bo mamy w sobie oparcie. Jak bardzo zostało potem to zinstrumentalizowane, to inna sprawa. Z siedemnastej strony pamiętajmy, że nikt nie wyprodukował koszulek z napisem: „Nie płakałem po Smoleńsku”... Tak

jak byśmy mimo wszystko chcieli coś ochronić... Jak byśmy docenili potrzebę posiadania czegoś wspólnego czy wspólnotowego, choćby przeżycia.

LEKCJA WYCIĄGNIĘTA Z KOSZULEK „NIE PŁAKAŁEM PO PAPIEŻU”?

Oczywiście znakomicie rozumiem te koszulki, bo takie reakcje zdarzają się po każdym wzmożeniu tego typu. I nie ulega dla mnie wątpliwości, że takie koszulki zadawały ból. Pytanie brzmi, czy wolność wypowiedzi jest wartością większą niż prawo do tego, żeby nie być krzywdzonym. Ja nie przykleiłem sobie znaczka „Jestem Charlie”, ale w pełni podpisuję się pod hasłem „Je suis avec Charlie” – jestem z redakcją „Charlie”.

TO SAMO DUŃSKIE PISMO, KTÓRE KIEDYŚ MIAŁO PROBLEMY Z POWODU OPUBLIKOWANIA KARYKATUR MAHOMETA, TERAZ NIE ZDECYDOWAŁO SIĘ NA PRZEDRUK RYSUNKÓW Z „CHARLIE HEBDO”. AUTOCENZURA? STRACH? WYCIĄGNIĘTA LEKCJA?

Nie wiem, ale być może w robieniu gazety chodzi o coś więcej niż o jeden gest. Może to była niechęć przed byciem upupionym, nawet szlachetnie upupionym. Ale myślę też, że czym innym jest drukowanie takich rysunków, a czym innym ich przedruk. Gdybym był redaktorem naczelnym, nie drukowałbym, ale – w imię informowania o sprawie – pewno zdecydowałbym się na ich przedruk... W książce na ten temat Yale University Press zrezygnowało z przedruku ilustracji. Cała ta historia budzi mój strach.

ALE OBOK TYCH SYTUACJI, PEWNO – NA SZCZĘŚCIE – JEDNOSTKOWYCH, W KTÓRYCH STRACH PRZED REAKCJĄ SKRAJNYCH ISLAMISTÓW KAŻE NAM REZYGNOWAĆ Z WARTOŚCI – NAZWIJMY JE EUROPEJSKICH – CORAZ CZĘŚCIEJ MÓWI SIĘ O CZYNNIENIU Z MNIEJSZOŚCI ISLAMSKIEJ NA ZACHODZIE KOZŁA OFIARNEGO. WIELU HISTORYKÓW FRANCUSKICH KLUCZEM DO

WSPÓŁCZESNOŚCI CZYNI OSTATNIO LATA TRZYDZIESTE MINIONEGO WIEKU: PHILIPPE CORCUFF, EDWY PLENEL, RENAUD DÉLY CZY CORAZ POPULARNIEJSZY W POLSCE WŁOCH ENZO TRAVERSO. LUC BOLTANSKI TWIERDZI WPROST, ŻE MUŻULMANIE W EUROPIE SĄ W TEJ SAMEJ SYTUACJI, CO PRZEDWOJENNI ŻYDZI. ZGADZA SIĘ PAN?

Nie, islamofobia powtarza jedynie kalki antysemityczne, co jest widoczne choćby w bardzo niewinnych słowach: spójrzmy na termin „cywilizacja jude-ochrześcijańska” – przecież to hasło istnieje właśnie po to, aby wykluczyć kulturę mużulmańską. Ale ogólna sytuacja Żydów w latach trzydziestych i europejskich mużulmanów dziś jest bardzo różna. Z jednej strony coraz lepiej umiemy dostrzegać i piętnować zachowania antymniejszościowe: to wiadać w statystykach, które przecież nie tyle notują ewentualny wzrost liczby tych zachowań, ile wzrost konieczności ich piętnowania. Z drugiej strony sytuacja Żydów w Europie była inna niż dzisiejsza sytuacja mużulmanów także dlatego, że zawsze musieli się asymilować, bo nie mieli wyjścia: byli małą społecznością na marginesach wielkich społeczeństw europejskich przekonanych, że mają do zaoferowania coś znacznie lepszego niż bycie Żydem. Współcześnie mamy do czynienia z mniejszością mużulmańską na tyle liczną i na tyle bogatą – bo przecież wspieraną finansowo również z zewnątrz – że stać ją na nieasymilowanie się, zwłaszcza że Europa już wcale nie ma pewności, że to, co ma do zaoferowania, jest najlepsze.

A NIEZALEŻNIE OD PARALELI HISTORYCZNYCH, WIĘKSZYM PROBLEMEM WSPÓŁCZESNEJ EUROPY JEST ANTYISLAMIZM CZY ANTYSEMITYZM? CYFRY, PRZYNAJMNIEJ WYJĘTE Z KONTEKSTU, SĄ BEZWZGLĘDNE: EMIGRACJA FRANCUSKICH ŻYDÓW DO IZRAELA ROŚNIE Z ROKU NA ROK I DZIŚ

FRANCUSCY EMIGRANCY W IZRAELU SĄ NAJLICZNIEJSZĄ GRUPĄ ROZPOCYNającą tam nowe życie. PODOBNEJ EMIGRACJI MUŻULMANÓW WYJEŻDZAJĄCYCH Z FRANCJI STATYSTYKI RACZEJ NIE ODNOTOWUJĄ. WSPOMINAŁ PAN O ZAMACHU NA SZKOŁĘ W TULUZIE, ALE PRZECIEŻ PŁONĄCE SYNAGOGI SĄ DZIŚ WE FRANCJI CORAZ CZĘSTSZYM WIDOKIEM, PODOBNE ZRESZTĄ JAK W INNYCH KRAJACH ZACHODU: PAMIĘTAMY O NIEDAWNYCH ALARMACH W BREMIE, ANTYSEMICKICH WYSTĄPIENIACH W HOLANDII...

Problemem jest jedno i drugie, antyislamizm i antysemityzm, a wspólnym źródłem obu zachowań jest europejski pomysł, że problem mniejszości można rozwiązać za pomocą pały. Bo sojusze mogą się doraźnie zmieniać, antyislamizm może twórczo wykorzystywać tropy antysemityczne, ale początek problemu jest w wierze w siłowe rozwiązanie tej kwestii.

CZYTAŁ PAN JUŻ KSIĄŻKĘ „SOUMISSION” MICHELA HOUELLEBECQ? O FRANCJI, W KTÓREJ WYBORY PREZYDENCKIE WYGRYWA MUŻULMANIN, BO „UMIARKOWANE” PARTIE POLITYCZNE, OCZADZONE POTRZEBĄ ALIENOWANIA FRONTU NARODOWEGO, WOLĄ POPRZEC JEGO NIŻ SKRAJNĄ PRAWICĘ.

Nie czytałem i nie jestem szczególnie ciekaw tej książki. Futurystyczny scenariusz naszkicowany przez Houellebecqa wydaje mi się mało prawdopodobny. Mierzi mnie zresztą gotowość do podporządkowania się publicznie forsowanemu dogmatowi przy prywatnym wyrażaniu ironicznego lekceważenia wobec tego dogmatu.

JEST MAŁO PRAWDOPODOBNE, ŻE WYBORY WYGRA HOUELLEBECQOWSKI MOHAMMED BEN ABBES, A CZY WYBORY PREZYDENCKIE WYGRA KIEDYŚ MARINE LE PEN?

Myszę, że tak. Co pewien czas trzeba się z takim doświadczeniem mierzyć. „Drzewo wolności podlewa się krwią

tyranów.” Zaś drzewo demokracji musi co jakiś czas solidnie przemarznąć, żeby zaczęło znów o nie się troszczyć, podlewać, wapnować, tępić szkodniki i tak dalej. Marine Le Pen pewnie wygra, Europa zrobi się na pewien czas paskudna – ma w tym niemałe doświadczenie – i dopiero wówczas zobaczymy, cośmy stracili. A żeby to odzyskać, jeżeli to będzie możliwe, będziemy startowali już z trochę wyższego poziomu.

PRĘDZEJ CZY PÓŹNIEJ TO SAMO STANIE SIĘ W NIEMCZECH?

To jest bardzo ciekawe pytanie, ponieważ Niemcy to przykład społeczeństwa, które naprawdę zinteriorizowało świadomość ceny, jaką się płaci za ucieczkę od wolności. Na ile ta interioryzacja jest trwała? Nie wiem. Póki Niemcy nie polegną, to brunatny nawrót w Europie będzie tylko półskuteczny.

Rozmawiał Piotr Olkusz



Czy Shakespeare jest współczesny?

• TADEUSZ BRADECKI •

„Jest współczesny” – twierdzi profesor Graham Holderness z Uniwersytetu Hertfordshire. – „Jego postacie i targające nimi konflikty współbrzmiały z każdą kulturą i z każdym czasem historycznym. Jest uniwersalny, i dlatego jest i pozostanie współczesny”. „Opisywał sprawy i ludzi z odległej epoki” – odpowiada mu Ian Herbert, brytyjski krytyk – „opisywał świat kierujący się zupełnie odmiennym od naszego zestawem wartości. Ciekawi nas właśnie dlatego, że jest historycznie miniony i mocno od nas inny”.

Połowa lutego, Rose Theatre w podlondyńskim Kingston. Konferencja z okazji pięćdziesiątej rocznicy publikacji angielskiej wersji książki Jana Kotta *Shakespeare, nasz współczesny* zgromadziła imponująco kompetentne grono znawców tematu. Rzadko zdajemy sobie sprawę z tego, jakim przełomem było ukazanie się tego dzieła tak na Zachodzie, jak i na Wschodzie teatralnego świata. „Reakcja na tę publikację to było jak burza” – wspomina amerykański krytyk Ned Chaillet. Rzecz w tym, że wcześniej Shakespeare na ogół wystawiany był w zalatującej naftaliną konwencji zwanej przez Brookę „udawaniem króla”, w manierze pełnej trefionych peruk i malowniczo upozowanych halabardników. Kotta prowokacyjne pytanie: „Jaką książkę czyta Hamlet?” pół wieku temu wezwało do zasadniczej rewizji przesłań Shakespeare’a. Jego sztuki – postulował Kott – winny stać się sednem dwudziestowiecznego, politycznego dyskursu, lub też, wezwaniu temu nie sprostawszy, spocząć winny, wraz z pamięcią o autorze, w akademickim lamusie. I prezentował czytelnikom Kott w sposób fascynujący prześwietlonego teatrem Becketta *Króla Leara*, czy też *Kroniki* przepuszczone przez pryzmat współczesnych totalitaryzmów. W ciągu kilku następnych dekad sztuki Barda przenicowano na wszelkie dostępne sposoby, zdążono wystawić je w sztafażu każdego możliwego miejsca i historycznego czasu. Aktualizacja polityczna zdecydowanie zatryumfowała i dziś każde przedstawienie *Burzy* pozbawione towarzyszącej mu rozprawy z kolonializmem pozostanie ideologicznym unikiem, podobnie jak wystawienie *Jak wam się podoba* bez sztandaru *gender*. Akceptujemy też fakt, iż *Romeo i Julia* częstokroć więcej nam powiedzieć dziś mogą o, powiedzmy, stosunkach społecznych w strefie Gazy niż w renesansowej Weronie. Dzięki tego typu zabiegom Shakespeare odzyskał przenikliwość diagnozy, ostrość dowcipu, drapieżność

Po przyjęciu

provokacji i – niewątpliwie – nie raz jeden stał się na naszych oczach autorem na wskroś nam „współczesnym”. Lecz czy stał się nim już na zawsze? Jakie są granice dopuszczalnej reinterpretacji czterystuletniego oryginału? Czy szesnastowieczny tekst daje się potulnie przykroić do każdej bez wyjątku dzisiejszej sytuacji? Czy król Lear jako papież i Goneryla wraz z Reganą jako watykańscy kardynałowie (niedawne przedstawienie Jana Klaty) mają jeszcze cokolwiek wspólnego z zamiarem Shakespeare’a? Czy w podobnym przypadku teatr nadal ma prawo używać nazwiska Shakespeare’a na afiszu?

Kotta postulat radykalnego uwspółcześnienia szekspirowskiego kanonu zrodził się z marksistowskiego zaplecza jego krytycznej refleksji, o czym na konferencji wielokrotnie przypomniano. Postulat ów skrywał cele mocno ideologiczne: chodziło o uwolnienie tekstów Shakespeare’a z oparów burżuazyjnych przesądów i zaprzęgnięcie ich w służbę „postępowej” przebudowy świata. Teatr, który odmienia świat (w przeciwieństwie do teatru, który świat jedynie pasywnie interpretuje), był – i nadal pozostaje – wizją kuszącą i w zasadzie szlachetną. Tyle że historia zdążyła nauczyć nas – zwłaszcza nas we Wschodniej Europie – daleko posuniętej rezerwy w stosunku do wszelkich programów przerabiania ludzi w anioły. Sztuka jako inżynieria dusz – tę utopię, wraz z jej horrendalnymi skutkami, już przerabialiśmy. Prowokująca reinterpretacja klasyka? No pewnie, chętnie, zawsze. Demolka klasycznego tekstu w imię bliżej niesprecyzowanej, dziejowo słusznej rewolucji? Oj, ostrożnie – w głowach odzywają się nam dzwonki alarmowe.

Profesor Kate McLuskie z Shakespeare Institute przytomnie przestrzegła przed często dziś praktykowaną, ślepą uliczką interpretacyjną nazwaną przez nią „an illusion of contemporaneity”, iluzją współczesności. Kostiumy wprost z dzisiejszej ulicy (lub ich całkowity brak), obowiązkowe projekcje wideo i łomot zremiksowanego rocka – takie przedstawienia współczesność jedynie pozorują, pozostając bezradne wobec głębi znaczeń oryginału i ich subtelnej wielopoziomowości. To swoiste „uwspółcześnianie” za pomocą młota (nic nie poradzę, tarczowe piły użyte w zakończeniu *Sprawy Dantona* wspomnianego Klaty same cisną mi się tu przed oczy).

Shakespeare jest jak świat. Nie istnieje żaden niewzruszony „kanon” interpretacyjny Shakespeare’a. Wystawiając jego teksty, zawsze pozostajemy skazani na interpretację, a nasza interpretacja nieuchronnie zanurzona pozostanie w czasie i miejscu naszego doświadczenia. W tym sensie nasza interpretacja zawsze będzie „współczesna”, czy chcemy tego, czy też nie, i w tym kontekście zasadnicze pytanie konferencji w Kingston – czy Shakespeare jest współczesny? – jest niewłaściwie postawione. Jednocześnie reżyserska świadomość faktu, iż Shakespeare „opisywał świat kierujący się zupełnie odmiennym od naszego zestawem wartości” wydaje się niezbędna dla umożliwienia sensownego zaistnienia jego tekstu na nowo po czterystu latach. Shakespeare odmieniał znaczenia starszych od jego własnych tekstów i interpretował swój czas. Odpowiedzialnie reinterpreting dziś jego interpretacje, winniśmy pozostawać świadomi zarówno ich dawnych, minionych, jak też i naszych dzisiejszych, historycznych uwarunkowań. Po to, by to, co „odległe” i „mocno od nas inne” mogło raz jeszcze dotknąć nas i poruszyć, i stać się, choć przez chwilę, współczesne.

Granice teatru niemoż- liwego

• DARIUSZ KOSIŃSKI •

Prospero i Hamlet

• DARIUSZ KOSIŃSKI •

Szekspir współczesny Jana Kotta to dziś książka klasyczna z wszystkimi tego pozytywnymi i negatywnymi skutkami. Pozytywne to oczywiście szacunek i niemal nienaruszalny (zwłaszcza w Polsce) autorytet, negatywne – ściśle z tamtymi powiązane, a nawet z nich wynikające – to wysiłek, na jaki trzeba się zdobyć, by wydobyć dzieło spod owego szacunku i odczytać je dla siebie, na nowo, niejako bez wiedzy o jego wielkości, znaczeniu i uznaniu, jakim się cieszy.

Jako sposób (może wręcz trick) wiodący – mam nadzieję – do umieszczenia słynnego tomu Kotta w polu nieoczywistości, proponuję odwrócenie perspektywy. Wracając do książki

sprzed pięćdziesięciu lat, chciałbym zobaczyć, co ona znaczy nie jako interpretacja dramatów Shakespeare’a, czy nawet całości jego dzieła, ale jako wypowiedź formułowana przy wsparciu owego dzieła przez człowieka o określonym doświadczeniu historycznym.

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

Znaczenie skrócona i zmieniona wersja referatu *Shakespeare Our (Polish) Contemporary* wygłoszonego na otwarcie konferencji *Jan Kott Our Contemporary: Contexts, Legacies, New Perspectives*, która odbyła się 19 lutego 2015 roku w Kingston-upon-Thames. Tekst skróciłem przede wszystkim o część pierwszą przedstawiającą syntetycznie dzieje polonizacji Shakespeare’a, przede wszystkim *Hamleta*.

Ten wysiłek chciałbym na początku podjąć, biorąc na chwilę w nawias to, co Kott proponuje jako sposób odczytywania i interpretowania dzieła Stratfordczyka, a skupiając się na pewnym całościowym obrazie świata, jaki za-

prezentował w swojej książce. A może lepiej – pewnym procesie myślowym, który zdramatyzował i przedstawił na jej kartach. Mówiąc jeszcze prościej: chciałbym przez chwilę przyjrzeć się tomowi sprzed półwiecza, nie pytając o Shakespeare’a, ale o „współczesnego”, o to dwudziestowieczne doświadczenie, które Kott na równi wyczytywał u Barda i w jego dramaty wpisywał. W ten sposób z kolei ja chciałbym wpisać *Szekspira współczesnego* w ciąg polskich przejęć Shakespeare’a, ustawić go na półce obok tak zwanego *Horsztyńskiego* i tak zwanego „studium o Hamlecie”, mając nadzieję, że w ten sposób uda się zobaczyć, jakiz to dramat i jakiz to świat wynurza się z kart tej książki. I chciałbym, żeby było jasne, że nie pytam o to, by pogłębić rozumienie Elżbietanina. Wprost przeciwnie i zgodnie z polską tradycją jego używania, pytam, by lepiej zrozumieć to doświadczenie, które książkę Kotta ukształtowało, a którego skutki i echa wciąż – jak mi się wydaje – trwają i wpływają na naszą teraźniejszość. Ta z kolei – co warto sobie uświadomić – nie jest już bezpośrednio odczuwaną i zrozumiałą bez słów współczesnością *Szekspira współczesnego*. Pytając o tę współczesność, o współczesność Kotta, pytam o coś, co jest już doświadczeniem historycznym interesującym mnie tym bardziej, że choć historyczne, stanowi czynnik o wciąż trwałym znaczeniu.

Kwestia zasadnicza dla proponowanej lektury brzmi więc tak: jakie są kluczowe punkty narracji, którą Kott skomponował, używając Shakespeare’a, by przedstawić wizję świata, jaką jego pokolenie zbudowało na podstawie własnego doświadczenia historycznego?

Punkt wyjścia wydaje się oczywisty i nie pozostawia wiele miejsca na wątpliwości. Książkę rozpoczyna wszak słynny esej *Królowie*, poświę-

cony przede wszystkim *Kronikom historycznym* a zawierający i rozwijający koncepcję Wielkiego Mechanizmu, porządku historii równie nieubłaganego i niezmiennego, jak absurdałnego. Obraz to bardzo znany, więc przypomnę go tylko w wielkim skrócie: historia pracuje jak prosta maszyna wynosząca na tron kolejnych pretendentów tylko po to, by za chwilę ich z tego tronu zrzucić, zmiażdżyć i uśmiercić. Wielki Mechanizm, który „zaczyna się u stóp tronu i któremu podlega całe królestwo, którego zębatymi kołami są wielcy panowie i najemni mordercy, który zmusza do gwałtu i przemocy, okrucieństwa i zdrady, który nieustannie żąda ofiar, w którym droga do władzy jest jednocześnie drogą do śmierci”¹, niemal natychmiast kojarzy się z Kołem Fortuny. Jak mi się wydaje, Kott bardzo świadomie i konsekwentnie zbudował tę analogię przede wszystkim po to, by zanegować sens tradycyjnej figury alegorycznej. Koło Fortuny miało przypominać o marności i złudzie tego, co napędzało Wielki Mechanizm, a więc ziemskich pragnień i ambicji ze szczególnym uwzględnieniem pragnienia władzy i potęgi. Był to obraz ściśle związany z innym teologiczno-etycznym wyobrażeniem, a mianowicie z *theatrum mundi* – teatrem świata, oglądanym i osądzanym przez Boskiego Widza i Krytyka. Wielki Mechanizm Kotta, choć też się obraca, też wynosi ambitnych pretendentów i zrzuca ich w przepaść, gdy stają się władcami, jest jak najdalszy od moralnego pouczenia danego moznym i takiegoż pocieszenia ofiarowanego ubogim i poniżonym. W świecie Wielkiego Mechanizmu nie ma Boskiego Widza i Sędziego. Nie ma głębszego znaczenia, nie ma żadnej

¹ Jan Kott *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 59. Dalsze cytaty według tego wydania; w nawiasach numery stron.

światlanej przyszłości i wiodącej do niej drogi postępu, żadnego nowego wspaniałego świata. Wielki Mechanizm to alegoria historycznego tragizmu, który

wyrasta z doświadczenia, że historia nie ma sensu i stoi w miejscu albo ciągle powtarza swój okrutny cykl. Że jest siłą elementarną, jak grad, burza, czy huragan, jak narodziny i śmierć. Kret ryje ziemię, ale nigdy nie wyjdzie na jej powierzchnię. Rodzą się wciąż nowe pokolenia kretów, drążą ziemię we wszystkich kierunkach i ciągle zasypuje ich ziemia. Kret ma swoje krecie sny. Długo roił, że jest panem stworzenia, że ziemia, niebo i gwiazdy zostały stworzone dla kretów, że istnieje kreci Pan Bóg, który stworzył krety i kretom obiecał krecią nieśmiertelność. Ale nagle zrozumiał, że jest tylko kretem, że ziemia, niebo i gwiazdy nie dla niego zostały stworzone. Cierpi, czuje i myśli, ale jego cierpienia, czucia i myśli nie potrafią zmienić jego kreciej doli. Dalej będzie rył w ziemi i dalej ziemia będzie go zasypywać. I wtedy kret sobie uświadomił, że jest kretem tragicznym (58).

To doświadczenie historycznego tragizmu opisane za pomocą pomniejszającej animizacji pozwalającej zachować pewną wzniosłość, ale zarazem umieszczającej ją w niemal groteskowej ramie, wydaje się fundamentem, glebą, z której wyrastają wszystkie interpretacje i egzystencjalne rozpoznania, jakimi Kott wypełnia swoją książkę. Jej kolejne rozdziały rozwijają w różnych wariantach to podstawowe rozpoznanie, przenosząc je na poziom egzystencji, ściśle zresztą połączonej z polityką. Na kartach kolejnych esejów kolejni Szekspirowscy bohaterowie odgrywają ten sam proces tragicznego kreciego rozpoznania, poznając absurd świata i to, że koszmar jest nieodwołalny, że „jest losem i dolą ludzką, albo – mówiąc języ-

kiem bardziej współczesnym – sytuacją człowieka” (117). Co ważne, to rozpoznanie wciąż na nowo opisywane jest za pomocą terminów teatralnych jako rozpoznanie otrzymanej roli, przeciwko której bohaterowie usiłują się buntować, ale tylko po to, by odkryć, że przed rolą nie ma ucieczki, a jednocześnie, że za jej odegranie nie otrzymuje się żadnej nagrody poza świadomością nieuchronności i absurdu – tą samą, którą tuż przed śmiercią otrzymali Makbet i Lear. Wielki teatr świata stał się teatrem absurdu.

Kott jednak nie poprzestaje na tym rozpoznaniu, choć powraca ono w jego esejach niemal z tą samą stopniowo coraz bardziej nużącą bezwzględnością i oczywistością, jak kolejne wyniesienia i upadki kolejnych władców w Szekspirowskich *Kronikach*. Mimo tej oczywistości nie ucieka przed pytaniem, które wydaje się najważniejsze a zarazem najbardziej kłopotliwe dla wszelkich wersji tragicznego absurdu: co robić? Co robić wobec takiego rozpoznania, takiej diagnozy? Trwać w krecim tragizmie aż do kreciego końca? Buntować się? Szukać wyjścia? Jaki rodzaj działania można uznać za etyczny w sytuacji, gdy świat okazuje się bezsensownym koszmarem, bezcelową rzezią?

Znów upraszczając i syntetyzując, powiedziałbym, że w *Szekspirze współczesnym* znaleźć można zasadniczo trzy odpowiedzi. Pierwsza to odpowiedź Kressydy i Jagona – bohaterów pozbawionych złudzeń, widzących rzeczywistość z przerażającą jasnością, ale zarazem potrafiących spojrzeć nań chłodno i z rozmysłem, by zaplanować i przeprowadzić bezinteresowną akcję zniszczenia, proces swoistej pedagogiki wymierzonej w tych, którym wydaje się, że są bezpieczni, że panują nad sobą i światem. Jest to droga samozagłady, ale rozpętanej na taką skalę,

by wciągnąć w nią cały dramatyczny mikrokosmos. Ten akt zniszczenia jest przy tym rozegrany w sposób wirtuozerski jako mistrzowska inscenizacja gry pragnień wzbudzanych z własnym udziałem i dla własnej czynnej rozkoszy, rozkoszy aktora (Kressyda), lub w imię rozkoszy zastępczej, rozkoszy specjalnego widza i aranżera – rozkoszy reżysera (Jagon). Poprzez współdziałanie z Mechanizmem bohaterowie choć częściowo uwalniają się od kreacji kondycji, czerpiąc stracenią przyjemność z poczucia wyższości i możliwości zaspokojenia swoich pragnień.

Odpowiedź druga to odpowiedź Antoniusza i Kleopatry: bohaterów, którzy swoje znaczenie i piękno budują we wzajemnym procesie przeciwstawiania się światu. Ofiarując sobie wielkość i wzajemnie chroniąc się przed jej utratą, Antoniusz i Kleopatra wybierają uwzniośloną śmierć jako akt protestu przeciwko marnemu światu. Kott nie sugeruje przy tym, że ten akt wpłynie w jakikolwiek sposób na Mechanizm, ale widzi w nim rodzaj wzniosłego gestu, będącego ostatecznym potwierdzeniem roli wybranej i rozegranej na scenie świata. Dla wewnętrznej skuteczności tego gestu znaczenie kluczowe ma przy tym wzajemność kochanków, którzy niejako wymuszają na sobie utrzymanie się do końca na wysokim tonie i stworzenie kreacji dającej poczucie przekroczenia Mechanizmu. Kott wydaje się tym gestem urzeczony, nawet jeśli nie ukrywa, że przekroczenie ma tu tylko charakter estetyczny i mitotwórczy. Nad umarłymi, jak Fortynbras nad Hamletem, stanie Oktawian – agent i ucieleśnione potwierdzenie trwałości Wielkiego Mechanizmu. Stanie jednak zdemaskowany, odarty z mitu, którym

władza zawsze usiłuje się przystroić i przysłonić.

Łatwo zauważyć, że obie powyższe strategię wiele łączy: obie wyrastają z rozpoznania nieuchronności i nieusuwalności Mechanizmu, obie wykorzystują dla jego zdemaskowania pewien rodzaj mistrzostwa o charakterze niemal artystycznym, co pozwala podejmującym ten wysiłek aktorom i reżyserom choć częściowo wyzwolić się z kondycji kreta. Różnica między nimi to w zasadzie różnica wektorów: strategia pierwsza polega na współdziałaniu z Mechanizmem, strategia druga – na przeciwstawianiu mu estetycznej kreacji.

Trzecia odpowiedź, formułowana przez Kotta w esejach o komediach, to odpowiedź „gorzkiej Arkadii”. Zasada się ona na ucieczce w świat zmysłowych pragnień, który staje się czymś w rodzaju sceny alternatywnej dla tragicznego cyrku historii. Wirtuozeria i estetyczne mistrzostwo przejawiają się tu w erotycznych metamorfozach dających złudzenie pogodzenia sprzeczności, coincidentia oppositorum, przede wszystkim sprzeczności między kulturowymi płciami i warunkowanymi przez nie wektorami pragnienia. Siła wyczytanego u Shakespeare’a mitu Arkadii wiąże się z pragnieniem erotycznym, z marzeniem o łączącej sprzeczności i zaspokajającej każde pragnienie postaci nie męskiej i nie kobiecej, której apoteozą kończy Kott swój esej. Choć jest zauroczony fantazmatem Rozalindy/Ganimeda, choć pisze, że Arkadia to „miejsce, gdzie spotykają się wszystkie marzenia”, a zarazem „obudzenie ze snu” (329) (czyżby chodziło o obudzenie z koszmarnego snu historii?), to ani przez chwilę nie sugeruje, że można trwale uciec przed Mechanizmem lub schronić się przed nim. Wprost przeciwnie: według Kotta Shakespeare

prowadzi nas do Lasu Ardeńskiego, aby pokazać, że trzeba uciekać, chociaż nie ma ucieczki, że Las Ardeński nie istnieje, ale ci, którzy nie uciekną, zostaną wymordowani (317).

Paradoks „trzeba uciekać, choć nie ma ucieczki” uznać można za formułę obejmującą wszystkie trzy opisane wyżej strategie. Wyraża on jednoczesną polityczną nieskuteczność (Mechanizmu nie da się zatrzymać) i konieczność – etyczną, estetyczną – komponowania fantazmatycznego dramatu, który pozwoli odegrać sekwencję inną niż powracającą do znudzenia scenę kreta odkrywającego nędzę kreciej sytuacji.

Widziane z tej perspektywy eseje Kotta wydają się napędzane przez to samo napięcie, które opisywał w wieńczącym zasadniczą część książki tekście o Prosperze. Wzbudza je głębokie odczucie

antynomii między wielkością umysłu ludzkiego a kruchością moralnego porządku. [...] Ziemia stała się bardzo mała i bardzo wielka. Porządek naturalny stracił swoją sakrę, historia stała się tylko historią człowieka. Można było marzyć, że się zmieni. Ale się nie zmieniła. Nigdy dotąd nie przeżywano tak boleśnie rozdarcia między marzeniem a rzeczywistością, pomiędzy możliwościami, które tkwią w człowieku, a nędzą jego losu. Mogło się wszystko zmienić i nic się nie zmieniło (356).

Kott pisze o tej tragicznej antynomii będącej zasadniczym dramatem Prospera jako o głęboko przeżywanej przez ludzi renesansu, ale cytowane powyżej słowa brzmią jak zapis własnego doświadczenia historycznego („mogło się wszystko zmienić i nic się nie zmieniło” – czy to nie wyznaczenie oszukanego rewolucjonisty?).

Więcej jeszcze: formuły te zdają się opisywać i wydobywać obecne w całej książce podstawowe rozdarcie między zachwytem możliwościami umysłu ludzkiego i jego tworam (na podstawowym poziomie jest to zachwyt dramata Shakespeare’a) a „nędzą jego losu”. Ta nędza rozpoznawana jest poprzez wspaniałość kreacji, która ustanawia scenę rozpoznania, tak jak Jagon ustanawiał ją w wirtuozerii zbrodni, a Antoniusz i Kleopatra we wzniosłości śmierci. To sztuka także oferuje niemożliwą ucieczkę, gromadzi wszelkie sny i jest ze snu przebudzeniem. To ona w końcu znosi sprzeczności i pozwala rozkoszować się fantazją ich pogodzenia. Pisząc o Shakespeare, Kott ucieka w Shakespeare’a, skutecznie (także na poziomie biograficznym) buduje z jego dzieła „gorzką Arkadię”, która pozwala mu ocaleć. W ten sposób formułę i praktycznie rozgrywa czwartą odpowiedź, łączącą wszystkie pozostałe w podniesionym do drugiej potęgę geście kreacyjnym. Sam staje się Prosperem z własnej interpretacji *Burzy*.

Szekspir współczesny to książka niebywale konsekwentna i precyzyjnie zbudowana. W tej żelaznej konstrukcji, którą próbowałem wyżej w skrócie opisać, pojawia się jednak jeden wyjątek, sekwencja tekstowa, która wydaje się wyłamywać z narracji wiodącej od tragicznej, kreciej diagnozy, przez kolejne gesty kreacyjne, ku Arkadii i wyspie Prospera wzniesionej na stronie i scenie. Sekwencją tą jest bardzo głośny swego czasu esej, powstały jako recenzja przedstawienia *Hamleta* w reżyserii Romana Zawistowskiego, wystawionego na scenie Starego Teatru w Krakowie (premiera 30 września 1956). Swoją esej i rozdział w polskiej wersji *Szekspira współczesnego* Kott za-

tytułował *Hamlet po XX Zjeździe*, mając oczywiście na myśli słynny zjazd Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego, na którym Nikita Chruszczow wygłosił przemówienie demaskujące stalinizm i niszczące resztki wiary w to, że sowiecki komunizm jest czymś więcej niż przebraniem totali-

tarnej tyranii. „Mogło się wszystko zmienić i nic się nie zmieniło” – takie mogłoby być motto i wniosek z tego przemówienia. Taka mogła być pełna gorczy i samokrytyki myśl tych, którzy – jak Jan Kott – bardzo chcieli uwierzyć w nowy wspaniały świat budowany ramię w ramię z radziec-

WILLIAM SHAKESPEARE *HAMLET*, STARY TEATR, KRAKÓW 1956, REŻ. ROMAN ZAWISTOWSKI.
FOT. EDWARD HARTWIG/FRANCISZEK MYSZKOWSKI



кими towarzyszami. Wydaje się przy tym dość oczywiste, że ta demaskacja i przemówienie nowego I sekretarza KC KPZR były nie tylko dla Kotta, ale też dla wielu ludzi jego formacji i doświadczenia, kolejnym potwierdzeniem działania Wielkiego Mechanizmu, a zarazem aktem zniszczenia być może ostatniego przybytku quasi-religijnej wizji polityki, prowadzącej do swego rodzaju świeckiego zbawienia. Niezależnie jednak od przeżywanego rozczarowania, w tym też rozczarowania samym sobą (a może właśnie z powodu owego rozczarowania?), Kott pisze z wielką sympatią o młodym królewiczu duńskim, szukającym prawdy i sprawiedliwości, nieroztrząsającym nadmiernie wszystkich filozoficznych aspektów swojej sytuacji, ale spalającym się w działaniu:

Młody chłopiec, który jest zarażony polityką, pozbawiony złudzeń, sarkastyczny, namiętny i brutalny. Jest zbuntowany jak młodzi chłopcy, ale jednocześnie ma w sobie coś z wdzięku Jamesa Deana. Ma niewygaszoną pasję. Jest chwilami dziecinny w swojej gwałtowności. Jest niewątpliwie prymitywniejszy od dawnych Hamletów. Jest cały w działaniu, nie w refleksji. Jest wściekły i upaja się jak alkoholem własnym oburzeniem. To Hamlet polskiego Października. Nie przeżywa jeszcze głębokich wątpliwości moralnych. [...] Rozważa wszystkie „za” i „przeciw”. Jest urodzonym konspiratorem. „Być” oznacza dla niego pomóc ojca i zamordować króla; „nie być” – zrezygnować z działania (85).

Jeśli ten opis umieścić w kontekście wcześniej wyczytanej w książce Kotta diagnozy i wyszczególnionych powyżej projektów możliwego działania, to w sympatii dla Hamleta dostrzec można pewną niekonsekwencję. Wygląda to tak, jakby cała przedstawi-

na z taką precyzją lekcja tragicznego absurdu historii i estetycznej a nie-możliwej do końca ucieczki z niego była tu brana w nawias pod wpływem uniesienia, upojenia buntem młodsze-go pokolenia i jego wściekłością. Jakby w jakiś irracjonalny sposób ogień tego buntu zapalał nadzieję już nie na znalezienie wyjścia z historii, ale – jednak – na jej przekształcenie czy też – ostrożniej mówiąc – naznaczenie jej „realnej” wersji piętnem zasadniczego braku, który otwiera konieczność bycia w sposób inny niż kreci. Kott wydaje się nie mieć złudzeń co do ostatecznych efektów podejmowanej przez Hamleta walki (potwierdza to dalszy ciąg jego eseju), zarazem jednak wydaje się w niej widzieć znamię czasów, a być może wręcz szansę na coś, czego sam nie jest sobie w stanie wyobrazić, ale czego nie jest też w stanie zanegować. Młodzi buntownicy, którzy poznali zasady Wielkiego Mechanizmu, ale ich nie zaakceptowali, autorowi *Szekspira współczesnego* wydawać się mogli, a nawet wręcz musieli, szaleć. Jednak sposób, w jaki o nich pisał, pozwala postawić przypuszczenie, że w tym szaleństwie dostrzegał jednak jakąś metodę, a przynajmniej – cień metody.

Chciałbym w tym momencie ruszyć ryzykowną ścieżką historycznej wyobraźni i zaproponować pewną rekontekstualizację. Kilka miesięcy przed premierą *Hamleta* po roku spędzonym w Związku Radzieckim wrócił do Krakowa młody polski artysta teatralny. Dzień po premierze rozpoczął oficjalnie studia reżyserskie w krakowskiej PWST. Nazywał się Jerzy Grotowski. Nie wiem, czy był na premierze *Hamleta*, nie wiem – choć lubię to sobie tak wyobrażać – czy na sali Starego Teatru siedział gdzieś niedaleko Kotta. Wiem

natomiast na pewno, że *Hamleta* Zawistowskiego widział, ponieważ napisał o tym przedstawieniu w opublikowanym w grudniu 1958 roku portrecie wykonawcy tytułowej roli, Leszka Herdegena. Co ciekawe, na początku fragmentu poświęconego tej roli zacytował fragment recenzji Kotta, a następnie dodał swój własny komentarz:

W *Hamlecie* ujawnił się zasób osobistych doświadczeń Herdegena, jego przemyśleń, filozofii. Narodził się Herdegen – aktor współczesny, wypełniony racjami współczesności, nimi atakujący widownię, prowadzący z nią dialog. Nadrzędną cechą tego dialogu jest zaangażowane moralnie „szyderstwo”, mówione [...] niejako wprost, słowami roli [...].

Hamlet (w dużym stopniu dzięki pedagogicznemu talentowi Zawistowskiego) stworzył świadomy warsztat artystyczny Herdegena. W *Hamlecie* Herdegen wypowiadał swoje racje, ale w tym celu nie wystarczyło po prostu być sobą; trzeba było świadomie komponować postać sceniczną, budować jej formę, wtopić ją w syntetyczną tkankę spektaklu. To zadanie zostało wykonane.²

Grotowski bardzo dobrze znał Herdegena nie tylko z teatru (pracował z nim przy swojej pierwszej samodzielnej inscenizacji – *Bogach deszczu* według *Rodziny pechowców* Jerzego Krzysztonia, premiera w Starym Teatrze w Krakowie, 4 lipca 1958), ale także z działalności społecznej i politycznej – na początku roku 1955, w narastającej atmosferze odwilżowej, obaj artyści polemizowali ze sobą całkiem ostro na łamach „Dziennika Polskiego”, spierając się o kształt i cele

niezależnego (oczywiście względnie) młodzieżowego ruchu kulturalnego³. Obaj należeli do tej samej generacji, dzielili podobne doświadczenia wojenne i powojenne, mieli – czego paradoksalnie dowodzi ich polemika – podobne idee i przekonania. Innymi słowy: jeśli *Hamlet* po XX Zjeździe mówił swoim głosem, a zarazem głosem pokolenia, to w jakimś, chyba niemałym, stopniu był to także głos Grotowskiego.

Warto może w tym momencie przypomnieć fakty dobrze już znane, ale jakby wciąż mało uświadamiane, a dotyczące aktywności Grotowskiego w okresie postalinowskiej odwilży. Przyszły lider Teatru Laboratorium był wówczas bardzo mocno zaangażowany w działalność polityczną jako jeden z liderów radykalnie antystalinowskiego ruchu młodej lewicowej inteligencji. W listopadzie 1956 roku należał do grupy założycieli Rewolucyjnego Związku Młodzieży, walczącego o demokratyzację życia politycznego, a przede wszystkim o pluralizm organizacji młodzieżowych i ich niezależność od PZPR. Następnie wszedł w skład Tymczasowego Komitetu Centralnego odnowionego Związku Młodzieży Socjalistycznej, a w styczniu 1957 roku został nawet wybrany do jego trzydziestoosobowego Sekretariatu. Wkrótce zrezygnował z udziału w nim, ale nie zaprzestał działalności politycznej. W marcu 1957 brał udział w zakładaniu Politycznego Ośrodka Lewicy Akademickiej ZMS – względnie au-

² Jerzy Grotowski *Leszek Herdegen. Aktor publicystyczny*, w: tegoż *Teksty zebrane*, redakcja zespołowa, Warszawa 2013, s. 103; pierwodruk: „Współczesność” nr 31/1958. s. 8.

³ Zob. teksty Grotowskiego: „Czerwony Balonik”, „Od A do Z”, dodatek tygodniowy do „Dziennika Polskiego” z 1-2 stycznia 1955, s. 2 (przedruk w: tegoż *Teksty zebrane* op.cit., s. 23-25) oraz *W tonacji entuzjastycznej*, „Dziennik Polski” z 1 lutego 1955, s. 2-3 (przedruk tamże, s. 26-30). Polemika Herdegena z Grotowskim nosiła tytuł *O balonikach, entuzjastach, przymiotnikach i ideach*, a ukazała się w „Dzienniku Polskim” z 9-10 stycznia 1955, s. 2-3.



WILLIAM SHAKESPEARE *HAMLET*, STARY TEATR, KRAKÓW 1956, REŻ. ROMAN ZAWISTOWSKI.
FOT. EDWARD HARTWIG/FRANCISZEK MYSZKOWSKI

tonomicznej struktury „poprzecznej”, czegoś na kształt politycznego klubu lewicowej inteligencji. Jego ówczesne poglądy najlepiej ukazuje wystąpienie wygłoszone w czasie Zjazdu Konstytucyjnego ZMS w kwietniu 1957 roku (Grotowski był na nim jako delegat POLA), opublikowane następnie pod znanym tytułem *Cywilizacja i wolność – nie ma innego socjalizmu*⁴.

Jako rewolucyjny działacz młodzieżowy Grotowski należał więc do tego samego pokolenia i środowiska, którego najbardziej znanymi przedstawicielami byli Jacek Kuroń i Karol Modzelewski. Po latach ten drugi stworzył poruszający portret przyszłego reżysera i jego pokolenia, który jako żywo przypomina to, co Kott pisał o „Hamlecie po XX Zjeździe”:

Ludzie z tego pokolenia: Grotowski, Kuroń, Pomian, ja (wymieniam współtowarzyszy tej samej formacji), doświadczyliśmy takiego oto zwrotu: gremialnie zbuntowaliśmy się przeciwko systemowi, któremu dotychczas bezgranicznie ufaliśmy. Dlaczego? Bo jak się przekonał, system deptał w praktyce ideały, które głosił w teorii i które nam wpoił. Byliśmy heretykami, czyli jak partia nazywała nas w swoim ześwieczonym języku, rewizjonistami wobec komunistycznej ortodoksji. Nie tylko byliśmy rewizjonistami, ale byliśmy w tym rewizjonizmie radykalni, bo byliśmy młodzi. Grotowski był tak radykalny, że to jego mieli na myśli urzędnicy z Komitetu Centralnego partii, nazywając nas „wściekłymi”⁵.

Grotowski był „wściekły”, ale nie był naiwny. Był świadom niebezpieczeństw,

w obliczu których znaleźli się ludzie jego pokolenia. W roku 1957 ostrzegał:

Ludzie muszą zrozumieć, że jeśli nie zaprzestaną dąsów i nie włączą się na co dzień w sprawę kraju, jeżeli nie urzeczywistnią i nie zrobią własnymi rękoma dla tej sprawy co można, gdzie się da, każdy na swoim terenie, może nas czekać katastrofa, krew, ruina, wieloletnie zwycięstwo despotyzmu.⁶

Szybko okazało się, że miał rację. Czas reglamentowanej swobody politycznej dobiegł końca. Jesienią POLA ZMS został rozwiązany, Grotowski musiał tłumaczyć się przed władzami politycznymi Krakowa z jego działalności. Wkrótce całkowicie wycofał się z aktywności politycznej i skupił na pracy artystycznej.

Nie zrezygnował jednak z poszukiwania wyjścia z sytuacji „kreciego tragizmu”, nie zgadzał się na nią i tę niezgodę jednoznacznie wygrywał na scenie opolskiego Teatru 13 Rzędów – „zawodowego teatru eksperymentalnego”, który w pierwszych latach równie intensywnie, jak deklarowanymi poszukiwaniami nowych form teatralnych, zajmował się walką z tymi samymi, inspirowanymi egzystencjalizmem i filozofią absurdu poglądami i postawami, które Kott wyczytywał u Shakespeare’a. Wyśmiewał je zarówno w swoich tekstach z końca lat pięćdziesiątych⁷, jak i w tworzonych na przełomie dekad przedstawieniach: od krakowskiej *Rodziny pechowców* po opolskie – *Orfeusza* i *Kaina*. Usiłował poprzez teatr i w teatrze znaleźć przeciwwagę dla „modnego pesymizmu”, szukać – jak to nazywał w finale tekstu *Pieszczochy* – „szansy nieśmiertelności”.

⁴ Jerzy Grotowski *Cywilizacja i wolność – nie ma innego socjalizmu*, „Walka Młodych” z 7 maja 1957, s. 4; przedruk w tegoż *Teksty zebrane...*, s. 74-78.

⁵ Karol Modzelewski *Grotowski polityczny*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 4 (291)/2010, s. 69.

⁶ Jerzy Grotowski *Cywilizacja i wolność – nie ma innego socjalizmu*, w: tegoż *Teksty zebrane...*, op.cit.s. 74.

⁷ Zob. na przykład *Pieszczochy*, „Ekran” nr 3/1959, s. 7; przedruk jw., s. 109-113.

W kontekście Szekspirowskim i Kottowskim ważne wydaje się, że dla zobrazowania i sformułowania swoich teatralnych celów, młody Jerzy Grotowski używał nie czego innego, ale właśnie figury Hamleta. W roku 1958, u początków swej artystycznej drogi, reżyser opublikował trzy krótkie autorskie dialogi Hamleta z Aktorami i innymi twórcami teatralnymi, zatytułowane *Rozmowy w Elsynorze*⁸. Przywołajmy pierwszą z tych rozmów:

HAMLET Jeżeli pragniesz, abym odsłonił ci mój teatr, powiedz najpierw, czemu zawdzięczasz swój? Jakim pragnieniom winien jesteś miłość swego teatru, z jego sztucznymi uniesieniami, z jego gestem pełnym komedianstwa i patetyzmu?

AKTOR Kocham teatr – mój teatr dla powietrza, które w tej chwili pełne jest jeszcze grozy sztucznych uniesień, ale za chwilę przemówi trzaskiem oklasków.

HAMLET Kark mojego teatru nie gnie się przed łaskawością oklasków. W moim teatrze uniesienia nie są sztuczne, łyż nie są fałszywe, patos nie jest żaloszny, ponieważ – służą.

AKTOR Służą? Służą Królestwu – Książę?

HAMLET Człowiek jest niespokojny i pełen lęku. Wie, że przemija i nie chce wiedzieć, że przemija. Zna swoją słabość. Jest krzywdzicielem albo ofiarą krzywdy. Ale w obliczu czasu – jest samotny.

AKTOR Jest samotny, więc poszukuje kompanii, właśnie dla zgrywy, właśnie dla fałszywej radości; tego dostarcza mu mój teatr – Książę!

HAMLET Człowiek poszukuje Graala – naczynia, które jak ze szmaragdu wyrzeźbione jest z nieskończoności; które

wyzwała człowieka od słabości i śmierci. I Graal jest, jest osiągalny, jest niemal w naszych rękach, ponieważ w naszych rękach jest wyjście poza samego siebie, poza ograniczenie i kruchość egocentryzmu – ku innym istotom ludzkim, ku przyrodzie, w świadomości tej powszechnej jedności, której wyrazem najwyższym i najbardziej godnym sprawiedliwości, współczucia, pomocy jest człowiek.

AKTOR To jest Książę – twoje odnalezienie Graala?

HAMLET Przyjacielu! To jest Graal odnaleziony. Jemu służy mój teatr. Wszystko inne jest poszukiwaniem pozbawionym nadziei, wiarą, która nie ma pokrycia, modą, niewolnictwem. Jest komedianstwem, poniżeniem.⁹

Biorąc w nawias patos właściwy młodości i językowi Grotowskiego z tych czasów, dostrzec można w tej wypowiedzi jasną deklarację celów, które autorowi *Szekspira współczesnego* wydawałyby się chyba niemożliwe do osiągnięcia. Może nawet więcej – ze względu na swoją utopijność niewarte wręcz zachodu. Tymczasem właśnie dążenie do nich Grotowski od początku do końca swojego życia i działalności uważał za niezbędne. Posługiwał się teatrem i teatr w ogromnym stopniu zmienił, ale nie teatr był jego celem. Tam, gdzie Kott dostrzegał jedynie szansę dramatycznego i wirtuozerskiego gestu lub ucieczki w estetyczny sen, Grotowski lokował nadzieję, ba – pewność! – spożytkowania „możliwości, które tkwią w człowieku” dla zmiany jego losu, jego – „mówiąc językiem bardziej współczesnym – sytuacji”.

Jeśli słusznie domyślam się, że swoją karierę teatralną Grotowski rozpoczął pod znakiem ukrytej (może nawet nie do końca uświadamianej) polemiki

⁸ Zob. Jerzy Grotowski *Rozmowy w Elsynorze*, „Ekrany” nr 41/1958, s. 6, nr 42/1958, s. 7 i nr 44/1958, s. 10; przedruk w: tegoż *Teksty zebrane...*, op.cit. s. 90-93.

⁹ Tamże, s. 90.

z egzystencjalno-estetyczną postawą Kotta, to tym ciekawsza i ważniejsza wydaje się kontrowersja, do jakiej doszło między oboma na końcu owej kariery, przy okazji ostatniego przedstawienia teatralnego zrealizowanego przez Grotowskiego, czyli *Apocalypsis cum figuris*. Po zobaczeniu *Apocalypsis...* w roku 1969 Kott napisał jeden ze swych najwspanialszych i chyba najbardziej osobistych tekstów teatralnych zatytułowany *Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze*. W eseju tym krytyk niejako zakwestionował „Graala” teatru Grotowskiego. Przywoławszy sceny tortur i ekstazy z *Akropolis*, *Księcia Niezłomnego* i *Apocalypsis...*, Kott formułuje następującą, bardzo mocną tezę:

W teatrze Grotowskiego wyzwoleniem jest tylko storturowanie ciała, upokorzenie ducha i śmierć. Męka fizyczna i poniżenie są tutaj najważniejszym a może jedynym ludzkim doświadczeniem. Nie wiem, czy żeby przyjąć metafizykę Grotowskiego, trzeba uwierzyć w Boga, ale wiem, że trzeba zrezygnować z buntu i z wszelkiej nadziei.¹⁰

Muszę przyznać, że w kontekście tego, co sam Kott wpisał w swoje eseje o Shakespearze, stwierdzenia te brzmią zaskakująco i zagadkowo. Przecież to właśnie Kott jednoznacznie przekreślał wszelkie nadzieje na skuteczność buntu rozumianego jako droga do przekształcenia świata. Z jakiej więcej nadziei poczuł się zmuszony zrezygnować w konfrontacji z teatrem Grotowskiego? Czyżby była to ta nadzieja – irracjonalna i nieokreślona – jaką pokładał w Hamlecie zobaczonym w Krakowie w 1956, „Hamlecie polskiego Października”? Czyżby poczuł się rozczarowany tym, że młodszy

„wściekły” doszedł do tej samej ściany i zamiast inscenizować estetycznie wyrafinowane gesty straceńcze lub makiaweliczne wirtuozostwo wystawia precyzję samoofiarowania? A może rozczarowanie wynikało stąd, że Grotowski w swojej ascetycznej pasji zanegował i poniżył to, co dla Kotta było ostatnią pewną ostoją sensu i ludzkiej egzystencji – urok erotycznej fantazji, harmonię złudnego snu o zjednoczeniu przeciwieństw? Nie mam wątpliwości, że dla Grotowskiego – w odróżnieniu od Kotta – pragnienie seksualne było siłą ciemną, źródłem energii „grubych”, które dopiero uczył się przekształcać w świetliste i subtelne, co w latach sześćdziesiątych osiągał rzeczywiście na drodze męki i poniżenia, która dla Kotta – konesera przyjemności i wyrafinowanego intelektualisty – była chyba nie do przyjęcia. Być może tu tkwiło sedno różnicy, przyczyna wręcz odruchowego odrzucenia i niezgody?

Innym jej źródłem było z pewnością wsparcie, jakiego Kott udzielał politycznemu buntowi, nawet jeśli nie uznawał go ostatecznie za skuteczny. W tym samym eseju przeciwstawia sobie „dwie apokalipsy” – tę Grotowskiego i pozornie mu bliską, ale w istocie całkowicie odmienną apokalipsę utopii „od dziś”, realizowaną jako rebelia przez ruchy kontrkulturowe (jej najspełniejszym odegraniem był dla niego festiwal w Woodstock). Zgadza się z diagnozą Herberta Marcusego, że rewolucja w społeczeństwach sytych jest niemożliwa, Kott widział w nich rebelię, która jest odegraniem utopii „od dziś”. Nie miał złudzeń co do jej wartości i skuteczności politycznej, ale wydaje się, że miał więcej sympatii dla niej niż dla napawającej go lękiem apokalipsy Grotowskiego.

Wyrazem tego lęku jest finał eseju *Czemu mam tańczyć w tym tragicznym*

¹⁰ Jan Kott *Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze...* (o Grotowskim) w: tegoż *Kamienny Potok. Eseje*, Londyn 1986, s. 109-110.

chórze. Kott przywołuje w nim fragment *Króla Edypa* Sofoklesa, scenę, kiedy przez chwilę wydaje się, że to nie Edyp zabił Lajosa, co oznacza, że wyrocznia delficka się pomyliła:

Wali się nagle tragiczny świat, w którym było przeznaczone, że Syn zabije Ojca i będzie spał z własną Matką. Jeżeli człowiek silniejszy jest od klątwy Boga – mówi Przewodnik – to „czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze”?¹¹

W zakończeniu swojego eseju Kott powtarza to zdanie, ale nie jako pytanie, lecz jako wykrzyknienie: „Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze!”¹². Cały kontekst wcześniejszych interpretacji sugeruje, że jest to okrzyk niezgody i protestu. Okrzyk bardzo dwuznaczny, bo na co Kott miałby się tu nie zgadzać? Najprostszą odpowiedź, bodaj przyjmowana

¹¹ Tamże, s. 110.

¹² To jeszcze jedna zagadka, pytanie, na które nie potrafię znaleźć odpowiedzi. W polskiej wersji eseju opublikowanej w 1986 w *Kamienym Potoku* interpunkcja przedstawia się tak, jak przed chwilą opisałem. Ale w wersji angielskiej, zarówno opublikowanej na łamach „TDR: The Journal of Performance Studies” (14, no. 2 (T46) (Winter 1970), p. 199–203; przekład Edward J. Czerwiński), jak i przedrukowanej w *The Grotowski Sourcebook* pod redakcją Richarda Schechnera i Lisy Wolford Wylam (London-New York 1997, p. 134–140), zdanie powtórzone pozostało pytaniem. Czy jest to tylko pomyłka (tłumacza? redaktora?) przeniesiona bezwiednie, bez świadomości zmiany dokonanej później przez autora? A może odwrotnie – może to w polskiej wersji pomyłkowo wstawiono wykrzyknik? Wszystko jest możliwe i może ja sam wpadam niemal w obsesję śledząc, przywiązując zbyt wielką wagę do tej – koniec końców – drobnej zmiany. Ale jakoś nie wydaje mi się możliwe, by tak precyzyjny autor jak Jan Kott w ostatnim, finałowym zdaniu gęstego i precyzyjnego tekstu przeoczył tak znaczącą różnicę. Bardziej prawdopodobne wydaje mi się, że w polskiej wersji zmienił świadomie pytanie na wykrzyknienie (a może przywrócił to, co tłumacz lub redaktor błędnie zmienili, publikując po raz pierwszy wersję angielską?). Dlatego – nie mając żadnej pewności – traktuję interpunkcję polskiej wersji jako podstawę mojej interpretacji.

przez wszystkich czytających omawiany esej jako krytykę Teatru Laboratorium, brzmi: na to, co proponuje Grotowski, który jakoby wie, że ten tragiczny chór i chce jego wirowania. Odpowiedź najprostszą, ale niestety nie logiczną. Tragiczny chór zamknęty w „sytuacji” i odgrywający swoje zamknięcie w wyrafinowanej formie zamkniętego kręgu to figura opisująca raczej sposób widzenia świata proponowany przez Kotta w jego książkach, figura, przeciwko której Grotowski konsekwentnie występował. Nawet jeśli autor *Kamienego Potoku* przywoływał Sofoklesowe pytanie i przemieniał je w wykrzyknienie w intencji krytycznej, to w zgodzie z logiką jego własnych rozpoznań ma ono zupełnie inne znaczenia. Brzmi jak okrzyk niezgody na uwolnienie od zapisanej i rozegranej w *Szekspirze współczesnym* wizji egzystencji skazanej na nieodmienny i nieprzekraczalny „los”, na „sytuację” bez wyjścia. Jak okrzyk grozy odczutej wobec wezwania do porzucenia estetyzowanej pozy wyrafinowanego cierpienia, tego, co chrześcijaństwo nazywa acedią i uznaje za jeden z grzechów głównych, blokujących drogę do nawrócenia i przemiany. Brzmi jak okrzyk człowieka, który zostaje uwolniony od wydumanej konieczności i wita tę nagle otwierającą się przed nim wolność ze strachem.

Co ciekawe, Grotowski zgodził się na przedrukowanie tego eseju w *Grotowski Sourcebook*, niejako akceptując w ten sposób reakcję Kotta, być może sugerując w ten sposób, że właśnie na wzbudzeniu takiego szoku mu zależało. Taka interpretacja zgadzałaby się z tym, co wiem od wielu świadków o ich reakcjach na *Apocalypsis cum figuris*, która była odbierana jako wyzwanie do działania, do wzięcia swoich spraw we własne ręce, do za-

przestania tańca w tragicznym chórze, lamentującym w toczącym się bez końca kręgu.

Być może wszystko, o czym tu piszę, jest fantazją, zbudowaną na słabych poszlakach i własnych pragnieniach. Mam jednak poczucie (przeczuć raczej), że ta ukryta historia łącząca w zaskakujących zderzeniach Kotta i Grotowskiego stanowi ważny nurt polskiej historii intelektualnej a może nawet – duże słowo, które wypowiadam z niejakim lękiem – duchowej ostatnich kilkudziesięciu lat. I nawet jeśli jest to fantazja, to sposób, w jaki komponują mi się poszlaki, wydaje się zaskakująco znaczący.

Ostatnie opisanie spotkanie Kotta i Grotowskiego miało miejsce w Irvine w Kalifornii w roku 1987, kiedy pisarz został zaproszony przez byłego już reżysera, by był świadkiem jednej z pierwszych wersji tego, co później stało się Akcją. Kott zapisał relację z tej wizyty w krótkim eseju zatytułowanym *Grotowski albo granica*. Wspomina w nim, jak na początku roku 1987, gdy spotkał Grotowskiego na seminarium w Santa Monica, odkrył ze zdziwieniem jego poczucie humoru i zdolność do śmiania się z samego siebie, a potem ten „dawny guru” wydał mu się „jednym z chasydów”¹³. Późną wiosną tego samego roku Grotowski zaprosił Kotta do Irvine. Warto może przypomnieć, że było to już po ukazaniu się *Kamiennego Potoku*, w którym obok siebie znalazły się dwa eseje Kotta, opublikowane po raz pierwszy wiele lat wcześniej w prasie, a odbierane jako ataki na Grotowskiego: *analizowany wyżej Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze...* oraz *Ko-*

*niec teatru niemożliwego*¹⁴. Ten drugi to radykalna krytyka tego, co Kott widział jako Teatr Niemożliwy, uznając Grotowskiego za „jednego z jego niewielu «guru»”. W finale tego eseju przypominającego w swojej retoryce i kompozycji szkołę „Kuźnicy” z początku lat pięćdziesiątych, Kott posuwa się do ukazania głośnego zbiorowego samobójstwa sekty Świątynia Ludu dokonanego w gujańskiej dżungli w 1978 roku jako pełnej realizacji tego teatru. Musiał rzeczywiście uznawać atak Grotowskiego na jego ukochane estetyczne inscenizacje za bardzo niebezpieczny, skoro sięgnął po chwyt z arsenału dobrze sprawdzonych metod. Wielu pewnie zerwałoby po czymś takim wszelkie stosunki, uznając taką argumentację za przekroczenie granic dopuszczalnej krytyki. Grotowski jednak zaprosił Kotta do Irvine.

Opis tego, co krytyk tam zobaczył, jest wolny od napastliwości charakterystycznej dla jego wcześniejszych tekstów o Grotowskim. Czytając go, mam wrażenie (choć może to znów tylko moja fantazja?), że Kott jest zafascynowany i gotów z tym teatrem się pogodzić. Znów przywołuje termin „teatr niemożliwy”, ale teraz odnosi go nie do zestawienia Grotowski-Artaud, ale do – zaskakującej dla niego samego – pary Grotowski-Craig, którą przywołał w swoim wystąpieniu na inauguracji Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski w Pontederze Peter Brook. Kott relacjonował:

W legendzie Craiga, która po nim została, jest widzenie absolutnego teatru. Ten absolutny teatr [...] jest teatrem niemożliwym, bo jego esencją nie jest ani słowo, ani aktor,

¹³ Jan Kott *Dwie strony. Grotowski albo granica*, „Dialog” nr 5/1989, s. 147.

¹⁴ Jan Kott *Koniec teatru niemożliwego*, w: tegoż *Kamienny Potok*, op.cit., s. 118-120.

ani dekoracja, ani muzyka. Może tylko ruch i światło.

Nie wiem, czy pierwszy Brook porównał Grotowskiego z Craigiem. Ale myślę, że to porównanie jest odkrywcze. Mówi o nich obu.

Na tym spotkaniu był również Georges Banu. Pisał mi: Widziałem Grotowskiego. Ile ograniczeń. Ale jaka w tych ograniczeniach siła! Ujrzałem po raz pierwszy granicę teatru. Tę granicę poznałem dwa lata wcześniej w Irvine. Na stepie podchodzącym pod jurtę Grotowskiego o wschodzie

słońca syczały grzechotniki i poruszało się powietrze. Taki ruch powietrza widziałem przedtem tylko raz jeden: na pustyni Negew obok różowych słupów Salomona¹⁵.

W swojej fantazji widzę ich obu – Prospera i Hamleta – pogodzonych po latach, stojących na granicy teatru, patrzących na to, co rozpościera się za nią.

¹⁵ Jan Kott *Dwie strony. Grotowski albo granica*, op.cit. s. 149.

Polityka, czyli brud

• MAREK BEYLIN •

Na bohatera polskiej wyobraźni wyrósł Frank Underwood, bohater serialu *House of Cards*. W marcu, gdy piszę ten felieton, Underwood wyskakuje z każdego medium, jest zapewne bardziej rozpoznawalny niż większość polskich kandydatów w wyborach prezydenckich. I nie zdziwiłbym się, gdyby wydawał się politykiem nie mniej realnym niż oni i bardziej wiarygodnym. Bo nie skrywa nieokiełznanych ambicji, braku zasad, własnych świństw i intryg.

Piszę o tej postaci, ale przecież jej nie znam. Muszę bowiem poczynić kompromitujące wyznanie: nie oglądam *House of Cards*. Gorzej: w ogóle nie przepadam za serialami. Pomyśl, że przez lata mam być uwiązany do jakiejś postaci czy fabuły, głęboko mnie do nich zniechęca. Wolę ten czas poświęcić na przyglądanie się różnym postaciom i fabułom, stawiać na niespodzianki i różnorodność, a nie na kulturalną monogamię. W dodatku, jak się zorientowałem, *House of Cards* przedstawia taki obraz polityki, jaki nigdy mnie specjalnie nie ciekawił – zredukowanej do pogoni za władzą, oszustw, wykańczania ludzi. Owszem, polityka też taka jest, ale doprawdy nie tylko taka. A staje się interesująca, gdy jej techniczne brudy i ambicje bohaterów wprzęgają się w konflikty między poczuciem rzeczywistości a ideałami i wartościami oraz gdy konfrontują się w niej rozmaite światopoglądy.

Toteż bardziej niż ten serial zajmuje mnie to, jak się nań reaguje. Uderza mnie zwłaszcza fascynacja Underwoodem, przebijająca nawet z zobiektywizowanych docieków, dlaczego się nim fascynujemy. Jeśli wierzyć diagnostom, Underwood to figura skuteczności w polityce, owszem, skuteczności brutalnej i cynicznej, ale zwieńczonej sukcesami. Co kontrastuje ze znaną nam polityczną gadaniną, nawet szlachetną, lecz rozplywającą się w decyzyjnych niemożnościach.

Po bandzie

Tak przedstawiana postać Underwooda przystaje do tego, jak w ogóle w kulturze opowiadamy o władzy i politykach. Jawią się oni niemal bez wyjątku jako osobnicy chciwi, bezwzględni, skorumpowani, wyzuci z wartości i skupieni jedynie na własnych interesach. W tej wersji polityka to więc brud, który oblepia społeczeństwo i tłamsi zbiorowe pragnienia. Jakbyśmy zapomnieli, że obecna Polska wyrosła w dużej mierze z idealizmu takich postaci, jak Mazowiecki, Kuroń, Geremek i wielu innych, a nie tylko z technologii à la Underwood. W tym sensie *House of Cards* utwierdza nas jedynie w tym, co już sądzimy. Daje nam złudne poczucie przenikliwości: wszak my władzę portretujemy tak od dawna.

Ta nasza fascynacja złem, jakie reprezentuje Underwood, pokazuje też, jak bardzo chcemy separować się od polityki uznawanej za rodzaj nieludzkiego świata. Jakby takie zerwanie fundowało tożsamość obywatelską i etyczną. Czy trzeba dodawać, że taka postawa zrywa z dotychczasową tradycją zaangażowania w świat, organizowanego właśnie przez politykę? Konsekwencje są realne, także dla kultury. Separacja jako rodzaj antypolityczności prowadzi bowiem często do beziły wobec władzy. Co każdą władzę niepomrotnie raduje.



Scena bułgar- ska: po- lityka

• GEORGI TENEW •
• KAMELIA NIKOŁOWA •

GEORGI TENEW

PRZEŁOŻYŁA HANNA KARPIŃSKA

Zły książę

OSOBY:

- KOMISARZ
- SUZIE
- PISARZ
- AUTOSTOPOWICZ
- SIERŻANT
- STARSZY POSTERUNKOWY
- MĘSKI GŁOS (SPIKER TV)
- KOBIECY GŁOS (SPIKERKA TV)
- LEKTOR FILMU
- DZIENNIKARZ TV
- DYŻURNY

inne głosy: Z EKRANU, KOBIECY, MĘSKI I, MĘSKI II, KOGOŚ Z MROKU

MĘSKI GŁOS (SPIKER TV) Monastyr Muszerinowski zbudowany został pod koniec okresu niewoli tureckiej u podnóża Wzgórz Konaszkich. Powyżej niego rozciągał się dawniej bujny i piękny las liściasty. Jesienią liście zabarwiały się na różne kolory, rzucające malownicze refleksy na miedziany dach dzwonnicy monastynu. Z powodu tej pstrej różnobarwności niektórzy nazywali monastyr Pystrika lub

Pystribog. Są i tacy, którzy wywodzą tę nazwę od słowa „pasterz”, bo przez połowę roku w lesie roilo się od pasterzy, którzy paśli owce w cieniu drzew i na leśnych polanach, a sami zbierali do toreb wielkie leśne żołędzie na paszę dla trzody. Podczas pierwszej wojny światowej na Wzgórzach Konaszkich doszło do spotkania nieprzyjacielskich wojsk i po jednodniowej bitwie kolorowy las doszczętnie spłonął. Od tej pory monastyr nazywany jest Muszerinowski, od nazwy płynącej w pobliżu rzeki.

KOBIECY GŁOS (SPIKERKA TV) W rejonie Wzgórz Konaszkich rozpocznie się wkrótce budowa odcinka autostrady „Striama”, wchodzącej w skład połączenia drogowego L-1, które stanowi element europejskiej trasy E79. Początkowa wartość tego odcinka wynosi trzydzieści dwa miliony euro, spodziewany całkowity koszt budowy obliczany jest na sto milionów lewów. Pod wzgórzami przebiegać będzie tunel połączony z węzłem drogowym i mostem na rzece. Oprócz tego zbudowane zostaną dwa wiadukty, linie przesyłu energii elektrycznej i linie telekomunikacyjne, a także urządzenia nawadniające i odwadniające. Częścią projektu jest też korekta poziomu rzeki i małych stacji ujęcia wody.

1. Biuro bezpieczeństwa

Wchodzi Komisarz, prowadzi aresztanta, wypycha go do pomieszczenia aresztu, zamyka na klucz kratę, podobnie jak i zewnętrzne metalowe drzwi, przechodzi do swojego biura, rzuca klucze na stół. Naciska guzik, odzywa się brzęczyk w drzwiach. Wchodzi dwóch mundurowych – Sierżant i Starszy Posterunkowy. Mają na sobie peleryny, a na nich kamizelki odbłaskowe.

SIERŻANT Chciałem ci powiedzieć...

KOMISARZ Nie. To ja ci coś powiem. Jak można być takim idiotą? Skoro sam z mostu widziałem, jak bierzecie od faceta forszę, to każdy mógł to widzieć. Chcesz tu chłopaków z Biura Bezpieczeństwa? Żeby rozpirzyli cały komisariat? Razem żeście to wymyślili?

SIERŻANT Ja jestem dowódcą patrolu, ja ponoszę odpowiedzialność.

KOMISARZ Nic nie mów, bo mnie denerwujesz. Ten facet w mercedesie był pijany?

SIERŻANT Gdyby był pijany, tobym go nie wypuścił.

KOMISARZ Na ileście go skasowali?

Sierżant i Starszy Posterunkowy patrzą w ziemię.

KOMISARZ A w sumie ile dzisiaj przytuliliście? Penkow, nie udawaj niemowy, tylko wywracaj kieszenie!

Sierżant wyciąga zwitek pieniędzy, kładzie na stole.

KOMISARZ Jeszcze się sparzysz. Ja ci nic nie zrobię, sam się załatwisz. (do Starszego Posterunkowego) Odmaszerować, ale już!

Starszy Posterunkowy wychodzi. Komisarz rozwija zwitek pieniędzy, rozdziela na dwie, mniej więcej równe części i chowa jedną do kieszeni.

KOMISARZ Czego się gapisz? Zabieraj to i jazda!

Sierżant podchodzi do biurka, wyciąga rękę po pieniądze. Komisarz łapie go za dłoń i przytrzymuje na blacie. Drugą ręką otwiera szufladę, wyciąga banknot, przykłada go do twarzy Sierżanta.

KOMISARZ (*nie puszczając jego ręki*) Wiesz, co to jest? Słucham?

SIERŻANT Pięćdziesiąt lewów. Banknot.

KOMISARZ Ale nie zwyczajny banknot! Dotkniesz go, a on świeci!

Przyciska banknot do policzka Sierżanta, potem wyciąga z szuflady latarkę, włącza i oświetla jego twarz – widać fluoryzujące ślady.

KOMISARZ Właśnie tak wpadają takie pacany jak ty. I koniec! Myślisz, że w Biurze Bezpieczeństwa skończy się na tym, że cię wywalą? Oni aż piszczą, żeby się wykazać, i wlepią ci taki wyrok, że się nie pozbierasz. Chciałbym tylko wiedzieć, dlaczego to musi być w mojej komendzie? (*puszcza rękę Sierżanta, ten odskakuje od biurka*) Nie masz problemów rodzinnych, nie jesteś dziwkazem, nie pijesz, nie jesteś hazardzistą. Powiedz, na co ci tyle pieniędzy? Co z nimi robisz?

SIERŻANT No więc jeśli chodzi...

KOMISARZ Nie odpowiadaj mi, Penkow, nie odpowiadaj, bo się porzygam. Zabieraj to i znikaj!

Sierżant szybko zgarnia pieniądze z biurka i idzie do drzwi.

KOMISARZ Jutro nie przychodź, weź chorobowe. Żebyś mi się przez kilka dni tutaj nie kręcił.

Naciska przycisk, odzywa się brzęczyk w drzwiach. Sierżant wychodzi. Komisarz wyciąga z kieszeni schowane przed chwilą pieniądze, oświetla je latarką, ogląda, potem wyłącza latarkę i chowa pieniądze. Podchodzi do zewnętrznych metalowych drzwi aresztu, patrzy przez judasza. Otwiera te drzwi, patrzy przez kratę. Pochyla się, próbując coś dostrzec w ciemności.

KOMISARZ Pst! (*stuka palcem w kratę, wpatruje się w ciemność, czeka na jakąś reakcję ze strony aresztanta, ale ze środka nie dobiega żaden dźwięk. Prostuje się i zamyka drzwi aresztu. Podchodzi do biurka, podnosi słuchawkę telefonu wewnętrznego, naciska guzik. Przez telefon*) Do mnie.

2. P r o p o z y c j a

Komisarz znów podchodzi do drzwi aresztu, nadśluchuje, przyklejając do nich ucho. Słucha przez dłuższą chwilę. Stukanie do drzwi zewnętrznych. Komisarz odskakuje od drzwi.

KOMISARZ (*naciskając guzik na biurku*) Wejść.

Drzwi otwierają się, wchodzi Starszy Posterunkowy.

KOMISARZ Dobrze, że dałeś mi sygnał. Właśnie tak należy działać. (*obserwuje go uważnie, Starszy Posterunkowy wytrzymuje spojrzenie*) Najgorsze, że teraz będę musiał wyjaśniać i tłumaczyć się, żeby to wszystko jakoś zakłajstrować.

STARSZY POSTERUNKOWY Ja nikomu innemu nie mówiłem.

KOMISARZ Bardzo dobrze postąpiłeś, Nikołaj. Tyle że teraz już nie mogę mieć zaufania do Penkowa. Zresztą już z nim miałem problemy. Obiecał, że to się więcej nie powtórzy. Wstrzymałem raport do Biura Bezpieczeństwa, kryłem go. Żona mu chorowała. Szkoda kobiety. Gdyby stanął przed sądem, toby nie przeżyła. Wszystko jedno... on jest naprawdę głupi. A ja teraz będę musiał przeprowadzić niezbyt miłą rozmowę z panem Krumowem.

STARSZY POSTERUNKOWY Z jakim panem Krumowem?

KOMISARZ Z panem Krumowem i panem Genadiemem.

Tymi z LMD.

STARSZY POSTERUNKOWY Właścicielami elektrowni?

KOMISARZ Elektrowni też... Ci ludzie dają pracę połowie miasta. A my dbamy, żeby ich firma była bezpieczna. Panele słoneczne są pod stałą obserwacją, elektrownia ma własną ochronę, ale po tej stronie ogrodzenia jesteśmy my. A konkretnie, oddelegowałem do tego Penkowa. Jeśli się pojawiają problemy, to on je rozwiązuje. *(pauza)* Nie pytasz mnie, jakie problemy.

STARSZY POSTERUNKOWY Jakie problemy?

KOMISARZ Cokolwiek przechodzi przeze mnie, musi iść do Sofii. Ale czy naprawdę musi? Dla tych ludzi pieniądze nie stanowią problemu. Im rzadziej do mnie dzwonią, tym jest dla nas lepiej. I dla nich też. Bardzo trudno było skłonić Romów z Alpakanowa do tego, żeby im nie demontowali paneli słonecznych. Bo przecież nie będą do nich strzelać.

STARSZY POSTERUNKOWY Do Cyganów to tylko bicie przemawia.

KOMISARZ *(unosí palec w powietrze)* Romów, posterunkowy, Romów. *(pauza)* A resztę drobiazgów przy odrobinie doświadczenia można nieoficjalnie bardzo łatwo załatwić. Różnie bywa. Samochód holdingu najechał na furmankę, poturbował osła. Za kierownicą siedział syn Genadiewa. Prosta sprawa. Właściciel dostaje takie pieniądze, że starczą na kupienie samochodu, nie furmanki. Po co stwarzać problemy? Z powodu jednego zabitego osła? *(pauza)* Więc to jest taki jakby nasz ambasador. Osoba do kontaktów specjalnych między nami a holdingiem „LMD – Południowa Bułgaria”. *(pauza)* Jednym słowem ma to być poważny i ambitny funkcjonariusz, który będzie się troszczył o bezkonfliktowe załatwianie spraw w imię interesu społecznego. Pan Krumow czuje się dobrze w naszym mieście i miasto czuje się dobrze z panem Krumowem. Ludzie pracują i regularnie dostają pensje.

STARSZY POSTERUNKOWY To bardzo ważne.

KOMISARZ Myślisz, że dasz radę? Bo ja muszę zaproponować panu Krumowowi kogoś nowego. *(otwiera szufladę biurka, wyciąga niewielką kopertę)* Masz drugi aparat? Włóż tę kartę. *(podaje Starszemu Posterunkowemu kopertę)* Używaj go tylko do kontaktów ze mną. I czekaj, aż ja zadzwonię.

Naciska guzik na biurku, rozlega się brzęczyk. Starszy Posterunkowy wychodzi. Komisarz idzie do drzwi aresztu, wkłada klucz, nad słuchuje.

Powoli przekręca klucz. Odczekuje parę chwil, potem patrzy przez judasza. Chwyta za klamkę, gotów otworzyć drzwi. Słychać pukanie. Komisarz przekręca klucz i chowa go. Wraca do biurka. Naciska guzik, słychać brzęczyk.

3. Ktoś w rodzaju bohatera (co Sofia, to Sofia)

Wchodzi Pisarz z pudełkiem pod pachą.

PISARZ Ty to zawsze dużo pracujesz. Kierujesz. Obserwujesz. *(pokazuje na drzwi)* Poinstalowaliście tam komputery, potknąłem się o kabel. Teraz już wszystko będzie się załatwiać na odległość.

KOMISARZ Kiedy przyjechałeś?

PISARZ Dopiero co. Właściwie wczoraj.

KOMISARZ Trzeba było zadzwonić.

Pisarz zdejmuje pokrywkę pudełka, wyciąga puszki piwa, podaje jedno Komisarzowi, który odmawia ruchem głowy. Pisarz otwiera puszkę dla siebie i pije.

PISARZ Późno było, prawie noc. Jak ci idzie komenderowanie?

KOMISARZ Nie narzekam.

PISARZ Zobacz to tutaj. Nie wiem, co się schrzaniło.

Siada, popycha po blacie pudełko do Komisarza, ten je otwiera. W środku jest pistolet.

PISARZ Prezent od znajomych. To tacy faceci, co wszystko mogą. Ściągnąłem ich niedawno na imprezkę... *(macha ręką, podnosi do ust puszkę z piwem)*

KOMISARZ *(podnosi pudełko, zbliżając je do twarzy)* Świeżo z niego strzelano.

PISARZ Ach, tak. Rano go wypróbowałem.

KOMISARZ Gdzie go wypróbowałeś?

PISARZ Tylko tak, chciałem zobaczyć, czy głośno strzela.

KOMISARZ Masz pozwolenie, prawda?

PISARZ Skąd! Trzymam go w garażu, żeby straszyć kawki.

Komisarz stawia pudełko na biurku, wyciąga broń.

KOMISARZ To jest pistolet bojowy.

PISARZ W środku jest nabój, coś się zacięło.

KOMISARZ Zacięło się, kiedy strzelałeś? Gdzie strzelałeś, do czego?

PISARZ Do niczego specjalnie. Do drzew. Tam, na górze.

Komisarz patrzy na niego przez chwilę. Pisarz pokazuje ręką jakiś kierunek.

PISARZ Za ogrodzeniem.

Komisarz rozkłada pistolet, wyciąga zamek, nabój, który się zaciął, wypada.

KOMISARZ Złe naboje. To jest ruger, pełna automatyka. *(pokazuje przycisk przełączający)* Tu masz strzelanie maszynowe, a tu pojedyncze, żeby tylko ładował nabój do lufy. Miałeś włączone maszynowe. Te naboje się do tego nie nadają. Kaliber niby ten sam, ale się nie nadają.

PISARZ Aha. Nie wiedziałem.

KOMISARZ Nie masz skąd wiedzieć. W sklepie ci nie powiedzą. Trzeba zwracać uwagę na długość lufy, a już szczególnie na szybkostrzelność. To jest bardzo dobra broń.

PISARZ Aha.

KOMISARZ Kupisz sobie inne naboje, mają mieć oznaczenie HV – wysoka prędkość. Ale najpierw załatw pozwolenie. *(chowa pistolet do pudełka. Podnosi ze stolika nabój)* Ile razy udało ci się strzelić, zanim się zaciął?

PISARZ Pięć czy sześć. Do dziesięciu.

KOMISARZ Pomyśleć tylko, pisarz...

PISARZ Byłem w wojsku! *(kończy piwo, rozgląda się, gdzie dać opróżnioną puszkę, w końcu rzuca ją na ziemię. Otwiera następne piwo)* Widziałeś tę nową dziewczynę na stacji benzynowej?

KOMISARZ A bo co?

PISARZ Czy to jest normalne?

KOMISARZ Co?

PISARZ Że przez całą noc jest sama. Wczoraj, jak przejeżdżałem, było już po dwunastej. Ciemność, na drodze żadnych latarni. Mnie obleciał strach, a co dopiero ją.

KOMISARZ Są kamery. Pilnujemy jej.

Pauza. Pisarz patrzy na pistolet w pudełku na biurku.

PISARZ Może na razie bym go zostawił u ciebie?

KOMISARZ Jak chcesz.

PISARZ Tak chyba będzie lepiej.

KOMISARZ Twoja wola *(wyciąga klucz, otwiera kasę, chowa pudełko z pistoletem, zamyka kasę)*

PISARZ Nudzę się tam sam jeden, kiedy mnie odwiedzisz?

KOMISARZ Kiedy mnie zaprosisz.

Pisarz podnosi do ust puszkę z piwem.

PISARZ Tylko sobie wyobraź: podjeżdża samochód. Kierowca jest może pijany, a może na haju. Zbrodniarz – może zabił człowieka i ma gdzieś wasze kamery.

KOMISARZ I gdzie to wszystko?

PISARZ Na stacji benzynowej! Tam, gdzie pracuje ta dziewczyna! W nocy przejeżdża mało samochodów. Kto jej pomoże? Jeśli właśnie w tym momencie coś się dzieje, to jak się o tym dowiesz?

KOMISARZ Jeśli się będę wszystkim przejmował, to zwariuję.

PISARZ Młoda, ładna dziewczyna, sama w środku nocy. Jak rybka w akwarium.

KOMISARZ Ma przy kasie przycisk alarmowy. Zresztą statystyka przestępstw nie jest niepokojąca.

PISARZ W Sofii tramwajarz zgwałcił i zabił swoją koleżankę z pracy, a potem ukrył ciało w szybie przejścia podziemnego.

KOMISARZ Co Sofia, to Sofia.

PISARZ Fakt.

Pauza. Pisarz dopija piwo.

KOMISARZ Już późno. A ja mam jeszcze raport do napisania. Zresztą widzę, że tobie też chce się spać.

Odwraca się, widzi, że Pisarz zasnął. Komisarz pochyla klosz lampy na biurku, żeby nie raziała go w oczy. Robi kilka kroków po pokoju. Pisarz miarowo oddycha w głębokim śnie, chwilami nawet pochrapuje. Komisarz przygląda mu się, jakby korzystając z możliwości dokładnego obejrzenia z bliska jego twarzy i głowy. Pisarz gwałtownie się budzi.

PISARZ Co mówiłeś?

KOMISARZ Nic... Wszyscy powyjeżdżali, tylko ty tu zostałeś.

PISARZ Ostatni Mohikanin?

KOMISARZ Tak. Profesor też sprzedał działkę.

PISARZ Brawo.

KOMISARZ A ty dlaczego nie sprzedajesz?

Pauza. Pisarz wzrusza ramionami.

PISARZ Dałbyś się napić twojej śliwownicy.

KOMISARZ Nie mam.

PISARZ Akurat!

KOMISARZ Odwiedź mnie jutro w domu.

PISARZ *(wstaje)* Gotowość bojowa poniżej wszelkiej krytyki. Żeby żadnej butelki... *(pauza)* Wiesz, co najbardziej lubię, kiedy tu jadę z Sofii? Tę ostatnią, najgorszą część drogi, zakręty, dziury w nawierzchni. Szkoda mi, że teraz, kiedy zbudują autostradę, przekopią tunele, droga zrobi się prosta, równa, po prostu nudna. Nie będzie sensu jechać. No bo sama podróż powinna coś dawać... powinna cię kosztować choć trochę... A to wszystko właściwie jest jednym wielkim oszustwem, wypadków będzie tyle samo, tylko przy większej prędkości. Chodzi mi o to, że droga... *(robi jakiś nieokreślony gest i milknie)*

KOMISARZ Dane statystyczne nic takiego nie mówią.

PISARZ Sprzedać, nie sprzedać – na jedno wychodzi. I tak autostrada wszystko połknie.

KOMISARZ Nigdy nie było takiej ceny za metr, to się już nie powtórzy.

PISARZ Tak.

KOMISARZ Państwo wykupuje.

PISARZ Powiedzmy, że sprzedam – i co wtedy?

KOMISARZ Kup sobie domek nad morzem. To najlepszy moment.

PISARZ Nie będzie ci beze mnie nudno?

Komisarz macha ręką.

PISARZ Mam w Sofii znajomego bukinistę, właściwie antykwariusza. Sprzedaje na ulicy książki z kartonów, łeb ma, że hej. Jak tam jestem, to patrzę, co dla mnie wybrał. *(wyciąga książkę)* Zbiór bułgarskich przysłów ludowych. *(śmieje się)* Otwieram na chybił trafił – i proszę: „Chcesz tańczyć, to tańcz, jak ci grają”.

KOMISARZ A tak, znam.

PISARZ Znasz, no proszę! *(kartkuje)* „Przenosić żar z pieca drewnianą łopatą.” *(rzuca książkę na biurko, wstaje)* A ta dziewczyna na stacji benzynowej to jaka jest?

KOMISARZ W porządku.

PISARZ Mężczyzna jak się nudzi, to mu do głowy przychodzą różne rzeczy. Staje się refleksyjny, filozofuje. Wziąłbyś się ożenił. Dobrze ci radzę! *(idzie do drzwi, zatrzymuje się. Rozciera rękę, jakby mu ścierpła)*
A tymczasem zaraz znowu będzie poniedziałek.

KOMISARZ Nic na to nie poradzisz.

PISARZ Poradzę. Po prostu nie wrócę.

KOMISARZ Do Sofii?

PISARZ Tak naprawdę to strzelałem do komórki.

Pauza.

KOMISARZ Słucham?

PISARZ No, do telefonu. Dzwonił przez cały ranek. To go postawiłem na gałęzi, oparłem o drzewo. Co zadzwonił, to strzelałem. A dzwonił, nie powiem...

Komisarz otwiera szafkę w biurku, sięga, wyjmując butelkę bez etykiety. Stawia kieliszki, nalewa. Trącając się i pijąc. Światło zaczyna mrugać, gaśnie, potem znów zaczyna świecić.

PISARZ Brawo!

KOMISARZ Jedenasta.

PISARZ To co?

KOMISARZ O jedenastej coś przełączają w związku z tymi nowymi liniami.

PISARZ To na stacji benzynowej pewnie całkiem wyłączają. Twoje kamery widzą tam coś?

KOMISARZ A co ty... powieść będziesz pisał, że cię to tak interesuje?

PISARZ Idiota!

KOMISARZ Aha.

Znów nalewa do kieliszków.

PISARZ Ja już nie piszę, drogi policjancie, od dawna nie piszę. Ja, panie komisarzu – czy jak cię tam zwą: kapitanie? pułkowniku? – ja jestem urzędnikiem. Przychodzi taki moment, że przestajesz robić konkretne rzeczy i zaczynasz tylko kierować. Tak jak ty. Obserwujesz. Też sobie kupiłem komputery. Jeden mam w gabinecie, jeden w redakcji, jeden na podróż.

KOMISARZ Wiem. Czytam gazety. Wysoko zaszedłeś. Tyle że oni też...
Z nimi nie ma żartów.

PISARZ Myślisz, że to jest problem?

KOMISARZ Dla mnie – nie.

PISARZ Powiem ci otwartym tekstem: jak się zastanowić, to ten twój minister okazuje się palantem albo wręcz szkodnikiem. A ja sobie siedzę w twoim gabinecie i daję się częstować rakiją.

KOMISARZ Tu czy w knajpie – żadna różnica.

PISARZ Ktoś do ciebie dzwonił w mojej sprawie?

KOMISARZ To znaczy?

PISARZ No... żeby policja miała na mnie oko.

KOMISARZ Gdzie tam.

PISARZ Gdzie tam. Jasne...

Pauza.

KOMISARZ Czy ty naprawdę myślisz, że...

PISARZ Skąd. Tylko jakoś jestem nie w sosie.

KOMISARZ Musisz mieć powód.

PISARZ Właśnie że nie.

KOMISARZ Tak naprawdę to jesteś kimś w rodzaju bohatera.

PISARZ Tak?

KOMISARZ No.

PISARZ Wyduś wreszcie!

KOMISARZ Ludzie cię słuchają.

PISARZ Gdzie tam.

KOMISARZ Przynajmniej słyszą, co mówisz.

PISARZ I?

KOMISARZ To sporo.

PISARZ (*wyciąga pusty kieliszek po dolewkę*) Muszę podjąć decyzję, bracie.

KOMISARZ O nie. Nie będziemy sobie psuć nastroju.

PISARZ (*pojednawczo podnosi ręce do góry*) Zgoda, nie będziemy.

Trącają się, piją.

KOMISARZ Gadaj.

PISARZ Dostałem propozycję. Zbliżają się wybory.

KOMISARZ Od kogo?

PISARZ Domyśl się.

KOMISARZ Podpowiedz.

PISARZ Nowe otwarcie.

Pauza.

KOMISARZ Oni pewnie wygrają.

PISARZ Właśnie w tym sęk. Chcą mnie na jedynkę w terenie.

KOMISARZ A ty nie chcesz?

PISARZ I potem do rządu.

KOMISARZ Na ministra? Czego?

PISARZ Wszystko jedno, bo to i tak na krótko. Potem na kandydata na wiceprezydenta.

Pauza.

KOMISARZ No nie wiem... Co ci mam powiedzieć?

PISARZ Poradź.

KOMISARZ Według mnie ty nie jesteś takim człowiekiem.

PISARZ Jakim?

Komisarz robi nieokreślony gest.

PISARZ Musisz wiedzieć, że dla mnie twoje zdanie...

KOMISARZ Ja jestem nikim.

PISARZ Coś mnie głowa rozboleła.

KOMISARZ To nie od alkoholu.

PISARZ Nie, nie od alkoholu. (*wstaje*) Zobaczymy się jutro?

KOMISARZ Jutro mądrzejsze niż dziś.

PISARZ (*bierze książkę ze stołu*) Tutaj to znalazłeś?

Komisarz naciska guzik, słychać brzęczyk, drzwi się otwierają, Pisarz zatrzymuje się w progu.

PISARZ Kiedy będziesz w Sofii? Odwiedziłbyś mnie.

Komisarz unosi ramiona.

PISARZ Co wy tu robicie przez całą zimę?

KOMISARZ Mamy bandy gangsterów drogowych.

PISARZ Aha. Łapiecie ich?

KOMISARZ Mniej więcej.

PISARZ Ha! *(unosí rękę w pozdrowieniu i wychodzi)*

KOMISARZ *(wybiera numer telefonu; do słuchawki)* Kolew, jest sprawa.

Znasz tego pisarza. No, tego naszego, z Sofii. Bohatera. Był tu i właśnie wyjechał do siebie. Weź samochód i popatrz, czy wszystko w porządku. Jest trochę napity. Nie, nie zatrzymuj go. Sprawdź tylko, czy dobrze dojechał. *(odkłada słuchawkę)*

4. „Czy ja cię skądś znam?”

Komisarz podchodzi do pomieszczenia aresztu, przekręca klucz, otwiera kratę. Staje przed ciemnym wejściem, pogwizduje. Ze środka powoli wylania się aresztant. Wygląda jak oślepiiony światłem albo dopiero co obudzony. Staje, rozgląda się.

KOMISARZ Czy ja cię skądś znam? *(przez kilka chwil przygląda mu się)*
Zacznijmy od początku. *(raptownie uderza go w twarz)*

Aresztant na moment traci równowagę.

KOMISARZ *(przesuwa się w bok, staje pod lampą)* Chodź, niech ci się przyjrzę. Strasznie dużo śpisz. To nie jest hotel.

Aresztant podchodzi, rękę trzyma na uderzonym policzku.

KOMISARZ Kim jesteś? Coś ty za jeden? Co wymyśliłeś w sprawie dokumentów?

Pauza.

KOMISARZ Pytam, dlaczego nie masz dokumentów. Co robiłeś przy ogrodzeniu?

AUTOSTOPOWICZ Czekałem na okazję. Chciałem złapać autostop.

KOMISARZ Tam nikt nie jeździ autostopem.

Pauza.

KOMISARZ Myślę, że to nie przypadek. Specjalnie wybrałeś się w podróż nocą i to bez dokumentów.

AUTOSTOPOWICZ Czekałem na okazję.

KOMISARZ Ta droga jest zamknięta, żadne samochody nie jeżdżą.

AUTOSTOPOWICZ Nie wiedziałem.

KOMISARZ Teraz wiesz.

AUTOSTOPOWICZ Ale pan przejechał.

KOMISARZ Co?

AUTOSTOPOWICZ Przejechał pan tą drogą, tam od góry.

KOMISARZ Chyba nie chcesz powiedzieć, że na mnie czekałeś?

AUTOSTOPOWICZ Czekałem na okazję.

KOMISARZ Masz się za wielkiego spryciarza, co? *(podchodzi do biurka, otwiera szufladę, wyciąga teczkę)* Nie masz dokumentów. Jesteś więc osobą o nieustalonej tożsamości. Może jesteś poszukiwany. Zostaniesz tutaj, dopóki nie zostaną zakończone czynności sprawdzające. Albo

dopóki mi wszystkiego nie opowiesz. Kim jesteś. Skąd. Co robiłeś w pobliżu elektrowni. I kto cię przysłał.

AUTOSTOPOWICZ Ja mam dokumenty. Są w plecaku.

KOMISARZ Jakim plecaku?

AUTOSTOPOWICZ Moim plecaku.

KOMISARZ Gdzie jest ten plecak?

AUTOSTOPOWICZ W krzakach, koło tabliczki ze znakiem.

KOMISARZ Jakim znakiem?

AUTOSTOPOWICZ Skrzyżowanie dróg.

KOMISARZ A co ty masz do roboty przy skrzyżowaniu dróg? Co masz do roboty przy elektrowni? Czego tam szukasz, potrzebujesz czegoś? *Podchodzi do Autostopowicza, z boku kopie go kolanem w udo. Autostopowicz osuwa się jak podcięty na ziemię, potem wstaje.*

KOMISARZ (podnosi go za ramię) Coś ty za jeden? (pauza) Coś ty za jeden, pytam.

Światło nagle mruga, lampy gasną i po chwili znów się zapalają. Autostopowicz zniknął. Słychać pukanie do drzwi. Centralka telefoniczna mruga i emituje sygnał. Komisarz ogląda się, na moment zamiera bez ruchu. Centralka dzwoni. Wciąż słychać pukanie do drzwi. Ciemny telewizor w głębi pomieszczenia włącza się sam, obrazy przeskakują, chaotyczna zmiana kanałów. Program na kanale popularnonaukowym, film dokumentalny z tłumaczeniem.

LEKTOR FILMU A teraz przyjrzyjmy się bliżej właściwościom telewizji w zakresie pochłaniania energii. Pierwsze obserwacje pochodzą z dwa tysiące czwartego roku i zarejestrowane zostały na osobach prowadzących programy. Przypadkowy zbieg okoliczności skłonił lekarzy z różnych krajów do przeprowadzenia wspólnego badania. Pod koniec tego dziesięciolecia sytuacja skłoniła producentów do wyposażania kompleksów studyjnych w urządzenia noszące takie zawołowane nazwy jak ekranizery (Panasonic i Grass Valley) czy pochłaniacze fotofonowi, czyli filtry FFR (głównie Sony)...

Mruganie światła, kanał telewizyjny zmienia się, leci jakiś film.

GŁOS Z EKRANU I wtedy znalazł się pośród jakiegoś miejsca, o którym trudno było powiedzieć, gdzie się znajduje i czy to w ogóle jest miejsce, czy rodzaj przestrzeni między miejscami, w których mieszkają ludzie, tak jakby miejsce połowiczne, nieukończzone, coś w rodzaju prowizorycznego korytarza między dwoma budynkami, który spełnia wyłącznie funkcję usługową i którego nikt sobie nie zadał trudu wykończyć, i ten korytarz nie istnieje w planach budynków – w tym miejscu czy międzymiejsu on...

Mruganie lamp, zmiana kanału, jakiś reportaż i wywiad z Pisarzem.

DZIENNIKARZ TV (z ekranu) Tak więc jeśli podsumować, to czy uważa pan, że...

PISARZ (przerzywa) Co tu jest do podsumowywania, pan i cała reszta przez cały czas mi powtarzacie, że chodzi o politykę, a ja ciągle wam odpowiadam, że chodzi o demokrację, nie o politykę! Służby bezpieczeństwa nie bronią po prostu państwa, one bronią demokracji.

Albo antydemokratyczne działania i wykroczenia ze strony osób na wysokich stanowiskach – zwłaszcza w sferze bezpieczeństwa – zostaną upublicznione, albo możemy się uznać za państwo należące do Trzeciego Świata. Fakty, informacja, w ogóle prawda nie powinna być udostępniana „na żądanie” tej czy innej komisji i wydobywana z tego czy innego archiwum w celu jednorazowego wykorzystania, tylko wszystko powinno być podawane do publicznej wiadomości, wszechstronnie i obiektywnie omówione i pokazane! Dopóki to się nie stanie, dopóki nie przekształci się w normalną demokratyczną praktykę, dopóty także my tylko na niby i iluzorycznie będziemy obywatelami europejskiego demokratycznego państwa. I nie będzie miało znaczenia, czy do Unii Europejskiej przystąpiliśmy akurat my czy na przykład Albania...

DZIENNIKARZ TV (*bardzo poważnie*) Czy to znaczy, że przewiduje pan scenariusz albański?

PISARZ (*wybucha*) Nie, ja po prostu przewiduję, że nie będę już rozmawiał z dziennikarzami. To nie do wiary, jacy wy jesteście powierzchowni! *Telewizor pstryka i gaśnie. Lampy mrugają. Dzwoni telefon, potem dzwonek milknie.*

5. Suzie

Dwie sylwetki w samochodzie, w ciemności. Jedna widoczna jest wyraźniej, jak mlecznobiały cień, zarys kobiecego ciała.

SUZIE Co dla mnie masz?

KOMISARZ Nic oprócz tego.

Suzie rozchyła mu koszulę, rozpina pasek przy spodniach.

SUZIE Mmm... (*całuje go*) Słodkie!

KOMISARZ To ty jesteś słodka.

SUZIE Przynęta musi być słodka. Ale jeśli myśliwy nie uważa, to przynętę może zjeść wilk... i wtedy...

KOMISARZ Musisz mi wierzyć.

SUZIE Wierzę ci. Ja wszystkim wierzę. Od dziecka.

KOMISARZ Ćśśś.

SUZIE Wszystkim, nawet telewizji wierzyłam. Kiedy miałam sześć lat, wzięłam podpaski mamy i wsadziłam je sobie do majtek. Myślałam, że to są takie pampersy, tylko że dla dorosłych kobiet. Oczywiście dostałam lanie i cały czas powtarzałam tak jak w reklamie: „Zawsze świeżo, zawsze sucho, zawsze bezpiecznie!”. Facet, z którym mama wtedy żyła, powiedział: „Wcale im nie wierz, oni myślą, że miesięczka jest niebieska, a to przecież bzdura, nie?”.

KOMISARZ Cicho...

SUZIE Potem pojechaliśmy we troje nad morze i było wspaniale, ale o tym ci już opowiadałam.

KOMISARZ Tak, opowiadałaś.

SUZIE Tylko że ty nie lubisz jeździć nad morze. Potem ten facet zniknął. Potem wrócił mój ojciec. Potem umarł, jak miałam dziesięć lat. Potem mama zostawiła mnie u swojej mamy. Zaczęłam uciekać. Potem pojawiła się druga babcia, mama taty, cała na czarno, i chciała mnie wziąć. Chciała im odebrać prawa z powodu braku dostatecznej opieki. Potem ona też przepadła. Potem tamta babcia umarła. Zostałyśmy we dwie z mamą. Potem ja też się zwinęłam. Uciekłam, chciałam jechać nad morze. Potem... potem jeszcze, i jeszcze, i jeszcze. Potem... potem pojawiłeś się ty. *(przytula się do Komisarza, dosiada go, gryzie go w szyję, w ramię)* I teraz złapiemy wilka i go...

KOMISARZ *(odsuwa na moment jej głowę od siebie, patrzy jej w twarz)*
Z tymi ludźmi nie ma żartów.

SUZIE Ja nie chcę żartować z panem wilkiem, komisarzu, on jest strasznie nudny – a widziałeś, jakie ma paznokcie, opilowane w kwadrat, wypolerowane, skórki powycinane, musi chodzić na manikiur – co z nim będę żartować, już kto inny z tą jego tępą dupą pożartował. *(pokazuje, jak rozmawia przez telefon)* „Halo, kochanie, już jadę do domu, ale są straszne korki. A kierowca boi się szybciej jechać. Zwolnię go, kochanie, wszystkich ich pozwalam. Taki jestem zmęczony, kochanie, miałem dziś okropny dzień, ale to jeszcze potrwa, zanim dojadę” – to do żony. A zaraz potem do innej: „Kotku, to ja. Jestem do twojej dyspozycji, tyle że troszkę później”.

KOMISARZ Gdzieś ty to słyszała?

SUZIE Dzwonił przy mnie, chciał pokazać, jaki z niego macho. Żeby zobaczyć, jak bajeruje i żonę, i kochankę, a tak naprawdę pije kawę u mnie. Idioty – ciągle przyjeżdża, kupuje kawę z automatu, wszystko po to, żeby mnie poderwać! Już jest gotowy. Gotowy... A ty?

KOMISARZ Czekaj...

SUZIE Chyba na tym polega problem – nie umiesz kończyć rozpoczętych spraw.

KOMISARZ Cicho!

SUZIE Nie ma cicho. Krzycz!

Gryzie go, wpija mu w ramię paznokcie, Komisarz krzyczy z bólu

SUZIE Na co my jeszcze czekamy? Ja już wszystko sprawdziłam, możemy działać.

KOMISARZ Jest plan, musimy się trzymać planu.

SUZIE Tak?

KOMISARZ Tak.

Rytmicznie się poruszają.

SUZIE Jak długo będziemy się trzymać tego planu? I tracić czas? Moglibyśmy to zrobić w najbliższą niedzielę. On będzie sam w domu. Żona wyjeżdża i on tylko na to czeka. Chce mnie pieprzyć w spokoju. Nie tak na chybcika w samochodzie, jak ty. W łóżku, w wielkiej sypialni z basenem.

Komisarz wymierza jej policzek. Suzie krzyczy, odpowiada mu tym samym, potem go całuje i gryzie

SUZIE Otworzę ci od środka drzwi, pogaszę lampy, ty wchodzisz i cześć.

KOMISARZ Przestań!

Ona odpycha się rękami od sufitu samochodu, przytula się do Komisarza. Ten kładzie dłonie na jej piersiach, ona raptownie uderza go po rękach i krzyczy.

SUZIE Nie dotykać, grozi śmiercią lub kalectwem!

KOMISARZ (*unosí ku niej głowę*) Co takiego?

SUZIE (*śmieje się*) Przecież wiesz, czasem mi się wypnie...

KOMISARZ Podobno już ci przeszło.

SUZIE A proszę, wraca. Tabliczki, szylidy, strzępy gazet, napisy na ścianach, wszystko się zapisuje i potem słowa wychodzą ze mnie nie wtedy, kiedy trzeba. (*śmieje się*) To nie moja wina.

KOMISARZ (*próbuję się podnieść, wyciąga rękę w bok*) Dawaj gumkę.

SUZIE (*przyciska go z powrotem*) Poczekaj.

KOMISARZ Dawaj!

SUZIE Nie umiesz kończyć. Nie chcesz załatwić spraw zaraz, na miejscu.

Boisz się. (porusza się nad nim) Boisz się?

Komisarz wysuwa się spod niej, odsuwa na bok. Ona patrzy na niego zachłannie, coś nie zostało dokończzone, choć tak bardzo pragnęła. Pauza, ich oddechy w ciemności.

KOMISARZ Nie wiesz, z kim masz do czynienia.

SUZIE Czy ty go naprawdę podejrzewasz, czy chcesz go po prostu wykończyć? O co bardziej ci chodzi – żeby udowodnić, że to on zabił tamtą dziewczynę, czy żeby mu zabrać kasę?

KOMISARZ Niczego nie chcę udowadniać.

SUZIE Zostaniesz bohaterem.

KOMISARZ W życiu.

SUZIE Dostaniesz awans.

KOMISARZ Skąd.

SUZIE Wyślą cię do Sofii.

KOMISARZ Nigdzie mnie nie wyślą, ponieważ ja nic nie będę udowadniać.

SUZIE Bo nie możesz.

KOMISARZ Mogę. Ale to nie ma najmniejszego sensu. Tacy ludzie jak on nie stają przed sądem.

SUZIE A jeśli on to rzeczywiście zrobił?

KOMISARZ Nigdy nie dojdzie do ekspertyzy DNA. Nikt nie zaryzykuje głową.

SUZIE Przecież ty się podobno nie boisz?

KOMISARZ To nie wystarczy. Trzeba znaleźć śledczego, który gotów jest stracić pracę, a ten śledczy musi znaleźć prokuratora, który też gotów jest stracić pracę, a prokurator wydać polecenie lekarzowi sądowemu. Lekarz musi być na tyle odważny, żeby zrobić test, a ten test musi zostać wysłany do ekspertyzy za granicę i potem mimo wszelkich opóźnień i adwokackich sztuczek test musi wrócić, i wtedy już będzie potrzebny jakiś szalony sędzia, który uzna go za wiarygodny i umieści w teczce z dowodami.

SUZIE Ale przede wszystkim ten test musi być pozytywny.

KOMISARZ Ten test jest pozytywny.

SUZIE *(patrzy na niego przez dłuższą chwilę)* Zrobiłeś go, tak?

KOMISARZ Zrobiłem.

SUZIE *(zamierza się, by go uderzyć)* Zdobyłam ci próbkę od tego skurwiela z manikiurem, wykorzystałeś ją, a nic mi nie powiedziałeś.

KOMISARZ Dopiero dzisiaj dostałem wyniki.

SUZIE Posłuchałam cię, zrobiłam te wszystkie obrzydliwości, jak było w instrukcjach na kopercie... wzięłam materiał, tak jak było napisane, idąc do toalety zaciskałam nogi, żeby ten materiał nie wypłynął, ten cholerny jego materiał, w sobie go nosiłam... tak jakbym nie wiedziała, po co to robię, ale ja wiem! To on zabił tę dziewczynę, a ty tu teraz kręcisz.

KOMISARZ Uspokój się.

SUZIE Nie uspokoję!

KOMISARZ Uspokój się chociaż trochę!

SUZIE To jego były te ślady na zamordowanej dziewczynie, tak? Odpowiedz!

KOMISARZ Tak, jego. Próbki się pokrywają.

SUZIE To na co czekasz?! Na co czekamy? On musi za to zapłacić. Ja potrzebuję tych pieniędzy. Jeśli chcesz, to baw się w szlachetnego gliniarza, ale beze mnie. *(szuka swoich ubrań na siedzeniu samochodu)* On ma w kasie gotówkę, porobiłam zdjęcia. *(pośpiesznie wkłada koszulkę, grzebie w kieszeniach spodni, potem odwraca się, widzi, jak Komisarz w milczeniu ją obserwuje)* Czego się boisz? Wszystkiemu się przyjrzałam, to będzie proste.

Wyciąga komórkę, ekran wypełnia niebieskim światłem wewnątrz samochodu. W ciemności widzimy zdjęcia zrobione aparatem

SUZIE Kod do otwierania bramy i garażu jest trzy-osiem-trzy-zero, a do drzwi wejściowych domu – trzy-zero-trzy-trzy. Tego do bramy użył kierowca, kiedy nas pierwszy raz przywiózł. Ten kod jest pewnie przeznaczony dla niego, można z nim wjechać tylko na podwórze. A tamten drugi, trzy-zero-trzy-trzy, prawdopodobnie jest uniwersalny i otwiera wszystkie drzwi w domu, ale lepiej nie ryzykować.

Odwraca się, patrzy na Komisarza, który jest wpatrzony w ekran, niebieskie światło sprawia, że jego oczy przybrały jakiś psi wyraz. Pauza

SUZIE Ja będę w środku, otworzę ci, ty wchodzisz i cześć. Wiążemy go, zmuszamy, by ukląkł na podłogę w korytarzyku pod obrazem. Tam jest sejf. Wyśpiewa nam kod jak nic. Nawet bez bicia. Pokażemy mu rezultaty DNA, wystarczy. Wiemy, co zrobił, niech daje kod i otwiera sejf. Popatrz, tam w środku są miliony, najmarniej dwa miliony, popatrz na te paczki tu z przodu, a kto wie, co jest w kasetkach.

KOMISARZ To nie jest takie proste.

SUZIE Możesz być w jakiejś masce, nie pokazywać twarzy i nic nie mówić... Jeśli nie chcesz, żeby cię rozpoznał. Jeśli się boisz. Ale ja na twoim miejscu bym mu się pokazała. Nie możesz go wsadzić do więzienia, ale możesz go zniszczyć! Żeby zrozumiał, że istnieje sprawiedliwość. Pokazać mu ekspertyzę: niewykryte zabójstwo z ubiegłego

roku już nie jest niewykryte, on został oskarżony i skazany i na mocy wyroku musi za wszystko zapłacić swoimi brudnymi pieniędzmi.

KOMISARZ Tyle że to nie jest takie łatwe.

SUZIE A ja mam łatwo? Haruję od świtu do nocy na tej cholernej stacji benzynowej, mało nie zwariuję, bo taki jest twój plan.

KOMISARZ Właśnie, żadnych improwizacji.

SUZIE W jego kasie są miliony. O jakim planie my mówimy? Mój plan jest taki, żeby się znaleźć jak najdalej stąd, najlepiej już od poniedziałku, i zapomnieć o istnieniu dystrybutorów i tirów.

Komisarz patrzy na zdjęcie otwartego sejfów.

KOMISARZ Te pieniądze...

SUZIE Tak?

KOMISARZ Za dużo ich jest.

SUZIE O!

KOMISARZ Za dużo w gotówce.

SUZIE Co się dziwisz. Sam mówiłeś, że jego majątek jest brudny.

KOMISARZ Wszystkie jego oficjalne interesy to fasada, pranie pieniędzy.

A zarabia gdzie indziej. Wiesz, ile można zarobić na solarach i na restauracjach? Nie aż tyle. Nie całe walizki pieniędzy. On pracuje z innymi ludźmi, to są zupełnie inne struktury. Chcę je poznać, chcę prześledzić cały łańcuszek.

SUZIE I co my z tego będziemy mieli: ty i ja? Co zyskamy?

KOMISARZ Tu chodzi o całkiem inny plan.

SUZIE (*chowa twarz w rękach*) Czemu ja się w to wrobiłam!

KOMISARZ To nie jest człowiek, któremu można po prostu zwinąć forsz i uciec. Przede wszystkim przyjdzie do mnie i zażąda, żebym cię szukał oficjalnie i nieoficjalnie. I musiałbym być ostatnim osłem i niedojdą, żeby cię nie znaleźć.

SUZIE Ty?

KOMISARZ Jeśli zrobimy tak, jak proponujesz, to ja będę twoim najmniejszym problemem. I jeszcze ci powiem, że Krumow i Genadiew to wcale nie są najbardziej ponure typy w całym tym towarzystwie.

SUZIE Chcę dostać moje pieniądze!

KOMISARZ Takie pieniądze jak te pojawiają się tylko w bardzo, bardzo brudnych grach.

SUZIE To tym bardziej powinniśmy je zabrać!

KOMISARZ One nie są tylko jego. On po prostu nie reprezentuje siebie.

SUZIE Ten człowiek jest mordercą i gwałcicielem. A ty mnie przekonałeś, że tylko w ten sposób można go złapać.

KOMISARZ Tak, ten etap był bardzo trudny.

SUZIE Nie wiedziałam, że tu są jakieś etapy.

KOMISARZ To jest specjalny przypadek.

SUZIE Wcale nie! (*wskazuje na rozmazaną sylwetkę na zdjęciu*) To jest morderca! A jedyny problem polega na tym, że jest bogaty. Boisz się jego siły.

KOMISARZ Problem polega nie na pieniądzach, bo to nie one dają mu siłę, tylko morderstwo.

SUZIE Jak to?

KOMISARZ Chroni go jej krew. *(pauza)* To jest trudne do wytłumaczenia.
(pauza)

SUZIE Tak?

Przez chwilę milczq, Suzie ubiera się, bierze do ręki buty. Wysiada z samochodu, trzaska drzwiami. Komisarz też wysiada, wyjmując papierosa, zapala.

KOMISARZ Będziemy działać tak, jak zaplanowałem.

SUZIE „Działać”? Ha. To brzmi strasznie oficjalnie.

KOMISARZ Nie zapominaj, że byłem w wojsku.

SUZIE No i co z tego? Wielkie rzeczy. *(pauza. Patrzy na niebo pełne gwiazd)* Co to znaczy „wielcy uczeni”?

Komisarz patrzy na nią zdumiony.

SUZIE *(macha ręką)* Nieważne.

KOMISARZ Jesteś wariatka.

SUZIE Przecież pamiętasz, gdzie mnie znalazłeś.

Komisarz wyciąga rękę, odgarnia jej kosmyk z twarzy.

SUZIE *(sięga do jego kieszeni)* Daj papierosa.

KOMISARZ Nie mam.

Pauza.

SUZIE Zaczynam się bać. *(całuje go. Przez chwilę milczy, patrzy z bliska na niego)* Zaczynam się bać tych wszystkich rzeczy, które mi powiedziałeś. *(odwraca się i znika w ciemności)*

6.

Materiał z oględzin miejsca przestępstwa. Autopsja, ekspertyza sądowa.
GŁOS Ofiarą jest młoda kobieta, wiek z wyglądu dwadzieścia, dwadzieścia dwa lata. Podczas oględzin ciała na torsie ofiary znalezione symetryczne urazy będące śladami otarcia i nacisku ciała na ziemię lub inne twarde podłoże. Pojedyncze podskórne krwaki i obrzęki limfatyczne świadczące o walce ofiary ze sprawcą. Lewa ręka skrzywiona i przyciśnięta do ciała w rejonie klatki piersiowej i brzucha. Rany z tyłu głowy i na czole, deformacja twarzy, złamanie nosa. Wokół szyi widoczny ślad w kolorze szaroniebieskim. Można przypuszczać, że ofiara знаła sprawcę lub sprawców. Prawdopodobnie była osobą towarzyską, przyzwyczajoną do samodzielnego życia, ale niedoświadczoną i naiwną w ocenianiu ludzi pochodzących spoza jej bezpośredniego otoczenia. Stan tkanek wskazuje na to, że wszystkie urazy nastąpiły przed śmiercią ofiary. Stąd wniosek, że ofiara do ostatniej chwili się broniła, a prawdopodobnie także słowami i krzykiem próbowała skłonić zabójcę do litości lub wezwać pomoc. Można przypuszczać, że właśnie w tej fazie wydarzeń nastąpiły złamania kości twarzy oraz doszło do licznych urazów warg i ich okolic podczas prób zmuszenia ofiary do milczenia. Wtedy musiało też dojść do utraty jednego z siekaczy, a w wyniku silnego uderzenia został przegryziony język.

Te i inne urazy pogłębiły asfiksję wywołaną duszeniem, która stanowi bezpośrednią przyczynę zgonu.

Sylwetka Komisarza rysuje się jak cień na tle fotografii zwłok. W ciemności można rozróżnić także sylwetkę Starszego Posterunkowego.

STARSZY POSTERUNKOWY Co za okrucieństwo, nie do pojęcia.

KOMISARZ Zrobili to gdzie indziej. Nie zginęła w tym miejscu, w którym ją znaleziono.

STARSZY POSTERUNKOWY Więc z premedytacją? Kto by to umiał tak z zimną krwią zaplanować i zrealizować?

KOMISARZ To nie było z zimną krwią. Zabójstwo w afekcie. Ale potem ktoś mu pomógł w zatarciu śladów i utrudnieniu śledztwa. I to pomógł bardzo sprawnie.

STARSZY POSTERUNKOWY Zawodowiec? Policjant?

Komisarz odwraca się, patrzy na niego.

KOMISARZ Ktoś, kto się zna na takich rzeczach.

STARSZY POSTERUNKOWY I dlatego pozostało niewykryte?

KOMISARZ Co z raportem?

STARSZY POSTERUNKOWY Ten nasz człowiek – pisarz – śpi. Wrócił, zapalił światło, potem zgasił i tyle. Przejechałem tam później jeszcze raz, samochód stoi przed domem, w środku ciemno. *(pokazuje metalową nakrętkę)* Pozdejmowałem to ze świec, żeby mu nie przyszło do głowy gdzieś się wybrać w takim stanie. Rano mogę z powrotem poprzykręcać i po sprawie.

Komisarz wyciąga rękę, bierze nakrętkę.

KOMISARZ Dobrze, teraz już ja się tym zajmę.

Starszy Posterunkowy idzie do drzwi, zatrzymuje się.

KOMISARZ On jest moim przyjacielem, tyle tylko, że nie umie o siebie dbać.

Pauza. Starszy Posterunkowy ociąga się z wyjściem.

STARSZY POSTERUNKOWY Komisarzu, czy mógłbym o coś spytać?

KOMISARZ Na przykład?

STARSZY POSTERUNKOWY *(patrzy na teczkę ze zdjęciami zwłok dziewczyny)* Czy rzeczywiście przysłali cię na to zadupie w celu wyjaśnienia sprawy morderstwa tej dziewczyny?

Komisarz wyrzuca niezapalonego papierosa. Kopie drzwi i wychodzi.

7. O c z e k i w a n i e

Samochód policyjny z otwartymi drzwiami. W mroku rozjarza się papieros i oświetla twarz Komisarza. W ciemności słychać kroki.

KOMISARZ Chowasz się przede mną?

SUZIE *(podchodzi, zapinając spodnie)* A co, miałam przy tobie susiać?

KOMISARZ No i jak?

SUZIE *(wsiada do samochodu, wyjmując mu z ręki papierosa, zaciąga się głęboko)* Co z planem?

KOMISARZ Jeszcze trochę.

SUZIE Jutro jest sobota.

Komisarz bierze od niej papierosa, pali, zatrzymuje dym w płucach.

SUZIE Jutro.

KOMISARZ Jeśli kto inny ma decydować o tym, kiedy będziemy działać, to znaczy, że plan jest jego, nie nasz.

Milczq, ona pali, uśmiecha się.

SUZIE Ty ze mną nie zostaniesz, prawda? Kiedy już załatwimy sprawę.

KOMISARZ A po co? Będziesz miała swoje pieniądze.

SUZIE Żeby ze mną być. I pilnować, żebym nie robiła głupot.

Komisarz wyciąga rękę po papierosa. Ona dalej pali.

KOMISARZ Daj! *(pauza)* No dobrze, mała, daj papierosa.

SUZIE *(odsuwa się, nie wypuszczając papierosa z ręki)* Czemu nigdy nie mówisz do mnie po imieniu?

KOMISARZ Bo twoje imię jest śmieszne.

SUZIE Powiedz je!

KOMISARZ Nie mogę.

SUZIE No powiedz!

KOMISARZ Suzie.

SUZIE Powiedz: „Daj papierosa, Suzie!”

KOMISARZ Stefana!

SUZIE Nie mów tak do mnie!

Komisarz bierze papierosa, zaciąga się, potem go gasi.

SUZIE A czy ty nigdy nie miałeś przezwiska?

Komisarz siedzi z głową opartą o zagłówek i zamkniętymi oczami.

SUZIE Co?

KOMISARZ „Książę”.

SUZIE „Książę”?! Super!

KOMISARZ Wcale nie super.

SUZIE Dlaczego?

KOMISARZ Chciałem być „Carem”. Kiedyśmy grali w piłkę na podwórku, był jeden „Car Iwan” z sąsiedniej ulicy. Starszy ode mnie. Fantastycznie kopał.

SUZIE Ciebie kopał?

KOMISARZ Piłkę. Car Iwan był najlepszy w grze w piłkę. No i ja nie mogłem zostać carem. Grałem dobrze, ale tamto miejsce było zajęte. Zawsze byłem drugi. Dlatego nazwali mnie „Książę”.

SUZIE Po co przyjechałeś na to zadupie? *(pauza)* „Książę” brzmi o wiele lepiej.

KOMISARZ Tak?

SUZIE Dobry książę. Jak w bajkach.

KOMISARZ A ja postanowiłem być zły.

SUZIE *(pochyla się, patrzy na niego z bliska)* Tak?

KOMISARZ Chciałem być zły. To jest nawet trudniejsze.

SUZIE Taka szansa może się nigdy nie powtórzyć, czuję to.

Odzywa się radiostacja, Suzie aż podskakuje, zaskoczona. Komisarz odsuwa ją i podnosi słuchawkę, potem opuszcza ją, przerywając połączenie. Patrzy na wiadomość na ekranie.

KOMISARZ Muszę jechać. Wsiądziesz po drodze.

8.

Komisarz wprowadza aresztanta z rękami zakutymi w kajdanki. Jest to Autostopowicz. Komisarz pozostawia go w środku pomieszczenia, kładzie na biurku plecak, potem otwiera kajdanki i skuwą ręce Autostopowicza na plecach.

KOMISARZ Nie udało ci się za daleko dotrzeć.

AUTOSTOPOWICZ Mówilem, że chcę wziąć plecak.

Komisarz rzuca plecak pod nogi Autostopowicza.

KOMISARZ Chcę wiedzieć, jak stąd wyszedłeś. Jak opuściłeś ten pokój.

AUTOSTOPOWICZ Drzwi były otwarte.

KOMISARZ Nie opowiadaj bzdur.

AUTOSTOPOWICZ Może nie widzi pan dobrze w ciemności. Drzwi były otwarte, ja je tylko popchnąłem.

KOMISARZ Drzwi otwiera się tutaj, jest zamek elektryczny.

AUTOSTOPOWICZ To może się otworzył wskutek zwarcia, skąd mogę wiedzieć.

KOMISARZ Wskutek zwarcia, tak? (*podchodzi do Autostopowicza, jakby chciał go uderzyć*)

AUTOSTOPOWICZ Proszę mnie nie bić!

KOMISARZ (*gotów wymierzyć cios*) Podaj mi chociaż jeden powód.

AUTOSTOPOWICZ Niech pan sprawdzi plecak, mam dokumenty!

KOMISARZ (*kuca, otwiera plecak, szuka. Wyciąga dokumenty*) To jest książeczka wojskowa. A ty mi nie wyglądasz na żołnierza.

AUTOSTOPOWICZ Nie jestem podobny do tego na zdjęciu?

KOMISARZ (*czyta*) Iwan Petrow Daskałow. Widziałem sporo takich książeczek. Spodziewasz się, że padnę z wrażenia?

AUTOSTOPOWICZ Słyszałem, że dowodził pan oddziałem w Iraku.

Komisarz wstaje, idzie za biurko, siada i zapala lampę. Studiuje dokument. Potem rzuca go na biurko, patrzy na Autostopowicza.

KOMISARZ No i?

AUTOSTOPOWICZ Iwan Petrow Daskałow. Irak. Basra.

Komisarz podnosi książeczkę wojskową, przygląda się zdjęciu.

KOMISARZ To nie jesteś ty. Tyle że podobny. Iwan Daskałow zginął na misji.

AUTOSTOPOWICZ Zginął na misji pod twoim dowództwem. Jestem jego bratem.

Komisarz krzywi się, wyciąga papierosa, obraca go między palcami.

AUTOSTOPOWICZ Chciałem cię zobaczyć na własne oczy. I dopiero potem pokazać ci ten plecak.

KOMISARZ Bardzo mi przykro z powodu twojego brata.

AUTOSTOPOWICZ Wcale ci nie jest przykro. Mam jego listy.

KOMISARZ Teraz to już przeginasz. Byłem ranny podczas tego ataku, trafił mi w głowę. Jedną nogą byłem na tamtym świecie. Do tej pory nie mam czucia w palcach jednej ręki. Kiedy sobie obcinam paznokcie, to całkiem jakbym je obcinał komuś innemu, nie sobie. Dlatego jak mam kogoś uderzyć, to tylko lewą ręką. Choćbym uderzył nie wiem

jak mocno, choćbym nawet z całej siły wałnął pięścią w ścianę, to nic mnie nie boli. Masz minutę, zanim się do ciebie dobiórę. Zastanów się i powiedz: po kiego się tu zjawiłeś?

Pauza.

AUTOSTOPOWICZ Konwojowaliście heroinę z Afganistanu. To dlatego was zaatakowali.

KOMISARZ Naczytałeś się głupot w internecie.

AUTOSTOPOWICZ Mnie tam także ciągnęło, chciałem pojechać do ośrodka przygotowawczego. Ale brat zadzwonił i powiedział: Człowieku, zapomnij! Żadnego wojska, żeby twoja noga tam nie pozostała. Czekaj na mnie, złożyłem raport i wracam, tylko muszę tu dokończyć jedną rzecz.

KOMISARZ Twój brat chciał się tam ustawić, tak jak zresztą cała reszta. Czy ty wiesz, ile wynosi emerytura zawodowego żołnierza?

AUTOSTOPOWICZ Aha, więc potwierdzasz! Pisał, że go wybrałeś do wyjazdów specjalnych.

KOMISARZ Co mam potwierdzać? Kim ty jesteś, co ty w ogóle rozumiesz? *(pauza)* Też byś tak postąpił na jego miejscu, nawet byś się nie zastanawiał. Prosta sprawa: ładują ci skrzynię do ciężarówki i od jednych brudasów zawozisz ją do innych brudasów. Jakie to ma znaczenie, co jest w środku, oni to robią i z nami, i bez nas, a głupotą byłoby nie wziąć procentu, bo co innego możemy dostać? Medal? Czy rozpierniczyć się w drobny mak przez jakiegoś kretyna obwieszonego dynamitem?

AUTOSTOPOWICZ Dla czegoś takiego zginął mój brat i jeszcze dwóch kolegów.

KOMISARZ Ja nie jestem winny śmierci twojego brata. Tak się po prostu złożyło.

AUTOSTOPOWICZ Nie wierzę.

KOMISARZ W co nie wierzysz?

AUTOSTOPOWICZ Nie wierzę w ani jedno twoje słowo.

KOMISARZ Konwojował tu i tam trochę opium. Tam to jest normalka, część całej tej cholernej gry. Tam, w tamtym świecie. Tam jest wojna, istnieją reguły, istnieją prawa rządzące dniem i prawa rządzące nocą. I on je bardzo dobrze znał.

AUTOSTOPOWICZ To nie jest wszystko!

KOMISARZ Tak?

AUTOSTOPOWICZ Nie wiem, jak do tego doszło, nie wiem, jak to zrobiłeś. Wiem tylko, że położyłeś łapę na heroinie. Nie zawieźliście jej tam, gdzie należało. Cała przesyłka pojechała w inne miejsce i ty ją utargowałeś na swoje nazwisko. Ale zanim się to stało, zginęło trzech ludzi. Miałeś szczęście, że cię zranili, do tego lekko, poleżałeś w szpitalu, wykurowali cię. I pożegnali jak bohatera. A ty zwinąłeś wszystko: i swoją część, i ich pieniądze.

Komisarz ogląda książeczkę wojskową, przerzuca kartki.

AUTOSTOPOWICZ Po tym telegramie o śmierci brata nikt się więcej nie odezwał. Dostaliśmy tylko plastikowy medal w pudełeczku i jakieś

dokumenty z pieczętkami. A potem zaczęły przychodzić pieniądze. *(pauza)* Co miesiąc. Zastanawialiśmy się, kto je może przysyłać. Potem dodałem dwa do dwóch.

KOMISARZ *(przygląda się zdjęciu, czyta)* No proszę, a ja nigdy nie wiedziałem, kiedy on się urodził. Ani gdzie. Zresztą to wszystko już nie ma znaczenia...

AUTOSTOPOWICZ Skąd masz te pieniądze, które nam co miesiąc przysyłasz? I dlaczego to robisz – wyrzuty sumienia? W dodatku pod fałszywym nazwiskiem. Zajęło mi trochę czasu, żeby cię odszukać, ale znalazłem kogoś na poczcie, kto sprawdził miejsce nadania. A że miasto jest nieduże, to szybko udało mi się znaleźć weterana z Iraku, szefa policji... *(pauza)* Prawda jest taka, że ty sam urządziłeś zasadzkę i wszyscy przez ciebie wpadli. Potem wzięłeś i swoją kasę za heroinę, i działki pozostałych.

Komisarz odwraca się od niego plecami, podnosi plecak, przygląda mu się.

AUTOSTOPOWICZ Hej, słyszysz mnie?

KOMISARZ Kiedy mówisz o heroinie, to zaczynasz bełkotać, w ustach gromadzi ci się ślina – słyszysz to? *(pauza)* Jak ty masz na imię, Daskałow?

Podchodzi do niego, uważnie patrzy w oczy, jakby badając. Autostopowicz z trudem to wytrzymuje.

AUTOSTOPOWICZ Wysyłasz po pięć stów miesięcznie i wyobrażasz sobie, że to załatwi sprawę.

KOMISARZ Sądziś, że to za mało? Ile chcesz?

AUTOSTOPOWICZ Piętnaście baniek od razu.

KOMISARZ Aha.

AUTOSTOPOWICZ I potem jeszcze pięćdziesiąt, kiedy ci dam ten list, w którym brat...

KOMISARZ *(podnosi rękę, przerywa mu)* Aha, jasne.

AUTOSTOPOWICZ Co? Bardzo łatwo się zgadzasz.

KOMISARZ Zgadzam się? *(pauza)* Wiesz, myślę sobie, że w odróżnieniu od twojego brata – chyba, bo go nie znałem aż tak dobrze – tak więc w odróżnieniu od twojego brata ciebie bym nie wziął na misję. Ni gdzie bym cię nie wziął

AUTOSTOPOWICZ Uważaj! Na twoim miejscu... Lepiej uwolnij mi ręce. Nie zapominaj, że ten list...

KOMISARZ Nie zapominaj, że nie mówimy o liście, tylko mówimy o tym, jak ja... Kiedy się obudziłem, po tej nocy... w jakimś szpitalu, nie wiem, gdzie – to tylko jedno oko miałem otwarte, drugie było zabandażowane, ale wszystko widziałem – na łóżku obok mnie siedziała kobieta. Tak, kobieta. „Chciałam zabrać stąd tam, do pomocy, czterech zdrowych chłopaków” – powiedziała do kogoś. Patrzyła w bok i nie widziałem jej twarzy. „Ale liczba się pomyliła” – powiedziała mi, że liczba się pomyliła, bo właściwie mówiła do mnie. Tylko że dalej nie widziałem jej twarzy i zrozumiałem, że nie powinienem na nią patrzeć, nie powinienem jej widzieć, jeśli chcę pozostać żywy, tam,

w tym pokoju, jeśli chcę pozostać w tym pokoju, gdzie wszystko jest białe, w szpitalu. „Sama nie wiem, czy cię wziąć – powiedziała. – Przyszłam po czterech. Ale ty nie jesteś gotowy. Jest jeszcze w tobie życie.” Gdybyś mnie teraz spytał, czy się bałem... (*wzrusza ramionami*) Bo ja wiem? Myślę sobie, że po tym wszystkim, co było, to wstyd się bać, pocić się ze strachu, popuszczać w gacie. Nienawidzę... Po ustach... To najbardziej boli. (*wykrzywia się dziwnie, szczęki poruszają się, jakby przeżuwał*) Na czym skończyłem, już ci wszystko opowiedziałem? „Tymczasem cię zostawię – powiedziała do mnie. – Ale przysługa za przysługę: kiedy będziesz chciał się kogoś pozbyć – bo po co niektórzy mają niepotrzebnie zabierać innym powietrze – to mi go przysyłasz. A już ja się postaram, żeby ci to uszło na sucho.” Sam widzisz, dziwaczna kobieta. (*otwiera kasę pancerną, wyciąga pudełko z pistoletem Pisarza*) Na co ci te pieniądze, których ode mnie chcesz?

AUTOSTOPOWICZ Mam problemy, muszę się leczyć.

KOMISARZ Aha, leczyć się. (*wyciąga pistolet, wkłada magazynek*)

AUTOSTOPOWICZ Proszę. Proszę!

KOMISARZ A cóż się tak zdenerwował?

AUTOSTOPOWICZ Powiem ci, gdzie jest ten list!

KOMISARZ Tak?

AUTOSTOPOWICZ Jest u mnie, w garażu, schowałem go w oponie. Dam ci go, podam ci adres...

KOMISARZ To niepotrzebne. Sam mówisz, że na ten adres posyłałem ci pieniądze. (*wkłada rękawicę, przeladowuje pistolet*) A wiesz, tamta kobieta nie mówiła, czy ma coś przeciwko byłym narkomanom.

AUTOSTOPOWICZ Nie możesz tu nic zrobić! Nie możesz mnie tu zastrzelić!

KOMISARZ Tak czy inaczej nie mamy specjalnego pomieszczenia do rozstrzelowań, więc trzeba improwizować. (*spogląda na zegarek*) Zaraz zgaśnie światło, żebyś się nie przestraszył.

Lampy mrugają, następuje ciemność. W mroku widać zielony blask noktowizora. Na podłodze leży ciało Autostopowicza.

9. Raport wieczorny

Dzwonek centrali telefonicznej. Komisarz przyjmuje połączenie.

DYŻURNY Komisarzu?

KOMISARZ Cześć pracy centralce.

DYŻURNY Dzwonię, żebyś nam opowiedział jakiś kawał. Potwornie się tu nudzimy.

KOMISARZ Piszesz?

DYŻURNY Co, kawał?

KOMISARZ Raport pytam, czy piszesz.

DYŻURNY Czekaj. Zapisuję. O jakie dni chodzi?

KOMISARZ Zbiorczy przegląd tygodnia.

DYŻURNY Dawaj. Punkt pierwszy, informacje operacyjno-poszukiawcze.

KOMISARZ Nie podajemy.

DYŻURNY Nic?

KOMISARZ Niczego nie poszukujemy, nie mamy osób zaginionych.

DYŻURNY A kontyngent?

KOMISARZ Kontyngent jest w normie, zabezpieczony.

DYŻURNY Ciężkie przestępstwa, przestępstwa przeciwko życiu i zdrowiu?

KOMISARZ Przeciwko życiu i zdrowiu – nie. Ciężkie kryminalne – nie.

Przeciwko mieniu – jedno wymuszenie rozbójnicze. Były bójki w dzielnicy romskiej, ale nie zidentyfikowano ani pokrzywdzonych, ani sprawców.

DYŻURNY Czyli chuligaństwo.

KOMISARZ Nie, naruszenie porządku publicznego.

DYŻURNY (*śmieje się*) Bo tak jest lepiej w statystyce?

KOMISARZ Bo rzeczywiście tak jest.

DYŻURNY Jak sobie chcesz.

KOMISARZ No to tyle.

DYŻURNY Coś jeszcze do raportu?

KOMISARZ To wszystko.

DYŻURNY Spokojnie tam sobie żyjecie.

KOMISARZ Fakt.

DYŻURNY Aż zazdrość bierze. Spokój, przyroda, czyste powietrze.

KOMISARZ Zapraszamy, zawsze można przyjechać odpocząć.

DYŻURNY Sam wiesz, jak to jest.

KOMISARZ Byle się zdecydować. No to tymczasem.

DYŻURNY Cześć, miłego odpoczynku.

KOMISARZ Jaki odpoczynek, idę na obchód.

Koniec połączenia.

10.

Samochód policyjny. Za kierownicą siedzi Komisarz. Klakson. Pisarz odwraca się.

PISARZ Aleś mnie przestraszył!

KOMISARZ Wsiadaj.

PISARZ Dzisiaj nie będziemy pić. Przyszedłem, żeby ci powiedzieć. Mogłeś do mnie dzwonić, i tak nie mam telefonu. A samochód nie chce zapalić.

KOMISARZ (*otwiera od wewnątrz drzwi samochodu*) Wsiadaj.

PISARZ (*pochyla się, nie wsiadając, wsuwa głowę do samochodu i patrzy przez przednią szybę*) To tak wygląda świat widziany z samochodu szefa policji.

Naciska przycisk, włącza się syrena, uruchamiają się światła na dachu.

Komisarz włącza to wszystko.

PISARZ Włączasz dyskotekę, jedziesz sobie, przyglądasz się, co się dzieje w twoim rejonie... w twojej cichej wschodniej guberni... Pewnie się uważasz za wielkiego macho.

KOMISARZ Oczywiście.

PISARZ No tak, przecież byłeś w Afganistanie.

KOMISARZ W Iraku.

PISARZ Tak, w Iraku. Każdy ma jakiś powód do tego, żeby się uważać za nie wiadomo co. Irak, Francja, Anglia... wróżka babcia Wanga. Dobrze się tutaj ustawileś. (*ogląda wnętrze samochodu, trąca palcem wiszące na łańcuszku kajdanki*) O, i kajdanki – komu zawiążesz grzechy, temu zostanie zawiązane, komu rozwiążesz, temu zostanie wybaczone... (*siada ciężko w samochodzie. Pauza*) Byłem zatankować na stacji. Tej ładnej dziewczyny już nie ma. Szkoda. (*pauza*) W średniowieczu mężczyźni żyli najwyżej do pięćdziesiątki. W starożytności – do trzydziestu pięciu, czterdziestu lat. Jeśli się zastanowić, to absolutnie wystarczy. Starość jest obrzydliwa – nie wierzysz już w to, w co wierzyłeś przedtem, ale nie masz sił nic zmienić. A nie da się zacząć od początku. Po prostu się nie da! I tyle. Tymczasem należałoby zniszczyć całą przeszłość, wrzucić w ogień, publicznie się wyprzeć... Oczywiście nikt tego nie robi. Tylko jeden czy dwóch... prawdziwi mężczyźni. Prawdziwy pisarz zawsze na końcu popełnia samobójstwo. Hemingway, Jack London. Zbyt dużo kłamstwa. Hemingway... Nie powinno się pić. Żadnego picia, od dzisiaj nic a nic. Potrzeba trochę diety. Wszystko jedno, ty to masz gdzieś, nic z tego nie rozumiesz i wcale cię nie interesuje. (*patrzy na Komisarza, ale nie uzyskuje odpowiedzi*) A kiedy sobie pomyślę, że chyba podarowałem ci moją książkę, prawda? Z autografem, prawda, że podarowałem? Wyrzuciłeś ją? Słusznie. Imitacja sztuki. (*pauza*) Tamto miasto to wrzód. Literatura – nic, zero. Próżność i niechlujstwo, jedno beztalencie na drugim, i wchodzą sobie nawzajem do dupy. Pseudoliteratura. Pseudoartyści, pseudopisarze, imitacja na imitacji, przy tym za nędzne pieniądze, a przez resztę czasu autodestrukcja. Że co ja tam robię? Co robię między nimi – jeśli mam być uczciwy, to lepiej mi zostać tutaj, zając się rąbaniem drzew. Kac nie przychodzi przypadkowo, to nie jest kara. To jest olśnienie.

KOMISARZ Czekaj no...

PISARZ Nie odbieraj mi głosu! Za krótko się uczyłeś, za słabo władasz językiem ojczystym, żeby mi odbierać głos. Jesteś kanałą szczebla powiatowego, ale przynajmniej nie jesteś pseudopisarzem ani pseudoartystą. Pewnie też bierzesz pieniądze pod stołem jak wszyscy inni, ale przynajmniej nikogo nie okłamujesz, że tworzysz sztukę, podczas gdy właściwie wyrzysz szwindle. No i... Masz wodę?

Komisarz wyciąga butelkę, podaje mu.

PISARZ Tobie mogę powiedzieć, bo ty to zrozumiesz. Dla starego człowieka samotność jest jak przecucie gorszych rzeczy. Nie wierzyłem, że do tego dojdę, ale nie da się przeskoczyć imponderabiliów. Mam wzdęcia. Śmierdzi mi z ust. (*pije wodę*) Człowiekowi w moim wieku już trudno jest być samym. Samotność jest czymś trudnym do zaakceptowania – mówiłem ci? Dlatego wracam do miasta. Dlatego nie zostaję tu, żeby rąbać drzewa w lesie. Próżność już nie jest po prostu luksusem – telewizja, wywiady, użeranie się z władzą. Próżność jest

formą ratunku. W przeciwnym razie – koniec. Cisza. Słyszysz tylko dźwięk oddechu, dźwięk astmy.

Pauza.

KOMISARZ Ile razy wtedy wystrzeliłeś?

PISARZ Co?

KOMISARZ Z tego pistoletu, który mi przyniosłeś. Ile razy wystrzeliłeś.

Tam w lesie.

PISARZ Nie wiem. Czemu?

KOMISARZ Odpowiedz.

PISARZ Nie wiem dokładnie – sprawdź magazynek. Pięć, sześć. Czemu?

KOMISARZ A między wystrzałami usłyszałeś coś szczególnego?

PISARZ Co miałem usłyszeć?

KOMISARZ Jakiś inny dźwięk, różny od tych wystrzałów w lesie. Jakiś rykoszet. *(pauza)* Na przykład dwa-trzy celne strzały i potem jeden inny?

PISARZ Nic nie słyszałem. Pif-paf, sam wiesz, jaki to dźwięk.

KOMISARZ Tak, wiem. Musimy porozmawiać.

PISARZ Tak?

KOMISARZ Nie chciałem cię niepokoić przed upewnieniem się co do kalibru amunicji. W głębi lasu, w odległości sześćdziesięciu metrów od twojego ogrodzenia, znalezione zostało ciało z raną z broni palnej. Kaliber jest ten sam, co w twoim pistolecie.

PISARZ Ciało... jakie ciało?

Pauza.

KOMISARZ Zwłoki.

PISARZ I ty sądzisz, że...

KOMISARZ Tak. W pobliżu są trzy ślady na drzewach – podpisy broni. I jedno trafienie w ciało. Szkoda, to niesamowity przypadek. Kula przebiła arterię i poszła w górę, roztrząsała szczękę i zdeformowała twarz...

PISARZ Jak... Tam nie było nikogo, ja nikogo nie widziałem.

KOMISARZ Pewnie spał, leżał na ziemi. Pierwsze strzały go obudziły, podniósł się, wtedy trafiła go kula i koniec. To tylko hipoteza.

PISARZ Jak to leżał? Kto tam będzie spać? Co to za człowiek?

KOMISARZ Potem ci powiem. *(pauza)* Dobrze się czujesz?

PISARZ Co to za człowiek?

KOMISARZ Nie wiem. Nie ma dokumentów. Rysów twarzy nie da się zidentyfikować. Ale nie jest stąd, nie mamy sygnałów o zaginięciu. Nic o nim nie wiadomo, po prostu śpiący człowiek z plecakiem pełnym śmieci. Może to być jakiś drobny przestępca, złodziej. Z pewnością uzależniony od narkotyków. *(pauza)* Nie chciałem cię niepokoić przed sprawdzeniem, co to była za kula.

PISARZ No i?

KOMISARZ Ten sam kaliber. Ten sam model, ten sam producent, co pociski w twoim pudełku.

PISARZ To znaczy, że ja...

KOMISARZ Nie rozmawiamy o tym. Na tym etapie w ogóle nie rozmawiamy o tym, kto trzymał broń. Tylko identyfikujemy amunicję.

Porównanie kuli i pistoletu, z którego ta kula mogła być wystrzelona, wymaga ekspertyzy balistycznej. Trzeba wykonać próbne strzały z twojej broni...

PISARZ To nie jest „moja broń”, podarowali mi ją!

KOMISARZ Oczywiście.

PISARZ Idioci!

KOMISARZ Oczywiście. Mówię dalej. Trzeba wykonać próbne strzały w specjalnym pomieszczeniu, zebrać kule i pod mikroskopem porównać z kulą znaną w ciele.

PISARZ Kiedy będzie wynik?

KOMISARZ Wyniku nie będzie, bo nie zamówiłem ekspertyzy. Nie ma pistoletu. Przede wszystkim to on powinien jakoś się ujawnić. Pojawić na białym świetle tak, żebyśmy mieli jakieś wskazówki lub zeznania świadków, że to właśnie jest broń, z której oddano strzały. Na razie mamy wypadek z nieznaną ofiarą, nieznaną bronią i nieznanym sprawcą.

PISARZ Jak to możliwe... Akurat ja. Akurat teraz. I ty naprawdę nie wiesz i nie możesz sprawdzić, kto to jest?

KOMISARZ Nie mamy żadnej informacji. I może tak zostanie. Po prostu włóczęga.

PISARZ Jak to włóczęga? Przecież nie jesteśmy na Dzikim Zachodzie! Skądś się musiał wziąć.

KOMISARZ Ty nie masz pojęcia, ilu ludzi żyje dzisiaj na drogach. Nie mamy twarzy, nie mamy dokumentów, tylko jakieś łachmany. Był narkomanem, heroinistą, mówiłem ci. W środku prawie wszystko miał przeżarte.

PISARZ Cholera!

KOMISARZ Krótko mówiąc, analiza profilu ofiary prowadzi do wniosku, że nie musi ona stanowić przedmiotu zainteresowania operacyjnego.

PISARZ A ja sobie roilem... (*nieokreślony gest*)

KOMISARZ Wiem.

PISARZ Myślałem o czymś całkiem innym. Postanowiłem przyjąć... tamtą propozycję. Mówiłem ci.

KOMISARZ I dobrze zrobiłeś.

PISARZ Ale teraz...

KOMISARZ Właśnie dlatego, że masz ważniejsze zadania, że masz cel, będziesz mógł sobie z tym poradzić, zostawić to za sobą i iść dalej.

PISARZ Nie. Nie możemy tego tak zostawić. Ja na pewno nie.

Pauza.

KOMISARZ Powiem to raz i nie będę powtarzał: dla mnie przypadek jest jasny. Co się będzie dziać dalej, o tym decydujesz ty. Przedstawiłem ci obiektywne okoliczności. Jeśli masz coś, co każe ci złożyć oficjalne zeznania, przekazać sygnał czy w ogóle poinformować policję – zrób to teraz, w tym momencie. Jeśli nie, to temat przestanie istnieć. Broń w mojej kasie również. Chcę być bardzo dobrze zrozumiany i proszę cię, żebyś się dobrze zastanowił, bo

jeśli kiedyś postanowisz coś sobie przypomnieć, to ja już nie będę absolutnie nic pamiętał. *(sięga na tylne siedzenie, wyciąga pudełko z pistoletem, zamierza je otworzyć)*

PISARZ Nie chcę więcej oglądać tego pistoletu!

KOMISARZ *(odkłada pudełko)* Jakiego pistoletu?

Pauza.

PISARZ Jestem ci winien wielką przysługę. Bzdura! Nie to chciałem powiedzieć...

KOMISARZ Nie gadajmy o niepotrzebnych rzeczach. Idź już.

Pisarz chce wysiąść z samochodu – drzwi się nie otwierają. Komisarz naciska ukryty guzik, zamek w drzwiach z kliknięciem ustępuje. Pisarz nie rusza się jednak, jakby zrezygnował z zamiaru wysiadania.

Pauza.

PISARZ Marquez.

KOMISARZ Co?

PISARZ Garcia Marquez. Pytałeś mnie kiedyś o tę książkę, w której...

Komisarz patrzy na niego, nie może sobie przypomnieć.

PISARZ W której sadzą banany, na plantacji.

KOMISARZ Aha. Tak, pytałem.

Pisarz znów chce wysiąść, drzwi nie ustępują. Komisarz odblokowuje guzikiem zamek, Pisarz otwiera drzwi i stawia jedną nogę na ziemi.

PISARZ Cholera, ależ to życie jest popieprzone!

KOMISARZ Fakt.

11. „Z a b i ł e ś g o!”

Komisarz wchodzi do pomieszczenia komendy, na ramieniu niesie worek, w którym, domyślamy się, jest czyjeś ciało. Kładzie worek na ziemi. Wychodzi i wraca z wielką torbą, którą rzuca na ziemię. Podnosi ciało, sadza je na krześle. Zdejmuje worek, jest w nim Suzie. Ma zakneblowane usta i skute ręce. Komisarz przerzuca jej ręce do tyłu, za oparcie krzesła, i tam je przykuwa. Poluzowuje opaskę knebla.

SUZIE Puść mnie! Rozwiąż to! Będę krzyczeć!

KOMISARZ Krzycz. Ściany są wygłuszone.

SUZIE Co ty zrobiłeś? Rozbiłeś mu głowę! Zabiłeś go! *(kopie ze wszystkich sił, rzuca się, krzesło przewraca się na ziemię)*

Komisarz podnosi ją, rozpina kajdanki. Suzie wyszarpuje z nich ręce, rzuca się na Komisarza, ale traci równowagę i pada. Przesuwa się na czworakach.

SUZIE *(głośno płacze)* Czemu mnie tutaj przywiozłeś?

KOMISARZ W tej chwili jest to najbezpieczniejsze miejsce. *(rzuca jej worek, którym była przykryta)* Rozbierz się. *(sam też się zaczyna rozbierać i wrzuca ubranie do worka)*

SUZIE Rozbiłeś mu głowę. Po co wzięłeś ze sobą ten młotek?

KOMISARZ Nie młotek, tylko klucz do szyn kolejowych.

SUZIE Ale po co, dlaczego – przecież sam podał kod, sam otworzył sejf.

KOMISARZ Właśnie dlatego. Nie można ograbić takiego sejfu i zostawić świadka.

SUZIE Ale myśmy inaczej planowali! Czemu ja się w ogóle w to wdałam...

KOMISARZ *(wyciąga rękę po jej ubranie)* Rozbieraj się!

SUZIE Wiedziałeś, że to zrobisz. Wszystko miałeś przygotowane.

KOMISARZ Sama tego chciałaś.

SUZIE Nie!

KOMISARZ *(pokazując torbę leżącą na ziemi)* Nie chciałaś tego?

SUZIE Nie chciałam zabójstwa! Nie chciałam zabójstwa! *(pochyla się i grzebie w torbie, która jest pełna pieniędzy)* Był inny sposób!

KOMISARZ Inny sposób polegał na tym, że on by cię rozpoznał. Od jutra ściągiliby cię najsympatyczniejsi chłopcy świata, pragnący odzyskać swoje pięć milionów w średnich i dużych nominałach. Tak wygląda ten inny sposób. *(pomaga jej się rozebrać, bo jest tak rozdygotana, że wszystko jej leci z rąk. Wkłada jej ubranie do worka, zawiązuje go, wrzuca do pomieszczenia aresztu, zamyka kratę. Wyciąga czyste ubranie, ubiera się)*

SUZIE Czemu ja ci uwierzyłam, czemu się w to wdałam...

KOMISARZ Dla pieniędzy.

SUZIE Nie, nie dla pieniędzy. Chciałam się stąd wyrwać, wydostać się z tego wszystkiego...

KOMISARZ Czyli dla pieniędzy. Bez nich nie da rady się wydostać. Spokojnie, pieniądze są.

SUZIE Zabiłeś go.

KOMISARZ Nie mówmy w ten sposób.

SUZIE Zmiażdżyłeś mu głowę.

KOMISARZ Nie używajmy takich słów!

Suzie stoi rozebrana pośrodku pokoju, drży. Komisarz rzuca jej męską koszulę. Potem wyciąga lampę do kontroli banknotów, zaczyna sprawdzać pliki w torbie.

SUZIE Nie mogę dotknąć tych pieniędzy.

KOMISARZ One nie gryzą. I są czyste. *(wyprostowuje się, chowa lampę)* Posłuchaj teraz, jaki jest plan.

SUZIE Nie! *(pędzi do drzwi, chce je otworzyć, są zamknięte na klucz. Wali pięściami w drzwi)*

Komisarz idzie za nią, odciąga, odwraca twarzą do siebie i wymierza policzek. Suzie dygocze pośrodku pokoju z twarzą ukrytą w dłoniach.

KOMISARZ Mówiłem ci, żebyś posłuchała, jaki jest plan!

SUZIE Boję się! Boję się!

KOMISARZ Nie masz się czego bać. Jego krew nas chroni.

SUZIE On jej nie zabił! Zachowywał się tak, jakby jej nie zabił.

KOMISARZ I ty mu uwierzyłaś?

SUZIE Widziałam jego oczy – umierał ze strachu, nie rozumiał, o jakim zabójstwie jest mowa, o jakiej dziewczynie. Chciał tylko, żebyśmy wzięli pieniądze i poszli, żebyśmy mu dali spokój. Ale ty go uderzyłeś – dlaczego?! Dlaczego, przecież już nam dał kod!

Pauza.

KOMISARZ (*patrzy na nią*) Powiedziałem ci, dlaczego – teraz nas chroni jego krew.

SUZIE Jak to?! Boję się ciebie!

KOMISARZ Zrozumiesz.

SUZIE Co?

Pauza.

KOMISARZ Nie, nie potrafisz zrozumieć.

SUZIE Tamta niewykryta sprawa, zabita dziewczyna...

KOMISARZ Wszystko jedno, możliwe, że to nie ma nic wspólnego.

SUZIE W takim razie kto ją zabił?

Komisarz wzrusza ramionami. Robi krok w jej stronę, obserwuje.

SUZIE Będę milczeć. Kocham cię. Będę milczeć, więcej już nie powiem ani słowa. Wiem, ty mnie tylko tak straszysz. Proszę cię, nie rób mi nic złego. Proszę. Kocham cię... (*przytula się do niego, obejmuje, głaszcze po twarzy*) Ręce Komisarza obejmują jej szyję. Jedną ręką ją ściska, drugą zatyka jej usta. Ściska coraz mocniej, aż ciało dziewczyny bezwładnie osuwa się na ziemię. Wtedy zaciąga je do pomieszczenia aresztu.

12. Profil podejrzanego

Portret pamięciowy. Części twarzy zmieniają się i tworzą portrety nieznajomych ludzi. Oczy, nosy, usta. W portretach mieszają się fragmenty twarzy Komisarza, Sierżanta, Starszego Posterunkowego, ale żadna z nich nie występuje w całości.

13. Pieniądze

Brzęczyk otwarcia drzwi, wchodzi Sierżant i Starszy Posterunkowy. Komisarz obserwuje ich przez dłuższą chwilę.

KOMISARZ Co jest?

STARSZY POSTERUNKOWY Przemyślałem sprawę, komisarzu.

KOMISARZ Jaką?

STARSZY POSTERUNKOWY Dodatkowej pracy w czasie wolnym od obowiązków służbowych.

Pauza.

KOMISARZ (*wskazując na Sierżanta*) A co ten tutaj robi?

STARSZY POSTERUNKOWY Wydaje mi się niesprawiedliwe, żeby sierżant Penkow nie otrzymał jeszcze jednej szansy. Ja tu jestem od miesiąca, a on już dziesięć lat pracuje w tym mieście.

KOMISARZ Ta rozmowa nie ma sensu.

SIERŻANT Doszło do nieporozumienia. Wiesz, szefie, że zawsze ci wszystko mówiłem. Rozliczałem się co do grosza.

KOMISARZ Nie gadaj tyle. Nie mam dla was czasu.

SIERŻANT Ja nie chciałem tych pieniędzy dla siebie. Miałem je przynieść.

Chciałem ci wszystko powiedzieć.

KOMISARZ Ja także nie chcę pieniędzy dla siebie. One idą do rodzin weteranów, jasne? A teraz się wynoś.

SIERŻANT Zostaw mnie w służbie obserwacyjnej. Ludzie z LMD mnie znają, wszyscy – i w konsorcjum, i w elektrowni, i szefowie ochrony – mają do mnie zaufanie. Trudno będzie wprowadzić kogoś nowego do załatwiania ich spraw. W dodatku coś tam się szykuje i wcześniej czy później będę miał dostęp do informacji... A ta robota jest mi naprawdę potrzebna. Moja żona... Ta forsa nie jest dla mnie, tylko dla jej rodziny. Mamy problemy.

Pauza.

KOMISARZ Pomyślę, Penkow.

SIERŻANT Dziękuję, szefie.

Penkow idzie do drzwi. Komisarz naciska guzik, drzwi otwierają się, Penkow wychodzi.

KOMISARZ Co to za szopka? Po coś ty go przyprowadził?

STARSZY POSTERUNKOWY Załamał się facet. Może coś zmalaować, jeśli się nim nie zająć. Jeszcze się zgłosi do Biura Bezpieczeństwa.

KOMISARZ Możesz iść, potem się nad tym zastanowię.

STARSZY POSTERUNKOWY A ja zostaję?

KOMISARZ Gdzie?

STARSZY POSTERUNKOWY W schemacie.

KOMISARZ Coś cię niepokoi?

STARSZY POSTERUNKOWY Ile dostanę.

KOMISARZ No proszę, doszliśmy do najważniejszego!

STARSZY POSTERUNKOWY To znaczy, ile będę zarabiał miesięcznie.

KOMISARZ Połowa wpływów z kontroli na szosie. I ryczałt za ochronę obiektów. To ci będzie wypłacał do ręki ich człowiek, z centrali.

STARSZY POSTERUNKOWY A w razie inspekcji kto mnie będzie krył?

KOMISARZ Niegłupi jesteś, posterunkowy.

STARSZY POSTERUNKOWY Oczy mam otwarte, czytam gazety.

KOMISARZ Zostaw to mnie.

STARSZY POSTERUNKOWY Czy mamy jakąś ochronę wyżej... w Sofii?
(*pauza*) Gdyby się coś sypnęło?

KOMISARZ Głowa mnie boli.

STARSZY POSTERUNKOWY Chcę wiedzieć, kto za mną stoi.

KOMISARZ Jesteśmy sami, nikogo innego nie ma!

STARSZY POSTERUNKOWY Niebezpiecznie jest tak się bawić bez wpływowego człowieka w Sofii.

KOMISARZ W Sofii są sami palanci.

STARSZY POSTERUNKOWY Masz o sobie wysokie mniemanie, komisarzu.

KOMISARZ Ano mam.

Pauza.

STARSZY POSTERUNKOWY Niech tam. Wystarczy. (*robi krok naprzód, staje obok biurka, sięga do wewnętrznej kieszeni, wyciąga jakiś przedmiot*)

A teraz radzę zachować milczenie.

KOMISARZ Co ty powiedziałeś?

STARSZY POSTERUNKOWY Komisarzu, to koniec. Rozmowa została nagrana.

KOMISARZ Co ci jest, chłopie?

STARSZY POSTERUNKOWY (*pokazuje dokument*) Biuro Bezpieczeństwa. Inspektor Wasilew. Cała rozmowa została udokumentowana przy wykorzystaniu specjalnych środków. Podobnie rozmowy telefoniczne. Jest wniosek prokuratorski.

KOMISARZ Pokaż mi nakaz!

Starszy Posterunkowy wyciąga kartkę.

STARSZY POSTERUNKOWY To jest nakaz zatrzymania. Komisarzu, proszę o klucz od kasy. Od pana postawy zależy, czy wszystko przebiegnie w należyty sposób.

KOMISARZ (*czyta*) „Wasilew”... To ty się nie nazywasz Kolew?

STARSZY POSTERUNKOWY Kolew to od imienia ojca, komisarzu. Zostaje pan zatrzymany na siedemdziesiąt dwie godziny w związku z dochodzeniem prokuratorskim.

KOMISARZ Jakim dochodzeniem?

STARSZY POSTERUNKOWY Nadużywanie uprawnień wynikających ze stanowiska służbowego. Działalność pozaregulaminowa. Osiąganie korzyści materialnych. Organizowanie schematu łapówek, ukrywanie informacji operacyjnych i przekazywanie ich osobom postronnym. Korupcja.

KOMISARZ To nie jest dobry moment na takie numery, Nikolaś.

STARSZY POSTERUNKOWY Nie mam na imię Nikolaś.

KOMISARZ Wszystko jedno, jakkolwiek się nazywasz. To nie jest dzień na takie zabawy.

STARSZY POSTERUNKOWY Można coś prywatnie, komisarzu? Ty w gruncie rzeczy nie lubisz gliniarzy, prawda? Nie jesteś policjantem, tylko wojskowym.

Komisarz przytakuje, patrząc w podłogę.

STARSZY POSTERUNKOWY Nauczyl cię, że dla osiągnięcia zwycięstwa można dopuszczać się rzeczy bezprawnych. Ale tak nie jest.

Pauza.

KOMISARZ Coś ci pokażę.

STARSZY POSTERUNKOWY Trzymaj się z daleka od kasy!

KOMISARZ Nie, to nie to, Nikolaś. (*sięga ku czarnej torbie*) Otworzę tę torbę. Powinieneś popatrzeć do środka. Coś jakby specjalnie dla Biura Bezpieczeństwa. Proszę...

STARSZY POSTERUNKOWY Powoli!

KOMISARZ (*uśmiecha się*) Jak sobie życzysz, sofijczyku. Popatrz. (*otwiera torbę, widać paczki pieniędzy*) Chcę, żebyś je zabrał. Żebyś je zabrał i przekazał w bezpieczne miejsce.

STARSZY POSTERUNKOWY (*zmienionym głosem*) To znaczy gdzie?

KOMISARZ Nie wiem, sam zdecydujesz. Do Biura Bezpieczeństwa, do waszego wydziału czy gdzieś do szefów. Albo weź do siebie. Przelicz, pomyśl. Zastanów się. Jak postanowisz, tak będzie. Mnie wystarczy połowa. Jesteś mądrym młodym oficerem. Dlatego mnie posłuchasz – nawet połowa połowy to więcej niż milion, nieźle jak na początek. Człowiek musi widzieć przed sobą jakieś perspektywy. I dlatego tę

drugą połowę przeznaczymy – ty i ja – na bardzo perspektywiczny wspólny biznes. Mam plan, wszystko ci opowiem – jutro, bo dzisiaj już... bardzo...

STARSZY POSTERUNKOWY A jeśli cię teraz skuję?

KOMISARZ Wtedy będę musiał pomyśleć o innych wariantach. Będę się musiał zastanowić. Ale najpierw podejmij decyzję.

Starszy Posterunkowy pochyla się nad torbą, wyciąga małą lampkę, włącza niebieskie światło, sprawdza, czy pieniądze nie są znaczone. Zaczyna układać paczki obok torby.

KOMISARZ Wiem, że to komplikuje sprawę. Z tymi pieniędzmi masz dwie drogi: albo wybierzesz wariant, który ci proponuję, albo złożysz raport. I popatrzysz, jak gdzieś znikają jako element materiału dowodowego.

Cicho otwiera kasę za plecami Starszego Posterunkowego. Wyjmuje pudełko z pistoletem, wkłada magazynek, odciąga zamek. Na ten dźwięk Starszy Posterunkowy wyprostowuje się, patrzy na pistolet w ręce Komisarza.

STARSZY POSTERUNKOWY Co ty robisz?

KOMISARZ To samo, co ty – szukam wyjścia z sytuacji.

Patrzą na siebie przez kilka chwil. Starszy Posterunkowy pochyla się, bierze paczki z torby, przelicza. Wyprostowuje się.

STARSZY POSTERUNKOWY Dwadzieścia.

Komisarz rzuca mu kopertę, Starszy Posterunkowy chowa pieniądze, idzie do drzwi. Komisarz naciska guzik. Starszy Posterunkowy otwiera drzwi, staje na moment na progu, patrzy na Komisarza, potem wychodzi.

14.

Lampy mrugają. Krata aresztu powoli się otwiera. Pojawia się czyjaś sylwetka.

KOMISARZ Słyszałeś wszystko?

Postać porusza się w ciemności, jest to Autostopowicz. Przykuca obok otwartej torby z pieniędzmi.

AUTOSTOPOWICZ Ale ja jestem głupi, trzeba było zażądać o wiele więcej.

KOMISARZ Nie jesteś głupi, tylko martwy.

AUTOSTOPOWICZ Bardzo śmieszne.

KOMISARZ Jesteś zabity, zastrzelił cię pewien pisarz.

AUTOSTOPOWICZ Pisarz? A cóż to znowu?

KOMISARZ Pisarz, który zostanie ministrem, potem wiceprezydentem. A któregoś dnia może czymś więcej.

AUTOSTOPOWICZ Co to za brednie? Głupi pan czy co?

KOMISARZ I przez cały czas przedtem i potem będzie coś, co ja o nim wiem i czego nie wie nikt inny. *(podnosi rękę, w której nadal trzyma broń)* Mam tu pistolet, z którego cię zastrzelił. Z jego śladami na kolbie. Co roku będę mu posyłał na pamiątkę butelkę domowej

śliwowicy. Jesteśmy dobrymi przyjaciółmi. Od dawna zaprasza mnie, żebym go odwiedził. I będzie mnie stale zapraszał i czekał, aż czegoś od niego zażądam w zamian za milczenie. Ale tego, czego będę od niego chciał, to chyba nie oczekiwał. Spodoba mu się, że chcę, żeby mnie wysłał daleko. W misji dyplomatycznej. Tam, w to miejsce.

AUTOSTOPOWICZ Gdzie, w jakiej misji? Za granicę?

KOMISARZ Tam, gdzie zginął twój brat, biedaku. Jest takie małe miasteczko, obok droga, na drodze most, za mostem kotlina na pustyni, bez odrobiny cienia, nawet w nocy. Coś tam straciłem, coś tam zostało i nie mogę zappełnić tej próżni. Kula w głowie nie jest żadnym wytłumaczeniem. Ta kula nie jest przyczyną, tylko środkiem.

AUTOSTOPOWICZ Całkiem ci odbiło, człowieku.

KOMISARZ Tak, wiedziałem, że nie zrozumiesz.

AUTOSTOPOWICZ Zabieram się stąd. Chcę swoje pieniądze i więcej mnie pan nie zobaczy.

KOMISARZ Z pieniędzmi czy bez nich, i tak zostaniesz tutaj, żeby załatwiać moje sprawy. Jest mnóstwo brudnej roboty do zrobienia.

AUTOSTOPOWICZ Chciałbyś. Biorę, co moje, i cześć!

KOMISARZ Sam do mnie przyjdiesz, taki teraz twój los. Zostałeś mi dany – ty i twoja krew. Należysz do mnie, aż do końca.

AUTOSTOPOWICZ Tak samo jak ty do tej kobiety na biało?

KOMISARZ Jakiej kobiety?

AUTOSTOPOWICZ Tej na biało! W szpitalu, tej, która ci... Te bzdury, które mi naopowiadałeś.

KOMISARZ Nic ci nie opowiadałem. Sam zobaczyłeś.

AUTOSTOPOWICZ Akurat. Nic nie zobaczyłem, bo nic nie było. Tyś mi naopowiadał.

KOMISARZ Dobrze wiesz, że widziałeś, bo nie mówiłem o kobiecie na biało, a tylko o kobiecie. A to białe zobaczyłeś sam. I dobrze wiesz, co nas z tobą wiąże. Krew twojego brata, choćby tylko to. Mam rację? Przyszedłeś do mnie, jesteś mój. Ty ze mną, ja z tobą. I tak będzie do końca.

AUTOSTOPOWICZ Jesteś nienormalny, szefie. *(wyciąga rękę, bierze paczkę)* Zobacz, biorę swoją kasę i znikam – tak będzie dobrze, nie? Tyle prawda? Chyba będzie akurat. *(bierze jeszcze parę paczek, wpycha je do kieszeni)* Nawet nie widać, że ubyło. Tośmy się dogadali, nie? *Idzie na bok, znika w ciemności. W mroku widoczna jest inna postać. Suzie.*

SUZIE Te pieniądze są nasze! Moje, twoje, nas obojga. Łatwo pozwalasz, by ci zabierano.

KOMISARZ On daleko nie pójdzie. Tych pieniędzy nikt nie jest w stanie ukraść.

SUZIE *(patrzy na pieniądze, zagrzebuje ręce w paczkach)* Tak?

KOMISARZ Chroni je krew.

SUZIE Jak to?

KOMISARZ Nie rozumiesz.

SUZIE Dlaczego?

KOMISARZ Nie rozumiesz.

Suzie wstaje, ściskając w palcach pieniądze, podchodzi do biurka i siada na nim, obejmuje szyję Komisarza, przyciska usta do jego ust.

SUZIE Chcę się z tobą pieprzyć.

Komisarz odwraca głowę w bok, ona szuka jego ust, przyciska się do niego.

SUZIE To nie z powodu pieniędzy, nie tylko z powodu pieniędzy. Kocham cię.

KOMISARZ Nikogo nie możesz kochać, jesteś martwa. Nie żyjesz.

SUZIE Milcz! *(rzuca w niego paczką pieniędzy, zeskakuje na ziemię, chowa pieniądze do torby, zamyka ją)* Jaki mamy plan, dokąd jedziemy?

KOMISARZ Boli mnie głowa.

SUZIE Musimy je gdzieś schować, gdzie?

KOMISARZ Wszystko jedno... Pomyślmy.

SUZIE Ciężarówka? Bidon i do cysterny z benzyną. Nikt ich nie znajdzie, tam nigdy nie sprawdzają!

KOMISARZ A widzisz, że wiesz.

SUZIE Idę. Już jest poniedziałek, zaczyna się nowy tydzień.

15. Komisarz i komisja

W ciemności zapala się lampa biurkowa.

MĘSKI GŁOS I Dobrze, komisarzu, jasne.

Zapalają się inne lampy biurkowe. Kręgi światła zarysowują sylwetki ludzi siedzących przy długim stole, naprzeciwko których stoi Komisarz.

KOMISARZ Tak?

KOBIECY GŁOS Nie interesujemy się sprawami kryminalnymi i odpowiedzialnością sądową. Nasza działalność prowadzona jest poza jurysdykcją sądu, poza przepisami kodeksu karnego. Działamy na podstawie nadzwyczajnych pełnomocnictw wojskowych.

KOMISARZ Oczywiście. Tak jest lepiej. Dla mnie też.

KOBIECY GŁOS W tym sensie szczegóły nas nie obchodzą. Dla nas jest ważne, żeby pan był gotów do udziału w misjach, był odpowiednio przygotowany do otrzymania nominacji.

KOMISARZ Jestem gotów.

MĘSKI GŁOS II Ta broń...

Komisarz podnosi rękę, w której jeszcze trzyma pistolet. Jakby dopiero teraz to zauważając, kładzie go powoli na ziemi.

MĘSKI GŁOS I Czy pan lubi broń palną?

Komisarz wzrusza ramionami.

MĘSKI GŁOS II Poluje pan? Jeździ na polowania?

Pauza.

MĘSKI GŁOS I Dlaczego pan tu się znalazł?

KOMISARZ Sami wiecie. Jestem wam potrzebny.

MĘSKI GŁOS I Skąd ta pewność?

KOMISARZ Potrzebujecie takich jak ja.

KOBIECY GŁOS Dobrze. Jakież życzenia?

KOMISARZ Chcę wrócić i służyć tam, gdzie zostałem ranny, w tej samej lub innej bazie. Ewentualnie na sąsiednim terenie, jeśli strefa wojenna się przesunęła.

KOBIECY GŁOS Dlaczego?

KOMISARZ Bo tam... tam się czułem... odpowiednio.

MĘSKI GŁOS I Proszę?

MĘSKI GŁOS II Można trochę jaśniej?

KOBIECY GŁOS Nam jest potrzebny żywy żołnierz, komisarzu, potrzebny jest zdolny do działania, aktywny najemnik.

KOMISARZ Tak, oczywiście, najemnik. Macie go.

MĘSKI GŁOS I Jest jedna rzecz do wyjaśnienia. Między dwudziestą pierwszą a dwudziestą drugą stroną pana dokumentów, w CV.

Pokazują mu zdjęcie, pamiątkową fotografię, na której widać postacie dwojga młodych ludzi.

MĘSKI GŁOS I Proszę wziąć do ręki.

KOMISARZ Czemu?

MĘSKI GŁOS I Chodzi o ten charakterystyczny moment słabości.

KOMISARZ Nie!

MĘSKI GŁOS I Co nie?

KOMISARZ To nie jest słabość. *(odciąga zamek, ładuje nabój do lufy)*

MĘSKI GŁOS II Komisarzu!

Komisarz naciska spust, wystrzał. Lampa na stole rozpryskuje się, światła gasną, sylwetki członków komisji znikają.

KOMISARZ Wprost przeciwnie. *(pauza)* Mam plan... a jej imię nie ma znaczenia. Tyle czasu minęło. Ważny jest ten moment, w którym się dowiadujemy, że ona jest... że oczekujemy. Pierwszy miesiąc, drugi miesiąc – krótko mówiąc, chciałem tego dziecka, nie wiem, dlaczego, nawet nie wiem, po co, ale chciałem. Ono tam było, istniało. I wtedy... któregoś wieczoru, nagle... zaczęła płynąć krew. Nie było bólu. Tylko krew. Nie miałem czasu się zastanowić... *(pauza)* Ja mam plan! Musisz poczuć śmierć poprzez siebie – nie na sobie, tylko poprzez siebie. Nie umrzeć, tylko przeżyć. Czego się wymaga ode mnie? Właśnie tego – umiejętności przeżycia. *(pauza)* Nie miałem czasu się zastanowić, nie miałem czasu pomyśleć, po prostu pojechaliśmy do szpitala. Stałem przed drzwiami. Czekałem. Słyszałem lekarza i lekarkę, albo lekarza i pielęgniarkę, rozmawiali. Coś umyli, coś gdzieś wylałi, zamknęło się jakieś wieko i coś znikło. Jakiś „materiał”, jakiś plik. I zrozumiałem, że to jest moje dziecko, mój książę. Musisz poczuć śmierć – za drzwiami, przez ciemność, o tu, dokładnie tu. Poprzez siebie. I stałem się inny. Nie boję się niczego – no bo czego, dlaczego, kogo? Nie mam poczucia strachu. Mam plan. *(pauza)* Zrozumiałem to w jednej chwili: życie nie ma znaczenia. Znaczenie ma umieranie. Kiedy widziałem, jak w samochodzie opancerzonym pali się trzech chłopaków z mojego oddziału i kiedy widziałem, jak na wiejskie domy

spada rakieta i wylatują z nich ciała jak łachmany – było tak samo. Okazuje się, że życie nie ma znaczenia. *(pauza)* Ja mam plan. Jeśli istnieje jakiś ład... jakiś sąd. Jeśli prawo mimo wszystko działa, to moje miejsce jest tam, gdzie idą ci naprawdę źli. Zły książę. Tam, gdzie idą zabójcy. I tam... tam spotkam... tam jest ten, co mi to wszystko zrobił. Nie może go tam nie być. Jeśli we wszystkim jest jakiś sens, jeśli w ogóle istnieje jakaś sprawiedliwość względem zabójców. Takich jak on i jak ja. I tam się z nim spotkamy.

GŁOS KOGOŚ W MROKU Z kim?

Za plecami Komisarza niepostrzeżenie pojawiła się jakaś postać. Pauza. Komisarz powoli się odwraca.

GŁOS KOGOŚ W MROKU Z kim?

KOMISARZ Co?

GŁOS KOGOŚ W MROKU Z kim się spotkasz?

Ten ktoś pochyla się, podnosi z ziemi pistolet, zostawiony tam przez Komisarza. Widzimy, że jest to Sierżant.

KOMISARZ Co ty tu robisz, Penkow?

SIERŻANT Ja się tak nie nazywam, szefie.

KOMISARZ Przecież cię znam. Dokąd się wybierasz?

SIERŻANT Zapiśałem się do wojska, szefie.

KOMISARZ Ty też? Dlaczego?

SIERŻANT *(patrzy na otwartą torbę z pieniędzmi)* Dla forsy. Podobno dobrze tam płacą.

KOMISARZ Więc też dla pieniędzy. A po co ci tyle kasy – nie jesteś dziwkarzem, nie upijasz się, nie grasz w karty, jesteś najprzecietniejszym i najbardziej szarym człowiekiem w świecie – od dwóch lat pracujemy razem i nawet nie zapamiętałem, jak masz na imię! Przypomnij.

SIERŻANT Nigdy nie mówiłem, jak mam na imię.

KOMISARZ Racja, Penkow, nie mówiłeś.

SIERŻANT Ja się nie nazywam Penkow, szefie.

KOMISARZ Cisz!

SIERŻANT *(staje na baczność)* Tak jest!

KOMISARZ Rzygać mi się chce, jak na ciebie patrzę.

SIERŻANT Szefie, tylko że... Tam w areszcie są dwa trupy. I jeszcze jakiś...

KOMISARZ Jaki?

SIERŻANT Jakiś cywil... Pałnął sobie w łeb w samochodzie. Nie trafił dokładnie, jeszcze charczy, ale bardzo krwawi. Mówi, że jest pisarzem.

KOMISARZ Pisarzem? I jak on się zastrzelił, czym?

SIERŻANT *(podnosi rękę, w której ma pistolet)* Tym pistoletem. Pana własnym pistoletem bojowym. Zostawił kartkę: „To nie jest twoja wina”.

I jeszcze, że go pożyczył. Że to był jego prezent. Popieprzona sprawa.

KOMISARZ Coś nie w porządku, tak?

SIERŻANT Tak jest.

KOMISARZ Załatwi się... Byle tylko raz tam się dostać.

SIERŻANT Dokąd?

KOMISARZ Nie ma cywilów, to i nie ma takich problemów.

SIERŻANT Dokąd się dostać, szefie?

KOMISARZ Na wojnę. Byle się dostać na wojnę.

SIERŻANT Wojna jest tutaj, szefie. *(pauza. Pokazuje na drzwi)* Wojna jest tutaj.

Komisarz robi krok w stronę drzwi, zatrzymuje się. Pauza. Staje przy drzwiach, nadśluchuje przez chwilę i popycha je ręką. Zamknięte. Odwraca się, Sierżant zniknął. Komisarz podchodzi do biurka, naciska guzik otwierający drzwi, ale nie słysząc brzęczyka, mechanizm nie reaguje. Komisarz znów idzie do drzwi.

KOMISARZ Hej! *(uderza pięścią w drzwi)* Hej! *(wali pięściami w drzwi)*
Wyciemnienie.

K O N I E C

© for Polish translation:

Hanna Karpińska

hannakar@poczta.wp.pl

Nowy dramat bułgarski

KU TEATROWI POLITYCZNEMU

• KAMELIA NIKOŁOWA •

PRZEŁOŻYŁA HANNA KARPIŃSKA

W ciągu ostatnich kilku lat zaznaczył się wyraźny rozwój nowego dramatu bułgarskiego, a jego pozycja w życiu teatralnym kraju znacznie się umocniła. Wcześniej, od transformacji 1989 roku aż do połowy pierwszego dziesięciolecia dwudziestego pierwszego wieku, dramat ten, owszem, był prezentowany i omawiany w tekstach krytycznych, organizowano specjalne konkursy, festiwale, przyznawano nagrody dla dramatopisarzy, ale nie przekładało się to na realną obecność w repertuarach zespołów teatralnych. Nowych sztuk oczywiście nie brakowało, ale (z małymi wyjątkami) ulegały one szybkiemu zapomnieniu i znikwały wkrótce po premierze czy opublikowaniu.

Sytuacja ta uległa zmianie wraz z pojawieniem się pierwszych teatralnych tekstów Jany Borisowej (ur. 1969): *Piesa za detska staja* (Sztuka dla pokoju dzieciennego, 2008) i *Prijatno-straszno* (Przyjemnie-strasznie, 2010) oraz sztuki głośnego już wówczas w Bułgarii i za granicą poety i pisarza

Georgi Gospodinowa (ur. 1968) *Apokalipsyt idwa w szest weczerta* (Apokalipsa przychodzi o szóstej wieczorem, 2010). Powstaniu tych utworów towarzyszyły coraz częstsze i bardziej zróżnicowane próby dramatopisarskie kilku jeszcze młodych autorów, reżyserów, aktorów i zespołów teatralnych.

Autorka jest profesorką w Instytucie Sztuk Narodowej Akademii Teatru i Filmu w Sofii, zajmuje się współczesnym teatrem europejskim. Jest członkinią redakcji pisma „Homo ludens” oraz jedną z kuratorek festiwalu teatralnego w Warnie.

Prawdziwymi wydarzeniami stały się przedstawienia Galina Stoewa według obydwu sztuk Jany Borisowej w stołecznym Teatrze 199 i wystawienie przez Margaritę Mładenową tekstu Georgi Gospodinowa w Teatrze Za kanałem, również w Sofii. Spektakle zostały żywo przyjęte i wysoko ocenione przez krytykę, stając się

przedmiotem wnikliwych analiz, ale także zmobilizowały uczestniczących w nich wybitnych aktorów do bardziej intensywnego poszukiwania nowych środków wyrazu i form aktorskiej obecności, co z kolei pozwoliło przyciągnąć do sal teatralnych różne grupy publiczności, w tym przede wszystkim młodzież. W 2010 roku *Prijatnostrazno* Jany Borisowej i *Apokalipsyt idwa w szest weczerta* Georgi Gospodinowa uhonorowane zostały najważniejszymi nagrodami przyznawanymi w dziedzinie nowej dramaturgii bułgarskiej. To szerokie uznanie nie tylko potwierdza wartość omawianych utworów, lecz przede wszystkim nie pozostawia wątpliwości co do istnienia nowego dramatu bułgarskiego: nie mamy już do czynienia z etapem osamotnionych poszukiwań czy z polityką wspierania pojedynczych prób: dramat bułgarski zyskał konkretne oblicze i stał się prawdziwie obecny.

Nie będzie przesadą stwierdzenie, że te inteligentne, napisane nowoczesnym językiem, przeniknięte współczesną wrażliwością i uważnie przyglądające się współczesnemu człowiekowi teksty stanowią cenny element obrazu rozwijającego się i umacniającego od połowy pierwszej dekady dwudziestego pierwszego wieku nowego bułgarskiego dramatopisarstwa. Pozwalają także na wskazanie najważniejszych cech bułgarskiej dramaturgii ostatnich lat i wyodrębnienie trzech zasadniczych nurtów. Wymienieni już Jana Borisowa i Georgi Gospodinow (wraz z jeszcze kilkoma autorami) to emblematyczni przedstawiciele autorskiego postdramatycznego tekstu dla teatru, w którym zasadniczym działającym jest sam język, skoncentrowany na przekazywaniu osobistych opowieści, przeżyć i obsesji, niedostrzegalnych lub głęboko ukrytych w codzienności.

Drugi kierunek reprezentowany jest przez coraz liczniejszą w ciągu ostatnich lat, wielobarwną i różnorodną grupę niezależnych zespołów młodych aktorów, reżyserów, artystów wizualnych, plastyków i pisarzy, tworzących teksty teatralne w trakcie wspólnej pracy przede wszystkim w nietradycyjnym otoczeniu (galerie, opuszczone pomieszczenia biurowe, przemysłowe i mieszkalne, kluby, sklepy, otwarta przestrzeń). Wachlarz estetyczny i tematyczny tych tekstów jest szeroki, rozciąga się od zapisywania i odtwarzania przez członków grupy pojedynczych opowieści i historii różnych osób w estetyce verbatim po tworzenie opowieści łączących skojarzenia i motywy wynikające z samego miejsca (cite-specific performance). Warto wymienić kilka formacji: utworzona przez młodych reżyserów w 2007 roku Niezależna Organizacja Współczesnej Alternatywnej Sztuki i Kultury, żartobliwie określająca siebie jako „36 małp” (obecnie najbardziej aktywny w dziedzinie nowego dramatu jest jeden z zespołów tej formacji z reżyserką Gerganą Dimitrową i dramatopisarką Zdrawą Kamenową), Stowarzyszenie Autentycznego Przypadku Iriny i Ogniana Golewów, Ida Daniel i Spółka i inne.

Trzeci kierunek to polityczny tekst dla teatru. Należy od razu wspomnieć, że w dzisiejszej bułgarskiej przestrzeni teatralnej ta linia jest najsłabiej reprezentowana. Łączy ona autorów, którzy piszą w różnych estetykach i reprezentowana jest przez zaledwie kilku dramatopisarzy z pojedynczymi własnymi tekstami i jedną niedawno powstałą niezależną grupę, tworzącą materiał dramaturgiczny jako część zespołowego procesu budowy spektaklu.

A jednak obecnie to właśnie ten głos politycznych tekstów dla teatru, choć niezbyt częsty, rozlega się w przestrze-



FOT. VLADIMIR YAVASHEV

Georgi Tenew (ur. 1969) jest bułgarskim prozaikiem i dramatopisarzem, współtwórcą teatru Sfumato oraz grupy artystycznej Triumviratus. Poza Bułgarią jego sztuki wystawiano w Niemczech, Francji i Rosji.

ni publicznej coraz głośniejszej. Dlatego też w tym przeglądzie nowego teatru bułgarskiego omówione zostaną trzy najbardziej znaczące wydarzenia teatru politycznego w Bułgarii ostatnich kilkunastu miesięcy. Są to: spektakle Studia Teatru Dokumentalnego „Vox populi”, zwłaszcza *Newidimi 3: Dom* (Niewidzialni 3: Dom, premiera 6 lutego 2014), jedna z ostatnich sztuk Georgi Tenewa *Zły książę*, wystawiona przez autora na Scenie na Czwartym Piętrze w sofijskim Teatrze Narodowym (premiera 10 listopada 2013) i sztuka Eleny Aleksiewej *Fantomna bólka* (Ból fantomowy), której premiera miała miejsce przed kilkoma tygodniami w kameralnym sofijskim Teatrze 199

(28 lutego 2015). Wybór akurat tych trzech tytułów z zakresu najnowszego dramatu politycznego wynika zarówno z ich własnych wartości, jak i z faktu, że każdy z nich jest reprezentatywny dla jednej z trzech głównych form dzisiejszego teatru politycznego w Bułgarii.



Newidimi 3: Dom niezależnej grupy Studia Teatru Dokumentalnego „Vox populi” stanowi wyrazisty i odkrywczy przykład politycznego tekstu dramatycznego, stworzonego przez cały zespół przy pomocy techniki verbatim. Grupa utworzona została przez reżyserkę Nedę Sokołowską (ur. 1980)

w 2012 roku. Już w pierwszym spektaklu *Newidimi 1*, opowiadającym o ludziach niepełnosprawnych ruchowo, nowa grupa zasygnalizowała swój zamiar tworzenia do spektakli własnych tekstów poprzez szczególnie popularną w ciągu ostatniego dziesięciolecia, ale wciąż jeszcze – do pojawienia się „Vox populi” – niewykorzystaną w Bułgarii w tekstach dramaturgicznych technikę verbatim i ukazywanie poprzez ten pryzmat ludzi i problemów, którzy w zasadzie pozostają dla społeczeństwa „niewidzialni”. W tej estetyce grupa stworzyła w ciągu zaledwie trzech lat osiem spektakli.

W najlepszym z dotychczasowych, *Newidimi 3: Dom*, skierowała uwagę na tę część stałych mieszkańców miasta,

do których tak bardzo się przyzwyczailiśmy, że przestaliśmy ich zauważać – ludzi niemających domu. Próby spektaklu poprzedzone były długim okresem przygotowawczym, podczas którego członkowie trupy – reżyserka Neda Sokołowska, kierownik literacki Radosław Cziczew i aktorzy – przemierzali sofijskie ulice, dworce, stacje metra i inne miejsca, w których zbierają się bezdomni, poznawali ich i ich życie codzienne. Długo rozmawiali z niektórymi z tych kłoszardów, których zwykle obojętnie mijamy, i nagrywali ich historie. W następnym etapie pracy zespołu znaczne fragmenty tych nagrań przekształciły się w poszczególnie epizody wcześniej przygotowanego tekstu przedstawienia. Podczas spektaklu aktorzy mają



NIEWIDZIALNI 3: DOM, STUDIO TEATRU DOKUMENTALNEGO „VOX POPULI”,
SOFIA 2014, REŻ. NEDA SOKOŁOWSKA. FOT. STEPHANIE HANDJISKA

na uszach słuchawki, przez które słyszą fragmenty opowieści i przekazują je głośno widzom. Starają się przy tym być maksymalnie autentyczni, precyzyjnie odtwarzać intonację, sposób wymowy, cechy środowiskowe i charakterystyczne właściwości języka poszczególnych postaci. Główną zaletą powstałego w ten sposób tekstu i jego wyartykułowania poprzez spektakl jest to, że aktorzy nie dążą do racjonalnego sformułowania problemów i zaproponowania rozwiązania, tylko próbują się postawić na miejscu Innego, przeniknąć możliwie otwarcie i głęboko do jego uczuć i myśli, do jego osobowości i podzielić się z widzami nabytym w ten sposób ludzkim doświadczeniem dotyczącym nieoczekiwanych i zarazem pospolitych wolt i katastrof, które mogą zmienić czyjeś życie.

Spektakl nie zadaje konkretnych publicystycznych pytań i nie kieruje konkretnych zarzutów czy przesłań do społeczeństwa, które wywołało te codzienne katastrofy lub do nich dopuściło. Jego polityczną istotą i misją są inni. *Newidimi 3: Dom*, jak i w ogóle teatr uprawiany przez „Vox populi”, stara się osiągnąć maksymalnie obiektywne zrozumienie ujawnionego i zrelacjonowanego problemu społecznego i w ten sposób uczynić go widzialnym, słyszalnym, a także sprawdzić zdolność wszystkich osób obecnych na sali – zarówno aktorów, jak i widzów – do empatii i współodczuwania.



Zły książę Georgi Tenewa (ur. 1969) sytuuje się na dokładnie przeciwległej stronie wachlarza nowego dramatu politycznego w Bułgarii. Sztuka ta należy do nielicznych pojawiających się w ostatnich latach tekstów dla teatru, które wprost mówią o ostrych proble-

mach aktualnego życia społecznego i politycznego kraju. Jest to sztuka o korupcji w policji, o sprzedajności wielu spośród jej funkcjonariuszy i o schematach, wiążących ich z „szarą strefą”. Jednocześnie jednak ta brutalna i, powiedziałabym, lodowato publicystyczna powierzchnia tekstu ma też drugą warstwę, w której autor dąży do wytłumaczenia bezwzględności i surowego braku skrupułów i okrucieństwa głównego bohatera – małomiasteczkowego komisarza, którego czyny świadczą o całkowitym braku nie tylko jakichkolwiek moralnych hamulców, lecz i elementarnych ludzkich uczuć.

Georgi Tenew jest autorem powieści (*Partien dom*, 2007; *Kristo i swobodnata ljubow*, 2008; *Gospodin M.*, 2010), zbiorów opowiadań i licznych tekstów dramaturgicznych¹, z których wiele powstało we współautorstwie z Iwanem Dobczewem. Jest też współzałożycielem – razem z Margaritą Mladenową – najdłużej istniejącego w Bułgarii eksperymentalnego Teatru Sfumato. W dziedzinie dramaturgii Tenew wykorzystuje różne estetyki – od postmodernistycznego collage’u do dokumentalnego i politycznego dramatu w stylu realistycznym. *Zły książę* jest bliski estetyce konwencjonalnej sztuki, uzupełnionej jednak elementami brutalistycznego dramatu in-yer-face i współczesnego filmu grozy. Harmonijną realistyczną opowieść autor przeplata scenami bezzasadnych morderstw, horroru i wstrząsającego okrucieństwa. Pozwala mu to na zbudowanie złożonego tekstu, w którym gładka powierzchnia życia w małym komisariacie policji na głębokiej prowincji raptem eksploduje pod wpływem patologicznej potrzeby głównego boha-

¹ Część jego opowiadań opublikowano w Polsce w zbiorze *Światło święte*, przeł. studenci filologii słowiańskiej UJ oraz Robert Sendek i Małgorzata Wnuk, Scriptum, Kraków 2012. (Red.)

tera, by być zawsze pierwszym, by nieustannie kontrolować swoje otoczenie i nad nim panować. Ta potrzeba znajduje kompensacyjne urzeczywistnienie w wojennych realiach ochotniczej służby w Iraku i w przestępczym nielegalnym świecie policjanta-mafiosa.



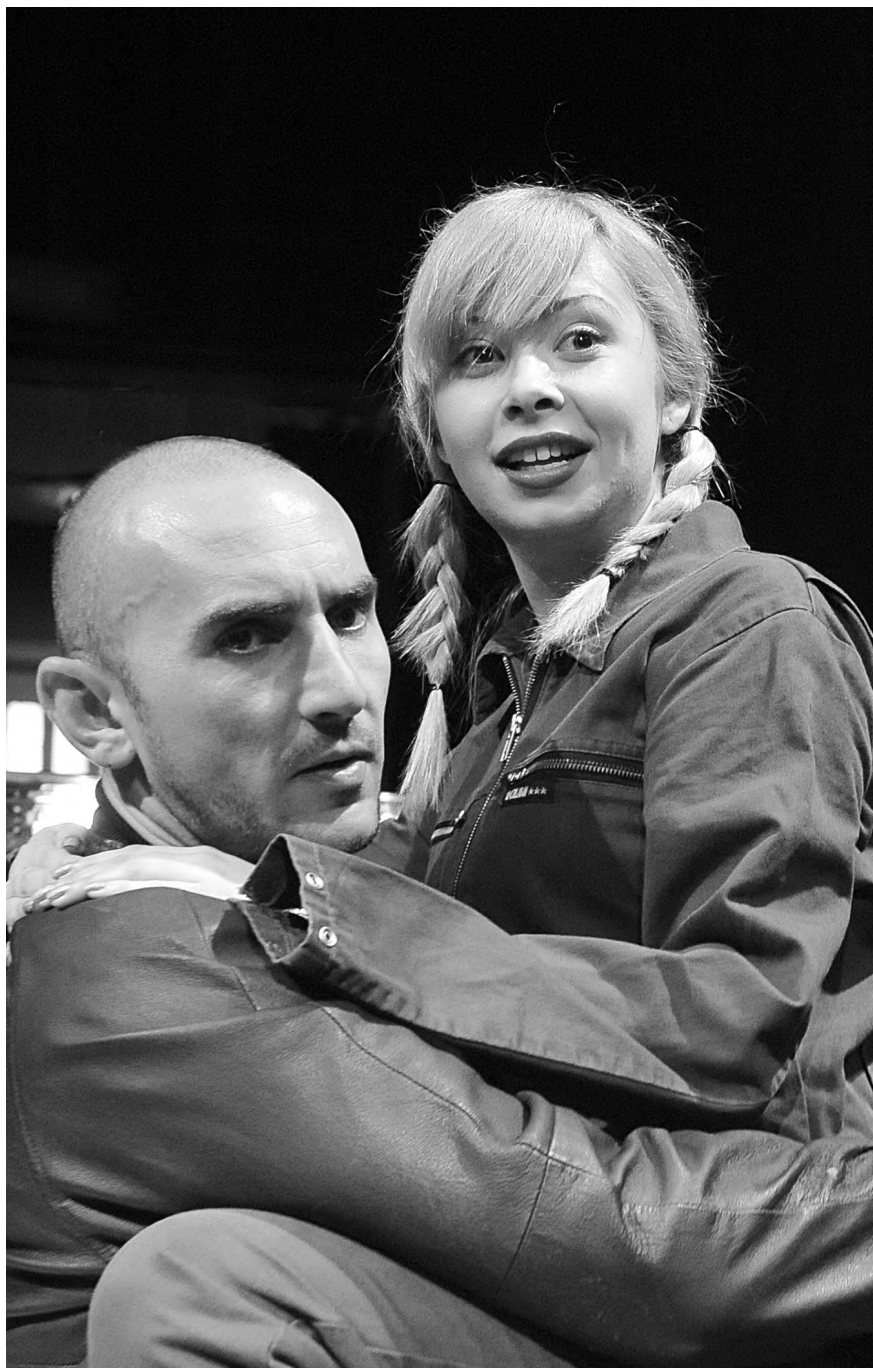
Fantomna bólka Eleny Aleksiewej (ur. 1975) to tekst reprezentatywny dla tego nurtu politycznych tekstów dla teatru, które wyrastają z osobistego kameralnego dramatu. Sztuka mówi o bezduszości, zakłóconej hierarchii wartości i zapomnianych wyznacznikach moralnych we współczesnym świecie, a konkretnie w Bułgarii początków dwudziestego pierwszego wieku, poprzez unaocznienie wewnętrznych cierpień zwykłej kobiety, ofiary wypadku przy pracy (po wybuchu w fabryce, w której pracowała, amputowano jej ręce). Obserwując perypetie jej nowego bytowania jako inwalidki (dla której gasnący fizyczny ból wywołany utratą kończyn wraca jako nieustający ból fantomowy z powodu zarówno ich braku, jak i wielu innych braków w jej życiu), zostajemy zderzeni z następującymi jeden po

drugim problemami współczesnej bułgarskiej rzeczywistości. Z bezwzględnością mediów goniących za sensacją, manipulowaniem pragnieniami osobistego sukcesu, bogaceniem się na cudzym nieszczęściu, nadużywaniem zaufania i zwykłym ludzkim cierpieniem.

Największą zaletą i prawdziwym odkryciem w sztuce Eleny Aleksiewej jest stworzony w niej oryginalny dwuaspektowy obraz niemal dokumentalnego dramatu, wziętego z czarnych dziennikarskich kronik. Dramat ten raz jest relacjonowany brutalnie i z dziennikarskim patosem jako historia banalnego, codziennego okrucieństwa wokół nas, kiedy indziej jako historia magicznej niewytłumaczalności życia, życia jako codziennego cudu, który nam się zdarza i który uświadamiamy sobie tylko w ekstremalnych sytuacjach.

Zaprezentowane tutaj utwory z dziedziny dramatu politycznego nie tylko wniosły nowe nazwiska i wzbogaciły o nowe tony obserwowane w ostatnich latach ożywienie bułgarskiego dramtopisarstwa, lecz i udowodniły aktywny krytyczny stosunek teatru do aktualnych procesów zachodzących w społeczeństwie, do złożonych i dynamicznych wydarzeń współczesnego świata.





GEORGI TENEW ZŁY KSIĄŻĘ, TEATR NARODOWY, SOFIA 2013,
REŻ. GEORGI TENEW. FOT. ATANAS KUNCHEV

Varia

- KONTEKSTY •
 - NOWE SZTUKI •
 - Z AFISZA •
-

• Konteksty •

Teatr w muzeum

• PIOTR MORAWSKI •

W marcowym numerze „American Theatre” Diep Tran pisze o nowych pomysłach muzeów, które mają uatrakcyjnić zwiedzanie. Istnieją bowiem grupy teatralne, które występują w muzeach i organizują tam spektakle – pełnowymiarowe albo pojedyncze scenki – które mają komentować wystawę. Grupy takie jak nowojorski teatr Civilians czy filadelfijski zespół Pig Iron Theatre Company wyspecjalizowały się w instalacjach, które nadadzą nowe życie sztuce dawnej.

Bo chodzi rzeczywiście przede wszystkim o muzea sztuki, o tworzenie kontekstów dla malarstwa i rzeźby, stąd pomysły, by na przykład położyć się – jak Sarah Stanford z Pig Iron Theatre Company – w pozycji Ariadny z neoklasycystycznego obrazu Johna Vanderlyna.

Diep Tran *When the Art in a Museum Is Live*, „American Theatre” March 2015

Nie na trawie, lecz w łóżku ustawionym pośrodku sali wystawowej pod obrazem, nie nago, lecz w koszuli nocnej, nie historycznie, lecz współcześnie. Czasem baletystycznemu obrazowi może towarzyszyć popis szermierki na żywo.

Twórcy tłumaczą specyfikę swojej pracy i mówią, że bywa trudniej niż w teatrze, bo ćwiczyć mogą jedynie wtedy, gdy muzea zamknięte są dla zwiedzających. Czasem też trudno jest rywalizować z obrazami, które uchodzą za arcydzieła – wówczas to dla nich przychodzą ludzie, a nie żeby pooglądać wyreżyserowane scenki. Jeszcze inni narzekają na ograniczenia wynikające z wymogów konserwatorskich. No i że po muzeum nie można biegać. Z takimi problemami zmagają się i członkowie Civilians, i Pig Iron Theatre Company.

Jak twierdzą twórcy z Civilians, ich działalność dalece wykracza poza działania takie jak puszczanie dziewiętnastowiecznej muzyki francuskiej na wystawie o impresjonistach. Chodzi nie tylko o stworzenie nastroju, lecz także o obecność żywych ludzi, o to, żeby coś się działo. I podobno to działa, a ludzie chętniej

odwiedzają muzea, w których mogą zobaczyć coś więcej niż same obrazy. Niektóre występy przyciągają nawet więcej widzów niż dzieła sztuki.

Autorka artykułu w „American Theatre” ogłasza więc sukces tego typu działań, które mają przyciągnąć publiczność. Tekst Diep Tran jest potoczny, dziennikarski z niesłabnącym entuzjazmem opisuje działania teatralne w muzeum, jakby zupełnie nie dostrzegając ich naiwności. Widzi w zabiegach teatralizacyjnych jedynie formę mającą uatrakcyjnić zwiedzanie. Teatr – słowem – miałby zatem być jedynie chwytem marketingowym, pozwalającym ściągnąć ludzi do nudnych muzeów. Być może tak też myślą o sobie i sami twórcy, bo nikt z nich nie formułuje tu ważących postulatów dotyczących swojej działalności. Raczej godzą się na to, by była to po prostu zabawa; godzą się na uatrakcyjnianie kolekcji sztuki.

1 Amerykanie nie są szczególnie oryginalni. Podobne działania, łączące wystawiennictwo z teatrem, prowadzi muzea na całym świecie. Czasem są to akcje towarzyszące wystawom, czasem jest to część programu edukacyjnego. Przykłady można mnożyć.

W jeden z ciekawszych zaangażowało się dwa lata temu wrocławskie Muzeum Narodowe. Twórcami projektu *Ganymedgoes Europe* są Jacqueline Kornmüller i Peter Wolf, a pierwsza edycja projektu łączącego muzea, sztukę, literaturę i teatr odbyła się w 2010 roku w Wiedniu.

Akcja była dokładnie przygotowana – zostały zamówione teksty dramatyczne inspirowane kolekcją muzeum. Małgorzata Sikorska-Miszczuk napisała dramat inspirowany piętnastowiecznym *Tryptykiem Świętych Dziewic*, Marek Bieńczyk wybrał *Śpiącą rodzinę* Rajmunda Kanelby, Agnieszka Drotkiewicz – *Alegorię zmysłu smaku* i *Alegorię zmysłu dotyku* Johanna Glegglera. Elfriede Jelinek – bo byli też zagraniczni autorzy – *Infantkę* Velázqueza. W ten sposób powstało siedem tekstów i siedem przedstawień.

Komentująca to zdarzenie na łamach „Teatru”, Anna Szymonik pisała: „Twórcy projektu pokazują, że

w sztuce tak naprawdę najważniejszy jest odbiorca – to w nim dopiero rodzi się znaczenie dzieła, przefiltrowane przez jego doświadczenia i wrażliwość. Przekaz to może banalny, a jednak ważny, bo Kornmüller i Wolf odkurzają dawne dzieła mistrzów nie dla koneserów czy historyków sztuki, ale dla wszystkich”¹. W zasadzie więc diagnoza byłaby podobna do stawianej przez Diep Tran. Jasne, najważniejszy jest odbiorca i to z myślą o nim muzea wchodzi w takie akcje, wydaje się jednak, że tu chodziło o coś więcej niż jedynie o odkurzenie obrazów, co było chyba główną ambicją amerykańskich grup opisywanych przez Diep Tran.

Tyle że w przeciwieństwie do tego, co robiły amerykańskie grupy, były to fantazje, dla których obrazy stanowiły punkt wyjścia. Czasem – jak w przypadku sztuki Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk – daleko odchodzące od samych obrazów. Nie chodziło więc tu jedynie o uatrakcyjnienie ekspozycji, lecz o nadanie obrazom nowych kontekstów, zadanie nowych pytań, skonfrontowanie historycznych przedstawień ze współczesnością.

¹ Anna Szymonik *Stare obrazy ożywają*, „Teatr” nr 7-8/2013.

Przedsięwzięcie austriackich twórców miało więc także wymiar krytyczny.

2 Zresztą nie trzeba przecież od razu snuć fantazji. Choć fikcjonalizowanie kontekstów dzieł sztuki ma swoją wywrotową siłę. Ma ją też powtórzenie. Kantor powtarzał *Lekcję anatomii doktora Tulpa* Rembrandta jako manifest ready-made, trochę kpiąc z powagi oryginału; Katarzyna Kozyra powtarzała *Olimpię* – zamiast seksualnego ciała modelki Maneta dając własne, chore, po chemioterapii. Ten gest był już istotnym przesunięciem, zmieniającym pierwotne sensy obrazu i poddającym go krytyce.

3 *Olimpia* to zresztą dobry przykład – Manet sam powtarzał Tycjana, a jego *Olimpia* to po prostu *Wenus*. Później w latach sześćdziesiątych wcielała się w nią Carolee Scheemann w czasie performansu *Boba Morrisa Site*. Tu *Olimpia* – opowiadała Carolee Scheemann – miała zostać odprzedmiotowiona, przestać być tylko modelką Maneta – sama *Olimpia* była też zdolną malarką, jednak jako kobieta została jedynie modelką.

4 Carolee Scheemann będzie jeszcze później nawiązywać do malarstwa, choćby w performansie z 1975 roku *Interior Scroll*, w którym artystka między innymi umorusana błotem odtwarzała sceny z obrazów Cézanne'a, by następnie wydobyć książkę *Cézanne: She was a Great Painter* (Cézanne była wspaniałą malarką), a na koniec czytać wyjęty z waginy manifest. Tu intencja jest jasna – chodzi o rekonfigurację męskiej historii malarstwa.

Strategia polegająca na odgrywaniu przez kobiety słynnych obrazów, na których byli mężczyźni, należy do

skutecznych narzędzi przewartościuwających kanon historii sztuki. Cindy Sherman wcielała się w *Bakchusa* Tycjana, Sam Taylor-Wood sfotografowała się nago w scenie zaaranżowanej na *Ostatnią wieczerzę* Leonarda da Vinci. Ten obraz był zresztą też przedmiotem odtworzeń: od Sam Taylor-Wood, przez Renée Cox – która w 2001 roku w Brooklyn Museum of Art pokazała serię zdjęć zatytułowanych *Yo Mama Last Supper*, na których wystąpili modele afroamerykańskiego pochodzenia (jeden Judasz był biały) i sama artystka (o jamajskich korzeniach), która wystąpiła nago – po skandalizującą reklamę džinsów Marithe & Francois Girbaud z 2005 roku, na której są same kobiety i jeden mężczyzna.

Powtarzanie może być skuteczną strategią emancypacyjną – pisała o tym zresztą kiedyś na łamach „The Drama Review” Rebecca Schneider², przywołując wystawę re.act.feminism, na której kobiece gesty powtórzenia zostały jeszcze raz powtórzone.

5 To ledwie kilka przykładów, które pokazują, czym dla malarstwa może być performans czy jakkolwiek rozumiane teatralne odtworzenie. Nie musi to być wcale, jak chciałaby Diep Tran, jedynie zabawa dla aktorów, starających się ogrywać te bardziej i mniej znane obrazy. Może przede wszystkim problematyzować sztukę dawną, dokonywać przechwyceń, które będą rekonfigurować kanon.

W ten sposób powstaje napięcie między muzeum jako instytucją konserwującą narrację na temat historii sztuki, a teatralnymi powtórzeniami,

² Zob. Rebecca Schneider *Remembering Feminist Remimesis: A Riddle in Three Parts*, „The Drama Review” Summer 2014, Vol. 58, No. 2.

które będą ją podważały i nie pozwolą okrzepnąć. Nie chodzi więc o to, by odkurzyć stare obrazy i rzeźby, lecz żeby wydobyć je z akademickiego języka historii sztuki i upolitycznić: wpisać w narrację współczesności. To chyba jedyna szansa, by tak zwana sztuka dawna – samo to określenie już ją obezwładnia – była wciąż powtarzana i aktualizowana.

• Nowe sztuki •

SWETLIN STRATIEW, NIKOŁAJ
STOIŁOW

THE PH.D. HORROR STORY (HORROR W KAMPUSIE)

Współczesny Oksford, a w nim wiktoriański dom, w którego zakamarkach kryje się niejedna tajemnica. Mieszka ją tu studenci i inne osoby związane ze sławnym uniwersytetem, a także duchy z jego przeszłości. Pod fasadą typowych zwyczajów, ambicji i problemów każdy skrywa jakieś sekrety. Rozgrywający się w jednym z najbardziej znanych ośrodków akademickich świata dramat Swetlina Stratiewa (absolwenta Oxford University, tłumacza i wykładowcy uniwersyteckiego z Sofii) i Nikołaja Stoiłowa (który jako aktor i autor próbuje szczęścia w Los Angeles) to wartka, bezpretensjonalna i zabawna komedia sytuacyjna. Jej bohaterowie to mieszkańcy kampusu, którzy – podlegając kapitalistycznej ekonomii – zmuszeni są radzić sobie w trudnych czasach. Stąd właśnie obecne w tekście nawiązania do Maxa Webera, idei marksistowskich i *Kupca weneckiego* Shakespeare’a (imię Shylock nosi jeden z bohaterów tej sztuki). Osią głównej fabuły są aktualne problemy przedstawicieli świata nauki, które – co w Polsce może mieć wartość jedynie ironicznego pocieszenia – od pewnego czasu dotyczą także dotkniętego kryzysem szkolnictwa wyższego na Zachodzie.

Wśród kilkunastu postaci tego ekonomicznego „horroru” inteligencji znajdują się: ambitny doktorant Frank, wierzący w sens swoich badań nad fizjologią ślimaków idealista spragniony sukcesu; młoda, śliczna i zamożna, pochodząca ze Stanów Zjednoczonych studentka Sylvia i jej narzeczony, Richard; pobożny i nawracający wszystkich student Jeremiaś, w imię „wyższych” wartości gotów także do kompromisów; Anita, bezskutecznie poszukująca zatrudnienia na uczelni i dorabiająca jako domina w branży usług erotycznych, czy pięćdziesięcioletnia, wierząca w życie pozagrobowe sprzątaczką Janice. A także duch wiktoriańskiego teologa, Matthew Brookharta, który stracił wiarę w sens kontynuowania swojej misji wobec popularności darwinowskiej teorii ewolucji. Kiedy, zgodnie z głosem sumienia, chciał wówczas zrezygnować z uniwersyteckiej posady, usłyszał słowa własnego kamerdynera: „Z całym szacunkiem, czuję się w obowiązku przypomnieć, że w razie opuszczenia uniwersytetu nie byłoby pana stać na opłacanie moich usług”. Do dziś nie opuścił więc kampusu, kusząc tamtejsze dziewczęta obietnicą spektakularnych sukcesów.

Akcję inicjuje zniknięcie Sylwii, co ukazuje pierwsza scena dramatu. W środku nocy wpada ona przez otwór w podłodze do zapomnianej, ukrytej piwnicy. Poranek, do czasu odkrycia przez pozostałych mieszkańców nieobecności współlokatorki, staje się okazją

do ukazania konwencjonalnej sceny w kuchni domu zamieszkanego przez studentów. Ktoś wspomina nocne hałasy dobiegające z pokoju pary kochanków, a ktoś inny skarży się na znikające jedzenie z lodówki. Czyżby złodziejem mógł być duch, o którego obecności w budynku oznaczonym numerem trzystaście słyszała nie tylko rozpoczynająca właśnie pracę sprzątaczką? A może on jest też odpowiedzialny za zaginięcie Sylvii? Kolejna scena obrazuje położenie dziewczyny, która znajduje się w piwnicy, zajmowanej sekretnie przez Franka, który hoduje tam wielkiego ślimaka. Chłopak przyznaje, że jest dzikim lokatorem, podbierającym nocą pozostawione w kuchni jedzenie. Do zajęcia pustostanu pod podłogą zmusiły go dawne problemy finansowe, a wśród nich, co stanie się jasne dopiero po jakimś czasie, dług zaciągnięty u gangstera. Gotów jest jednak znieść wszelkie niewygody i ograniczenia, snując świetlaną wizję własnej przyszłości, która otworzyć ma się przed nim już wkrótce – kiedy tylko skończy pisać doktorat. Nie wie jeszcze, jaki los spotkał Rose, która ma dwa takie tytuły, które czynią ją „kimś bez szans na zatrudnienie”. Chcąc pozostać blisko życia akademickiego, przyjęła posadę asystentki sekretarki w college'u. Kolejne sceny prowadzą do ujawnienia dalszych sekretów przedstawicieli młodej inteligencji, a także ukazują finansowe i miłosne zmagania bohaterów.

Konstrukcja scen i wykorzystany przez Stratjewa i Stoiłowa sposób prowadzenia dramatycznej prezentacji przywodzą na myśl charakterystyczne cechy angielskich komedii kinowych i telewizyjnych. Na przykład *Joint Venture* (Saving Grace, 2000), do której dramat nawiązuje także na poziomie fabularnym, gdy mowa o uprawianej

w ogrodzie marihuanie. Skojarzenia ze scenariuszem filmowym prowokują też dokładne didaskalia, zawierające na przykład wskazówki dotyczące muzyki w tle konkretnych scen, i organizacja przestrzeni. W przeplatających się obrazach wprowadzane są elementy projekcji i wypowiedzi z różnych miejsc, na zasadzie przypominającej montaż fragmentów wydarzeń rozgrywających się symultanicznie. Kolejne prezentowane sceny toczą się w kuchni domu studenckiego, w jego korytarzach i pokojach, ukrytym, zapomnianym pomieszczeniu piwnicznym czy w ogrodzie, w którym bohaterowie rozgrywają partię krykieta. A także gdzieś na ulicach Oksfordu, gdzie po raz pierwszy spotkać można stereotypowych przestępców o znaczących ksywkach (Blade i Bat), którzy wkrótce dołączają do pozostałych bohaterów tekstu.

Autorami *Horroru w kampusie* są dwaj Bułgarzy, ale próżno szukać w nim sygnałów sugerujących ich pochodzenie. Utwór napisany został po angielsku z myślą o międzynarodowych scenach, na których jednak, po dwóch latach od publikacji w niezależnej oficynie wydawniczej, jeszcze nie zaistniał. Powodem nie jest jego jakość, a specyfika rynku. *Horror w kampusie* to konwencjonalna, lekka komedia z dreszczykiem, która napisana została przede wszystkim po to, by bawić. Ten cel udało się skutecznie osiągnąć. I chociaż w utworze brak szczególnie odkrywczych obserwacji czy budujących konkluzji, mówi on coś interesującego na temat antagonistycznej relacji kapitalizmu i idealizmu.

Tekst na język polski przełożyły Hanna Karpińska i Magda Mierowska.

Piotr Dobrowolski

FELICIA ZELLER

**WUNSCH UND WUNDER
(ŻYCZENIE I CUD)**

Ponieważ jak zwykle na potrzebę konsumentów najszybciej reaguje rynek, po wpisaniu w wyszukiwarke Google słów „in vitro”, można otrzymać przede wszystkim długą listę klinik leczenia niepłodności. Nic dziwnego. Jeśli wierzyć pieczołowicie gromadzonym i analizowanym liczbom, aż co czwarta para ma problem ze spółdzeniem potomka. Demografowie biją na alarm i przewidują, że w przyszłości jedna czwarta kobiet starających się o dziecko będzie musiała zmagać się z problemem niepłodności. Dziś zresztą już otwarcie mówi się o tym zjawisku jako o prawdziwej epidemii, widząc w niej jedną z chorób społecznych. Wizja wyludniającej się Europy, ale też konieczność poprawy jakości życia ludzi, dla których niepłodność jest dolegliwością wstydliwą i emocjonalnie destrukcyjną, sprawiają, że prawdopodobnie nigdy wcześniej nie poświęcano tyle uwagi jakości i ilości plemników na mililitr spermy. Nic dziwnego, że odpowiednie kliniki powstają jak grzyby po deszczu. Pracownicy jednej z takich placówek, oferujących cuda, stają się obiektem obserwacji Felicii Zeller. W *Wunsch und Wunder* Zeller podgląda i bada swoje postaci niczym jajeczka i spermę zamrożone w laboratoryjnych lodówkach. Eksperyment ten zostaje przeprowadzony z właściwą dla autorki ironią i dystansem, ale nie bez zrozumienia dla ludzkich pragnień.

Pracownicy kliniki doktora Flausego – z powodzeniem prowadzącego praktykę od trzech dekad – są dostarczycielami usług. Za odpowiednio wysoką opłatą mają spełniać życzenia

nawet wtedy, gdy są one wyjątkowo wyśrubowane. „Życzę sobie zdrowego dziecka. Inteligentnego dziecka. Pięknego dziecka. [...] dziecka z niebieskimi oczyma.” Aby spełnić oczekiwania klientów, a są wśród nich stali klienci niekiedy starający się o dziecko od dekady, doktor Flause tworzy potężny katalog dawców, posegregowanych nie tylko ze względu na cechy fizyczne, ale również emocjonalne, intelektualne i wedle statusu społecznego. Klienci mogą mieć więc pewność, że są – jak głosi reklamowy slogan – „w dobrych rękach”, tym bardziej że ofiarny Flauser zapładnia klientki nawet własną spermą. Gest doktora jest wyrazem głębokiej empatii, bowiem jak dowodzą przeprowadzone testy dysponuje on spermą niezwykle dobrej jakości, o czym zresztą świadczą mają spółdzone przez niego dzieci. Gdy jedna z poczętych w klinice córek doktora identyfikuje go jako swojego biologicznego ojca, dowiaduje się, że ma aż trzynaścioro rodzeństwa. Flauser mówi o swoich dokonaniach z dumą, są one drobnym kroczkiem na drodze ku marzeniu, „żeby wszystkie kobiety świata zapłodnić w pierwszym cyklu”. Jednocześnie wizja klientek składających przeciwko niemu sądowe pozwy i dzieci szturmujących jego klinikę nieco go przeraża. Sprawa przecież może się wydać – nawet sekretarka pracująca w klinice zna tajemnice swojego szefa, czym zresztą zręcznie go szantażuje.

Bez wątpienia klinika, którą podgląda Zeller, jest miejscem konfrontacji nietuzinkowych osobowości. Obok Flausego chlapiącego swoją spermą na prawo i lewo, z własnym materiałem genetycznym eksperymentuje również doktor Betty Bauer i młody biolog Schimmerle. Dobiegająca czterdziestki lekarka próbuje wykorzystać ostatnią

„Dialog” drukował sztukę
Felicji Zeller *Kaspar Hauser*
blokowiska w przekładzie
Elżbiety Oгородowskiej-
Jesionek (nr 11/2009).

szansę na zostanie matką w wyniku naturalnego zapłodnienia i pod pretekstem prowadzenia badań naukowych łowi przygodnych partnerów, mających zapłodnić ją podczas przygodnego seksu. Jednorazowe „sytuacje”, które nie przynoszą oczekiwanego rezultatu, są przez Betty szczegółowo opisywane i mają stać się podstawą naukowej rozprawy. Z kolei Schimmerle – gnębiony przez matkę prośbami o znalezienie sobie dziewczyny i spłodzenie wnuka – w chwili dekoncentracji myśli próbówki i zapładnia jajeczko własną spermą, tym samym nieświadomie spełniając marzenie swojej matki.

O wielkim przemyśle płodzenia Zeller opowiada ze swadą, bawi się stereotypami i jak zwykle materią języka. Jej dowcipne obserwacje zdradzają jednak empatię dla bohaterów i zrozumienie dla potrzeby realizacji ich marzeń. Być może jednak bardziej od tragedii niepłodnych rodziców, Zeller interesują losy dzieci, które po latach dowiadują się prawdy o swoim poczęciu i poszukują biologicznego rodzica. Autorkę frapuje nie tyle reakcja dorosłego dziecka skonfrontowanego z prawdą, ile proces dochodzenia do niej, odkrywania swojej inności na tle rodziny, zdziwienia tą innością i rodzenia się refleksji, dla czego „moje ręce nie są rękoma mojej mamy i tego mężczyzny, którego nazywamy tatą?”.

Wunsch und Wunder jest tekstem błyskotliwym i zaskakującym także dla-

tego, że jego autorka już we wstępie przedstawia postaci dramatu w taki sposób, że streszcza ich działania i motywację; de facto zdradza kolejne wydarzenia. Dramat staje się więc jedynie rozwinięciem biograficznych notek bohaterów. A jednak Zeller tym gestem nie psuje czytelnikowi zabawy. Pytanie o to, co jeszcze może powiedzieć autor, gdy powiedział już wszystko w diaskaliach, w przypadku Felicji Zeller zyskuje nieoczywistą odpowiedź.

Monika Wąsik

MICHAEL MÜLLER
**PLÖTZLICH WAR ER AUS
DER WELT GEFALLEN
(BEZE MNIE)**

„Kto jest dla ciebie wzorcem?” – pyta licealistów pani Hagemann, nauczycielka. „Podziwiam moich nauczycieli”, odpowiada ironicznie Karl. Mut decyduje się na szczerość: „Wzorce nie są nam potrzebne. Niech nam pani powie, za kim mamy iść? Decyzje za nas już dawno podjęli inni”. Jeszcze dekadę temu uznalibyśmy taką odpowiedź, padającą w dramacie dla młodzieży, za replikę dowodzącą braku kultury bohatera. W sztuce Michaela Müllera (urodzonego w 1959) każe ona odnaleźć w Mucie przede wszystkim krytycznego obserwatora współczesności.

To oczywiście – jak często w utworach adresowanych do „już nie dzieci, a jeszcze nie dorosłych” – historia o przyjaźni dwóch uczniów jakoś wykluczonych ze szkolnej (pozornej) sielanki. Karl jest w szkole nowy: jego ojciec kieruje hotelami, przez co rodzina często zmienia miejsce zamieszkania. Matka reaguje depresją, a syn?

Pozornie się przyzwyczaił, osuwając tę atmosferę tymczasowości i akceptując życie bez przyjaciół. Mut jest szkolnym dziwakiem, ale jego dziwność polega na bierności, przeciętności, ubraniach, w których „głównie rzuca się w oczy to, że nie rzucają się w oczy”. A jednak pewnego dnia wyciąga rękę do Karla: nagra mu płytę ze swoją ulubioną muzyką, zaprosi do domu, by pograć na komputerze, poopowiada o swojej przyszywanej rodzinie. Staną się kumplami, polubią wspólne spędzanie wolnego czasu, będą siadali na lekcjach w jednej ławce. Okaze się, że wiele ich łączy: krytyczna ocena szkoły, kiepskie relacje domowe i... Połączy ich także pomysł na tragiczne zakończenie życia. Mut zrealizuje ten plan. Karlowi zabraknie odwagi.

Że w finale dojdzie do tragedii, wiemy właściwie od początku utworu. Karl, o kilka lat starszy wraca ze swoją znajomą Heleną do budynku, w którym poznał Muta. Szkoła ma zostać zburzona – może dlatego, że mury pamiętają strzały pistoletu, a może dlatego, że potrzebny jest nowocześniejszy gmach. Patrząc na znajome ściany, ławki, tablicę, przypomina sobie – i odgrywa – kolejne etapy rozwoju tamtej znajomości, jakby próbował ustalić, co było powodem samobójstwa Muta. Czy to niespełniona miłość do Saskii, koleżanki z koła teatralnego, czy może inspiracja gramami komputerowymi, krwawymi strzelaninami odrywającymi Muta od codzienności? A może powód jest zupełnie inny? Może chodzi o życie, które czeka Muta po opuszczeniu szkoły? Już raz przecież powtarzał klasę, jakby chcąc odsunąć w czasie zderzenie z dorosłością, w której – jak zauważył w rozmowie z nauczycielką – „ważne jest tylko jedno pytanie: dlaczego my w ogóle się na to wszystko godzimy?”.

Dlaczego godzimy się na życie pustymi sloganami: „Każdy człowiek ma prawo do godnego życia”, albo „Praca dla wszystkich”? Mut widzi więcej niż jego rówieśnicy. W przyszłości nie boi się jakiegos abstrakcyjnego niebezpieczeństwa, ale ma świadomość bardzo realnego zagrożenia: braku satysfakcji z pracy i dorosłości, mimo wszechobecnej propagandy wszelkiego sukcesu. Ma świadomość, że ceną zadowolenia z siebie jest przymknięcie oczu na rzeczywistość, poddanie się emocjonalnemu bełkotowi hasel rodem z korporacji przekonujących o związku między wydajnością (i zarobkami) a wiarą we własny sukces.

To właśnie taka dojrzała diagnoza czyniona przez nastolatka odróżnia tę sztukę od wielu innych dramatów o problemach jego rówieśników. Michael Müller pisze nie o wpływie codzienności czy przeszłości na psychikę młodego bohatera (nie o rodzinnych problemach czy traumach z dzieciństwa), ale właśnie o niepokoju związanym z tym, co stanie się z nim w niedalekiej przyszłości. Mut jest inteligentny, a jego bunt wyjątkowo wiarygodny. Gdy zatem – w miarę zbliżania się do końca dramatu – zaczynamy się orientować, że uczeń planuje samobójstwo poprzedzone strzelaniną w szkole, przestajemy traktować sztukę tylko jako utwór pedagogiczny. Temat zbyt mroczny? Zbyt trudny dla nastolatków? A zderzenie z rzeczywistością – którego tak bał się Mut – z rzeczywistością, w której „decyzje za nas już dawno podjęli inni”, będzie koniecznie pogodne i bez zgrzytów?

Tę kameralną sztukę (cała obsada to trzy osoby), pisaną o licealistach dla licealistów, przełożyła Iwona Nowacka.

Piotr Olkusz

Ogłoszenie

• Z afisza •

Marzec 2015

Lordy: Lord Kantor / Lord Milord / Lord Herling • druk. Lorda Herlinga w „Dialogu” nr 2/2015 • to trzeci tekst Mateusza Pakuły, który miał prapremierę w Teatrze im. Żeromskiego w Kielcach i drugi (po kieleckim *Twardym gnacie...*) zrealizowany przez Pakułę w tandemie dramaturgiczno-reżyserskim z Evą Rysovą (a trzeci w dorobku reżyserskim Rysovej, która zrealizowała w Lublinie *Na końcu tańcuca*). Scenografia: Justyna Elminowska, muzyka: Zuzanna Skolias, Antonis Skolias.

To trzyczęściowy spektakl inspirowany twórczością Tadeusza Kantora, Mirona Białoszewskiego (*Lord Milord*) i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Każda z części korzysta z innej konwencji. „*Lord Kantor*” to teatralna tragikomiczna kreskówka science fiction, opowieść o naturze pamięci i wspomnień. O klonowaniu, cyfryzacji i smogu. „*Lord Milord*” to rodzaj językowej odysei, poetycki film, poruszający kwestie związane z rodzicielstwem. W „*Lordzie Herlingu*” głównym tematem także są wspomnienia. Przypatruję się wspomnieniom, tak Grudzińskiego, jak i swoim, obaj dorastaliśmy w Kielcach. Podejmuję m.in. kwestię miejsca pochodzenia, nasiąkania miejscem, a także – to szczególnie ważne w dzisiejszym zżerany przez depresję świecie – kwestię szczęścia.

Mateusz Pakuła

www.e-teatr.pl, 3 marca 2015

Prapremiera kolejnej sztuki Marty Guśniowskiej, której teksty trafiają na afisz każdego miesiąca, co czyni ją najczęściej wystawianą polską współczesną autorką sztuk dla dzieci. Historię o niemożliwej miłości mrówki i niewidomego mrówkojada, zatytułowaną *Romeo i Mrówka*, wyreżyserowała Laura Słabińska na scenie toruńskiego Teatru „Baj Pomorski”. Scenografia: Aneta Tulisiz-Skórzyńska, muzyka: Marek Papaj, konsultacje iluzjonistyczne: Marcin Połoniewicz.

Sprawa Gorgonowej Jolanty Janiczak, przywołująca najsłynniejszą sprawę kryminalną z międzywojnia, proces poszlakowy Rity Gorgonowej, posądzonej o zamordowanie w sylwestra 1931 roku nieformalnej pasierbicy, miała prapremierę w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Reżyseria: Wiktor Rubin, dramaturgia, kostiumy: Jolanta Janiczak, scenografia, reżyseria światła: Michał Korchowiec, muzyka: Bartosz Dziadosz, kostiumy, wideo: Hanna Maciąg.

„*Sprawę Gorgonowej*” zainteresowałam się dlatego, że nie wiadomo, czy była winna. Nie ma stuprocentowego dowodu, że zabiła pasierbicę. Jej winę starano się udowodnić na podstawie poszlak, a śledztwo pełne było błędów i prawdopodobnie nadużyć. Od początku starano się wskazać winną na podstawie domysłów, pomówień, nastrojów społecznych. Ta liczba niewiadomych jest podstawą dla fantazji o wydarzeniach, które w teatrze

staramy się powołać do życia. „Sprawa Gorgonowej” zachęca też do redefiniowania pojęcia sprawiedliwości, inspirowane pytania o znaczenie prawdy.

Jolanta Janiczak
„Rzeczpospolita” nr 69, 24 marca 2015

Pelcia, czyli jak żyć, żeby nie odnieść sukcesu – sztuka autorstwa, w reżyserii i z udziałem Joanny Szczepkowskiej – miała prapremierę w krakowskim Teatrze Łaźnia Nowa. Scenografia: Agnieszka Krupieńczuk.

Nagrodzona Paszportem Polityki 2013 powieść Ziemowita Szczęrka *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, dotycząca stosunków polsko-ukraińskich, wspólnej historii i wzajemnych relacji, w dramaturgicznej adaptacji Michała Kmiecika i reżyserii Remigiusza Brzyka miała premierę na scenie Teatru im. Osterwy w Lublinie. Scenografia i kostiumy: Iga Słupska, Szymon Szewczyk, muzyka: Jacek Grudzień.

Powieść Ignacego Karpowicza *Sońka* – historia wojennej miłości dziewczyny z białoruskiego pogranicza i esesmana pacyfikującego okoliczne wsie – w adaptacji autora miała premierę w Teatrze im. Węgierki w Białymstoku. Reżyseria: Agnieszka Korytkowska-Mazur, scenografia: Jacek Malinowski, kostiumy: Magda Dąbrowska, Agata Wąs, muzyka: Jegor Zabiłow, ruch sceniczny: Maciej Zakliczyński, wizualizacje: Krzysztof Kiziewicz, reżyseria światła: Marek Oleniacz.

Tekst Artura Pałygi *I nikt mnie nie poznał* zrealizował – jako debiut reżyserski – Tomasz Wygoda. Spektakl na pograniczu teatru tańca, muzycznego i dramatycznego nosi tytuł *Melancholia/Violetta Villas*. Jest koprodukcją Teatru Nowego im. Dejmka z Łodzi i Teatru Muzycznego Capitol

z Wrocławia. Miał premierę podczas Przeglądu Piosenki Aktorskiej. W roli tytułowej Monika Niemczyk.

Prapremiera tekstu *Kansas* Marcina Wierchowskiego, zbudowanego na podstawie aktorskich improwizacji, a inspirowanego książką Franka Lymana Bauma *Czarnoksiężnik z Krainy Oz*, odbyła się w Teatrze im. Horzycy w Toruniu. Reżyseria: Marcin Wierchowski, scenografia, kostiumy, światło: Mirek Kaczmarek, muzyka: Adam Walicki, wideo: Tomasz Ziółkowski, animacje: Karol Stadnik, dramaturgia: Łukasz Zaleski.

Miasteczko, miejsce akcji, nazywa się Andover (takie istnieje naprawdę w stanie Kansas), co znaczy „i koniec”. Przyglądamy się społeczności w obliczu nieuchronnej katastrofy. To tornado, od czasu do czasu nawiedzające ten rejon. Każdy mieszkaniec miasteczka staje przed koniecznością podjęcia decyzji, co dalej. Albo uświadamia sobie, że jego życie jest niespełnione. Znamienne zdanie wypowiada policjant: „Może kiedy przejdzie tornado, ludzie zaczną poważniej traktować moje pogadanki o zagrożeniu”. To zdanie wskazuje, o czym jest nasz spektakl: o kruchości życia, która jest zarazem naszą słabością, jak i wartością.

Marcin Wierchowski
„Nowości” nr 72, 27 marca 2015

Iwona, księżniczka z Burbona Magdy Fertacz w reżyserii Leny Frankiewicz to premiera warszawskiego Teatru Powszechnego skierowana do młodzieży poniżej czternastego roku życia. Scenografia: Marcin Chlanda, kostiumy: Arek Ślesieński, muzyka: Marek Karolczyk, Kamil Pater, układ ruchu: Izabela Chlewińska, projekcje wideo: Roman Przyłipiak.

Tekst Sandry Szwarc Von Bingen. *Historia prawdziwa*, który znalazł się w półfinale

Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej, na scenie gdyńskiego Teatru Gdynia Główna wyreżyserował Błażej Tachasiuk.

Kolejny tekst autorstwa i w reżyserii Roberta Jarosza trafił na scenę. *Szczurzyn* jako koprodukcja poznańskiego Teatru Polskiego i Centrum Sztuki Dziecka miał prapremierę na Scenie Wspólnej. Scenografia: Sylwia Maciejewska, muzyka i wideo: Patryk Lichota. A prapremierę *Szczurołapa* Bogumiły Rzymskiej w Śląskim Teatrze Lalki i Aktora Ateneum w Katowicach wyreżyserował Janusz Ryl-Kryśtanowski. Scenografia: Julia Skuratowa, muzyka: Robert Mleczo, ruch sceniczny: Ewelina Ciszewska.

Kajzar. Odyseja 1982 – spektakl oparty na twórczości zmarłego w 1982 roku Helmuta Kajzara – miał premierę w Teatrze im. Solńskiego w Tarnowie. Adaptacja: Zuzanna Bojda, Dorota Semenowicz, Maciej Podstawny, reżyseria: Maciej Podstawny, muzyka: Anna Stela, scenografia i światło: Kaja Migdałek, wideo i światła: Tomasz Ziółkowski.

Dramat Szymona Bogacza *Tata ma kota (albo Poczytaj mi tato)* poruszający problem dyskryminacji ojców w przyznawaniu im praw do opieki nad dzieckiem miał prapremierę na lubelskiej Scenie Prapremier InVitro, w reżyserii Łukasza Witta-Michałowskiego.

Prapremiera sztuki *Sąsiedzi* Andrzeja Sadowskiego, w jego reżyserii i z jego scenografią, w krakowskim Teatrze Barakah. W tym samym teatrze także premiera *Kurwidółka*, pierwszego odcinka literacko-teatralnego spektaklo-kabaretu *Noce Waniliowych Myszy*. Autorzy tekstów: Dawid Barański, Amadou Guindo, Grzegorz Tadeusz Like, reżyseria: Ana Nowicka, muzyka: Daniel Malchar.

Amy. Klub 27 Marii Spiss to sztuka o miłośnym Klubie 27, czyli grupie artystów, którzy w różnych czasach i w różnych sytuacjach zakończyli swoje życie, mając ledwie dwadzieścia siedem lat. Tytułowa Amy to zmarła w 2011 roku Amy Winehouse, która spotyka Jimiego Hendrixa, Janis Joplin, Kurta Cobaina i Jima Morrisona. Prapremiera w Teatrze Ludowym w Krakowie. Reżyseria: Piotr Sieklucki, scenografia: Łukasz Błażejowski, muzyka i opracowanie muzyczne: Paweł Harańczyk.

Artysta to dziesiąta sztuka autorstwa i w reżyserii Natalii Fijewskiej-Zdanowskiej, która trafia na scenę. Premiera odbyła się we współprowadzoną przez autorkę warszawskim Teatrze Młyn.

Batalion według scenariusza Ewy Kaczmarek, Łukasza Pawłowskiego i Wojciecha Wińskiego w reżyserii Wojciecha Wińskiego miał premierę w Teatrze Usta Usta Republika w Poznaniu. Groteskowa kpina z romantycznego bohaterstwa na przykładzie wojny o niezależność jabłkowego sadu.

Kolejny, trzeci już tekst Marka Pitucha miał prapremierę w katowickim stowarzyszeniu Old Timers Garage. Sztukę *Kim jest Krysia?* wyreżyserował Jakub Wons. Scenografia: Adam Grządziel, muzyka: Szymon Suchoń.

Marek Zgaiński – założyciel i szef prywatnej poznańskiej sceny, Mojego Teatru – zrealizował kolejny autorski spektakl *Alibi do wynajęcia*.

Tekst *Ja ciebie też...* Lecha Mackiewicza – na motywach tekstu *Ditto. A story Chaco de Palma*, opowiadający o środowisku młodych aktorów – został specjalnie zaadaptowany dla aktorów Lubuskiego Teatru w Zielonej Górze, a wcześniej

wystawiony przez autora w teatrze La Mama w Melbourne. Przekład: Izabella Mackiewicz, reżyseria: Lech Mackiewicz.

Zjednoczenie dwóch Korei Joëla Pommerata – sztuka będąca ciągiem etiud dających przegląd rodzajów miłości i emocji im towarzyszących – prapremierowo w Teatrze im. Fredry w Gnieźnie. Przekład: Mariola Odzimkowska, Łukasz Gajdzis, reżyseria: Łukasz Gajdzis, scenografia: Katarzyna Tomczyk, opieka scenograficzna: Piotr Tetlak, kostiumy i światła: Ewa Machnio, muzyka: Tomasz Lewandowski, Szymon Łukowski, projekcje wideo: Patryk Bychowski.

Miłość jest dziś zbanalizowana, wykorzystana na wszystkie możliwe sposoby. Ale myślę sobie, że wciąż jest dobrym tematem do rozmowy, także z publicznością, w teatrze. Autor dotyka instynktów w tym tekście, mówi o tym, że miłość nie do końca jest intelektualna, że jest biologią, czy wręcz fizjologią. O miłości pisało wielu, m.in. Platon, święty Paweł, Sarah Kane, Artur Schnitzler. Ten tekst przegląda się w kanonie światowej literatury i daje olbrzymie możliwości interpretacyjne. Z jednej strony demaskuje miłość jako nieuleczalny i destrukcyjny nałóg, a z drugiej zaświadcza o jej boskiej naturze.

Łukasz Gajdzis

„Gazeta Wyborcza – Gniezno”,
28 lutego 2015

Tekst *Wzrusz moje serce* – jedna z ostatnich sztuk Hanocha Levina – miał prapremierę w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Historia miłości sędziego do szansonistki, która nie waha się sprzedawać swoich wdzięków klientom, czego zakochany zdaje się nie dostrzegać. Przekład: Michał Handełzalc, reżyseria: Małgorzata Bogajewska, scenografia i kostiumy: Jan Kozikowski, muzyka: Bartłomiej Woźniak, ruch sceniczny: Wiktor Korszla.

Drugi tekst brytyjskiej dramatopisarki Lucy Prebble trafia na polską scenę. Prapremiera *Efektu* – historii dwójga młodych ludzi, którzy zgłaszają się jako ochotnicy do badań klinicznych nad nową generacją leków antydepresyjnych – na scenie Teatru Studio im. Witkiewicza w Warszawie. Przekład: Klaudyna Rozhin, reżyseria: Agnieszka Glińska, scenografia: Agnieszka Zawadowska, kostiumy: Monika Nyckowska, światło: Jacqueline Sobiszewski, muzyka na żywo: Radosław Łukasiewicz, choreografia: Weronika Pelczyńska, projekcje: Antonina Benedek, Franek Przybylski, konsultacja animacji: Jan Miklaszewski.

W sztuce ważna jest ta warstwa głęboko humanistyczna, która mówi o biowładzy. Nie tylko o tym, że jesteśmy manipulowani przez koncerny farmaceutyczne, które nam wmawiają, że trzeba wziąć jakiś lek, choć wcale nie jest nam potrzebny. Opowiada o tym, że można sterować ludźmi przez biologię. Widzimy, jak bardzo nasz odbiór świata jest uwarunkowany tym, co mamy w środku. I odwrotnie – jak bardzo to, co mamy w środku, formułuje czy raczej deformuje obraz wokół. To naczynia połączone. Ta sztuka nie staje po żadnej ze stron, nie daje odpowiedzi, ale mnoży pytania.

Agnieszka Glińska

„Gazeta Wyborcza – Stołeczna” nr 54,
6 marca 2015

Lekcje miłości i *Marzec* – dwie jednoaktówki zagrano pod wspólnym tytułem *Lekcje miłości* w Teatrze im. Jaracza w Łodzi. To pierwsze teksty Rosjanki Iriny Waśkowskiej, zdobywczyni Grand Prix moskiewskiego Festiwalu Złota Maska 2014, które trafiają na polską scenę. Przekład: Agnieszka Lubomira Piotrowska, reżyseria i opracowanie muzyczne: Rafał Sabara, scenografia: Beata Nyczaj, reżyseria światła: Michał Głasczka.

W legnickim Teatrze im. Modrzejewskiej prapremiera sztuki Alessandro Baricco *Homer. Iliada* będącej uteatralizowaną prze-róbką starożytnego eposu, z którego pisarz usunął wszystkie partie z udziałem bogów ingerujących w przebieg zdarzeń i wpływających na wyniki wojny. Przekład: Halina Kralowa, reżyseria: Łukasz Kos, scenografia: Paweł Walicki, muzyka: Dominik Strycharski, choreografia: Magdalena Ptasznik, reżyseria światła: Bary&Hary, multimedia: Alex Janas, kolektyw kilku.com.

Wojna, ów stan nieuleczalnej choroby ludzkiej, ale i część życia człowieka, ponownie stała się czymś bardzo realnym, co zawisło niemal w powietrzu. To sytuacja, która nie tylko ogniskuje ludzkie emocje i zachowania, zarówno te okropne, jak i te szlachetne, ale też ujawnia instynkt przetrwania, co znalazłem u bohaterów „Iliady” w wersji Baricco.

Łukasz Kos

www.e-teatr.pl, 19 marca 2015

Cale królestwo króla – zbiór poetyckich miniatur Heinza Janischa – zaadaptował na scenę i wyreżyserował w poznańskim Teatrze Animacji Marcin Jarnuszkiewicz. Scenografia: Marta Zająć, Marcelina Jarnuszkiewicz, muzyka: Mateusz Dębski, reżyseria światła: Prot Jarnuszkiewicz.

Prapremiera *Prapremiery dreszczowca* Henry’ego Lewisa, Jonathana Sayera, Henry’ego Shieldsa – komedii o nieutalentowanych aktorach-amatorach, wykładowcach uczelni, przygotowujących wystawienie kieszonkowej sztuki kryminalnej – w przekładzie Elżbiety Woźniak, w reżyserii Grzegorza Warchoła, ze scenografią Macieja Preyera w OCH-teatrze w Warszawie.

Rewolucja balonowa Julii Holewińskiej – drugi raz na afiszu – w reżyserii i ze

scenografią Aliny Moś-Kerger w gorzowskim Teatrze im. Osterwy.

Męczenników Mariusa von Mayenburga • druk. w „Dialogu” nr 1/2014 • w TR Warszawa wyreżyserował Grzegorz Jarzyna, także autor adaptacji i opracowania muzycznego. Przekład: Elżbieta Ogrodowska-Jesioneł, dramaturgia: Roman Pawłowski, scenografia: Monika Pormale, kostiumy: Anna Nykowska, wideo: Robert Mleczek, światła: Felice Ross, muzyka: Michał Lis, Piotr Lis, opracowanie muzyczne: Piotr Domiński. Rolę główną – w oryginale chłopaka, tu zmienioną na żeńską – zagrała Justyna Wasilewska.

Ten spektakl jest przede wszystkim analizą: pokazane jest, jak obłęd religijny wnika w młode osoby, które nie mają oparcia w podstawowych komórkach społecznych jak rodzina, szkoła, kościół. Ta bohaterka jest „czysta” – odkrywa świat i chce go nazwać. To dla nas ważne, że jest to młoda osoba, która bardzo wierzy w to, co jest napisane w Biblii, źle ją interpretuje i tworzy swój religijny świat. To sytuacja uniwersalna. Postępujemy się językiem-kodem, który rozpoznajemy w Polsce, żeby zrozumieć fenomen fanatyzmu religijnego. Osadzamy akcję w Polsce, ale dbamy o to, by była to sytuacja uniwersalna; by można ją było opowiedzieć bez piętnowania polskiej postawy, tylko pokazując fenomen, rozwój fanatyzmu religijnego. Opisujemy istotne zmiany, procesy, które zachodzą w naszym społeczeństwie, polegające na radykalizacji postaw. Moje zdanie jest takie, że wynika to z „przegrzania” systemu liberalnego i radykalizacji postaw religijnych, nie żyjących życiem doczesnym, tylko obietnicą zbawienia. Brak zrozumienia tych dwóch postaw prowadzi do konfrontacji.

Grzegorz Jarzyna

www.e-teatr.pl, 15 marca 2015

Akt przerywany Tadeusza Różewicza •druk. w „Dialogu” nr 1/1964• wraca na afisz po przeszło dwudziestu latach. Premierę w jeleniogórskim Teatrze im. Norwida zrealizował norweski reżyser Rolf Alme, który jest zarazem scenografem i autorem opracowania muzycznego spektaklu.

Druga w Polsce realizacja czarnej komedii *Apokalipsa homara* autorstwa Moiry Buffini miała premierę w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej. Przekład: Elżbieta Woźniak, reżyseria, scenografia i opracowanie muzyczne: Tomasz Dutkiewicz.

Krzywa wieża Nadieжды Ptuszkiny zrealizowana w ramach Sceny Propozycji Białostockiego Teatru Lalek to druga inscenizacja tekstu rosyjskiej dramatopisarki w Polsce. Przekład: Julita Grodek, opieka artystyczna: Wojciech Szlachowski, oprawa muzyczna: Krzysztof Dzierma, konsultacja scenograficzna: Jan Polívka.

Druga w Polsce realizacja tekstu *Wenus w futrze* Davida Ivesa, sztuki inspirowanej dwudziestowieczną nowelą Leopolda von Sacher-Masocha (od którego nazwiska wzięło się pojęcie masochizmu), w której opisał eksperyment z własnego życia, kiedy na sześć miesięcy oddał się w niewolę ukochanej kobiecie. Premiera w rzeszowskim Teatrze im. Siemaszkowej. Przekład: Jacek Kaduczak, reżyseria: Jan Nowara, scenografia: Magdalena Gajewska, opracowanie muzyczne: Tomasz Wadowski.

Tekst *Kocham* Marka Koterskiego •druk. w „Dialogu” nr 11/1997• po raz drugi na afiszu. Premierę w Teatrze Nowym w Zabrzu zrealizowali: Krzysztof Prus (reżyseria) i Marek Mikulski (scenografia).

Premiera *Seksu dla opornych* – komedii kanadyjskiej dramatopisarki Michele

Riml – w reżyserii Henryka Jacka Schoena w kierowanym przez niego Teatrze Bagatela im. Boya-Żeleńskiego w Krakowie. Przekład: Hanna Szczerkowska, scenografia: Joanna Schoen, choreografia: Jarosław Staniek, reżyseria światła: Marek Oleniacz.

Premiera *Wszystko o mężczyznach, wszystko o kobietach* Miro Gavrana – dwóch sztuk chorwackiego dramtopisarza połączonych w jeden spektakl przez reżysera Bartłomieja Wyszomirskiego już po raz drugi, po realizacji zabrzańskej z 2007 roku – w Teatrze im. Sewruka w Elblągu. To zarazem trzecia realizacja męskiej części, a ósma żeńskiej tego tekstu na polskich scenach. Przekład: Anna Tuszyńska, opracowanie muzyczne: Bartłomiej Wyszomirski, scenografia: Iza Toroniewicz.

Bajka o szczęściu Izabeli Degórskiej po raz trzynasty na afiszu lalkowym. W Teatrze Lalek Banialuka im. Zitzmana w Bielsku-Białej w reżyserii Lecha Chojnackiego. Scenografia: Dariusz Panas, muzyka: Artur Sosen-Klimaszewski, projekcje: Ireneusz Maciejewski.

Bajka Ludwika Jerzego Kerna z 1964 roku *Proszę słońca* trafiła na teatralną scenę w Lublinie. W Teatrze im. Andersena spektakl zrealizowali – adaptacja i reżyseria: Arkadiusz Klucznik, scenografia: Dariusz Panas, muzyka: Piotr Nazarek, choreografia: Urszula Pietrzak, teksty piosenek: Dariusz Czajkowski.

Dwie premiery w Teatrze Telewizji, obie zrealizowane przez reżyserów filmowych. *Amazonię* Michała Walczaka wyreżyserował Bodo Kox (scenografia: Wojciech Żogała, kostiumy: Katarzyna Adamczyk, zdjęcia: Piotr Wojtowicz), zaś *Zabójczą pewnością* Marcusa Lloyda – Mariusz Malec (scenografia: Anna Wunderlich,

kostiumy: Aleksandra Staszko, zdjęcia:
Jan Holoubek).

Jedenasty raz na afiszu *Prezydentki* Wernera Schwaba. Premiera w poznańskim Teatrze Nowym im. Łomnickiego. Przekład: Monika Muskała, reżyseria: Piotr Kruszczyński, scenografia, kostiumy, światła: Justyna Łagowska, muzyka: Jacek Kita, ruchy: Maćko Prusak, konsultacje literackie: Michał Pabian.

NAGRODA POLSKIEGO TOWARZYSTWA BADAŃ TEATRALNYCH

23 kwietnia 2015 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego odbyło się wręczenie Nagrody Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych za najlepszą publikację książkową z zakresu wiedzy o dramacie, teatrze, widowiskach i innych sztukach performatywnych. Za najlepszą książkę uznana została praca Beaty Guczalskiej *Aktorstwo polskie. Generacje* (Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2014).

Książka została wybrana przez członków Towarzystwa spośród czterech nominowanych pozycji:

- *Aktorstwo polskie. Generacje* Beaty Guczalskiej
- *Anty-Ifigenia* Jagody Hernik Spalińskiej
- *Grotowski & Company. Źródła i wariacje* Ludwika Flaszena oraz *Teatralne doświadczenie Wilhelma Meistra* Tomasza Kubikowskiego.

Nagroda Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych przyznana została po raz trzeci. W ubiegłych latach otrzymali ją Marek Waszkiel i Grzegorz Niziołek.

Contents

Plays

ANNA WAKULIK *WILD WEST*

5

A play on whether one may have a monopoly on the truth. About escapes in life, and what is more restricted: the hijab or the judicial robe. One day a liberated mother left the house to never return, abandoning not only her unfaithful husband, but also a little son. After years of madness and escapes, she finds her new identity and privacy beyond the veil. However, she returns from America to Poland to donate a kidney to her son. Abandoned by his mother the son is a tense person, hiding behind the law. And behold, the father of the main character turns out to be a Turk, who has come illegally to find his son. And the son judges him. Who is the judge (son), and who is the traveler (mother)? What kind of pride can issue rulings, and take on the burden of lack of doubt?

MAGDA MOSIEWICZ *DREAMLAND*

69

A play about an escort agency with a mission, workoholism, social events in corporations, organized erotic fulfillment, which is expected to liberalize the power and heal the structure of the state. About the erotic diversion. About the building of social democracy with the support of Dreamland. Because the first task of the hero is to stop collective redundancies. Except that the whole strategy to carry out a leftist return thanks to the army of ideal lovers is rather an expression of despair and helplessness.

JETON NEZIRAJ *THE DEMOLITION OF THE EIFFEL TOWER*

119

The meeting of two stories: the love of a French non-Muslim and a Muslim, and a Muslim terrorist group fighting for the right of women to wear headscarves in public areas. Neziraj writes a political play full of absurd humor, which is compatible with today's discussion on the integration of minorities into the European society.

GEORGI TENEV *BAD PRINCE*

195

A political thriller about relationships of power with the mafia business structures. A corrupt policeman, the main hero of the play, seems to follow the rules typical of the mafia circles: the maintained order is strange balancing of influential politicians, local businessmen and democratic rules.

Essays, Studies

ANDRZEJ SKRENDÓ *RÓŻEWICZ'S ENIGMA*

33

The enigma of the good writer lies in the fact that everyone will find something in him. It always remains unclear whether what we draw out was already there, or not? Do we use violence while reading or just give up to the power of art? Does anyone speak to us, or we are talking to ourselves? In this uncertainty there is nothing wrong, on the contrary, it seems that it is a good measure of the value of a literary text. How does this mechanism work in relation to Tadeusz Różewicz?

TOMASZ BOCHEŃSKI *RÓŻEWICZ OPENED OR CLOSED BY BANALITY*

44

Echoes of Bruno Schulz and Stanisław Ignacy Witkiewicz in Tadeusz Różewicz's dramaturgy. Różewicz in his work embodies two fundamental forces – he expresses with resignation the modern orders and takes care of the creative enclaves: living a wild, emotional existence. He is directed by the modern boredom, modernist fatigue with classifications and geometrizations and the dark, basic fabric of existence, which is beyond the order.

TADEUSZ NYCZEK *THE UNFULFILLED***53**

Różewicz often emphasized the realism and at the same time poetic quality of his theatre. The realism is the reality, the poetic quality is fiction. But since it is always mixed, between lyricism, prose and drama there still run sparks hindering directors and actors to catch the right tone. From the time of the creation of these pieces a lot has changed in the theatre, that can now look where until recently it could not for technical reasons.

THAT'S HOW IT IS. *SOLIDARITY ACCORDING TO WOMEN***92**

A conversation by Kinga Dunin, Joanna Krakowska, Antoni Michnik, Magda Mosiewicz, Kacha Szaniawska, Małgorzata Szpakowska. An excuse to talk about the possibility of writing history from the point of view of women and female characters is a film by Marta Dzido and Piotr Śliwiński *Solidarity according to Women* (2014). Controversy surrounding the film is accompanied by a reflection on the possibility and risk of including in the historical discourse of private narratives and reasons for absence of women in the structures of power after 1989, and the negative effects of this absence.

BEATA KOWALSKA *THE VEIL UNVEILED***109**

The burqa, niqab, hijab – is usually synonymous, inflected in all cases by the media, without a hint of shame because of one's own ignorance. Muslim clothing is always a source of confusion. In public discussions of it as in a mirror stereotypes, fears and politics are reflected.

A FREEDOM TO BE OFFENDED**166**

A conversation with Konstanty Gebert. Islamophobia and anti-Semitism in Europe today. Islamophobia merely repeats anti-Semitic clichés, which is evident even in the most innocent words, such as the term „Judeo-Christian civilization”, that exists precisely to exclude the Muslim culture.

DARIUSZ KOSIŃSKI *PROSPERO AND HAMLET***177**

Around Jan Kott's essay of 1956 – stated in the volume *Shakespeare, Our Contemporary* – devoted to „Hamlet after the Twentieth Congress,” or the staging of Hamlet at the Old Theatre in Krakow executed after the disclosure of the scale of Stalin's crimes by Khrushchev at a meeting of the Communist Party of the Soviet Union. The performance was also described by Jerzy Grotowski, who at that time was active politically. The object of the text are the political views and visions of Jan Kott and Jerzy Grotowski shrouded around Hamlet and the „mechanism of history.”

KAMELIA NIKOŁOWA *NEW BULGARIAN DRAMA***233**

In the past few years rapid development of the new Bulgarian drama has been observed, and its position in the theatrical life of the country has strengthened considerably. Previously, from the Transformation of 1989 until the middle of the first decade of the twenty-first century this drama, indeed, was presented and discussed in critical texts, special competitions and festivals being organized, and prizes for playwrights being awarded, but it did not translate into a real presence in the repertoire of theatre groups. This situation has changed.

Columns

SKETCHES: Marek Beylin, Tadeusz Nyczek, Tadeusz Bradecki

Varia

CONTEXTS: Piotr Morawski on theatre in museum on the margin of the Diep Tran's article “When the Art in a Museum Is Live”, *American Theatre*, March 2015. NOTES ON PLAYS: Svetlin Stratiev, Nickolai Stoilov *The Ph.D. Horror Story*; Michael Müller *Plötzlich war er aus der Welt gefallen*; Felicia Zeller *Wunsch und Wunder*. PLAYBILL

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LX / MAJ 2015 / NR 5 (702)

Copyright by „Dialog” 2015

Ilustracje w numerze pochodzą z archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, serwisów reklamowych teatrów, oficjalnych stron internetowych festiwalu oraz zbiorów prywatnych.

Projekt okładki *Krzysztof Rumowski*

Projekt layoutu *Fajne Chłopaki*

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Dorota Jovanka Čirlić, 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. 16,25. Skład własny. Druk i oprawa: Petit s. k., Lublin.

Podpisano do druku w kwietniu 2015. Tekstów niezamówionych redakcja nie zwraca.

e-mail: dialog@instytutksiazki.pl

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Szymon Bogacz
DEKAŁOG OD.NOWA

Peter Handke
PIĘKNE DNI W ARANJUEZ

Ewa Madeyska
POCIĄG DO POCHODZENIA

Alexis Michalik
KRĄG ILUZJONISTÓW

Weronika Murek
FEINWEINBLEIN

Lot Vekemans
TRUCIZNA

Antoni Winch
ZAGWAZDRANE ŻYĆKO

