

DIALOG

KWIECIEŃ 2017 4 (725)

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

KAMYK PUZYNY

DLA AKTOREK, AKTORÓW ORAZ PUBLICZNOŚCI
WROCŁAWSKIEGO TEATRU POLSKIEGO
protestujących w obronie
wartości artystycznych
wypracowanych w ostatnich latach
i niszczonych na skutek
błędnych decyzji
administracyjnych

Malina Prześluga
Grzegorz Staszak
Arta Arifi

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXII / KWIECIEŃ 2017 / NR 4 (725)

Copyright by „Dialog” 2017

Spis treści

Kamyk Puzyny

RADYKALNI MARZYCIELE	12
Jolanta Kowalska	
NIE MAM POCZUCIA SUKCESU	16
Rozmowa z Anną Ilczuk	
ŚCIĘTY LAS	24
Rozmowa z Edwinem Petrykatem	
MAM NADZIEJĘ, ŻE TA KREW NIE PÓJDZIE NA MARNE	34
Rozmowa z Michałem Opalińskim	
TRZEBA WRÓCIĆ DO PRZYNCYPIÓW	44
Rozmowa z Igorem Kujawskim	
JESTEŚMY IDEALISTAMI	52
Rozmowa z Martą Ziębą	
WYCHOWAŁ NAS TEATR	60
Rozmowa z Magdaleną Chlasta-Dzięciółowską	

Po bandzie

MY POD KLĄTWĄ	70
Marek Beylin	

Puzyna/Błoński

LISTY KONSTANTEGO PUZYNY DO JANA BŁOŃSKIEGO (1947-1950)	73
Podąła do druku Małgorzata Szumna	

Wynurzenia

JAK IŚĆ DO PRZODU, COFAJĄC SIĘ, I JAK SIĘ COFAĆ, COFAJĄC SIĘ	102
Pedro Pereira	

Prześluga

• CZUŁOŚĆ	107
Malina Prześluga	
PIES, KTÓRY GRYZIE WŁASNĄ NOGĘ	135
Rozmowa z Maliną Prześlugą	
CZYTAJĄC PRZEŚLUGĘ	138
Andrzej Lis, Marianna Lis	

Widzowie

PUBLICZNOŚĆ TEATRALNA	155
Barbara Fatyga	
DYREKTORZY TEATRÓW O SWEJ PUBLICZNOŚCI	174
Andrzej Seweryn i Olga Sander, Piotr Kruszczyński i Agnieszka Chelkowska-Madej, Dorota Ignatjew, Maciej Podstawny, Jacek Głomb	
• ROCZNICA	182
Grzegorz Staszak	
MIEŚO MITU	194
Rozmowa z Grzegorzem Staszakiem	

Nawozy sztuczne

OMEGA	198
Tadeusz Nyczek	

Albania dziś

• KOBIETA W OKNIE (GRUAJA NË DRITARE)	203
Arta Arifi	
Przełożyła Dorota Horodyska	
ŻYCIE ALBAŃSKIE	244
Fatos Lubonja, Małgorzata Rejmer	

Varia

KONTEKSTY: CZY NOWY PORZĄDEK JEST MOŻLIWY	255
Olga Byrska	
NOWE SZTUKI	
KATE BENSON [PORTO]	257
SASHA MARIANNA SALZMANN METEORITEN	259
DUŠAN KOVAČEVI KUMOVI	260
Z AFISZA	262

Contents

Kamyk Puzyny

- JOLANTA KOWALSKA •
 - ANNA ILCZUK, EDWIN PETRYKAT,
MICHAŁ OPALIŃSKI, IGOR KUJAWSKI, MARTA ZIĘBA,
MAGDALENA CHLASTA-DZIĘCIOŁOWSKA •
-

Tegoroczną Nagrodę im. Konstantego Puzyny jej Kapituła przyznała aktorkom, aktorom oraz publiczności wrocławskiego Teatru Polskiego protestującym w obronie wartości artystycznych wypracowanych w ostatnich latach i niszczonych na skutek błędnych decyzji administracyjnych.

„Reżyserujmy spektakle, nie konkursy”, „Nie niszczyć teatru” i wreszcie „Burza się nie wyszumi” – to tylko niektóre hasła z transparentów, które 26 sierpnia 2016 roku niesione były spod wrocławskiego Teatru Polskiego pod adresem Urzędu Wojewódzkiego przez aktorki, aktorów i publiczność Teatru Polskiego w marszu protestacyjnym. Cztery dni wcześniej zakończył się konkurs na stanowisko dyrektora Polskiego: komisja, w której większość głosów mieli przedstawiciele ministerstwa kultury i urzędu marszałkowskiego zadecydowała o wyborze Cezarego Morawskiego. „Zespół Polskiego nie akceptuje i nie zgadza się na propozycję Cezarego Morawskiego jako dyrektora teatru” – zadeklarowała natychmiast Anna Ilczuk. Przytłaczająca większość zespołu artystycznego Polskiego protestowała przeciwko wyborowi kandydata, który nie ma poparcia aktorów, ale przede wszystkim przeciwko planom zmiany profilu artystycznego sceny, która dzięki ich wieloletniej pracy stała się jednym z najważniejszych miejsc na mapie polskiej kultury.

Symbolem tego protestu szybko stały się zaklejone czarną taśmą usta – tak nowego dyrektora witają aktorzy i widzowie Polskiego, gdy Morawski przychodzi po raz pierwszy do pracy i tak też będą protestować po spektaklach: 22 września po *Śmierci i dziewczynie*, 30 września po *Smyczy*, 10 listopada po *Wycince*... Po tym ostatnim przedstawieniu twórcy i widzowie gromadzą się w proteście przed teatrem – w mieście trwa akurat Olimpiada Teatralna, ulice zaś zdobią plakaty „Wrocław – Europejska Stolica Kultury”. Kilkanaście dni wcześniej, gdy aktorzy i widzowie zakleili usta w trakcie owacji po *Onych*, w Polskim wyłączono światło. W teatrze dochodzi też do pierwszych zwolnień, z repertuaru skreślane są głośne spektakle tej sceny.

Protestujący aktorzy tworzą grupę Teatr Polski w Podziemiu – jej działania mają służyć obronie dorobku Teatru Polskiego, pobudzać dyskusję na temat potrzeby tworzenia teatru artystycznego, pozwalać na kontakt z publicznością: 6 stycznia 2017 Teatr Polski w Podziemiu prezentuje *Tak zwaną ludzkość w obłądnie*. Coraz częściej do mediów przedostają się informacje, iż część samorządowców gotowa jest wycofać się z poparcia dla nowego dyrektora. 10 lutego zarząd województwa dolnośląskiego podejmuje decyzję o „wdrożeniu procedury odwołania” dyrektora Teatru Polskiego. Decyzję ma zaopiniować minister – Piotr Gliński zwleka z zajęciem stanowiska, występuje do marszałka województwa z dodatkowymi pytaniami, ten nie śpieszy się z odpowiedziami. Aktorki, aktorzy i publiczność Teatru Polskiego we Wrocławiu kontynuują protest.

Redakcja



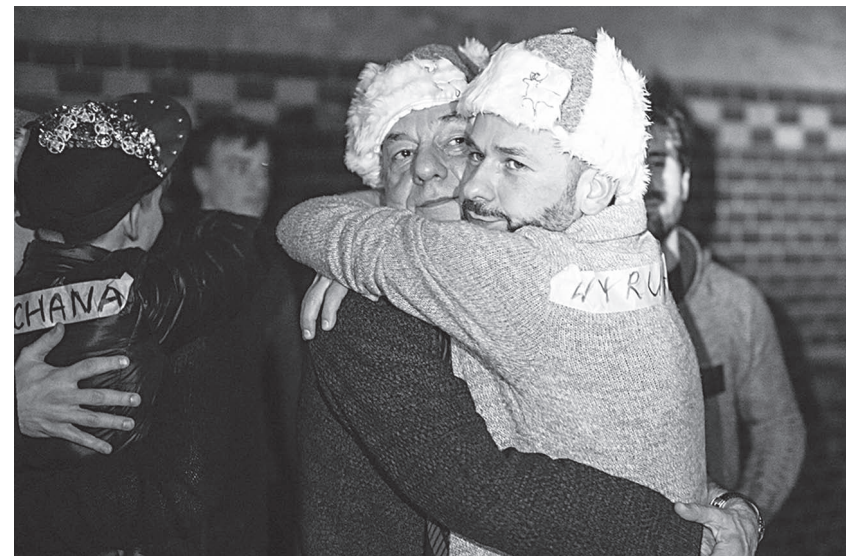
MILCZĄCY PROTEST PRZED TEATREM POLSKIM WE WROCŁAWIU, WRZESIEŃ 2016, FOT. NATALIA KABANOW



PERFORMANS *TAK ZWANA LUDZKOŚĆ W OBŁĘDZIE* NA MOTYWACH STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA,
TEATR POLSKI W PODZIEMIU, WROCŁAW 2017, REŻ. KRZYSZTOF GARBACZEWSKI, FOT. NATALIA KABANOW



PERFORMANS *PLUSKWA* NA MOTYWACH WŁODZIMIERZA MAJAKOWSKIEGO,
TEATR POLSKI W PODZIEMIU, WROCŁAW 2017, REŻ. MICHAŁ BORCZUCH,
FOT. NATALIA KABANOW





Radykalni marzyciele

• JOLANTA KOWALSKA •

Testowanie możliwości teatru jako praktyki społecznej było jedną z najkonsekwentniej realizowanych ambicji programowych dyrektora Krzysztofa Mieszkowskiego w Teatrze Polskim. Może najdalej w tych zamierzeniach doszli Monika Strzępka i Paweł Demirski. Przy okazji premiery *Tęczowej trybuny 2012* słynny duet podjął próbę budowy rzeczywistego ruchu społecznego na rzecz wydzielienia na stadionach EURO 2012 specjalnych sektorów dla gejowskich kibiców reprezentacji Polski. Niestety, projekt, którego wirtualny byt w internecie sprokurowali pracownicy teatru, spalił na panewce. Kilka lat później marzenie Strzępki i Demirskiego o inicjowaniu przez teatr oddolnych akcji obywatelskich spełniło się z nawiązką. Kontrowersje wokół zmiany dyrektora teatru stały się impulsem do powstania ruchu społecznego, który podjął walkę ze światem lokalnej polityki.

W tej wojnie największą siłą rażenia ma amunicja symboliczna. Jej źródłem są znakomite przedstawienia minionej dekady. To one stworzyły kod porozumienia między protestującymi widzami i publicznością, stając się zarazem generatorem wspólnotowych więzi.

Szczególną rolę w wyzwaniu tej społecznej energii odegrała *Wycinka* – spektakl bynajmniej nierewolucyjny, lecz mający niebagatelną moc mobilizowania emocji. Krystian Lupa nie bez powodu zestawiał polski tytuł powieści Bernharda z jego oryginalnym brzmieniem. „Holzfällen” to słowo mocniejsze niż wycinka. Pozostawia pod powiekami obraz padających drzew. Nie wyrobisko pełne korzeni, ale powalony las. Uderzyło mnie, że wokół tego właśnie obrazu krążyła wyobraźnia aktorów Teatru Polskiego, z którymi miałam okazję rozmawiać.

Premiera *Wycinki* odbyła się w 2014 roku. Nikt nie przypuszczał wtedy, że będzie to spektakl w jakimś sensie proroczy. Wręcz przeciwnie, patrzyliśmy na jego wysiadujących po kanapach bohaterów jak na leniwe koty, istoty wypalone, w których po dawno wygasłych twórczych wulkanach zostały dymiące kratery. Być może jednak Lupa zasiał wówczas jakieś ziarno, bo po kilku latach jego aktorzy podjęli walkę w obronie tego wszystkiego, co stracili bohaterowie *Wycinki*, przehandlowujący swoją wolność za pieniądze, zaszczyty i sławę. Może to nie przypadek, że odtwórczyni roli Joany – tragicznej marzycielki,

Dialog



Nagroda im. Konstantego Puzyny

TRZECIA EDYCJA 2017

Kapituła Nagrody im. Konstantego Puzyny ustanowionej przez redakcję „Dialogu” i Instytut Książki postanowiła w roku 2017 przyznać nagrodę

Aktorkom, Aktorom oraz Publiczności wrocławskiego Teatru Polskiego

Nagroda została przyznana za działalność teatralną łączącą sztukę i życie, twórczą oryginalność z zaangażowaniem w sprawę publiczną.

13 kwietnia 2017

którą wierność własnemu wyobrażeniu o sztuce doprowadziła do samobójczej śmierci, mówi dziś bez wahania o konieczności obrony ideałów, nawet za cenę życia. I to pewnie nie przypadek, że publiczność wrocławska, która włączyła się w protest przeciwko dyrekcji Cezarego Morawskiego, za swego nieformalnego patrona obrała właśnie Lupę. W *Wycince* znalazła przesłanie, że warto marzyć radykalnie i żądać niemożliwego. Być może dlatego drogę do rozmów z urzędnikami torowała sobie hasłem: „Nie dajmy sobie wmówić, że nie da się z tym nic zrobić”, a symbolem swojej walki uczyniła *Proces* Lupy, dzieło nieskończone, czy może raczej – marzenie o spektaklu, któremu nie było dane się ziścić.

Determinacja protestujących aktorów i publiczności Teatru Polskiego jest z pewnością zjawiskiem bez precedensu. Jej źródłem były nie partykularne interesy, nie antagonizmy polityczne czy światopoglądowe, lecz to, co działo się na trzech scenach Polskiego w ciągu minionej dekady. „Wychował nas teatr” – mówi liderka zbuntowanych widzów – Magdalena Chlasta-Dzięciołowska. Sztuka okazała moc kształtowania postaw, stała się sztandarem i rewolucyjną iskrą. To akurat bardzo polskie. Teatr jest u nas najbardziej łatwopalną ze sztuk, choć zazwyczaj bywa środkiem do walki o coś więcej niż teatr.

Jaki jest dalekosiężny horyzont celów wrocławskiego protestu? Mówią o tym moi rozmówcy, aktorki i aktorzy Teatru Polskiego w Podziemiu – Anna Ilczuk, Marta Zięba, Michał Opaliński, Igor Kujawski, Edwin Petrykat oraz przedstawicielka publiczności – Magdalena Chlasta-Dzięciołowska. Reprezentują różne pokolenia, do Polskiego przyprowadziły ich rozmaite drogi. Teatr dał im odwagę, by zabrać głos i zbudować skuteczny ruch społeczny.

Nie jest to całościowy obraz dramatu, jaki rozegrał się w Teatrze Polskim – brakuje w nim wielu istotnych głosów, choćby tych, którzy pozostali po drugiej strony barykady. To raczej dokument chwili, zapis emocji i refleksji, uchwyconych w momencie, w którym pojawiła się nadzieja na rozwiązanie konfliktu.

Nagrywanie wywiadów rozpoczęliśmy w połowie lutego, gdy zarząd województwa dolnośląskiego wycofał swoje poparcie dla Cezarego Morawskiego. Mimo to, nikt spośród moich rozmówców nie miał poczucia tryumfu. Wiedzieli, że to, co najtrudniejsze, dopiero przed nimi. Pierwsza wygrana bitwa nie oznacza końca najdłuższej teatralnej wojny ostatniego ćwierćwiecza. Być może w ogóle nie będzie w niej zwycięzców. Obie strony się wykrwawiły. Na pobojuwisku zostały powalone drzewa. A starego lasu – jak spuentowała swoją wypowiedź Marta Zięba – nie da się zastąpić nowym.



THOMAS BERNHARD WYCINKA HOLZFÄLLEN, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2014, REŻ. KRYSZTOF LUPA, FOT. NATALIA KABANOW



Nie mam poczucia sukcesu

ROZMOWA Z ANNA ILCZUK

TO BYŁ PANI TRZYNASTY SEZON W TEATRZE POLSKIM. CZY PAMIĘTA PANI SVOJE PIERWSZE SPOTKANIE Z ZESPOŁEM?

Zatrudnił mnie dyrektor Bogdan Tossa. To było na początku jego kadencji. Zespół po odejściu Pawła Miśkiewicza stracił paru ważnych aktorów, więc nowy dyrektor zdecydował się przyjąć kilkoro absolwentów PWST. W tej grupie oprócz mnie był Wojciech Meczaldowski, Michał Opaliński i Adam Szczyszczaj. Na początek powierzono mi rolę Laury w *Kordianie* w reżyserii Macieja Sobocińskiego. Pamiętam, że na pierwszej próbie bardzo się wstydziłam. Miłogost Reczek, który był moim profesorem w szkole, mówił: „Pamiętajcie, tylko nie zróbcie wstydu. Jak przyjdziecie do teatru, to musicie się wszystkim przedstawić”. Mnie wystarczyło odwagi, by przedstawić się tylko dwóm osobom, które siedziały na próbie obok mnie. Byłam zawstydzona i bardzo się przy tym czerwieniłam. Pierwszymi kolegami, z którymi nawiązałam bliższy kontakt, byli starsi aktorzy: Andrzej Mrozek, Cezary Kussyk, Zygmunt Bielawski i Tadeusz Szymków. Oni mieli swój seniorski stolik w bufecie, przy

którym pojawiał się też niekiedy pracujący już wówczas w Teatrze Narodowym Igor Przegrodzki. Od czasu do czasu pozwalano mi się tam dosiąść, wypić kawę i posłuchać anegdot, jak to drzewiej bywało. Czułam się wtedy wyróżniona, bo to byli aktorzy, którzy reprezentowali tradycję i ducha tej sceny.

WCZEŚNIEJ BYŁA PANI WSPÓŁZAŁOŻYCIELKĄ I AKTORKĄ TEATRU AD SPECTATORES. UKSZTAŁTOWAŁ WIĘC PANIĄ TEATRALNY OFF. CZY PIERWSZE LATA PRACY W POLSKIM DAWAŁY PANI POCZUCIE ARTYSTYCZNEGO SPEŁNIENIA?

Nie, ale mogłam wówczas szukać odskoczni w teatrze niezależnym. Interesowałam się tym nurtem, zanim jeszcze rozpoczęłam studia aktorskie. Środki teatru instytucjonalnego wydawały mi się wówczas anachroniczne. Pamiętam, że miałam takie odczucie, gdy oglądałam *Sen nocy letniej* w reżyserii Rudolfa Zioly. Bardzo mi się ten spektakl nie podobał, to był już wtedy teatralny skansen. Ogromne wrażenie wywierały na mnie przedstawienia Pawła Miśkiewicza i Krystiana Lupy, ale nie było ich wiele. Również dyrekcja Bogdana Toszy nie



ANNA ILCZUK JAKO GONZALO, WILLIAM SHAKESPEARE *BURZA*, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2015, REŻ. KRZYSZTOF GARBACZEWSKI, FOT. NATALIA KABANOW

Anna Ilczuk ukończyła Wydział Aktorski PWST w Krakowie (filia we Wrocławiu) w 2004 roku. Zwróciła na siebie uwagę już w roli z dyplomowych *Zabaw na podwórku*, za którą dostała Grand Prix Młodzieżowego jury Kaliskich Spotkań Teatralnych i Nagrodę Ministra Kultury na Łódzkim Festiwalu Sztuk Teatralnych. Była podporą offowego Teatru Ad Spectatores prowadzonego przez Macieja Masztalskiego. Zaangażowana zaraz po szkole do Teatru Polskiego grała znaczące role w spektaklach Marka Fiedora, Moniki Pęcikiewicz, Krystiana Lupy, Jana Klaty (za postać w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* otrzymała Nagrodę im. Jana Świdorskiego przyznaną przez ZASP w ramach Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej). Zaczęła też reżyserować. W 2013 roku została laureatką Nagrody „WARTO” przyznawanej przez „Gazetę Wyborczą”.

obfitowała w ciekawe doświadczenia. Reżyserzy, których zapraszał do współpracy, robili teatr dość tradycyjny. Wiedziałam jednak, że będąc w tym zespole, będę mogła się wiele nauczyć od starszych kolegów. Na tym bardzo mi zależało. Poza tym Teatr Polski nie był wówczas miejscem zbyt ekscytującym. Razem z Michałem Opalińskim nazywaliśmy go „zakładem”, bo trącił instytucjonalną rutyną. Odczuwałam to choćby podczas prób do *Kordiana*. Tam po prostu nie było przeszerzeni dla twórczej wolności.

CO SIĘ ZMieniŁO W TEATRZE WRAZ Z PRZYJŚCIEM KRZYSZTOFA MIESZKOWSKIEGO?

Krzysztof zaprosił do współpracy młodych, poszukujących reżyserów, co od razu wpłynęło na charakter naszej pracy. Pamiętam, jakie wrażenie wywarł na mnie spektakl Wiktora Rubina *Terror-drom Breslau*. Reżyserzy przyprowadzali ze sobą nowych aktorów, niektórzy z nich zostawali już u nas na stałe. Zespół został więc odświeżony i wzbogacił się o bardzo ciekawe osobowości. Pojawiła się też plejada świetnych scenografów, kompozytorów, dramaturgów, ludzi, którzy wraz z reżyserami tworzyli na scenie zupełnie nowe światy, inspirowane współczesną literaturą, muzyką, sztukami wizualnymi.

JAKICH PREDYSPOZYCJI OD AKTORA WYMAGAŁO UTRZYMANIE SIĘ W TYM ZESPOLE?

Na pewno otwartości. Reżyserzy, którzy u nas pracowali, proponowali bardzo różne estetyki. O klasie tego zespołu świadczył fakt, że nie było w nim aktorów jednego reżysera. Musieliśmy być elastyczni, by móc sprostać różnym językom, konwencjom i formom scenicznym. Przecież w twórczość Krzysztofa Garbaczewskiego, Moniki Strzępki, Jana Klaty, czy Krystiana Lupy wpisane są różne modele aktorstwa. Łączyło je jednak upodmiotowienie aktora, który nie był już biernym narzędziem w rękach

reżysera, lecz pełnoprawnym współtwórcą spektaklu. We współczesnym teatrze materiał do roli nierzadko rodzi się podczas improwizacji, więc aktor ma wpływ na kształt poszczególnych scen. Często też staje się współtwórcą języka postaci. Jeszcze dziesięć lat temu szkoły teatralne nie przygotowywały studentów do tego typu pracy. Dziś nawet aktor stawiający pierwsze kroki na scenie musi się uczyć samodzielności.

JAKIE SPEKTAKLE OKAZAŁY SIĘ DLA PANI SZCZEGÓLNIIE STYMULUJĄCE?

Pracujemy teraz wraz z trójką kolegów z Teatru Polskiego nad spektaklem *Fuck...* w reżyserii Marcina Libera. Ostatnio, podczas pierwszej próby otwartej w Teatrze Łaźnia Nowa, umówiliśmy się, że będziemy przypominać nawzajem swoje role, które najsilniej zapadły nam w pamięć. W moim przypadku jedna osoba wymieniła Ofelię z *Hamleta* Moniki Pęcikiewicz, druga Hermię ze *Snu nocy letniej* tej samej reżyserki, a trzecia – Gonzalę z *Burzy* Krzysztofa Garbaczewskiego. Pomyślałam sobie wtedy: „Ojej, jestem aktorką szekspirowską!”. Ale rzeczywiście, coś w tym było, bo bardzo wiele zawdzięczam współpracy z Moniką Pęcikiewicz. Ważne było dla mnie również spotkanie z Krystianem Lupą. Właściwie każdy reżyser, który przychodzi ze swoim językiem, daje mi nowe bodźce. Jeśli to jest ktoś, kogo nie znam, wtedy jestem stremowana, więc na początek muszę boksować się sama ze sobą. Bywam bardzo samokrytyczna, wiele od siebie wymagam i muszę się czasem bardzo namęczyć, zanim stworzę coś, co sama jestem w stanie zaakceptować.

NIE WYSTARCZY, ŻE TO, CO PANI PROPONUJE, PODOBA SIĘ REŻYSEROWI?

Nie. Choć jego aprobatą jest dla mnie ważna, bo jestem aktorką, która zawsze idzie za reżyserem. Potrafię się klócić z reżyserami, zadawać mnóstwo pytań,

żeby zrozumieć, co chcemy wspólnie uzyskać, ale jestem wobec nich lojalna. Nigdy nie mówię: nie, tylko pytam: dlaczego? Staram się realizować ich wizję, zakładając, że jeśli będę miała ochotę coś zrobić inaczej, to sobie sama to wyreżyseruję.

W DZIEŃ PO ROZSTRZYGNIĘCIU KONKURSU NA DYREKTORA TEATRU POLSKIEGO ZESPÓŁ ZORGANIZOWAŁ KONFERENCJĘ, NA KTÓREJ WYGŁOSIŁA PANI W IMIENIU ZESPOŁU OŚWIADCZENIE, WYRAŻAJĄCE SPRZECIW WOBEC WERDYKTU KOMISJI. TO BYŁ MOMENT, W KTÓRYM OPINIA PUBLICZNA NIE ZNAŁA JESZCZE SZCZEGÓŁÓW APLIKACJI KONKURSOWEJ CEZAREGO MORAWSKIEGO. NA CZYM BUDOWAŁA PANI PRZEKONANIE, ŻE JEST TO KANDYDATURA NIE DO PRZYJĘCIA?

Znałam już tę aplikację. Myślę, że gdybym jej nie przeczytała, nie byłoby wtedy we mnie takiej pewności, że dyrekcja pana Morawskiego będzie dla teatru katastrofą. W tym dokumencie znalazły się informacje o planach repertuarowych, które nie miały szans na realizację. Przez przypadek dowiedziałam się od Agaty Dudy-Gracz, która została w nich wymieniona, że pan Morawski w ogóle się z nią nie kontaktował. Wyglądało więc na to, że lista nazwisk twórców, przedstawiona komisji konkursowej, została wyssana z palca. Co więcej, wynikało z niej, że nowy dyrektor nie ma w ogóle pomysłu na młodych reżyserów, co świadczy o jego niewielkim rozeznananiu w tym, co się w tej chwili dzieje w polskim teatrze. W jego programie nie było żadnej wizji, poza pomysłem na spektakle z okazji rocznic patriotyczno-religijnych.

PO ROZSTRZYGNIĘCIU KONKURSU MIELIŚCIE JEDNAK NIEWIELKIE POLE MANEWRU. NIE OBAWIAŁIŚCIE SIĘ, ŻE PRZEDŁUŻAJĄCY SIĘ PROTEST MOŻE NARAZIĆ WAS NA ZARZUT ANARCHIZOWANIA PUBLICZNEJ INSTYTUCJI?

Jako pracownik tego teatru wykonywałam swoje obowiązki sumiennie, najlepiej jak potrafiłam. Respektowałam wszystkie przepisy regulaminu pracy. Dla mnie anarchia to odmowa wykonywania obowiązków albo podburzanie do tego innych. Nic takiego nie miało miejsca.

JAK DŁUGO ZAMIERZALIŚCIE TRWAĆ W OPORZE?

Byliśmy przygotowani na długi marsz. Wiedzieliśmy, że ten protest może być skuteczny tylko wtedy, gdy wykażemy w nim konsekwencję. Liczyliśmy się z tym, że to może potrwać pół roku albo i dłużej.

NIE BRALIŚCIE POD UWAGĘ WYŁOMÓW WE WŁASNYCH SZEREGACH? BYŁOBY ZROZUMIAŁE, GDYBY NIEKTÓRZY Z WAS DLA ŚWIĘTEGO SPOKOJU POSZUKALI SOBIE INNEJ PRACY. MOGŁO SIĘ TEŻ ZDARZYĆ, ŻE CZĘŚĆ AKTORÓW, ZMĘCZONA NAPIĘCIEM, ZAPRAGNĘŁA BY KOMPROMISU Z NOWYM DYREKTOREM. TAKI SCENARIUSZ NIE BYŁ MOŻLIWY?

Nie, nikt z aktorów protestujących dotąd nie zmienił postawy. Od początku deklarowaliśmy, że jeśli ktoś spośród nas zechce przyjąć propozycję obsadową od pana Morawskiego, to nie będziemy mieć pretensji. Nie chodziło przecież o to, byśmy się nawzajem rozliczali. Zespół jednak rzeczywiście został osłabiony. Część kolegów odeszła sama, natomiast Andrzej Kłak, Marta Zięba, Michał Opaliński i ja zostaliśmy zwolnieni. To jednak nie znaczy, że składamy broń. Mamy prawo kontynuować walkę, choćby jako członkowie Inicjatywy Pracowniczej, bo można należeć do związku zawodowego, nie będąc pracownikiem.

ZASKOCZYŁO WAS STANOWISKO TEJ CZĘŚCI ZESPOŁU, KTÓRA DZIŚ AKTYW-NIE BRONI CEZAREGO MORAWSKIEGO?

Nie, nie byliśmy specjalnie zdziwieni. To są koledzy, którzy nie akceptowali poprzedniej dyrekcji. Część z nich niewiele

w tamtym czasie grała, więc nie dziwi mnie, że w nowej sytuacji dostrzegli dla siebie szansę. Zaskoczyło mnie natomiast to, że różnice poglądów między nami są cynicznie rozgrywane przez pana Morawskiego, polityków i działaczy związkowych z Solidarności. Podziały w zespole usiłuje się utożsamić z polaryzacją polityczną. Przecież od dawna wiedzieliśmy, jakie nasi koledzy mają poglądy, ale nie przeszkadzało nam to w wychodzeniu razem na scenę. Byliśmy wobec siebie lojalni i potrafiliśmy się nawzajem bronić. Gdy Michał Zadara chciał usunąć z obsady *Dziadów* jednego z kolegów, którzy stoją dziś po stronie Cezarego Morawskiego, bo po raz kolejny nie dojechał na próbę, wszyscy solidarnie zaproteutowaliśmy. Broniliśmy również koleżanek, które planował zwolnić Krzysztof Mieszkowski. Podziały światopoglądowe nie miały więc wpływu na nasze relacje międzyludzkie.

JAK POWSTAŁ POMYSŁ UTWORZENIA TEATRU POLSKIEGO W PODZIEMIU?

Potrzebna była platforma informacyjna, za pomocą której mogliśmy się komunikować ze światem. Profil utworzony na Facebooku umożliwiał nam przekazywanie opinii publicznej naszego stanowiska wobec tego, co działo się w teatrze, i prostowanie kłamstw, jakie rozpowszechniał Cezary Morawski w udzielanych przez siebie wywiadach. Teraz jest to również szyld, pod którym organizujemy comiesięczne performanse. Są to przedsięwzięcia trudne w realizacji, bo nie mamy stałego miejsca, zaplecza technicznego ani środków finansowych. „Podziemie” jest więc pomysłem na alternatywne życie zespołu Teatru Polskiego, który nadal chce ze sobą pracować.

CZY „PODZIEMNY” JEST RÓWNIEŻ SZTAB PROTESTU?

Nie, nie spotykamy się jako zakonspirowana grupa. Jesteśmy społeczeństwem obywatelskim w miniaturze, wszystkie decyzje podejmujemy demokratycznie,

przez głosowanie. Ale skład tej grupy przez cały czas się zmienia. Kiedy jedni wycofują się, by odpocząć, natychmiast zastępują ich inni. To jest kwestia odpowiedzialności za ludzi, bo obecność w mediach wiąże się z wielkim stresem, więc działamy w sposób rotacyjny.

KIEDY OSTATNI RAZ BYŁA PANI W TEATRZE POLSKIM?

Tuż przed wigilią, kiedy odbierałam wypowiedzenie. To była bardzo przykra sytuacja. Wiedziałam, że dyrektor planuje moje zwolnienie, bo wystosował już zapytanie w mojej sprawie do związku zawodowego. Graliśmy przedpołudniowy spektakl *Dzieci z Bullerbyn* na Scenie Kameralnej. Reżyserowałam ten spektakl, więc czasem zdarzało mi się doglądać go zza kulis. Tego dnia przyszedłam do teatru z córką Zosią. W trakcie przedstawienia musiałam wejść z nią do garderoby, by zmienić pieluchę, a potem przeszłyśmy do toalety. Gdy chciałam wyjść, zobaczyłam, że przed drzwiami czeka już na mnie Cezary Morawski, blokując mi fizycznie drogę. Starał się wręczyć mi papier z wypowiedzeniem, mimo że miałam dziecko na ręku. Gdy powiedziałam, że jestem w teatrze prywatnie, usłyszałam, że nie można przyjść prywatnie do zakładu pracy. Odmówiłam przyjęcia zwolnienia pod toaletą, tym bardziej że Zosia zaczęła płakać. Obok stała zażenowana pani kadrowa, która w pewnym momencie usunęła się, dzięki czemu udało mi się go wyminąć. Wtedy zobaczyłam, że drzwi w korytarzu blokuje mi kierownik administracyjny teatru. Próbowałam przejść, ale on wypychał mnie ciałem z powrotem. Bałam się, że się przewrócę, trzymając dziecko na rękach, na szczęście jakoś udało mi się zejść na dół. Zostawiłam córkę u pracowników technicznych, żeby się trochę uspokoić. Czekaliśmy na koniec spektaklu. Podczas oklasków Cezary Morawski stanął przy wejściu na scenę i usiłował wręczyć

wypowiedzenia schodzącym z niej aktorem: Andrzejowi Kłakowi i Marcie Ziębie. Oni też odmówili ich przyjęcia w takich warunkach. Przepychanki z panem Morawskim trwały długo, bo starał się za wszelką cenę wręczyć nam te zwolnienia. W tym czasie zdążyli przybyć na miejsce nasi koledzy związkowi, Igor Kujawski i Tomasz Lulek, których poprosiliśmy telefonicznie o wsparcie. Ostatecznie ustaliliśmy, że pójdziemy za godzinę do gabinetu dyrektora z prawnikiem.

Zdziwiło mnie, że pan Morawski zadał sobie trud przejścia kilku ulic z budynku głównego teatru na Scenę Kameralną tylko po to, żeby wymusić na nas przyjęcie wypowiedzeń. Mógł to przecież zrobić w cywilizowanych warunkach, choćby podczas próby wznowieniowej do *Snu nocy letniej*, która miała się odbyć w najbliższych dniach. Być może po prostu chciał mieć satysfakcję z upokorzenia nas.

MARSZAŁEK WOJEWÓDZTWA WYCOFAŁ POPARCIE DLA CEZAREGO MORAWSKIEGO. MA PANI POCZUCIE ZWYCIĘSTWA?

Nie mam, ponieważ procedura odwołania dyrektora może trwać jeszcze długo. Zresztą moim celem nie było nigdy działanie na niekorzyść pana Morawskiego. Od samego początku chodziło nam wyłącznie o to, byśmy mogli robić teatr na tym samym poziomie, co dotychczas. Wiedzieliśmy, że on nie może tego zagwarantować. Opór zespołu wobec nowego kierownictwa teatru nie jest czymś nadzwyczajnym i zdarza się często, lecz jeśli dyrektor posiada jakąś wizję artystyczną, to udaje mu się zażegnać konflikty i przekonać do siebie aktorów. Pan Morawski tego nie potrafił. Co więcej, w ciągu pół roku zdążył zniszczyć prawie cały dotychczasowy dorobek naszego zespołu. Dlatego nie mam poczucia sukcesu. Mielibyśmy powód do satysfakcji,

gdyby marszałek Przybylski zgodził się na początku sezonu, jak to wówczas postulowaliśmy, zwołać okrągły stół w sprawie przyszłości teatru. Wtedy istniała szansa, by z udziałem pana Morawskiego i mediatorów z Instytutu Teatralnego wypracować jakieś rozwiązanie tego konfliktu.

MYŚLI PANI, ŻE WASZ PROTEST ZMIEŃNI COŚ W ŻYCIU TEATRALNYM?

Chciałabym. Mieliliśmy zresztą kilka spotkań z dyrektorami teatrów i twórcami, podczas których zastanawialiśmy się wspólnie, jakie jest pole manewru w naszej sytuacji i jak można by w przyszłości zapobiec tego rodzaju konfliktom. Pan Olgierd Łukasiewicz uświadomił nam wtedy, że jako zespół aktorski nie stanowimy podmiotu prawnego. Nie ma też instytucji, które mogłyby nas reprezentować, bo ZASP takiej roli spełniać nie może. Myślę, że dopóki artyści teatru nie będą mieli wpływu na sposób prowadzenia instytucji, w których pracują, takie sytuacje będą się powtarzały. Dobrze byłoby również, gdyby urzędnicy zechcieli w swoich decyzjach, dotyczących spraw kultury, zasięgać opinii specjalistów. Niestety, nie robią tego. Być może po rozstrzygnięciu konkursu na korzyść pana Morawskiego wydawało im się, że wszystko się dobrze ułoży, ale się nie ułożyło.

Myślę, że nasz protest może zmotywować innych aktorów, którzy znajdują się w podobnej sytuacji, do walki. W Polsce było przecież wiele konfliktów związanych ze zmianami dyrekcji teatrów, ale opór zespołów szybko wygasł, bo nie było solidarności środowiska. My otrzymaliśmy od niego ogromne wsparcie. Mam nadzieję, że jedność, jaką zmanifestowali ludzie teatru wobec naszej walki, będzie procentować w przyszłości.

Rozmawiała Jolanta Kowalska



BOŻENA KEFF *UTWÓR O MATCE I OJCZYŹNIE*, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2011, REŻ. JAN KLATA,
FOT. NATALIA KABANOW

Ścięty las

ROZMOWA Z EDWINEM PETRYKATEM

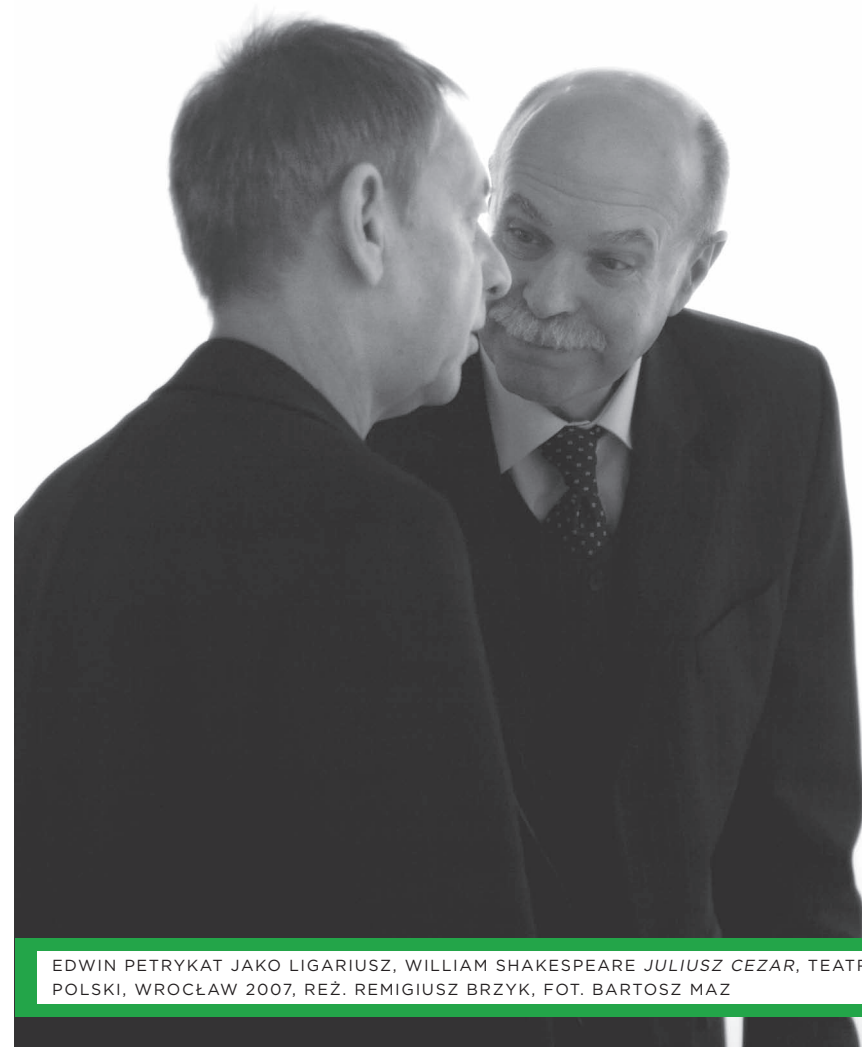
UDZIAŁ W PROTEŚCIE AKTORÓW TEATRU POLSKIEGO NIE JEST PIERWSZYM BUNTOWNICZYM EPIZODEM W PANA ŻYCIU?

Tak, zacząłem się buntować dość wcześnie, bo jeszcze w czasie studiów na Wydziale Aktorskim warszawskiej PWST. Był marzec 1968 roku, studiowałem wtedy na trzecim roku. Zanim doszło do kulminacji strajkowej na uczelniach, wiedzieliśmy, że coś się w kraju zaczyna dziać. Pochodzę z Częstochowy, z typowo inteligenckiej rodziny lekarskiej. Gdy przyjeżdżałem do domu, wszyscy dopytywali mnie: „Co się dzieje w Warszawie?”. Na prowincję nie docierały wówczas inne informacje o życiu politycznym niż przekaz propagandowy. Kiedy więc spotykałem się z kimkolwiek, choćby z byłymi kolegami z klasy, to musiałem opowiadać, jakie są nastroje w stolicy.

Nie byłem na premierze *Dziadów* Dejmka, ale kiedy na nie poszedłem i zobaczyłem emocjonalne reakcje publiczności na wszystkie fragmenty tekstu, które mogły zawierać aluzję polityczną, pomyślałem, że coś musi się stać, bo władze nie będą tolerować takich manifestacji na widowni. Mieszkalem wówczas na

Krakowskim Przedmieściu, w Dziekance. Moje okna wychodziły na pomnik Mickiewicza. Pamiętam wieczorną demonstrację 30 stycznia, po ostatnim przedstawieniu *Dziadów*, które miały zniknąć z repertuaru. Gdy zobaczyłem, że gromadzi się tam tłum, zbiegłem na dół. Ostatecznie manifestację rozpędziła milicja, kilkadziesiąt osób zostało zatrzymanych, a mnie się udało uciec do akademika. 8 marca poszedłem na Uniwersytet, gdzie miał się odbyć wiec w obronie studentów relegowanych z uczelni. Zachowało się nawet zdjęcie ubeckie, na którym uwieczniono mnie w tłumie manifestantów przed rektorem. Michał Zadara wykorzystał je później do plakatu III części swoich *Dziadów*, w których miałem zresztą okazję zagrać.

Tamten marcowy dzień mocno wrył mi się w pamięć. Gdy rektor wezwał nas do rozejścia się, mówiąc, że zgromadzenie jest nielegalne, pod Uniwersytet podjechały autobusy z napisem: „wycieczka”. Gdy wyjrzelśmy na ulicę Traugutta, okazało się, że były tam już oddziały ZOMO. Zrozumieliśmy, że tym razem będzie ostro. Złapaliśmy się więc za ręce i usiedliśmy na zmrożonej ziemi. Założyliśmy,



EDWIN PETRYKAT JAKO LIGARIUSZ, WILLIAM SHAKESPEARE *JULIUSZ CEZAR*, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2007, REŻ. REMIGIUSZ BRZYK, FOT. BARTOSZ MAZ

Edwin Petrykat ukończył Wydział Aktorski PWST w Warszawie w 1969 roku. Po studiach zaangażował się do Teatru im. Osterwy w Lublinie prowadzonym wówczas przez Kazimierza Brauna. Ze swoim dyrektorem przeszedł w 1975 roku do Teatru Współczesnego we Wrocławiu. Grał tu w sławnych przedstawieniach Brauna: w *Annie Livii* według Joyce'a, *Operetce*, *Dziadach*, a także w inscenizacjach Helmuta Kajzara. Od 1985 w Teatrze Polskim, gdzie grał między innymi we wszystkich zrealizowanych tu przedstawieniach Jerzego Jarockiego a później Jana Klaty.

że nie będziemy odpowiadać przemocą na przemoc. Wtedy z autobusów wypadła grupa ormowców, zaopatrzonych w drewniane pały, i ruszyła do rozpędzania nas, bijąc i kopiąc. Zacząłem wtedy uciekać do głównego wyjścia. Biegł za mną facet w skórzanym płaszczu z drewnianą lagą. Gdy na moment się odwróciłem, zobaczyłem jego twarz, oszalałą z nienawiści. Wiedziałem, że nie mogę upaść, bo spałują mnie tak, jak innych kolegów, których przewrócili na ziemię. Na szczęście w chwili, gdy ten ormowiec był już bardzo blisko mnie i zamachnął się tą pałą, sam potknął się i upadł. Wtedy wybiegłem na Krakowskie Przedmieście. Tam też już robiło się gorąco: nadciągały milicyjne wozy, wyły syreny i czuć było gaz łzawiący. Nagle po drugiej stronie ulicy zobaczyłem uchylone drzwi do jakiegoś sklepu. Kiedy tam wpadłem, okazało się, że w środku schroniło się już kilku innych uczestników demonstracji. Wspaniale zachowali się wówczas pracownicy sklepu, którzy wypuścili nas tylnymi drzwiami na podwórze. Panował tam całkowity spokój, więc pobiegłem do szkoły teatralnej, gdzie siedzieliśmy do późnego wieczoru. Profesorowie, którzy się z nami tego dnia całkowicie zbratali, radzili, by nie wychodzić na ulicę, dopóki to wszystko się nie uspokoi. Wiedzieliśmy, co się dzieje na mieście, bo co chwila przychodzili stamtąd koledzy, niektórzy bardzo pobici. Pamiętam, jak potwornie skatowana była Staszka Celińska. Wszystko to wciąż mam przed oczyma, mimo że minęło już niemal pół wieku.

KILKANAŚCIE LAT PÓŹNIEJ ZARYZKOWAŁ PAN CAŁĄ KARIERĘ ZAWODOWĄ, PODEJMUJĄC PRACĘ W PODZIEMNYM TEATRZE NST. BYŁ ROK 1984, WIADOMO BYŁO, ŻE AKTORZY NIE WYGRAJĄ WOJNY Z GENERAŁEM JARUZELSKIM. CO PRZESĄDZIŁO WÓWCZAS O PANA OSOBISTEJ DETERMINACJI, BY ROZPOCZĄĆ ŻYWIOT KONTESTATORA?

To była konsekwencja moich związków z Teatrem Współczesnym Kazimierza Brauna. W latach siedemdziesiątych była to scena na bardzo wysokim poziomie. Po wprowadzeniu stanu wojennego Braun przyjął kurs jawnie opozycyjny, co dawało się rozpoznać w repertuarze teatru i w wymowie przedstawień, ostro komentujących rzeczywistość. Było jasne, że władze nie będą tego długo tolerować. W lipcu 1984 roku Brauna zdymisjonowano. Forma, w jakiej to zrobiono, wzburzyła nas. Mieliśmy jako zespół poczucie bycia wspólnotą, którą łączą wspólne cele i wartości. Jako teatr zajmowaliśmy określoną postawę wobec świata – czuliśmy, że to zobowiązuje nas również na płaszczyźnie wyborów indywidualnych. Dlatego gdy dowiedzieliśmy się o zwolnieniu dyrektora, wraz z kilkoma kolegami w geście protestu złożyliśmy wypowiedzenia. To był gest spontaniczny. Dopiero gdy wróciłem do domu i w gronie przyjaciół napiłem się wódki, przyszła refleksja, że mogę mieć teraz problem z zatrudnieniem w jakimkolwiek teatrze. Wtedy wraz ze Zbyszkim Karneckim, Andrzejem Makowieckim i Bogusiem Kiercem postanowiliśmy założyć własny teatr, który będzie działał w „drugim obiegu”. Wiedzieliśmy, że ludzie czekają na słowo. Odbiór naszych przedstawień był nieprawdopodobny. Otrzymywaliśmy brawa, uściski i łzy. Czuliśmy się wtedy naprawdę potrzebni.

PŁACIŁ PAN ZA TO WYSOKĄ CENĘ – NST BYŁ JEDNYM Z NAJZACIEKLEJ ZWALCZANYCH TEATRÓW, DZIAŁAJĄCYCH POZA KONTROLĄ CENZURY.

To prawda, ale byliśmy otoczeni opieką. Dostawaliśmy paczki i pieniądze, co pozwalało nam przeżyć. Na szczęście miałem jeszcze pracę w szkole teatralnej, z której – mimo nacisków funkcjonariuszy SB – nie wyrzuciono mnie. W teatrze jednak miałem wilczy bilet. Dlatego zdziwiłem się, gdy spotkany kiedyś na ulicy

ówczesny dyrektor Teatru Polskiego, Jacek Bunsch, zapytał mnie, czy nie przyszedłbym do niego. Ostrzegłem go, że może mieć z tego powodu kłopoty, ale on zaryzykował i mnie przyjął. Oczywiście odwiedzali go potem różni smutni panowie, dopytując się, dlaczego mnie zaangażował, ale on nie uległ presji. W ten sposób w 1985 roku zostałem aktorem Teatru Polskiego.

PRZEŻYŁ PAN W NIM KILKA RÓŻNYCH EPOK, MIĘDZY INNYMI CZAS WSPANIAŁEJ HOSSY ARTYSTYCZNEJ ZA DYREKCJI JACKA WEKSLERA. ZA JEDNĄ Z NAJWIĘKSZYCH WARTOŚCI TAMTEGO TEATRU UWAŻANO ZESPÓŁ. CO GO WYRÓŻNIAŁO?

To był zespół, w którym było wiele wybitnych osobowości artystycznych, takich jak Igor Przegrodzki czy Iga Mayr, ale wybijali się w nim również młodszy koledzy, między innymi Jolanta Fraszyńska, Krzysztof Dracz i Miłogost Reczek. Jacek Weksler sprowadził do teatru mistrzów reżyserii – Jarockiego, Grzegorzewskiego, Lupę. To dzięki nim ten zespół, pełen silnych indywidualności, skonsolidował się. Jarocki wprowadził do teatru zasadę, że wszyscy jesteśmy równi. Dla niego każdy aktor był na próbie kawałkiem nieociosanego jeszcze tworzywa, z którego trzeba coś wyrzeźbić. Nie miało znaczenia, czy to był ktoś, kto miał w zespole status gwiazdy, czy młody człowiek świeżo po szkole. Wymagał od wszystkich bezwzględnej dyscypliny. Oczywiście zdarzało się, że w tej konsekwencji, z jaką egzekwował od aktorów swoje zamierzenia, bywał bezwzględny. W *Kasi z Heilbronn*, gdzie grałem rolę ojca tytułowej bohaterki, wyżywał się na mnie w sposób nieprawdopodobny. Koledzy pytali mnie: „Jak ty to wytrzymujesz?”. A ja wiedziałem, że trzeba wytrzymać. Taka była jego metoda: ciosał aktora, odrzucając to, co zbędne, by uzyskać wymyśloną przez siebie formę postaci.

BARDZO SZYBKO JEDNAK DOCENIŁ PAN WARTOŚĆ PROPOZYCJI MŁODYCH REŻYSERÓW, KTÓRZY STOSOWALI ZUPEŁNIE INNE METODY PRACY Z AKTOREM. GDY PO ROKU PEŁNIENIA FUNKCJI DYREKTORSKIEJ PRZEZ KRZYSZTOFA MIESZKOWSKIEGO ZAWISŁA NAD NIM GROŹBA DYMISJI, PUBLICZNIE BRONIŁ PAN ESTETYKI JEGO TEATRU, KTÓRA BYŁA PRZECIEŻ ZUPEŁNIE INNA NIŻ ZA CZASÓW JACKA WEKSLERA.

Wiedziałem, że rodzi się nowy język teatru i nowy kształt zespołu. Dopiero teraz, po pięćdziesięciu latach pracy na scenie dostrzegam, na czym polega fenomen dobrego zespołu aktorskiego. Większość zespołów, które zapisały się w historii, było związanych z wybitnymi osobowościami artystycznymi. Bierze się to stąd, że dyrektorami teatrów zostają przeważnie wybitni reżyserzy. Dlatego mówimy o teatrze Axera, Hübnera, Warlikowskiego, Jarzyny, Klaty. A tu nagle dyrektorem zostaje krytyk teatralny, który tworzy wokół siebie krąg twórców, realizujących jego wizję teatru. Bo on naprawdę miał taką wizję. Chciał teatru, który będzie strefą wolności. Nie miał przy tym kompleksu reżyserskiego, więc nie widział w zapraszanych przez siebie twórcach rywali. Nie był aktorem, więc stać go było na obiektywizm wobec zespołu. Zależało mu tylko, by to był zespół elastyczny, gotowy na wszelkie wyzwania, mogący sprostać oczekiwaniom różnych reżyserów. Nie było już w nim gwiazd, albo raczej – był to teatr jednej gwiazdy, którą stanowił właśnie zespół. Oczywiście, bardzo szybko się zorientowaliśmy, że będziemy w konflikcie z częścią widowni, która miała konserwatywne gusta i chciała się czuć w teatrze bezpiecznie. Krzysztof zakładał, że widz albo wyjdzie oburzony, albo zacznie myśleć.

NIE BYŁO OBAW, ŻE TEN PROGRAM PRĘDZEJ CZY PÓŹNIEJ MOŻE OBRÓCIĆ SIĘ PRZECIWKO TEATROWI?

Zdawaliśmy sobie sprawę, że stąpamy po kruchym lodzie. Krzysztof, przy wielu zaletach, miał jedną wadę: on był „Zosią-Samosią”, nie dopuszczał nikogo do kierowania teatrem. Mieliśmy mu za złe, i mamy do dzisiaj, że powołując Radę Artystyczną, nie chciał słuchać jej zdania. Myśmy przecież toczyli bardzo burzliwe dyskusje nad repertuarem i profilem artystycznym teatru, ale gdy wychodziliśmy, to i tak wiedzieliśmy, że on zrobi to, co będzie chciał. Ta konsekwencja z jednej strony była wartością, bo owocowała wymiernymi sukcesami artystycznymi, z drugiej – miała w sobie coś z nonszalanckiego ryzykanctwa. Wiedzieliśmy, że jest źle z finansami teatru, bo on nad tym kompletnie nie panował. Chciał dać reżyserom maksimum wolności, a w teatrze repertuarowym trzeba trzymać dyscyplinę budżetową. To ona wyznacza granice wolności artystycznej. Czasem trzeba uznać, że nas po prostu na coś nie stać. Krzysztof nie dopuszczał takiego myślenia, co przy chronicznym niedofinansowaniu teatru mogło przynieść groźne skutki.

JAKO PEŁNOMOCNIK MARSZAŁKA DO SPRAW DIALOGU ZE ŚRODOWISKAMI TWÓRCZYMI MIAŁ PAN MOŻLIWOŚĆ POZNAĆ SPOSÓB MYŚLENIA URZĘDNIKÓW O BOLĄCZKACH TEATRU. Z CZEGO WYNIKAŁ TEN, TRWAJĄCY PRZEZ CAŁĄ MINIONĄ DEKADĘ, BRAK AKCEPTACJI DLA PROGRAMU ARTYSTYCZNEGO POLSKIEGO?

Rzeczywiście, gdy byłem pełnomocnikiem marszałka, starałem się to zrozumieć. Doszedłem do wniosku, że rozminęliśmy się całkowicie w myśleniu o sztuce. Reprezentujący nas radni, a miałem kontakt głównie z członkami Komisji Kultury, Nauki i Edukacji, ludźmi skądinąd sympatycznymi i inteligentnymi – po prostu nie znają tego teatru i raczej nie chcą go poznać. W swoim czasie umówiłem się z działem

marketingu, że będą wysyłać zaproszenia na premiery radnym z Komisji Kultury. Okazało się, że mało kto z nich korzystał. Gdy pytałem, dlaczego nie przychodzą, odpowiadali, że nie ma tam na co pójść. Teraz koledzy z Solidarności mówią, że mają za sobą grupę publiczności, która uważa podobnie: „Nie widzieliśmy wprawdzie żadnego spektaklu, ale to zły teatr, bo w nim jest tylko burdel i golizna”. Podejrzewam, że ci ludzie sami nie wiedzą, jaki teatr chcieliby oglądać. Ulegają uprzedzeniom, choć przecież zamiast ferować wyroki zaocznie, mogliby przyjść i sprawdzić, jak jest naprawdę. Zaprosiłem kiedyś na *Sprawę Dantona* znajomych, którzy niezbyt chętnie chodzili do teatru, a jeżeli już, to najwyżej na farsę, i okazało się, że byli zachwyceni. Nawet się nie spostrzegli, kiedy im zleciały te dwie godziny.

Wielokrotnie mówiłem marszałkowi i członkom zarządu, że Teatr Polski ma już światową markę, i że to najtańszy sposób promowania naszego kraju i regionu za granicą. Przecież nasze spektakle zjeżdżały już kilka kontynentów. W świadomości decydentów nie ma jednak przełożenia wartości sztuki na realne korzyści społeczne i gospodarcze.

GDY DOWIEDZIAŁ SIĘ PAN, ŻE CEZARY MORAWSKI WYGRAŁ KONKURS, MIAŁ PAN POCZUCIE, ŻE TRZEBA SIĘ TEMU ROZSTRZYGNIECIU PRZECIWSTAWIĆ?

Nie miałem żadnej wątpliwości. To był najgorszy wybór z możliwych. Artystycznie ten człowiek nie reprezentuje niczego, co pozwoliłoby wokół jego osoby zbudować wartościowe grono współpracowników. Dla reżyserów, którzy dotąd pracowali w Teatrze Polskim, nie byłby partnerem do rozmowy. Wiedziałem, że wybierając go, popełniono potworny błąd i jestem zły, że zarząd województwa nie potrafił się do tego przyznać, choć jego członkowie wiedzą już, że to było fatalne

rozstrzygnięcie. Rozpoczynanie pracy w teatrze od zwolnień i zdjęć z afisza siedmiu przedstawień, to jest coś takiego, jakby świeżo mianowany zarządca lasu zlecał na początek wycięcie najpiękniejszych drzew, by postawić sobie w tym miejscu jakiegoś gargamela.

NIE ZASKAKIWAŁY PANA PROPONOWANE PRZEZ MŁODSZYCH KOLEGÓW FORMY PROTESTU? PANA POKOLENIE WYBIERAŁO INNE METODY WALKI.

To było bardzo świeże i chwala im za to, bo to oni wymyślili takie gesty, jak zaklekanie ust podczas ukłonów. Nikt już dziś na szczęście nie musi kolportować zaszytych w kołnierz ulotek, tak jak myśmy to robili.

ALE HASŁO ZEJŚCIA DO PODZIEMIA ZNÓW OKAZAŁO SIĘ NOŚNE.

Traktuję to jako ładny ukłon w stronę takich starców, jak ja czy Andrzej Wilk, którzy mamy za sobą rzeczywiste doświadczenia podziemne. Czasy są jednak już inne. Ten protest ma przede wszystkim niesamowity rezonans społeczny dzięki komunikacji internetowej. Odczuwam dumę, że znalazłem się w gronie tych młodych ludzi, którzy mają odwagę walczyć o jakieś wartości w czasach, w których myśli się głównie o konsumpcji. To oni ten protest wymyślili, a my, starsza część zespołu, przyłączyliśmy się do nich. Zaryzykowali bardzo wiele i byli w swoich działaniach konsekwentni. To nie był słomiany ogień, lecz świetnie zorganizowane działania, które może być wzorem obywatelskiej akcji brania spraw we własne ręce. Myślę, że nam, Polakom, nie brakuje w tej chwili odwagi, lecz chęci, by coś zrobić. Nie chodzi o to, by płonąć na stosie, lecz o to, by mądrze przeciwstawiać się temu, co złe. Nominacja pana Morawskiego była czymś złym dla teatru w ogóle, bo pozwoliła obecnie rządzącym przetestować sytuację, w której – nie mając większości

w komisji konkursowej – może przeferować wygodnego dla siebie kandydata na dyrektora.

W TYM WIDZI PAN ZNACZENIE POLITYCZNE PROTESTU, ŻE MOŻNA SIĘ SKUTECZNIE PRZECIWSTAWIĆ WŁADZY?

Tak, pokazaliśmy, że hasło: „Nie oddamy wam kultury”, które towarzyszyło Kongresowi Kultury, nie musi być wyłącznie gestem retorycznym. Myśmy po prostu nie oddali teatru. Styl myślenia decydentów, że jeśli są dysponentami pieniędzy, to mają prawo mieć wpływ na kształt artystyczny instytucji, trzeba zmienić. Krzepiące jest to, że w przypadku naszego protestu, który wsparło niemal całe środowisko, byliśmy w stanie zaważać o to, co było istotą teatru Mieszkowskiego – by teatr stał się strefą wolności.

PRZYJĄŁ PAN PROPOZYCJĘ OBSADOWĄ OD DYREKTORA MORAWSKIEGO, PO CZYM WYCOFAŁ SIĘ Z PRÓB. DLACZEGO?

Po kilku próbach, gdy zorientowałem się, że reżyser jest nie w pełni przygotowany do tej pracy, postanowiłem zrezygnować z roli. Do tej pory pracowałem z reżyserami, którzy, gdy już brali się za jakiś tytuł, nie przybierali postawy: „a, zobaczymy, jakoś tam się pogada z aktorami, może coś z tego wyjdzie”. Tacy ludzie jak Lupa, Kłata czy Zadara przychodzili z gotową ideą spektaklu, którą potem przy naszej pomocy realizowali na scenie. Ten pan przyszedł z tekstem, którego – jak mu udowodniłmy na pierwszych próbach – nie przeczytał zbyt wnikliwie. Ta sztuka miała potencjał, ale zorientowałem się, że on nie ma na nią żadnego pomysłu. To, co robiliśmy podczas prób, zupełnie się nie kleiło. Powiedziałem więc reżyserowi i dyrektorowi, że nie chcę w tym brać udziału.

BYŁY JAKIEŚ KONSEKWENCJE TEJ ODMOWY?

Na razie nie, pan Morawski zachował się przyzwoicie i przyjął ją do wiadomości. To oczywiście nic nie znaczy, bo wobec kolegów, których wyrzucił na pysk z teatru, wcześniej również zachowywał się poprawnie, a nawet ich komplementował, zapewniając, że o zwolnieniach nie ma mowy.

WIADOMO, ŻE W ZESPOLE DOSZŁO DO BOLESNYCH PODZIAŁÓW. PO DRUGIEJ STRONIE BARYKADY STANĄŁ PANA KOLEGA Z NST. NIE MOŻNA SIĘ DOGADAĆ JUŻ NA GRUNCIE DAWNYCH IDEALÓW?

Jest mi przykro, że tak się stało, nie widzę w tym jednak niczego nadzwyczajnego. W wolnym kraju ludzie wybierają różne drogi. Wtedy walczyło się prościej, bo wróg był tylko jeden. Dzisiejsza rzeczywistość jest znacznie bardziej złożona – są potężne podziały w społeczeństwie, nawet w rodzinach, więc trudno, by nie było ich w teatrze. Konflikt w naszym zespole nie opiera się jednak wyłącznie na różnicach poglądów politycznych. Ten podział zaznaczył się już wcześniej i był w znacznej mierze konsekwencją organizacji pracy w zespole. Reżyserzy, którzy do nas przychodzili, mieli „swoich” aktorów, których zapraszali do kolejnych spektakli. Ja na przykład nie brałem udziału w ani jednym spektaklu Krystiana Lupy, natomiast zagrałem we wszystkich przedstawieniach Klaty. Istniała jednak grupa aktorów, którzy albo odrzucali pewne propozycje z przyczyn osobistych, albo w ogóle nie pojawiali się w obsadach. Krzysiek dawał reżyserom wolną rękę w dobieraniu sobie aktorów, więc ci, którym nie udało się wejść do żadnej ekipy, nie grali przez całe sezony. W efekcie niektórzy spośród naszych kolegów, którzy latami nie wychodzili na scenę, mówią, że teraz jest ich pięć minut. I rzeczywiście, znaleźli się w obsadach przedstawień zaplanowanych przez dyrektora Morawskiego. Nie można jednak

powiedzieć, że problem aktorów niegrających był przez nas niedostrzegany. Kiedy byłem członkiem Rady Artystycznej, podnosiliśmy te kwestie wielokrotnie. Gdy Krzysiek zapowiadał zwolnienia tych kolegów, protestowaliśmy. Mówiliśmy: „Nie wolno ci tego robić. To są nasi koledzy, powinni otrzymać jakąś szansę”. Nie pozwoliliśmy mu zwolnić ani jednej osoby. To był nasz gest solidarności wobec tych, którzy byli w trudnej sytuacji. Ale taka jest, niestety, brutalna prawda o zawodzie aktorskim: jeśli zostałeś obsadzony – istniejesz; jeśli nie dostałeś propozycji – szukaj! Oni nie chcieli tego robić, zadowolając się gołym etatem w teatrze.

CO BĘDZIE DALEJ?

Jeśli nasz protest osiągnie cel, to będzie zwycięstwo wyłącznie personalne. Panu Morawskiemu udało się w ciągu połowy roku tak totalnie zepsuć teatr, że jego odbudowa będzie bardzo trudnym zadaniem. Usunięcie z zespołu czołowych aktorów, na których trzymał się repertuar, spowodowało, że nie mamy czego grać. To wspaniałe, że dyrektorzy innych teatrów ich przygarnęli, ale większość z nich już prawdopodobnie do nas nie wróci. Podziały dadzą się zasypać, bo jesteśmy teatralną rodziną. Usiądziemy przy stole, wypijemy parę butelek i dogadamy się. Ale to już nigdy nie będzie ten sam zespół. Jest trochę radości z tego, że zarząd województwa wreszcie przejrzał na oczy i zrozumiał, że popełnił błąd. Może teraz, gdy jego członkowie zobaczyli, do jakich spustoszeń doprowadziła ich decyzja, pomogą nam zasadzić nowe drzewa w tym wyrąbanym lesie. Liczę na to, że w następnym sezonie usiądziemy wspólnie i porozmawiamy o realnym budżecie dla tego teatru. Wierzę, że kolejny konkurs na dyrektora przebiegnie już w innej atmosferze niż ten ostatni. Nie stanął do niego nikt liczący się w środowisku, bo wszyscy wiedzieli, że rozpisano

go przeciwko Krzysztofowi. Dziś już można sobie powiedzieć jasno, że okres Mieszkowskiego się skończył. Wybrał karierę polityczną i ma tam ogromne pole do działania.

Staram się w najtrudniejszych sytuacjach szukać pozytywów. To źle, że doszło do zniszczenia teatru, ale dobrze, że

objawił się taki człowiek jak pan Morawski, bo jego wrocławska dyrekcja będzie przestrogą dla wszystkich decydentów, którzy zechcą przez określone decyzje konkursowe uzyskać wpływ na artystyczny kształt teatru.

Rozmawiała Jolanta Kowalska



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

Mam nadzieję, że ta krew nie pójdzie na marne

ROZMOWA Z MICHAŁEM OPALIŃSKIM

ROZMAWIAMY W MOMENCIE, W KTÓRYM TRUDNO JEST PRZEWIDZIEĆ PRZYSZŁOŚĆ TEATRU, CHOĆ DOSZŁO JUŻ DO PRZESILENIA. URZĄD MARSZAŁKOWSKI WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO WSZCZĄŁ PROCEDURĘ ODWOŁANIA CEZAREGO MORAWSKIEGO Z FUNKCJI DYREKTORA. JAKI JEST OBECNIE PANA STATUS – CZY WCIĄŻ JEST PAN PRACOWNIKIEM TEATRU?

Przedstawiono mi już wypowiedzenie umowy o pracę.

JAKI BYŁ POWÓD ZWOLNIENIA?

Wymieniono dużo powodów. Główny – to utrata zaufania do pracownika. Poza tym zarzucono mi podburzanie do buntu zespołu oraz szkalowanie Cezarego Morawskiego w mediach. W wypowiedzeniu zacytowano fragment wywiadu, którego wraz z kolegami udzieliliśmy portalowi teatralny.pl. Dyrektora zabolął fragment, w którym powiedziałem, że jest marionetką w rękach urzędników. Oskarżono

mnie również o działalność na szkodę instytucji. Całość uzasadnienia zajęła półtorej strony formatu A4.

PRZYGOTOWUJE SIĘ PAN W TEJ CHWILI DO PREMIERY W KRAKOWIE. BRAŁ PAN POD UWAGĘ, ŻE CENĄ PANA UDZIAŁU W PROTEŚCIE MOŻE BYĆ KONIECZNOŚĆ OPUSZCZENIA MIASTA?

Tak, od początku miałem świadomość konsekwencji przyjętej przeze mnie postawy. Ale też bardzo wcześnie, bo już pod koniec sierpnia, odpowiedziałem sobie na pytanie, czy byłbym w stanie pracować w teatrze pod dyktando Cezarego Morawskiego. Odpowiedź była prosta: nie. To już nie byłby mój dom. Bo ten teatr był dla mnie domem, również domem życiowym. Nigdy dotąd nie wyobrażałem sobie, że ktoś mógłby mi go zabrać.

POMÓWMY WOBEC TEGO O PANA DRODZE DO TEGO DOMU. PRZYSZEDŁ PAN DO TEATRU POLSKIEGO PROSTO PO SZKOLE, ALE NIE BYŁ PAN



MICHAŁ OPALIŃSKI JAKO URZĘDNIK, PAWEŁ DEMIRSKI *TĘCZOWA TRYBUNA* 2012, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2011, REŻ. MONIKA STRZĘPKA, FOT. NATALIA KABANOW

Michał Opaliński ukończył Wydział Aktorski PWST w Krakowie (filia we Wrocławiu) w 2004 roku. Podobnie jak Anna Ilczuk już na studiach grał wiele ról w Teatrze Ad Spectatores i dał się zauważyć (wyróżnienie na Kaliskich Spotkaniach Teatralnych) w dyplomowych *Zabawach na podwórku*. Zatrudniony w Teatrze Polskim bezpośrednio po studiach grał ważne role w spektaklach Marka Fiedora, Moniki Pęcikiewicz, Moniki Strzępki, Michała Zadary, Eweliny Marciniak. Za rolę w *Tęczowej trybunie* 2012 Pawła Demirskiego w reżyserii Moniki Strzępki otrzymał nagrodę aktorską Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w roku 2011.

DEBIUTANTEM. JESZCZE JAKO STUDENT PRACOWAŁ PAN W TEATRZE AD SPECTATORES. MIAŁ PAN WIĘC ZA SOBĄ SOLIDNĄ ZAPRAWĘ ZAWODOWĄ. Z JAKIMI MARZENIAMI PRZYCHODZIŁ PAN DO PRACY W POLSKIM?

Moja droga do teatru była znacznie dłuższa. Zanim się dostałem do szkoły teatralnej, a zdawałem do niej trzy razy, studiowałem przez rok slawistykę na Uniwersytecie Wrocławskim. Potem dostałem się do Studium Aktorskiego przy Teatrze Jaracza w Olsztynie, gdzie spędziłem kolejny rok. Gdy wreszcie zostałem przyjęty do PWST, wróciłem do Wrocławia. Podczas studiów aktorskich oczywiście chodziłem do Teatru Polskiego. Gdy zobaczyłem *Azyl* Krystiana Lupy, powiedziałem sobie, że to jest właśnie to, co chciałbym robić w tym zawodzie. Zauroczyła mnie też *Mary Stuart* w reżyserii Remigiusza Brzyka ze wspaniałą rolą Haliny Skoczyńskiej, którą chodziłem oglądać pięć razy. Z dyrektorem Teatru Polskiego, Pawłem Miśkiewiczem zrobiliśmy bardzo udany dyplom, *Zabawy na podwórku*, co dało mnie i moim kolegom dobrą pozycję startową w zawodzie. Angaż do Teatru Polskiego mnie, Ani Ilczuk i Wojtkowi Meczaldowskiemu proponował już kolejny dyrektor, Bogdan Tosza.

TRAFILIŚCIE NA MOMENT KRYZYSU, KTÓRY NASTĄPIŁ PO ODEJŚCIU Z TEATRU PAWŁA MIŚKIEWICZA. DOSZŁO WÓWczas DO DEKOMPOZYCJI ZESPOŁU, CZĘŚĆ AKTORÓW OPUŚCIŁA WROCŁAW. CZY TE TURBULENCJE BYŁY WYCZUWALNE DLA WAS JAKO MŁODYCH AKTORÓW?

Były odczuwalne do tego stopnia, że szukaliśmy ucieczki, angażując się intensywnie w pracę w Teatrze Ad Spectatores. Okazało się, że w tym wspaniałym teatrze, o którym marzyliśmy, było po prostu nudno. Pamiętam, że powiedziałem wtedy do Ani Ilczuk: „Jeśli to ma w ten

sposób wyglądać, to nie chcę być aktorem”. W ciągu kilkunastu miesięcy teatr z pozycji pierwszoligowej spadł do rangi prowincjonalnej sceny. Wówczas także Krystian Lupa wycofał się ze współpracy z Polskim. Wyżywaliśmy się więc u Ad Spectatores, a do teatru przychodziliśmy jak do zakładu pracy. Była jednak jedna rzecz pozytywna: zespół Polskiego był bardzo otwarty i potrafił wchłaniać nowych ludzi. Młodych aktorów otaczano opieką. Dzięki starszym kolegom jakoś przetrwaliśmy ten trudny okres. Kiedy teatr objął Krzysztof Mieszkowski, od razu poczuliśmy ulgę.

ALÉ POCZĄTKI DYREKCJI KRZYSZTOFA MIESZKOWSKIEGO TEŻ BYŁY DOŚĆ BURZLIWE. JUŻ PO ROKU CHCIAŁO SIĘ ODWOŁAĆ, CO ZRESZTĄ SPOTKAŁO SIĘ ZE ZDECYDOWANĄ REAKCJĄ ZESPOŁU. DLACZEGO JUŻ WTEDY, GDY JESZCZE MAŁO KTO WIERZYŁ W SUKCES TEJ DYREKCJI, MIELIŚCIE POCZUCIE, ŻE WARTO BIĆ SIĘ O JEJ PROGRAM?

Dyrekcja Mieszkowskiego rzeczywiście budziła kontrowersje, ale on przyprowadził do teatru reżyserów, z którymi chcieliśmy pracować: Jana Klatę, Monikę Strzępkę, Wiktora Rubina, Remigiusza Brzyka, Monikę Pęcikiewicz, Agnieszkę Olsten. To były nazwiska młodych twórców, o których już się w Polsce mówiło. Wiedzieliśmy, że proponują coś nowego.

NA POCZĄTKU TEJ DYREKCJI DOSZŁO TEŻ DO PRZEBUDOWY ZESPOŁU, DO KTÓREGO DOŁĄCZYŁO SPORO NOWYCH OSÓB. NIEKTÓRZY Z NICH, JAK MARCIN CZARNIK CZY MICHAŁ MAJNICZ, BYLI JUŻ AKTORAMI ZE SPORYM DOROBKIEM. POJAWIENIE SIĘ NOWYCH, SIŁNYCH OSOBOWOŚCI ZMIENIŁO COŚ W ZESPOLE?

Proces ich adaptacji przebiegał w sposób idealny. Krzysztof Mieszkowski przyjął na początku taką strategię, że nie zwalniał aktorów. Uszanował zastaną strukturę wielopokoleniowego

zespołu i dobudowywał do niej nowe warstwy. W sposób naturalny dołączali do nas koledzy z młodszych roczników. Poza tym część aktorów przychodziła razem z reżyserami, od razu wtapiając się w zespół podczas pracy nad nowymi spektaklami. Marcin Czarnik i Rafał Kronenberger przybyli z Gdańska razem z Moniką Strzępką. Dagmara Mrowiec przyszła razem z Wiktorem Rubinem z Bydgoszczy. Te zmiany odbywały się więc w sposób organiczny i bezbolesny. Nigdy nie poczułem zgrzytu z powodu pojawienia się nowych twarzy. Piotr Nerlewski, młody chłopak, który dołączył do nas świeżo po szkole w ubiegłym sezonie, powiedział, że niesamowite jest właśnie to, jak wielki kredyt zaufania daje się tutaj nowym ludziom. Oczywiście, nie wszyscy się sprawdzali. Było kilkoro młodych aktorów, którzy się nie utrzymali w zespole.

DLACZEGO?

Nie wiem, po prostu nie zaadaptowali się w naszej rodzinie. Czasem barierą mogła być ekstremalność zadań aktorskich. W *Śnie nocy letniej* Moniki Pęcikiewicz na przykład, gdzie badaliśmy kwestie związane z seksualnością, opieraliśmy się na improwizacjach, które dla młodego aktora mogły być szokujące. Jeden z kolegów odszedł wówczas. Myślę, że mógł się tego wystraszyć. Bycie w naszym zespole wymaga gotowości na ryzyko i odwagi przekraczania własnych barier. Zostają w nim ludzie, którzy nie traktują aktorstwa wyłącznie jako zawodu, lecz widzą w nim szansę na poznanie siebie. Gdy patrzę w tej chwili na naszą protestującą ekipę, to widzę w niej ludzi, którzy potrafili się określić i wiedzą, dokąd chcą iść. Ten teatr dał im odwagę, by zadawać pytania, nie iść na kompromisy, a w razie potrzeby – kontestować, żeby być w zgodzie ze sobą. To są szaleńcy, którzy nie zawahają się skoczyć do wody na główkę. Może też dlatego

udawało nam się zrealizować wspólnie tyle niestandardowych przedsięwzięć. Przecież czternastogodzinne seanse *Dziadów* to była naprawdę wyjątkowa rzecz.

NA POCZĄTKU DYREKCJI KRZYSZTOFA MIESZKOWSKIEGO TEATR MUSIAŁ SOBIE UTOROWAĆ DROGĘ DO NOWEJ PUBLICZNOŚCI, BO CZĘŚĆ TEJ DAWNEJ ODESZŁA. BYWAŁY SPEKTAKLE, NA KTÓRYCH DOCHODZIŁO DO MANIFESTACJI NIEZADOWOLENIA. WIDOWNIA NIE BYŁA PRZYGOTOWANA DO PRZYJĘCIA NOWEJ ESTETYKI. TRZEBA JĄ BYŁO DO NIEJ PRZEKONAĆ. DZIŚ JESTEŚMY ŚWIADKAMI NIEZWYKŁEJ RELACJI PUBLICZNOŚCI Z TEATREM. JAK SIĘ BUDOWAŁA TA WIĘŻ?

Rzeczywiście, początki nie były łatwe. Pamiętam spektakle *Śmierci podatnika* Moniki Strzępki, podczas których widzowie pokrzykiwali, wychodzili z sali, trzaskali drzwiami. Nie potrafiłbym jednak określić momentu, w którym pojawiła się jednoznaczna aproba ze strony publiczności. Na nasze przedstawienia zaczęło przychodzić coraz więcej osób. Pamiętam, że za dyrekcji Bogdana Toszy zdarzało nam się grać przy pustej widowni, a teraz zawsze mamy komplety. Zaczęła się tworzyć pomiędzy nami i publicznością szczególna więź. Dało się to odczuć szczególnie podczas przedstawień całości *Dziadów*. Dla mnie to był rodzaj scenicznego misterium. Myślę, że w tym wielkim wspólnotowym przeżyciu zawierał się najgłębszy sens teatru. Wszyscy wtedy czuliśmy, że znika przysłowiowa „czwarci ściana” i wchodzimy razem z widzami w jeden trans. Wytwarzaliśmy wspólnie jakąś nieprawdopodobną energię. W ciągu tych dziesięciu lat udało nam się razem z publicznością zbudować wspólną przestrzeń wymiany myśli. Nie oczekiwaliśmy od niej wyłącznie aplauzu, chcieliśmy widzom i sobie zadawać pytania, i właśnie ta postawa została doceniona. Dziś przedstawiciele publiczności, stając

w naszej obronie, mówią, że nie musieli się zgadzać z tym, co oglądali w teatrze, ale znajdowali w nim bodźce do refleksji. Myślę, że publiczność jest naszym największym sukcesem. Zazdroszczą nam jej inne teatry, również za granicą. Nie wiem, czy gdziekolwiek indziej zdarzyła się sytuacja, w której widzowie walczyliby przez pół roku z potężną machiną urzędniczą o teatr. Gdy pojechaliśmy do Francji z *Wycinak* Krystiana Lupy, wszyscy dziennikarze pytali o ten społeczny ruch i byli naprawdę nim zafascynowani.

GDY GABINET DYREKTORSKI OPUŚCIŁ KRZYSZTOF MIESZKOWSKI, ZESPÓŁ ZOSTAŁ SAM, BEZ LIDERA. MIMO TO, KONTYNUOWALIŚCIE PROTEST. CZY OD POCZĄTKU BYŁO JASNE, ŻE TO BĘDZIE WOJNA TOTALNA?

Myślę, że o tym, jak ten protest będzie wyglądał, zdecydował dzień, w którym poszliśmy demonstrować pod Urząd Marszałkowski. To było pod koniec sierpnia, ale mimo wakacji zjawilo się mnóstwo osób, również z Polski. Byliśmy zaskoczeni skalą poparcia dla nas w środowisku. To była wielka sprawa. Przez dwa dni przygotowywaliśmy transparenty, wymyślaliśmy hasła. W teatrze, w sali 404, ruszyła linia produkcyjna tych wszystkich akcesoriów, przy której pracowaliśmy na zmianę. Nikt wtedy nie dyskutował ani nie zadawał pytań, tylko się pisało, kleiło, wycinało, kserowało, jeździło po materiałach. Uwolniła się w nas wtedy niesamowita energia. Gdy wyszliśmy z tymi transparentami na ulicę, poczułem, że rozpoczął się ruch, który naprawdę może mieć moc. Ludzie, których mijaliśmy, patrzyli na nas z ciekawieniem. Szliśmy środkiem miasta, nie żądając podwyżek, ale dobrego teatru! Takich rzeczy się nie spotyka na co dzień. Pod koniec dnia byliśmy potwornie zmęczeni, ale czuliśmy, że już się cofniemy i będziemy walczyć wszelkimi dostępnymi środkami. Nie wszystkie

nasze posunięcia były akceptowane przez środowisko. Bardzo krytykowano nas choćby za akcję „powitania” nowego dyrektora na dworcu. Mieliśmy jednak wtedy taką determinację, że ten happening zorganizowaliśmy praktycznie w ciągu godziny. O tym, że Cezary Morawski jest właśnie w drodze do Wrocławia, dowiedzieliśmy się od kolegi, który jechał tym samym pociągiem. Skrzyknęliśmy się błyskawicznie, wykonaliśmy transparent, wysłaliśmy informację do mediów i pojawiliśmy się na peronie. To wszystko było spontaniczne, nie mieliśmy wówczas żadnego planu, po prostu chcieliśmy bronić naszego teatru. Nie walczyliśmy już wówczas o Krzyska Mieszkowskiego, wiedzieliśmy, że jego powrót jest nierealny.

BARDZO WYRAŹNIE ZDYSTANSOWALIŚCIE SIĘ OD BARW POLITYCZNYCH USTĘPUJĄCEGO DYREKTORA.

Tak, popełniliśmy wcześniej sporo błędów. Uwierzyliśmy zapewnieniom Urzędu Marszałkowskiego, że zostanie wybrany dyrektor, który będzie współpracował z Krzysztofem Mieszkowskim. Zaufaliśmy też Krzysztofowi, wskutek czego ostatecznie na placu boju zostaliśmy sami. Już po awanturze o *Śmierć i dziewczynę* mogliśmy się przecież spodziewać, że utrzymanie dyrekcji Mieszkowskiego się nie uda. Powinniśmy wtedy jako zespół pomyśleć o tym, jak ocalić dorobek tej dekady, tymczasem naiwnie wierzyliśmy, że nikt nie ośmieli się tego zniszczyć. To był nasz błąd. Po rozstrzygnięciu konkursu zdecydowaliśmy, że nie walczymy już o Krzysztofa, ale o jakość teatru. Ludzie nie za bardzo to rozumie. Niektórzy pukali się w głowę, mówiąc: jak wam się nie podoba dyrektor, to idźcie gdzie indziej. Musieliśmy tłumaczyć, że chodzi nam wyłącznie o wartości artystyczne, a nie o politykę. Było to trudne, bo Krzysztof zdeklarował się już po stronie określonej partii, został posłem, więc nasz bunt siłą rzeczy łączono z jego

aktywnością polityczną. Do krytycznej sytuacji doszło wtedy, gdy Krzysztof zorganizował przed teatrem konferencję z Ryszardem Petru, nie informując nas o tym. Wtedy musieliśmy się jednoznacznie zdystansować od jego działań i wydać oświadczenie, że nasza walka nie ma charakteru politycznego i nie należy jej łączyć z jakąkolwiek partią. Byliśmy wówczas bardzo źli, bo wiedzieliśmy, że ta akcja z Nowoczesną w tle wypaczy odbiór naszych intencji. Do dziś przecież koledzy ze związku Solidarność zarzucają nam, że walczymy o powrót Mieszkowskiego, a to nieprawda.

JAK SZTAŁTOwały SIĘ FORMY PROTESTU? Z MEDIÓW SPOŁECZNOŚCIOWYCH MOŻNA SIĘ BYŁO DOWIEDZIEĆ, ŻE ZANIM W TEATRZE POJAWIŁ SIĘ CEZARY MORAWSKI, ROZWAŻALIŚCIE STRAJK OKUPACYJNY. DO TEGO JEDNAK NIE DOSZŁO. DLACZEGO?

Wiedzieliśmy, że nie mamy szans na strajk. Bardzo szybko otrzymaliśmy pomoc od Ogólnopolskiego Związku Zawodowego Inicjatywa Pracownicza. Jeszcze w sierpniu przyjechała do nas od nich grupa ludzi, z którymi przegadaliśmy skuteczność różnych form działania. Oni uświadomili nam, że najlepiej jest utrzymać walkę w granicach obowiązującego prawa. Chodziło o to, by nie narażać się na zarzuty anarchizacji instytucji i nie dawać pretekstów do zwolnień dyscyplinarnych. Zmieniliśmy więc taktykę protestu, wysuwając wobec Cezarego Morawskiego szereg postulatów związkowych. Część z nich była dość radykalna, więc domyślaliśmy się, że nowy dyrektor ich nie zaakceptuje. Dążyliśmy do wejścia w spór zbiorowy, bo to jest dopuszczana przez prawo forma oporu przeciwko pracodawcy. Wysunęliśmy też postulat wobec Urzędu Marszałkowskiego, by wycofał się z rozstrzygnięć konkursowych i zgodził na zorganizowanie okrągłego stołu z udziałem przedstawicieli środowiska

i ekspertów, przy którym można by wypracować jakieś wyjście z impasu.

SKĄD WZIĄŁ SIĘ POMYSŁ Z ZAKLEJANIEM TWARZY CZARNĄ TAŚMĄ? PO RAZ PIERWSZY ZESPÓŁ WYKONAŁ TEN GEST PODCZAS HAPPENINGU PRZED TEATREM 1 WRZEŚNIA. PÓŹNIEJ STAŁ SIĘ ON IKONĄ PROTESTU.

Nasz kolega, Modest Ruciński, wysłał nam swoje selfie z zaklejoną twarzą. Mam wrażenie, że podprogowo zasugerowaliśmy się tym zdjęciem. Stwierdziliśmy, że to bardzo wymowny gest, który podkreślał to, czego już nie mogliśmy robić. Pokazywał, że odebrano nam głos i pozbawiono nas podmiotowości. Podczas tego happeningu mieliśmy zresztą kartki, które tłumaczyły, co znaczy ten „niemy krzyk”.

Tamta akcja odbyła się spontanicznie, potem jednak bardzo szybko się zorganizowaliśmy. Nazwa „Teatr Polski w Podziemiu” nie była pustym frazesem, myśmy naprawdę zeszli do podziemia. Mamy zebrania w tajnych miejscach, gdzie dyskutujemy na temat strategii walki. Wszystkie decyzje podejmujemy wspólnie na drodze głosowania. Zdecydowaliśmy, że nie będziemy oceniać tych, którzy zechcą się wycofać z protestu. Jesteśmy strukturą bardzo demokratyczną, nie mamy przywódców, albo raczej – wszyscy jesteśmy przywódcami. Mamy system rotacyjny – jeśli ktoś nie wytrzymuje napięcia, to zastępuje go inni. Ja już kilka razy musiałem się na jakiś czas wycofywać, bo nie dawałem rady, po czym znów wracałem. Teraz od dłuższego czasu na pierwszej linii frontu utrzymują się Igor Kujawski, Piotr Rudzki oraz Tomek Lulek, i już widać, jak potwornie są zmęczeni.

Na początku próbowaliśmy sobie wyznaczyć jakiś horyzont czasowy oporu. Padały wówczas różne propozycje: jedni uważali, że musimy wytrzymać dwa-trzy miesiące, inni, że trzeba wytrwać aż

do czerwca. Mimo to nie wierzyłem, że przetrwamy w tym proteście tak długo. Czuliśmy wszyscy, jak nas to wyniszcza dzień po dniu. A przecież wciąż trwamy, mimo że zostaliśmy już mocno przetrzebieni, bo siódemka naszych kolegów pracuje już w innych teatrach, a dwanaście osób zostało zwolnionych. Cezary Morawski dokonał tych zwolnień w sposób przemyślany, pozbywając się lokomotyw protestu. Było nas więc coraz mniej, lecz mimo to, coraz lepiej się organizowaliśmy. Mam nadzieję, że krew, która w tym konflikcie została przelana, nie pójdzie na marne. Bo to rzeczywiście był upust krwi. Jesteśmy strasznie poranieni.

W ŻADNYM MOMENCIE NIE BRALIŚCIE POD UWAGĘ MOŻLIWOŚCI KOMPROMISU?

Nie. Cezary Morawski nie mógł być zaskoczony naszą postawą, bo jeszcze przed konkursem otrzymał od nas sygnał, że nie akceptujemy jego kandydatury, ale zignorował to. Od pierwszego spotkania z nim wiedzieliśmy, że kompromis jest niemożliwy. Po prostu mówimy innym językiem. Na tym pierwszym zebraniu, które trwało szesnaście minut, Cezary Morawski wyczytał listę osób, które następnie poprosił do swojego gabinetu na rozmowy indywidualne. Wtedy doszło do mojej pierwszej z nim konfrontacji, bardzo nieprzyjemnej. Pan Morawski zadał mi pytanie, jak sobie wyobrażam moją dalszą współpracę z teatrem. Odpowiedziałem, że odwróciłbym to pytanie: chciałbym raczej usłyszeć, jak on wyobraża sobie współpracę ze mną, ponieważ ja jestem tutaj domownikiem, a on jest kimś nowym. Usłyszałem wtedy: „Nie, panie Michale, pan nie jest domownikiem. Pan jest pracownikiem”.

Zrozumiałem wtedy, że nie jestem w stanie porozumieć się z kimś, dla kogo teatr jest biurokratyczną instytucją. Nie chciałem być wyłącznie „pracownikiem”, dlatego liczyłem się z tym, że czeka nas

walka na śmierć i życie. Mieliliśmy też świadomość tego, że nasz protest może się skończyć zwolnieniami. Kiedy jednak bunt przybiera tak radykalne formy, jak u nas, nie można się już cofnąć. Szliśmy więc do przodu.

BARDZO SZYBKO W WASZYCH DZIAŁANIACH BÓJ O TEATR STAŁ SIĘ RÓWNOZNACZNY Z WALKĄ O PRZESTRZEGANIE REGUŁ DEMOKRACJI. MIELIŚCIE POCZUCIE, ŻE WASZ RUCH PRZEKŁADA SIĘ NA WARTOŚCI POZAARTYSTYCZNE?

Oczywiście że tak. Żyjemy w skomplikowanej rzeczywistości politycznej. To czas, w którym Polacy wychodzą na ulice, ludzie walczą o swobodę wyboru, poszanowanie prawa i wartości demokratycznych. Poczuliśmy się obywatelami, ludźmi, którzy zajmują określone stanowisko i czują się odpowiedzialni za coś więcej niż własne podwórko. Mamy nadzieję, że jeśli wygramy tę wojnę, to będzie to zwycięstwo ważne nie tylko dla teatru. Udowodnimy, że ruch społeczny jest w stanie wygrać z politykami i urzędnikami. Mamy szansę pokazać, że możemy sami stanowić o sobie. Może też efektem tej wojny będzie zmiana zasad powoływania dyrektorów instytucji artystycznych.

A CZYM TO DOŚWIADCZENIE BYŁO DLA PANA OSOBIŚCIE?

To jest bardzo interesujące doświadczenie, którego nie chciałbym już powtarzać. Czuję, że się postarzałem, że jestem zmęczony i chciałbym wyjechać na wakacje, żeby psychicznie odpocząć. Jestem silnym człowiekiem, ale po raz pierwszy zapaliło mi się czerwone światło, które alarmowało, że z czymś przestaję sobie radzić. Widzę to po swoich relacjach z najbliższymi.

Poza tym mam świadomość, że jeśli nawet wygramy, to dopiero początek drogi, bo przed nami dopiero teraz wyrasta góra. Podziały, jakie w ciągu ostatnich miesięcy dokonały się w zespole,

są bardzo głębokie. Bardzo bolesne jest rozczarowanie ludźmi, których się znało przez wiele lat, i którzy w tej chwili obrażają nas, mówią, że wszystko, co dotąd razem robiliśmy, było złe.

Z drugiej strony, ta wojna była doświadczeniem, które pozwoliło mi się określić. Dzięki niemu uświadomiłem sobie, kim jestem, i że nie jest mi obojętne to, co się dzieje wokół mnie. Nie wiem, co będę robił za rok, lub za dziesięć lat, ale na pewno jestem już innym człowiekiem.

Dziś, gdy ukazała się informacja o tym, że Urząd Marszałkowski wszczął procedurę odwołania Cezarego Morawskiego, zadzwoniła do mnie mama i powiedziała:

„Michał, jestem z ciebie dumna”. Odpowiedziałem, że nic jeszcze nie jest przesądzone, na co usłyszałem: „Bez względu na to, czy ten pan będzie nadal dyrektorem, czy nie, wyście już wygrali. Nigdy w życiu nie byłam z niczego tak dumna, jak teraz z ciebie”. Wtedy się popłakałem, bo powiedziała to mama, która bardzo przeżywała ten protest i bała się o mnie. Ona wie, jak wiele mnie to kosztowało, mimo to uznała, że ten wysiłek miał sens, bo odnieśliśmy zwycięstwo moralne, pokazaliśmy, że można walczyć w słusznej sprawie i przekonać ludzi do swoich racji.

Rozmawiała Jolanta Kowalska

ELFRIEDE JELINEK *ŚMIERĆ I DZIEWCZYNA*, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2015, REŻ. EWELINA MARCINIAK,
FOT. NATALIA KABANOW



Trzeba wrócić do pryncypiów

ROZMOWA Z IGOREM KUJAWSKIM

PO RAZ PIERWSZY ZAGRAŁ PAN NA DESKACH SCENY PRZY ULICY ZAPOLSKIEJ W 1984 ROKU. PRZEŻYŁ PAN W TYM TEATRZE NIEJEDNĄ DYREKCJĘ I CO NAJMNIEJ KILKA OSTRYCH ZAKRĘTÓW, KTÓRE MOCNO ZMIENIAŁY JEGO KSZTAŁT ARTYSTYCZNY. CZYM DEKADA KRZYSZTOFA MIESZKOWSKIEGO WYRÓŻNIAŁA SIĘ NA TLE TEGO, CO BYŁO WCZEŚNIEJ? CO JĄ RÓŻNIŁO OD RÓWNIE WYSOKO CENIONEJ EPOKI JACKA WEKSLERA?

Jeśli przyjmujemy tę śmiałą tezę, że scena jest zwierciadłem rzeczywistości, to sytuacja w naszym teatrze jest dokładnym odwzorowaniem tego, co dzieje się teraz w Polsce, w Europie i na świecie. Nazwałbym to zjawisko odchyleniem wahadła nastrojów społecznych w przeciwną stronę. Podziały, jakie istniały wcześniej w naszym teatrze, dotąd ukryte, teraz ujawniły się ze zdwojoną siłą, dając wyraz chęci odwetu. Teatr Mieszkowskiego poszedł w stronę eksploracji, które rozmięły się z oczekiwaniami tak zwanego przeciętnego widza. Krzysiek postawił swój program artystyczny na jednej nodze – lewej. Teatr Wekslera stawiał na obie nogi: szukał równowagi, starał się

sprostać różnym wrażliwościom. Toczyliśmy z Krzysztofem wiele sporów na ten temat. Byłem jednym z tych, którzy ciągle dopominali się tej prawej nogi. W teatrze z trzema scenami i z tak dużym zespołem repertuar powinien być bardziej eklektyczny. To słowo jest dziś obciążone bardzo złymi konotacjami, ale strategia balansowania repertuaru nie musi oznaczać braku wyrazistości artystycznej. Jacek Weksler potrafił gościć różne nurty. W niczym mi nie przeszkadzało, że rano grałem w *Przygodach Tomka Sawyera* Janka Szurmieja, a wieczorem – u Jarockiego. Wręcz przeciwnie, myślę, że te doświadczenia wzbogacały mnie jako aktora. Krzysiek postawił na jedną linię repertuarową, na skutek czego pojawiła się w teatrze grupa aktorów wykluczonych. W efekcie tego podziału zadziałał ten sam mechanizm, który dał o sobie znać podczas wyborów w Polsce i w USA, gdzie marginalizowane dotąd grupy społeczne zapragnęły dojść do głosu i uzyskać wpływ na rzeczywistość.

DUŻO BYŁO TYCH WYKLUCZONYCH?

Siedem lub dziesięć osób, jeśli doliczyć tych, którzy zajęli postawę neutralną. Większość z nich należy do Solidarności.



IGOR KUJAWSKI JAKO KASKA, WILLIAM SHAKESPEARE *JULIUSZ CEZAR*, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2007, REŻ. REMIGIUSZ BRZYK, FOT. BARTOSZ MAZ

Igor Kujawski ukończył Wydział Aktorski PWST w Krakowie (filia we Wrocławiu) w 1984 roku. Zaangażowany bezpośrednio po szkole do Teatru Polskiego grał w spektaklach Rudolfa Ziło, Krzysztofa Zaleskiego, Feliksa Falka, Jerzego Jarockiego, Remigiusza Brzyka, Moniki Strzępki. W ostatnich latach angażował się też gościnnie do ról we Wrocławskim Teatrze Lalek i w Teatrze Rozrywki w Chorzowie. W roku 2017 otrzymał nagrodę „WARTO” przyznaną przez „Gazetę Wyborczą”. Jego ojciec, Eugeniusz Kujawski, pracował przez wiele lat na scenach wrocławskich, głównie w Teatrze Współczesnym, ale był też przez dwa sezony aktorem Teatru Polskiego.

Wyraźny podział zarysował się też pomiędzy zespołem artystycznym i technicznym. Skończyło się wspólne bywanie na bankietach, rozmowy towarzyskie – te światy całkowicie się rozjechały.

DLACZEGO CZĘŚĆ AKTORÓW TRAFIŁA NA ŁAWKĘ REZERWOWYCH?

Mogę odpowiedzieć na swoim przykładzie, bo sam należałem do tej grupy na samym początku kadencji Krzysztofa. Nie byłem wówczas zwolennikiem jego dyrekcji, co zresztą powiedziałem mu wprost. Chciałem, żeby tu wrócił Paweł Miśkiewicz i dokończył to, czego nie udało mu się zrobić z powodu cięć budżetowych. Gdy przyszedł Krzysiek, zagrałem w Juliuszu Cezarze Brzyka, a potem miałem trzy puste sezony. Jednak w przeciwieństwie do moich kolegów, którzy pozostali w tym wykluczeniu, mnie się ten teatr Mieszkowskiego podobał i bardzo szanowałem pracę tych, którzy go tworzyli. Prawdą jest, że na początku go nie rozumiałem i nie umiałem się w nim znaleźć, bo to jest inny sposób komunikowania się z widzem. Trzeba w nim też trochę przekroczyć siebie, a na to nie byłem tak od razu gotów. Dopiero później wykonałem tę pracę.

U MONIKI STRZĘPKI?

Tak, przede wszystkim u niej. Jej i Pawłowi Demirskiemu bardzo dużo zawdzięczałem. Zagrałem w ich dwóch ważnych spektaklach: *Tęczowej trybunie 2012* i *Courtney Love*. Zrobiłem też w Chorzowie zastępstwo w *Położnicach szpitala św. Zofii*, co było cudownym doświadczeniem. Niektórzy kolezdy proponują nam teraz, byśmy odeszli z teatru, skoro nam się nie podoba dyrektor. Nie odchodzimy, bo uznaliśmy, że mamy w nim jeszcze coś do zrobienia. Bronimy dotychczasowego repertuaru, który właśnie przestaje istnieć. Prawie trzydzieści spektakli poszło do kosza. Część z nich zdjął z afisza Cezary Morawski, innych nie da się już zagrać z powodu zwolnień aktorów. Tego dorobku próbujemy bronić, a jeśli nam

się nie uda, to gwarantuję kolegom, że odejdę z teatru.

CZY W ZESPOLE POLSKIEGO W OSTATNICH LATACH ISTNIAŁY JAKIEŚ HIERARCHIE? BYLI MISTRZOWIE? DZIAŁAŁ AUTORYTET STARSZEŃSTWA?

Są w zespole osoby, które cieszą się autorytetem, ale nie istnieje hierarchia pokoleniowa. Szanujemy się nawzajem. Ja staram się wnikliwie obserwować młodych kolegów i sporo się od nich uczę. Widzę u nich zupełnie inny sposób porozumiewania się z widzem i inny styl wyrażania siebie. Oni potrafią przyjmować wiele bodźców naraz, mają zdolność do wielotorowej percepcji, co ja muszę u siebie dopiero wypracowywać. Moje pokolenie się trochę zaniedbało, ja również przez jakiś czas trwałem w pysze człowieka litery. Tymczasem świat się gwałtownie zmienia i trzeba za nim nadążyć.

PANA POKOLENIE KSZTAŁTOWAŁA W ZNACZNEJ MIERZE TRADYCJA, W ZESPOLE TEATRU POLSKIEGO REPREZENTOWANA PRZEZ TAK SILNE OSOBOWOŚCI, JAK IGOR PRZEGRODZKI CZY IGA MAYR. TEN ELEMENT PRZESTAŁ BYĆ WAŻNY?

Tak, Igor Przegrodzki i Iga Mayr byli moimi mistrzami. Nie można jednak stać w miejscu, bo się człowiek cofa. Jeśli chcemy funkcjonować w głównym nurcie, to trzeba biec, a czasem nawet mocno się spocić.

POPRIEDNIK KRZYSZTOFA MIESZKOWSKIEGO, BOGDAN TOSZA, PODOBNO JAK CEZARY MORAWSKI, BYŁ UWAGAŻANY ZA MOCNO NIETRAFIENEGO KANDYDATA NA DYREKTORA. JEGO NOMINACJA – POSTRZEGANA JAKO REGRES W STOSUNKU DO WYŚRUBOWANYCH ASPIRACJI TEATRU – BUDZIŁA DUŻE KONTROWERSJE. WTEDY JEDNAK ZESPÓŁ NIE PROTESTOWAŁ. DLACZEGO?

Bo nie mieliśmy do czynienia z wandalem. Bogdan Tosza szanował to, co zastał w teatrze. To był bardzo miły,

elokwentny człowiek, powiedziałbym nawet – erudyta, który podchodził do tradycji tego miejsca z wielką pokorą. Tym nas ujął. Jego misja nie była zbyt udana, ale przebiegała w klimacie wzajemnego szacunku. Natomiast dyrekcja Cezarego Morawskiego jest przykładem niszczenia wszystkiego, co było.

OD POCZĄTKU BYŁ PAN PRZEKONANY, ŻE TRZEBA PROTESTOWAĆ?

Tak. Od samego początku. Cała droga życiowa pana Morawskiego mówiła wyraźnie, że nie jest on w stanie sprostać aspiracjom zespołu, ani zagospodarować jego kompetencji.

JEDNAK DEKLAROWAŁ ZBALANSOWANIE REPERTUARU I WPROWADZENIE NURTU „TEATRU ŚRODKA”. TO NIE BYŁO ZGODNE Z PANA OCZEKIWANIAM?

No tak, to na pozór wygląda świetnie, tylko że pan Morawski nie ma możliwości – o czym dobrze wiedzieliśmy – dobudowania tej lewej nogi, która nadaje dziś rytm teatrowi. Dla kręgów twórczych, z których wywodzą się pracujący dotąd u nas reżyserzy, obecny dyrektor jest po prostu osobą niewiarygodną. Kiedy więc wicemarszałek, pan Tadeusz Samborski pyta mnie, dlaczego nie wierzymy panu Morawskiemu, odpowiadam, że to nie jest kwestia wiary, tylko wiedzy. Ten człowiek po prostu nie ma potencjału – ani intelektualnego, ani towarzyskiego, by utrzymać dotychczasowy poziom artystyczny teatru. Być może dysponuje umiejętnościami administracyjnymi, ale nie posiada zdolności zarządzania wspólnotą. Nie sądzę też, by zdołał je nabyć.

NIE MIAŁ PAN WĄTPLIWOŚCI CO DO METOD I FORM PROTESTU?

Nie, nie wydaje mi się, by zostały przekroczone jakieś granice. Ten protest nie był wymierzony w pana Morawskiego, lecz w Urząd Marszałkowski. To do niego były adresowane akcje zaklejania ust. Zarząd województwa popełnił kilka błędów. Pierwszym był skład komisji

konkursowej. Ustawa przewiduje, że powinno się w niej znaleźć dwóch przedstawicieli ministerstwa i trzech reprezentantów organu prowadzącego teatr. Nigdzie jednak nie jest napisane, że to muszą być urzędnicy. Ministerstwo i urząd mogłyby delegować w charakterze swoich przedstawicieli ekspertów bądź środowiskowe autorytety. W ten sposób znalazł się przecież w komisji konkursowej Krystian Lupa, wyznaczony przez ZASP. Stało się jednak inaczej i wyboru dokonali ludzie o być może dobrych intencjach, ale nie do końca kompetentni w dziedzinie teatru. Kolejnym błędem było ogłoszenie drugiego konkursu. Wiadomo, że w większości z nich nie biorą udziału ludzie z liczącym się portfolio. Takie osoby wolą negocjować warunki objęcia teatru, zamiast przyjmować reguły gry narzucone przez urzędników. Trzeba więc było po pierwszym konkursie dać sobie spokój, powołać osobę pełniącą obowiązki dyrektora i poszukać odpowiedniego następcy. Urząd Marszałkowski popełnił jeszcze jeden błąd bądź ściślej – zaniechanie. Nasz teatr rzeczywiście kulał od strony administracyjnej, jako zespół mieliśmy tego pełną świadomość. Jedni, jak członkowie Solidarności, mówili o tym głośno, inni, jak Rada Artystyczna – cicho. Rozmawialiśmy o tym we własnym gronie, ale nie chcieliśmy tej dyskusji wynosić na zewnątrz. Pragnęliśmy więc naprawy teatru, ale decydujące posunięcie w tej sprawie należało do Urzędu Marszałkowskiego. Zarząd województwa mógł nie ugiąć się przed Krzysztofem i narzucić mu dyrektora naczelnego, który uporządkowałby sprawy finansowe. Niestety, urzędnicy okazali słabość, której konsekwencją jest obecny kryzys.

A ZESPÓŁ NIE POPEŁNIŁ BŁĘDU, NIE PRÓBUJĄC ZABEZPIECZYĆ SUKCESJI PO KRZYSZTOFIE MIESZKOWSKIM? OD POCZĄTKU BYŁO WIADOMO, ŻE USTĘPUJĄCY DYREKTOR NIE WEŹMIE UDZIAŁU

W KONKURSIE. NIE SZUKALIŚCIE NAŚTĘPCY NA WŁASNĄ RĘKĘ?

Nie zrobiliśmy tego i być może popełniliśmy błąd, ale sytuacja była bardzo dynamiczna, nikt nie przewidywał tak dramatycznego finału. Poza tym zespół jest ciałem kolektywnym, złożonym z bardzo różnych osobowości. Szukanie takiego wspólnego kandydata mogłoby być konfliktogenne. Wyjątkową okolicznością było wskazanie przez nas Piotra Rudzkiego, jako kandydata na dyrektora artystycznego, bo to rozwiązanie w obecnej sytuacji wydaje się czymś naturalnym. To on był przecież współtwórcą naszych sukcesów i zna ten teatr od środka. Potrzebny jest ktoś, kto przeprowadziłby naszą wspólnotę przez ten trudny okres, zanim wyłoniony zostanie nowy dyrektor.

CZY CEZARY MORAWSKI PRÓBOWAŁ PODJĄĆ DIALOG Z ZESPOŁEM?

Pole dialogu z panem Morawskim jest właściwie żadne, bo on nie powołał nawet Rady Artystycznej. Zignorował też postulat marszałka, by utworzyć stanowisko dyrektora artystycznego. W listopadzie odbyło się zebranie, na które zaproszono zespół artystyczny. To nie było udane spotkanie, ponieważ pan Morawski uchylił się od dyskusji. Mnie prywatnie zaprosił na rozmowę w styczniu, by zaproponować mi udział w radzie konsultacyjnej, którą zamierzał powołać. Ponieważ jej skład nie do końca mnie satysfakcjonował – odmówiłem. Uważałem, że będzie to ciało fasadowe. Powiedziałem panu Morawskiemu, że jestem przyzwyczajony do rozmawiania o sprawach wewnętrznych teatru w gronie ludzi, którzy za podejmowane przez siebie decyzje ponoszą odpowiedzialność.

OTRZYMAŁ PAN OD CEZAREGO MORAWSKIEGO JAKĄS PROPOZYCJĘ ROLI?

Nie, nie dostałem dotąd żadnej propozycji.

A GDYBY TAKA OFERTA PADŁA, PRZYJĄŁBY PAN?

Tak, oczywiście, przyjąłbym. Byłbym ciekaw materii, w jakiej widzi mnie pan Morawski. Aktor ma prawo do szóstej próby zrezygnować z roli, gdyby więc okazało się, że to jest projekt, w którym nie chciałbym się znaleźć, miałbym możliwość wycofania się.

W OSTATNICH MIESIĄCACH STAŁ SIĘ PAN JEDNYM Z LIDERÓW AKTORSKIEJ OPOZYCJI PRZECIWKO CEZAREMU MORAWSKIEMU. JAK DO TEGO DOSZŁO?

To stało się trochę przypadkiem. Któregoś dnia trzeba było pilnie udać się do Urzędu Marszałkowskiego, bo zjawili się tam koledzy z Solidarności. Sytuacja wymagała naszej reakcji i ktoś zadzwonił do mnie z pytaniem, czy mogę tam pójść. Byłem akurat w dresie, na spacerze z psem, ale odstawiłem go do domu i pojechałem. Widocznie po dwugodzinnym sporze z zarządem województwa koledzy uznali, że jakoś sobie radzę w podobnych sytuacjach, bo od tamtej pory zacząłem występować w roli negocjatora.

JAK SIĘ PAN ODNAJDUJE W TEJ SYTUACJI?

Uprawiam ten zawód już trzydzieści trzy lata. Przez pierwsze dziesięć lat chciałem jak najwięcej grać. Od jakiegoś czasu mam wrażenie, że funkcjonuję w tym zespole jakoś inaczej. Myślę, że już trochę mniej jestem aktorem, a trochę bardziej człowiekiem teatru. Bardziej niż bycie na scenie interesuje mnie bycie w teatrze. Mój ojciec, który też jest aktorem, zawsze mówił, że nie mam parcia na karierę i uważał to za rodzaj kalectwa w tym zawodzie. Może rzeczywiście jestem jakoś przetrącony w tym moim aktorstwie. Jestem po prostu człowiekiem do pracy i zawsze staram się robić jak najlepiej to, co robię, albo nie robię tego w ogóle. Teatr jednak jest i po zostanie moją największą życiową pasją.

TEATR POLSKI W PODZIEMIU MA SZANSĘ WYWALCZYĆ COŚ WIĘCEJ NIŻ USUNIĘCIE ZE STANOWISKA CEZAREGO MORAWSKIEGO?

Myślę, że tak, cele protestu są przecież szersze. Żeby to dobrze wytłumaczyć, trzeba sprowadzić rzecz do pryncypiów. Odpowiedź na pytanie, o co idzie bój, rozpocząłbym więc od wyjaśnienia kwestii: po co ustanowiono mecenat państwa nad sztuką? Po co angażuje się publiczne pieniądze w teatry, opery, filharmonie? Po to, by dać artystom wolność, by mogli tworzyć nieskrępowani problemami materialnymi, w przeciwnym razie istniałaby tylko sztuka komercyjna. Nikt nie dotuje muzyki pop, bo ona się świetnie sprzedaje bez pomocy państwa. Nie powinno się też angażować publicznych pieniędzy w teatr rozrywkowy. Ten rynek jest zresztą bardzo nasycony, jest cała masa firm impresaryjnych, które biją się o terminy wynajmu sal. Pan Cezary Morawski dobrze o tym wie, bo głównie w tym nurcie funkcjonuje. Poza tym dotacja nie idzie do kieszeni artystów. To jest dopłata do ceny biletów. Ona trafia do widza, bo dzięki niej może kupić bilet za 40 zł, a nie za 150 czy 200. Walka więc toczy się o to, by nie zamieniać teatru w instytucję impresaryjną. Artysta teatru publicznego powinien pracować nad tym, by posunąć sztukę choćby pół kroku do przodu, otworzyć jakieś drzwi, nawet jeśli miał przy tym kilka razy rozbić głowę o mur. Jeżeli udało się stworzyć taki zespół, jak nasz, to nie po to, by z nim wchodzić na Giewont czy Gubałówkę. My już mamy za sobą Orlą Percą, a szukamy w ogóle nieoznakowanych szlaków. To jest nasza misja, bo jesteśmy eksploratorami. Mamy wytyczać nowe drogi, a nie sprzedawać to, co już umiemy. Oczywiście, że trzeba też poszerzać repertuar o pozycje mniej awangardowe, bo w ten sposób mamy szansę wychować sobie publiczność. Są widzowie, którzy zaczęli przygodę z teatrem od *Maydaya*, potem odważyli się przyjść na Lupe, a dziś są naszymi fanami.

PODZIAŁY W ZESPOLE WYDAJĄ SIĘ CORAZ GŁĘBSZE. DA SIĘ JE ZAŁAGODZIĆ?

Myślę, że możemy się dogadać, pod warunkiem, że obie strony wykonają pół kroku wstecz. Mam wrażenie, że nasza strona wyrzuciła już z głowy Krzyska Mieszkowskiego. Jego teatr się skończył i mamy tego pełną świadomość. Przepracowaliśmy błędy, jakie zostały popełnione w przeszłości i mamy pomysły, jak je naprawić. Chcielibyśmy teraz, żeby ta druga strona wyrzuciła sobie z głowy Cezarego Morawskiego i przyznała, że wyrządził wiele szkód. Jeśli więc usuniemy z rozmowy te dwa nazwiska, to znajdziemy grunt do porozumienia. Bo tak naprawdę, jesteśmy bardzo zżytą ze sobą bandą i – jak w starym małżeństwie – potrafimy sobie dużo wybaczyć. Nie jestem tak szalonym optymistą, by powiedzieć, że to się stanie jutro, ale jeśli uda nam się doprowadzić do tego, by wszyscy pracownicy teatru czuli się współautorami jego sukcesów – co do tej pory niestety nie miało miejsca – to wszystkie rowy zostaną zakopane. Gdybyśmy wszyscy tę energię, którą straciliśmy w tym konflikcie, wydatkowali na pracę, to moglibyśmy zrobić wspólnie mnóstwo dobrych rzeczy.

WYCIĄGNĄŁ PAN JAKIEŚ OSOBISTE WNIOSKI Z TEJ BURZLIWEJ HISTORII OSTATNICH MIESIĘCY?

Tak, myślę, że nabieram pokory. Ostatnio życie mi udowodniło, że nie posiadam jednego z podstawowych narzędzi przydatnych w tym zawodzie – wyobraźni. Rzeczywistość ją przerosła, stały się rzeczy absolutnie dla mnie niewyobrażalne. Muszę teraz doganiać rzeczywistość bardzo szybko. Dużo mnie nauczył ten czas. Przede wszystkim uważności, bo spotkałem się z postawami ludzkimi, które trudno mi było zrozumieć. Nie sądziłem, że może istnieć tak inne postrzeganie rzeczywistości niż moje i ludzi mi bliskich. Dlatego myślę, że powinniśmy się sobie przyglądać uważniej na przyszłość.

Rozmawiała Jolanta Kowalska



PAWEŁ DEMIRSKI *TĘCZOWA TRYBUNA* 2012, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2011, REŻ. MONIKA STRZĘPKA,
FOT. NATALIA KABANOW

Jesteśmy idealistami

ROZMOWA Z MARTĄ ZIĘBĄ

MOŻNA NAZWAĆ PANIĄ AKTORKĄ TEATRU POLSKIEGO W PODZIEMIU?

Tak, jak najbardziej.

A JAK WYGLĄDAJĄ PANI RELACJE Z „NAZIEMNYM” TEATREM POLSKIM?

W tej chwili nie mam z nim żadnych relacji. Ostatni raz byłam w teatrze na zakładowej wigilii, na którą zresztą nie chciano mnie wpuścić. Pani na portierni powiedziała mi, że nie mogę wejść. Kiedy zaczęłam się dopytywać, dlaczego, czy wydano dyspozycję, żeby mnie nie wpuszczać, ktoś po drugiej stronie drzwi dał przyzwalający znak ręką i weszłam do środka. Czułam, że to będzie moje pożegnanie, chociaż nie otrzymałam jeszcze wypowiedzenia. Kiedy weszłam, akurat przemawiał dyrektor. Zachęcał, byśmy przekazali sobie znak pokoju i wyrażał nadzieję, że będziemy żyli w przyjaźni. Zażartował, że być może teraz teatr powinien zmienić nazwę na „The Art Polski.” Nie wiedział, że mimo zakazu jednak weszłam na tę wigilię i stoję za nim. Gdy skończył, powiedziałam, że chciałabym podać mu rękę, bo bez względu na to, co się wydarzy, nie czuję nienawiści. Podziękowałałam również za wspólnych osiem lat kolegom, bo pomimo podziałów, jakie się

wytworzyły w zespole, przez cały ten czas uważałam go za rodzinę. Gdy podałam rękę dyrektorowi, objął mnie. Następnie tego dnia dał mi wypowiedzenie. Graliśmy tego dnia *Dzieci z Bullerbyn* na Scenie Kameralnej. Przyjechał tam specjalnie po to, by mi je wręczyć.

JAK TO DOKŁADNIE WYGLĄDAŁO?

Gdy zesłam ze sceny, pan Morawski poprosił mnie o przyjęcie i podpisanie tego dokumentu. Odpowiedziałam, że w tych warunkach nie zrobię tego, bo jestem tak zdenerwowana, że nawet nie byłabym w stanie przeczytać, co tam jest napisane i poprosiłam o przyjęcie mnie w gabinecie. On się upierał, by załatwić sprawę natychmiast. Zaproponowałam więc, że przyjdę jutro, bo na 13 spieszyłam się na zdjęcia próbne, niestety, usłyszałam, że do 14 mam obowiązek być w pracy. Wtedy odparłam, że obowiązuję mnie plan tygodniowy, zgodnie z którym tego dnia miałam skończyć pracę o 12.30. Ostatecznie zdecydowałam, że zrezygnuję z castingu i przyjdę po to zwolnienie do jego gabinetu. Gdy wychodził, powiedziałam: „Nie życzę panu, żeby pana dziecko powiedziało panu to, co ja usłyszałam od mojej córki: mamusiu, boję



MARTA ZIĘBA JAKO HIPOLITA, WILLIAM SHAKESPEARE *SEN NOCY LETNIEJ*, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2010, REŻ. MONIKA PĘCIKIEWICZ, FOT. NATALIA KABANOW

Marta Zięba ukończyła Wydział Aktorski PWST w Krakowie (filia we Wrocławiu) w 1999 roku. Po szkole zaangażowała się do Teatru Dramatycznego im. Szaniawskiego w Wałbrzychu, gdzie grała w spektaklach Mai Kleczewskiej, Piotra Kruszczyńskiego (Ona w prapremierze *Piaskownicy* Michała Walczaka), Przemysława Wojcieszka, Krzysztofa Garbaczewskiego. Od 2010 w Teatrze Polskim gdzie grała u Moniki Pęciiewicz, Michała Zadary, a do najważniejszych ról zaliczy z pewnością Joannę Thul w *Wycince* Bernharda w reżyserii Krystiana Lupy.

się!”. Płakałam wtedy, byłam zupełnie wyprowadzona z równowagi. Gdy podczas spektaklu zobaczyliśmy, że pan dyrektor zjawiał się na widowni, już wiedzieliśmy, że przyszedł wręczyć nam zwolnienia. Trudno było dograć do końca to przedstawienie. Oprócz mnie dyrektor Morawski próbował zmusić do przyjęcia wypowiedzeń Anię Ilczuk i Andrzeja Kłaka. Zdecydowaliśmy, że pójdziemy po nie do jego gabinetu z prawnikiem. Wspierał nas zupełnie bezinteresownie widz i sympatyk naszego teatru, wrocławski adwokat Witold Rosmus. Korzystaliśmy z jego porad w różnych trudnych dla nas sytuacjach, towarzyszył nam również w ciężkich chwilach tego dnia.

Dyrektor chyba do końca nie wierzył w to, że przyjdę, bo na dokumencie napisał odręcznie, że nie przyjąłem go i nie zapoznałem się z jego treścią. W każdym razie był bardzo zdziwiony, gdy mnie zobaczył. Nie odezwał się ani słowem, wypowiedzenie odebrał prawnik.

BYŁY W NIM JAKIEŚ ZARZUTY?

Tak. Działanie na szkodę wizerunku instytucji poprzez uczestnictwo w protestach oraz palenie papierosów w niedozwolonym miejscu. Wypomniano mi też filmik i wiersz satyryczny, które udostępniłam na swoim profilu na FB.

TUŻ PO SZKOLE ZNALAZŁA SIĘ PANI W TEATRZE WAŁBRZYSKIM, KTÓRY MIAŁ WÓWCZAS BARDZO DOBRĄ PASSE. SPĘDZIŁA W NIM PANI OSIEM LAT, ODNOSZĄC WIELE SUKCESÓW. DLACZEGO CIĄGNĘŁO PANIĄ WŁAŚNIE DO POLSKIEGO?

Zawsze chciałam pracować w Teatrze Polskim we Wrocławiu, ale to nie było takie proste. Tam się nie przychodziło z ulicy. Wielu aktorów marzyło, żeby otrzymać w nim angaż. Gdy kończyłam szkołę, dyrektorem był Jacek Weksler. Chciałam się z nim umówić na rozmowę, ale jako świeżo upieczona absolwentka nie miałam na to szans. Po ośmiu latach

spędzonych w Wałbrzychu uznałam, że warto spróbować raz jeszcze. Zaprosiłam Krzyska Mieszkowskiego na swój monodram. Przyjechał, obejrzał i niedługo potem otrzymałam angaż. W Polskim pracowali wtedy reżyserzy, którzy rozpoczynali kariery w Wałbrzychu: Jan Klata, Monika Strzępka, Krzysiek Garbaczewski. Byłam naprawdę szczęśliwa, bo wiedziałam, że jest to miejsce, które pozwoli mi się dalej rozwijać. Dziś sytuacja jest inna: aktorem Teatru Polskiego może zostać dosłownie każdy, bo chętnych nie ma zbyt wielu. Myślę, że to jest właśnie miara dewaluacji zespołu, do jakiej doprowadził pan Morawski.

CO DAŁ PANI TEN TEATR JAKO AKTORCE?

W Wałbrzychu było bezpiecznie, to był idealny czas do poszukiwania własnego miejsca w teatrze. Czas dojrzewania, poznawania siebie i reżyserów, z którymi do dziś mam przyjemność pracować. A we Wrocławiu otrzymałam możliwość spotkania z Krystianem Lupą. Spełniło się moje marzenie: nie grać, ale być na scenie w spektaklu Lupy. To było prawdziwe dotknięcie magii teatru, rytuału, intelektualnej przygody. To, co od niego otrzymałam, było jak podręcznik do pracy nad rolą. Nie spotkałam dotąd reżysera, który by tak absolutnie kochał aktorów. Bardzo wiele wymaga, nie tylko od nas, lecz przede wszystkim od siebie. Nie opuścił chyba żadnego spektaklu *Wycinki*. Właściwie nie umiem już grać tego przedstawienia bez jego oddechu, komentarzy, śpiewu.

BYCIE W TYM TEATRZE MIAŁO WPŁYW NA WASZE ŻYCIOWE POSTAWY? ODWAGA, KTÓRĄ TERAZ WYKAZUJECIE JAKO ZESPÓŁ, PEWNIENIE WZIĘŁA SIĘ ZNIKĄD.

Na pewno tak. W wielu spektaklach trzeba było pokonać rozmaite lęki. Myślę, że z tego, co graliśmy – z tych postaci, myśli, emocji – czerpiemy teraz pełnymi

garściami. Ten zespół dawał też poczucie bezpieczeństwa. Podczas pracy wszyscy starali się chronić i wspierać wzajemnie, asekurowaliśmy się też w co bardziej ryzykownych rolach. Myślę, że to cecha, która wyróżniała ten zespół. Poczucie bezpieczeństwa dawali nam też reżyserzy. Krzysiek Garbaczewski w *Kronosie* namawiał nas do szczerości i zwierzeń, ale poukrywał nas za postaciami fikcyjnymi, których biografie połączyliśmy ze swoimi, więc ostatecznie nie sposób było rozpoznać, co w tym jest naprawdę nasze. Tyle już razy musieliśmy bronić postaci, kolegów na scenie i siebie samych, że ten protest jest właściwie przeniesieniem doświadczeń, które już przetrzewaliśmy w teatrze, na grunt realnego życia.

W ZESPOLE NIE BYŁO WCZEŚNIEJ PĘKNIĘĆ?

Jeśli nawet istniały podziały, nie było ich widać na zewnątrz. Część osób świadomie stała z boku. Koledzy broniący pana Morawskiego z pewnością nigdy nie doznali z naszej strony odrzucenia.

Monika Bolly stworzyła w III części *Dziadów* świetną rolę, i to my zaproponowaliśmy, by weszła do obsady tego spektaklu. Podobnie było z Aldoną Struzik, która zagrała w *Onych* na skutek naszej sugestii. Dziewczyny przyjęły te role z radością. Pracowało nam się dobrze, więc nie rozumiem tego, co się teraz stało. Krytyka naszej pracy ze strony tych kolegów jest dla nas wielkim zaskoczeniem.

POD KONIEC SIERPNI, GDY ROZSTRZYGNĘTO KONKURS NA KORZYŚĆ CEZAREGO MORAWSKIEGO, ZESPÓŁ – MIMO TRWAJĄCYCH WCIAŻ WAKACJI – PODJĄŁ ENERGICZNE DZIAŁANIA PROTESTACYJNE. O CO CHCIELIŚCIE SIĘ WÓWCZAS BIĆ?

Czuliśmy, że tego miejsca trzeba bronić. Po zagranu całości *Dziadów* byliśmy już silną, dobrze skonsolidowaną grupą, która potrafi stawiać wspólnie czoło największym wyzwaniom. To był po prostu

nasz dom. My naprawdę nie stawialiśmy do walki o Krzyska Mieszkowskiego, ale o miejsce pracy. Mieliśmy poczucie, że tworzymy tu coś najważniejszego w życiu. To nie miało nic wspólnego z pieniędzmi. Myśmy naprawdę w tym teatrze klepali biedę. Przesiadaliśmy po godzinach, oddawaliśmy wolne dni, żeby zrobić jak najlepszy spektakl. Dlatego zabolalo nas to, co powiedział jeden z kolegów, broniących nowego dyrektora, że takiego teatru, jaki robi Lupa, tutaj już nie będzie. A my przecież właśnie takiego teatru bronimy! Taki teatr kochamy!

NIE MIELIŚCIE MOMENTÓW ZWĄTPIENIA? JESIENIĄ UBIEGŁEGO ROKU WYDAWAŁO SIĘ, ŻE KLAMKA ZAPADŁA I NIC JUŻ NIE ZMIENI POSTAWY MARSZAŁKOWSKICH URZĘDNIKÓW. POZA TYM WOJNY POZYCYJNE ZAZWYCZAJ WYNISZCZAJĄ OBE STRONY.

Jesteśmy wrażliwymi ludźmi, ta sytuacja kosztowała nas bardzo wiele. Ale byliśmy zdesperowani, właściwie biegliśmy na oślep, bez przywódcy, bez strategii działania. Tak naprawdę mogliśmy tylko krzyczeć i alarmować, że przepada dorobek tej sceny. Staraliśmy się chronić wzajemnie, wymieniając się na pierwszej linii frontu. Gdy ktoś nie wytrzymywał psychicznie, zastępowali go inni. Wiedzieliśmy, że prawnie nie jesteśmy do takich działań przygotowani. Na szczęście zaopiekował się nami Ogólnopolski Związek Zawodowy Inicjatywa Pracownicza, od którego otrzymaliśmy odpowiednią pomoc. Mieliśmy tylko jeden cel: obronić to miejsce. Nie walczyliśmy o siebie, bo nie możemy narzekać na brak propozycji pracy. Już teraz część z nas próbuje w innych teatrach. Bolesne było to, że na naszą walkę patrzyły obojętnie władze miasta, mimo że Polski uchodził za kulturalną wizytówkę Wrocławia.

JEŚLI NIE BYŁO PRZYWÓDCY PROTESTU, TO JAKI USTRÓJ PANOWAŁ W „PODZIEMIU”?

Demokratyczny. Aktorzy są kreatywnymi ludźmi, więc każdą wspólną decyzję poprzedzały burze mózgów. Spotykaliśmy się prawie codziennie i dyskutowaliśmy o kolejnych posunięciach. W ten sposób narodził się projekt nagrania wiersza *Smutne miasteczko* Wojciecha Młynarskiego, do którego zostali zaproszeni wybitni artyści. Niektóre pomysły podpowiadali nam również znajomi i przyjaciele z miasta: lekarze, specjaliści od marketingu, prawnicy i zwyczajni widzowie. Ich wsparcie pomagało nam przetrwać rozmaite kryzysy. Gdy traciliśmy siły, mówili nam: „Jesteście ważni. Pracownicy techniczni nie wyjdą za was na scenę. To zespół artystyczny stanowi o wartości teatru”.

A JAK NARODZIŁ SIĘ POMYSŁ „PODZIEMNYCH” SPEKTAKLI? TO BYŁA INICJATYWA REŻYSERÓW?

Tak. Chociaż my również wpadliśmy na taki pomysł, więc można powiedzieć, że te inicjatywy się zbiegły. Nie stałoby się to jednak tak szybko, gdyby nie zadzwonił do mnie Krzysiek Garbaczewski z propozycją zorganizowania takiego przedstawienia. I nagle okazało się, że są firmy gotowe użyczyć nam sprzęt oraz ludzie chętni do pomocy organizacyjnej. Największą radością jednak było spotkanie z naszą publicznością. Byliśmy szczęśliwi, że choć na chwilę znów możemy być razem.

JAK DŁUGO MOŻNA WYTRWAĆ W TEATRALNYM „PODZIEMIU”?

Na początku zdawało nam się, że najwyżej miesiąc. Później zakładaliśmy, że przetrwamy do końca grudnia. A przecież mamy już marzec i wciąż walczymy. To nie jest łatwe również z powodów materialnych. Część z nas od wielu miesięcy jest na „gołych” pensjach, bo nie ma w czym grać. Nasz protest też nie obywa się bez kosztów, więc robimy regularne składki. Z tych pieniędzy finansujemy wyjazdy, ulotki, produkcję

„podziemnych” spektakli. Istnieją również koszty osobiste, które ponoszą nasze rodziny. Moja kilkunastoletnia córka powiedziała mi: „Mamusiu, jesteś egoistką, bo myślisz tylko o sobie i o sztuce”. Musiałam jej wytłumaczyć, że są w życiu rzeczy ważne, o które warto walczyć. Trzeba być wiernym swoim ideałom i marzeniom. Zawsze pragnęłam pracować w tym zawodzie, cztery razy zdawałam na PWST i chciałam grać w Teatrze Polskim. To, co teraz robię, jest konsekwencją mojej drogi życiowej. Jeśli przegram, powiem jej: „Przepraszam, pomyliłam się”.

Z tego też względu odmówiłam zagrania w *Makbecie* w reżyserii Janusza Wiśniewskiego¹. Powiedziałam mu, że jestem zaangażowana w protest przeciwko dyrekcji Cezarego Morawskiego, więc mój udział w jego spektaklu byłby sprzeczny z tym, o co walczę. Nie chciałam oddziaływać destrukcyjnie na tych kolegów, którzy chcieli z nim pracować. To samo oświadczyłam panu Morawskiemu, który przyjął moją rezygnację, ale potraktował ją jako chęć odejścia z pracy.

CZY CEZARY MORAWSKI PODJĄŁ JAKIEŚ PRÓBY ROZWIĄZANIA KONFLIKTU WENWĄTRZ TEATRU? STARAŁ SIĘ WAS PRZEKONAĆ DO SIEBIE?

Było takie zebranie z zespołem, podczas którego pan Morawski chciał zademonstrować jakąś gotowość do kompromisu. Mówił, że teatr był dotąd źle zarządzany, zapowiedział, że będzie z nami zawierał nowe umowy, bo te, które obowiązywały dotąd, są złe. Wtedy wstałam i zapytałam wprost, co go determinuje w trwaniu w tym miejscu wbrew całemu środowisku, które przecież od wielu miesięcy namawiało go do ustąpienia. Powiedziałam, że nikt z nas nie kwestionuje jego drogi artystycznej ani kompetencji, nie

¹ *Makbet* był pierwszą propozycją repertuarową Janusza Wiśniewskiego, którą reżyser zastąpił ostatecznie *Chorym z urojenia*.

atakujemy go również jako człowieka, ale chcielibyśmy wiedzieć, dlaczego tak bardzo chce zniszczyć to miejsce. Potem nastąpiła bardzo długa cisza. Dwie nasze koleżanki rozplakały się. Po chwili milczenia pan Morawski odpowiedział, że chce ratować ten teatr. Na końcu usłyszeliśmy, że jesteśmy żenujący. Ten dialog nie miał większego sensu, nie rozumieliśmy się.

WASZA WALKA MOŻE PRZYNIEŚĆ KORZYŚCI SPOŁECZNE, WYKRACZAJĄCE POZA ŻYCIE TEATRALNE?

Rzeczywiście, sens naszego protestu nie zawęża się do obrony partykularnych interesów teatru. Chodzi nam nawet o coś więcej niż teatr. Chcemy zwrócić uwagę na to, że naród, który nie boi się myśleć i manifestować swoich postaw, jest narodem silnym. Ludźmi tchórzliwymi i biernymi łatwo manipulować. Dlatego nic lepiej nie służy demokracji niż wolna sztuka. Te wartości są w Polsce zagrożone, wystarczy spojrzeć na to, co się dzieje dziś w sądownictwie, w edukacji, w mediach publicznych. Myślę, że jeśli nam uda się wygrać tę walkę o teatr, to będzie sygnał dla wszystkich, że trzeba brać sprawy w swoje ręce. Powinniśmy jako społeczeństwo odzyskać podmiotowość, nikt nie ma prawa stanowić o nas bez nas. Odwaga czyni nas ludźmi wolnymi. Żał mi niektórych naszych kolegów z Solidarności, którzy poklepują nas na stromie mówiąc, że trzymają za nas kciuki, ale boją się to okazać publicznie. Chcemy im pokazać, że warto być sobą i postępować zgodnie z wewnętrznym przekonaniem. Żadna cena, jaką możemy za to zapłacić, nie będzie zbyt wygórowana.

ILE TEN PROTEST ZNACZY W PANI OSOBISTYM BILANSIE?

Myślę, że jestem teraz silniejsza. Uwierzyłam też w skuteczność dialogu. Wykonaliśmy wielką pracę u podstaw, by wytłumaczyć urzędnikom, że popełnili wiele katastrofalnych błędów. Musieliśmy

się nauczyć mówić ich językiem, szukać argumentów, które zdołają ich przekonać. Trzeba było zbudować jakiś most porozumienia, co nie było łatwe, bo my chodzimy z głowami w chmurach, a dla nich liczą się słupki i tabelki. Nie wiemy oczywiście w tej chwili, jaki ta sprawa będzie mieć finał, ale udało nam się przełamać impas i wydaje się, że są podstawy do optymizmu. Przekonałam się również, że dla rzeczy, w które się wierzy i które naprawdę się kocha, warto poświęcić wiele, nawet własne życie. Może to brzmi górnolotnie, ale już wiem, że od tej pory będę miała odwagę walczyć w słusznej sprawie. Jak inaczej wytłumaczyć naszym dzieciom, co to jest demokracja, wolność, i dlaczego to są rzeczy tak ważne? Gdy o tym mówimy ze sceny, to nie dla wszystkich musi brzmieć wiarygodnie. Niektórzy przecież uważają nas za zwykłych darmozjadów, którzy wstają o dziesiątej i wiodą lekkie życie. Teraz, kiedy pokazaliśmy, że potrafimy realnie bronić naszego domu i przeciwstawić się mataczeniom, może ludzie uwierzą w to, że idealisci potrafią być skuteczni. Bo jesteśmy idealistami.

CZY PO TYM SEZONIE, PEWNIE NAJCZARNIEJSZYM W DZIEJACH TEJ SCENY, DA SIĘ PRZYWRÓCIĆ JEJ DAWNĄ ŚWIETNOŚĆ?

Odpowiem słowami Ryszarda Kapuścińskiego z *Lapidarium III*: „Jeżeli wycięliście stary las, a na jego miejsce posadziliście nowy, to nie znaczy, że zachowaliście w naturze równowagę albo że równowaga ta zostanie przywrócona, kiedy młody las urośnie. Starego lasu nie przywrócicie nigdy. Tego sędziwego drzewostanu z jego gęstwą, cieniem i zapachem, z jego wewnętrznymi splotami, powiązaniem, zależnościami nie da się odtworzyć, skopiować, powtórzyć. Wraz z wycięciem lasu jakaś część świata ginie na zawsze”.

Rozmawiała Jolanta Kowalska

THOMAS BERNHARD WYCINKA HOLZFÄLLEN, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2014, REŻ. KRYSZTOF LUPA,
FOT. NATALIA KABANOW



Wychował nas teatr

ROZMOWA Z MAGDALENĄ CHLASTA-DZIEĆCIOŁOWSKĄ

KIEDY ZACZĘŁA SIĘ PANI FASCYNACJA TEATREM POLSKIM?

W początkach dyrekcji Krzysztofa Mieszkowskiego. Najsilniej z tego okresu zapamiętałam *Dziady*. *Ekshumację* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego.

SPEKTAKL, KTÓRY ZOSTAŁ WÓWCZAS OKRZYKNIĘTY SKANDAŁEM?

Napisałam wówczas tekst: *Duchowi memu dali w pysk i poszli*. Nie byłam zachwycona tym przedstawieniem, ale poczułam, że on wytrącił mnie z pewnych nawyków myślowych, skłonił do refleksji. Strzępka i Demirski odebrali mi spokój. To było zupełnie nowe doświadczenie. Mieszkowski mówił, że robi teatr dla nas, i przeciwko nam. Rzeczywiście, jako odbiorca za każdym razem musiałam się zmagać z materią spektaklu, zając jakieś stanowisko. Czułam na sobie samej, że ten teatr ma moc przemieniania.

CO NAJMNIEJ PRZEZ PIERWSZE DWA SEZONY DYREKCJA MIESZKOWSKIEGO NIE WZBUDZAŁA APROBATY MIEJSKICH ELIT. NIE GŁASKALI GO TEŻ RE-CENZENCI.

Tak, co pewien czas chciano też odwoływać dyrektora. Ale to nie były rzeczy, które by odstręczały od teatru. Wręcz

przeciwnie – mobilizowały do zaangażowania w jego obronie. Ten stan napięcia i permanentnej wojny leżał zresztą w naturze Polskiego, który nie był bezpieczną świątynią sztuki, lecz miejscem, w którym należało się spodziewać prowokacji, uderzenia w stereotypowe sposoby myślenia, wygodne postawy. Widz nie mógł się czuć nietykalny, był nieustannie atakowany, zmuszany do samookreślenia.

POWIEDZIAŁA PANI, ŻE TEN TEATR MIAŁ MOC PRZEMIENIANIA. ZMIENIŁ COŚ W PANI?

Jestem historykiem literatury dziewiętnastego wieku. Przez wiele lat zajmowałam się tą odległą przeszłością w hermetycznej przestrzeni bibliotek. Teatr Mieszkowskiego uświadomił mi, czym może być literatura, jeśli się ją wprowadzi w obieg społeczny. Doświadczylam jego niezwykłej siły jako medium pośredniczącego między tekstem i tym, co tu i teraz.

TEGO TYPU DOŚWIADCZEŃ NIE OFEROWAŁY INNE TEATRY?

Myślę, że o fenomenie Polskiego zdecydowała osobowość Mieszkowskiego i środowisko reżyserów, jakich udało mu się skupić wokół teatru. Podobało mi



MAGDALENA CHLASTA-DZIEĆCIOŁOWSKA PODCZAS PROTESTU PRZED TEATREM POLSKIM WE WROCŁAWIU, SIERPIEŃ 2016, FOT. NATALIA KABANOW

Magdalena Chlasta-Dzięciołowska – historyczka literatury, krytyczka literacka i teatralna. Współpracę z Teatrem Polskim we Wrocławiu rozpoczęła w 2007 roku. Prowadziła cykl wykładów w ramach Wszechnicy Teatralnej, który zapoczątkował jej autorski projekt *Teatr Dyskusyjny. Dialog ze sztuką*. Jego celem było poszerzenie idei teatru, wyjście w przestrzeń publiczną, zwiększenie aktywnego uczestnictwa w kulturze. Do projektu udało się zaprosić osoby rozmaitych profesji.

się też ryzyko, jakie podejmował, mając przeświadczenie, że jego wybory repertuarowe i estetyczne pozostają w konflikcie z przyzwyczajeniami widowni. Ten teatr nie schlebiał gustom publiczności, wręcz przeciwnie – sprawiał, że mogła czuć się niekomfortowo, domagał się otwarcia na różne języki i poglądy. Mnie samą skłaniał wielokrotnie do rewizji przekonań.

DAWAŁ WIDZOM POCZUCIE BYCIA WSPÓLNOTĄ?

Na pewno tak, ale o tym, że ta wspólnota zaistniała i miała potężną moc, dowiedzieliśmy się dopiero wtedy, gdy spróbowano nam ten teatr odebrać.

KILKUNASTOGODZINNE SEANSE „DZIADÓW” MICHAŁA ZADARY NIE BYŁY WYDARZENIEM, PODCZAS KTÓREGO WYTWORZYŁA SIĘ SZCZEGÓLNA WIĘZ POMIĘDZY ZESPOŁEM AKTORSKIM I PUBLICZNOŚCIĄ?

Tak, myślę, że to był rytuał, który uwolnił nadzwyczajną wspólnotową energię. Ja na tych czternastogodzinnych *Dziadach* byłam trzykrotnie i czułam, że jest to doświadczenie totalne – dla nas i dla aktorów. Wszyscy byliśmy jak w transie. Tekst działał na nas fizycznie, żywe słowo zyskało cielesny wymiar.

Ten teatr miał ogromną siłę społeczną. Po wielu kontrowersyjnych spektaklach organizowano ponadśrodkowe debaty (na przykład po *Śnie nocy letniej* Moniki Pęcikiewicz, *Kronosie* Krzysztofa Garbaczewskiego czy po *Tę czowej trybunie 2012* Moniki Strzepki). Podobnie rzecz się miała w przypadku innych drażliwych zdarzeń, które wywoływały społeczne poruszenie, takich jak projekcja zapisu *Golgoty Picnic* Rodrigo Garcíi czy *Śmierć i dziewczyna* Eweliny Marciniak. W takich chwilach my, publiczność tego teatru, stawaliśmy po stronie wolności artystycznej wypowiedzi, przeciwko cenzurze w sztuce. Wtedy też budowało się nasze wspólnotowe zaangażowanie i dojrzewała odwaga, którą

trzeba było wykazać w konfrontacji z ideowymi przeciwnikami teatru, a nierzadko również z ich agresją.

JAK DOSZŁO DO TEGO, ŻE PUBLICZNOŚĆ STAŁA SIĘ AKTYWNYMI UCZESTNIKAMI PROTESTU?

Nie mogliśmy się pogodzić z tym, że dorobek ostatniej dekady może zostać przepaszczone. Ten teatr był dla nas szansą na dialog ze światem. Świadomość, że *Dziady* zostały wydane po chińsku i poruszały publiczność w Pekinie podobnie jak nas, była czymś niezwykłym. Okazało się, że możemy się porozumiewać z ludźmi innych kultur za pomocą wielkiej poezji. Podobnie było z *Wycinką*, która otworzyła festiwal w Awinionie, a potem była grana przez kilkanaście dni w Paryżu. Czuliśmy dumę, że byliśmy współuczestnikami tych przedstawień i możemy się nimi dzielić z widzami z innych krajów.

Teatr Polski dbał też o swoją publiczność, oferował im edukację na najwyższym poziomie. O spektaklach zawsze można było porozmawiać z twórcami i były to rozmowy naprawdę istotne. Gdy zdaliśmy sobie sprawę z tego, że to wszystko może się skończyć, poczuliśmy, że trzeba coś robić. To był zresztą bardzo konkretny moment. 1 września, a więc w dniu, w którym rozpoczął urzędowanie nowy dyrektor, odbył się happening przed teatrem. Aktorzy, którym uniemożliwiono dostanie się do środka, zakleili sobie usta czarną taśmą. Dostaliśmy od nich kartki z napisem: „Nam zabrano głos. Wy możecie jeszcze mówić”. Mam zresztą do dziś taką kartkę i trzymam ją jak relikwię. (*śmiech*) Zrozumielśmy, że to jest czas, w którym następuje symboliczna zmiana ról: aktorzy oddali nam głos, więc na scenę powinna wejść publiczność. Poczuliśmy, że musimy wziąć odpowiedzialność za przyszłość tego teatru. Niektórzy z nas znali się już trochę z widzenia. Staliśmy więc

tak przed teatrem i wszyscy zadawali pytanie: co z tym robimy? Chęć działania była wtedy czymś naturalnym i spontanicznym, więc w parę minut ustaliliśmy, że zakładamy fanpage, komunikujemy się codziennie i konsekwentnie działamy w sprawie teatru.

Tak zrodził się absolutnie spontaniczny, ponadpokoleniowy ruch społeczny ludzi wielu środowisk, bo są wśród nas studenci, licealiści, profesorowie, ludzie bardzo różnych zawodów.

W JAKI SPOSÓB DOSZŁO DO PIERWSZYCH WSPÓLNYCH AKCJI?

Wszyscy bardzo mocno przeżywaliśmy, że nie dojdzie do premiery *Procesu* w reżyserii Krystiana Lupy. Niektórzy mieli możliwość uczestnictwa w charakterze obserwatorów w próbach. Mnie się też zdarzyło stać pod salą 205 i podsłuchiwać, co się dzieje za drzwiami. To zresztą świadczy o tym, jak bardzo ten teatr był otwarty na widza. Kiedy więc okazało się, że zamiast *Procesu* oferuje nam się zapowiadane w aplikacji konkursowej pana Morawskiego farsy, impresaryjne występy gwiazd i spektakle, mające obsługiwać rozmaite rocznice, postanowiliśmy użyć tego niedokończonego przedstawienia Lupy jako symbolu. 15 września poszliśmy do Urzędu Marszałkowskiego z egzemplarzami *Procesu* przewiązanymi czarnymi wstążeczkami, z dedykacjami dla wszystkich członków zarządu. Załączaliśmy też petycję domagającą się odwołania Cezarego Morawskiego z funkcji dyrektora. Tym gestem zainaugurowaliśmy naszą działalność w obronie Teatru Polskiego.

NIE MIELIŚCIE PROBLEMÓW W KONTAKTACH Z URZĘDNIKAMI? WPUSZCZANO WAS DO GABINETÓW?

Początki nie były łatwe, nie mieliśmy dostępu do marszałka ani do pozostałych członków zarządu. Ale zaczęliśmy informować media o naszych akcjach i dziennikarze się na nich pojawiali, dzięki

czemu nasze inicjatywy zyskały szerszy rezonans. Bez wsparcia mediów nasza działalność byłaby niewidoczna. Komunikowaliśmy się też poprzez fanpage na Facebooku. Ten kanał informacyjny pomagał nam się skrzykiwać do kolejnych akcji. 23 września, gdy na afisz wrócił spektakl *Śmierć i dziewczyna*, po raz pierwszy wyszliśmy na scenę i odczytaliśmy apel do Cezarego Morawskiego, który znajdował się wówczas na sali, z prośbą o ustąpienie. Wtedy wydawało nam się to naturalne, bo nie odczuwaliśmy dystansu pomiędzy sceną a widownią. Pan Morawski starał się ten dystans przywrócić. Zrobił zresztą tamtego wieczoru potężną awanturę obsłudze widowni, że dopuściła nas na scenę, podczas gdy nam do głowy nie przyszło, że coś było nie tak. Czuliśmy się partnerami teatru, a nie konsumentami, którzy płacą za bilet i nie mają prawa głosu.

Zespół doceniał nasze wsparcie. Mówił o tym Krystian Lupa po listopadowej *Wycinie*, która w tych okolicznościach stała się niezwykłym, wspólnotowym doświadczeniem:

„Od widowni rzeczywiście dostaliśmy rytualny odzew. Wspólny trans. Spektakl nie zamienił się w polityczną demonstrację, on stał się wręcz czymś większym niż protest”¹.

Lupa od początku patronował naszemu ruchowi. Pierwszym hasłem do naszych działań było przecież: Publiczność Teatru Polskiego przygotowuje się do *Procesu*!

MIELIŚCIE JAKĄŚ DŁUGOFALOWĄ STRATEGIĘ PROTESTU?

Dopasowywaliśmy się do rozwoju wydarzeń i dynamiki sytuacji. Kiedy odebrano nam prawo do protestowania w teatrze, postanowiliśmy demonstrować sprzeciw pod teatrem. 30 września pojawiliśmy się pod budynkiem Sceny

¹ *Coś trzaśnie w Teatrze Polskim, jestem pewien*, z Krystianem Lupą rozmawiała Magda Piekarska, „Gazeta Wyborcza” z 10 grudnia 2016.

Kameralnej, gdzie odbywał się spektakl *Smycz*. Pojawiła się tam Olga Tokarczuk, wsparła nas grupa bębniarzy, a po przedstawieniu wyszedł też do nas Bartosz Porczyk. Do bezpośredniego starcia z dyrektorem doszło w tym samym teatrze po czytaniu *Psychiatry Boga*. Wyszliśmy wtedy pod scenę, by wygłosić kolejny apel protestacyjny. Pan Morawski przyszedł do nas i powiedział, że jeśli nam się nie podobają jego koncepcje programowe, to nie musimy przychodzić.

SZUKALIŚCIE TEŻ INNYCH OKAZJI DO PUBLICZNEGO DIALOGU Z DYREKTOREM. BYLIŚCIE DOŚĆ NIEOCZEKIWANYMI GOŚCIMI PODCZAS SPOTKANIA, JAKIE Z CEZARYM MORAWSKIM ZORGANIZOWAŁ KLUB JAGIELLOŃSKI. DOSZŁO WTEDY DO JAKIEJŚ PRÓBY ROZMOWY?

Dyrektor Morawski unikał okazji do bezpośredniej konfrontacji. Dlatego to my poszukiwaliśmy możliwości, by się z nim spotkać. Mieliśmy potrzebę zadania mu wielu pytań. O tym, że zaprosił go Klub Jagielloński dowiedzieliśmy się przypadkiem. Cezary Morawski najwyraźniej szukał we Wrocławiu środowisk, z którymi mógłby mieć bezpieczny kontakt. Temat spotkania był bardzo ogólny i dotyczył rozważań na temat teatru dwudziestego pierwszego wieku. Pan Morawski nie spodziewał się nas tam, w każdym razie był bardzo zaskoczony, gdy się pojawiliśmy. Zadaliliśmy mu wówczas trochę kłopotliwych pytań. Chcieliśmy się między innymi dowiedzieć, jak ocenia teatr Krzysztofa Mieszkowskiego. O dziwo, odpowiedział, że bardzo dobrze. Wyznał też, że bardzo zafrapował go spektakl *Śmierć i dziewczyna*. Starał się wówczas łagodzić sytuację, choć widać było, że o tym, co się działo w Polskim w ciągu ostatnich dziesięciu lat, wiedział niewiele.

PRÓBOWALIŚCIE TEŻ DOPROWADZIĆ DO KONFRONTACJI WSZYSTKICH STRON KONFLIKTU, ORGANIZUJĄC DEBATĘ.

TA INICJATYWA PRZYNIOSŁA JAKIEŚ EFEKTY?

Zorganizowaliśmy tę debatę 23 listopada, czyli w dniu, w którym miała się odbyć premiera *Procesu* Krystiana Lupy. Doszliśmy do wniosku, że zamiast organizować happeningi protestacyjne, trzeba skłonić urzędników do podjęcia rozmów. Sytuacja była już wystarczająco zaogniona, kryzys się przedłużał. Nadszedł czas, by się wspólnie zastanowić, co z tym robić dalej. Wymyśliliśmy hasło: „Nie dajmy sobie wmówić, że nie da się z tym nic zrobić”. Urzędnicy przez cały czas tłumaczyli nam, że sytuacja jest już nie do cofnięcia, bo konkurs został przeprowadzony zgodnie z prawem. My nie dopuszczaliśmy myśli, że ten stan rzeczy miałby trwać przez następnych kilka lat. Zaprośiliśmy do debaty ludzi, którzy mogli nas wesprzeć: prezesa ZASPU, Olgierda Łukaszewicza, prof. Leszka Koczanowicza, prof. Adama Chmielowskiego – autora zwycięskiej aplikacji Wrocławia w konkursie na ESK, Monikę Strzępkę i Pawła Demirskiego jako twórców, którzy na samym początku dyrekcji Mieszkowskiego z impetem wkroczyli do Teatru Polskiego i odmienili go, a także dyrektora Festiwalu Dialog Wrocław, Tomasza Kireńczuka. Zjawili się także: dyrektor Teatru Modrzejewskiej w Legnicy Jacek Głomb, Agata Duda-Gracz, Agnieszka Glińska, dyrektor Muzeum Współczesnego Wrocław Dorota Monkiewicz. Wysłaliśmy zaproszenia na tę debatę do bardzo wielu osób, między innymi do wiceminister Wandy Zwinogrodzkiej, która odpowiedziała, że choć ośobiście nie może wziąć w niej udziału, będzie się przyglądała naszym działaniom.

Otrzymaliśmy wówczas wyrazy poparcia od wielu teatrów z Polski. Wspólny gest wykonał Roman Gutek, który bezpłatnie udostępnił nam salę kinową w Nowych Horyzontach. Organizacja tego spotkania pochłonęła mnóstwo

energii, ale niezwykle było to, że właściwie nigdzie nie spotykaliśmy się z odmową.

DOSZŁO DO JAKIEGOŚ PRZESILENIA PODCZAS TEGO SPOTKANIA?

Tak. Wtedy zyskaliśmy absolutną pewność, że sprawa jest do wygrania. Delegacja urzędników była obecna na widowni. Nie chcieli wówczas jeszcze uczestniczyć w debacie, wybrali status obserwatorów. Myślę, że to, co tam się wydarzyło, zrobiło na nich wrażenie. Apelowały do nich największe autorytety, najwybitniejsi twórcy i intelektualiści. Może wtedy przekonali się, że ten protest nie jest fanaberią ani walką o interesy określonej grupy osób, ale sprawą o wielkim znaczeniu dla kultury. Nie otrzymaliśmy wówczas od przedstawicieli Urzędu Marszałkowskiego żadnej obietnicy, jednak stawaliśmy się dla nich partnerami do rozmów.

NIE OBAWIALIŚCIE SIĘ, ŻE NAZYWAJĄC SIĘ „PUBLICZNOŚCIĄ TEATRU POLSKIEGO” ZOSTANIECIE UZNANI ZA UZURPATORÓW? ZAWSZE MOŻNA ZNALEŹĆ I ZMOBILIZOWAĆ KONTRPUBLICZNOŚĆ, KTÓRA OPOWIE SIĘ ZA ZUPEŁNIE INNYM PROFILEM ARTYSTYCZNYM TEATRU.

Pomyśleliśmy sobie, że jeśli istnieje inna publiczność, to także ma prawo zorganizować się i zabrać głos. Na razie jednak do tego nie doszło, wyjąwszy protesty aktywistów Solidarności, którzy popierają Cezarego Morawskiego. Różnica pomiędzy naszym ruchem a ich wystąpieniami polega na tym, że my nie byliśmy sterowani politycznie. Przeszliśmy w ciągu tych kilku miesięcy ewolucję od grupy spontanicznie skrzykujących się osób do społeczności, która ma już organizacyjną podmiotowość. Postanowiliśmy założyć Stowarzyszenie Widzów Teatrów Publicznych. Zakładamy, że sytuacje konfliktów, podobnych do tego, jaki zdarzył się w Teatrze Polskim, mogą powtórzyć się w innych

miastach. Będziemy wówczas w stanie wesprzeć publiczność innych teatrów, dzieląc się własnymi doświadczeniami. Chcemy dyskutować o tym, czym jest teatr publiczny, jakie powinien mieć cele i zadania. Myślę, że jest wiele nieporozumień w tej sprawie. W debacie na ten temat często pojawia się demagogiczny argument, że teatr utrzymywany z publicznych pieniędzy powinien respektować gusta masowego widza. Według nas te oczekiwania zaspokajają już inne media. Telewizja, kino i internet realizują naszą potrzebę rozrywki w stopniu wystarczającym. Zadanie teatru jest inne. Można w nim przedyskutować w bezpiecznych warunkach najtrudniejsze problemy, z jakimi się dziś zmagamy. Teatr może pomóc rozbroić miny, które mogłyby wybuchnąć na ulicach.

WIDZI PANI TEATR JAKO LABORATORIUM SPOŁECZNE, W KTÓRYM MOŻNA WYPRODUKOWAĆ SZCZEPIONKI PRZECIWKO NIEPOŻĄDANYM ZJAWISKOM?

Tak, teatr powinien działać jak taka szczepionka. Wystarczyłoby przecież przeanalizować spektakle, z których odbiorem sobie nie radziliśmy, i okazałoby się, że jest tam katalog problemów na ogół wypieranych ze świadomości. Nie radzimy sobie z rodziną, z mniejszościami, z imigracją, z gwałtownymi zmianami w zglobalizowanym świecie. Powinna istnieć przestrzeń, w której można te lęki i fobie bezpiecznie rozbroić. Taką przestrzenią jest teatr. Jako Stowarzyszenie chcemy rozmawiać o tej misji teatru również z przedstawicielami środowiska. Będziemy także pilnować transparentności procedur, na mocy których wybiera się dyrektorów.

PUBLICZNOŚĆ TEATRALNĄ ZWYKŁO SIĘ DOTĄD UWAŻAĆ ZA CIAŁO ABSTRAKCYJNE, BEZOSOBOWE, NIEZABIERAJĄCE GŁOSU. JAK TO SIĘ STAŁO, ŻE TEN NIEMY BYT, BEZ KTÓREGO PODOBNO NIE MA TEATRU, DOPIERO

TERAZ ZAPRAGNĄŁ SIĘ ZORGANIZOWAĆ I UPODMIOTOWIĆ?

Czasem myślę, że nie przez przypadek nasz ruch zrodził się właśnie we Wrocławiu. To miasto ma w sobie rebeliancką naturę. Tutaj wciąż krążą energie, uruchomione przez Grotowskiego, Tomaszewskiego, Jarockiego, Lupę. Produktem tego genius loci był również Teatr Polski, który przyciągał ludzi otwartych i mających odwagę myślenia. Nasza grupa też nie wzięła

się znikąd, zostaliśmy ukształtowani przez te idee. Mieliśmy bezczelność i odwagę, by forsować urzędnicze bariery, uderzać do najwyższych instancji w obronie wartości, które uważaliśmy za ważne, a co więcej, uznaliśmy, że mamy prawo prosić o uwagę i domagać się rozmowy. Jesteśmy społecznością, którą wychował sobie Teatr Polski. Można śmiało powiedzieć: jaki teatr, taka publiczność!

Rozmawiała Jolanta Kowalska



PROTEST AKTORÓW I PUBLICZNOŚCI TEATRU POLSKIEGO WE WROCŁAWIU, SIERPIEŃ/WRZESIEŃ 2016, FOT. NATALIA KABANOW





UJMY
KLE
SY

BURZYMYS I NISZCZYMY, I BUDZIMYS SIĘ DOPIERO WTEDY
KIEDY TŁO CO ZBURZYLIŚMY, JEST JUŻ BEZPOWROTNIE NISZCZONE

OBRONIMY
TEATR

CHCEMY
DOBREGO
DYREKTORA

ZACZEŁO SIĘ
OD DZIADÓW
KOŃCZY SIĘ
PROCESEM

PRZERWANY
PROCES

NIE DLA
USTAWY
KONKURSU

3x NIE
WYCINK
TEATRZE
POLSKIM
NISZCZENIE
TEATRU

My pod klątwą

• MAREK BEYLIN •

Niezlą pułapkę na Polaka zastawił Oliver Frljić w *Klątwie* (Teatr Powszechny w Warszawie). Zwłaszcza na Polaka wyemancypowanego. Bo przecież do takiej publiczności zwraca się chorwacki reżyser, nie do demonstrującej przed przedstawieniami „Krucjaty Różańcowej”, nie do hejterów, którzy grożą aktorom oraz teatrowi, nie do krzyczących o tym, jak „lewacka sztuka” niszczy nasze wartości religijne i narodowe, ani do chętnych, by tego przedstawienia zakazać. Właśnie Polakom-Europejczykom, światłym postępowcom powołującym się co rusz na prawa i wartości Frljić pokazuje, jacy byli, są i jacy się nie stali. Choć powinienem pisać „my” i „nam”, bo siebie też zaliczam do tej gromady, w którą spektakl celnie uderza.

A mówi nam Frljić: to również wasze dzieło i wasza wielka odpowiedzialność. To wy przyzwoliliście na władzę Kościoła i idei narodowej, na upokarzanie kobiet, na bałwochwalstwo myślące wiarę w Boga z ubóstwieniem wiary. Powinniście więc zdać sobie sprawę z tego, że jesteście utkani z „cudzej władzy”, z idei, przesądów, stereotypów, które tak łatwo odrzucacie, gdy chodzi o wasze życie i światopogląd, ale zachowujecie powściągliwość, widząc ich oddziaływanie na społeczeństwo.

Tej „cudzej władzy” tkwiącej w każdym wyemancypowanym Polaku nie wyrażamy bezpośrednio. Jej ukrytą ekspresją jest potoczne gadanie: „bo taki to naród”, „z nimi nic się nie da zrobić”, „demaskujmy ich, demaskujmy”. Bo takie komfortowe oddziaływanie się od części społeczeństwa utrwała jedynie władzę złych norm nad wszystkimi. Wszak przeświadczenie, że da się żyć w separacji od zła, gdy rozpościera się ono wokół, jest złudzeniem wiodącym do tym większego poddaństwa wobec niechcianych reguł.

Toteż liczne głosy o *Klątwie* podkreślające, jak radykalnie Frljić obnażył „cudzą” przemoc ideologiczną i instytucjonalną skierowaną przeciw „nam”, uważam za nazbyt wygodne przesterowanie przekazu spektaklu. Za rodzaj wrogiego przejęcia

zawartej w nim diagnozy, by się z niej bezpiecznie wysmyknąć. Przez całe przedstawienie toczy się gra spektaklu z publicznością, w której spektakl szuka publiczności, a publiczność oszukuje spektakl, ponieważ nie chce się uznać za udziałowców tego, co *Klątwa* przedstawia.

A przedstawienie budowane przez Frljicia i aktorów idzie dalej, wychodzi poza teatralny dystans. Bo transowa gra aktorów, ich monologi tworzą specyficzne misterium, w którym miejsce nieodwołalnej śmierci zajmują równie nieodwołalne upokorzenie i przemoc. Ale nie ma od nich wybawienia, są tylko zaniechania, już nasze własne. I jest gniew, lecz tylko na scenie. A co z naszym gniewem, schowanym, zawstydzonym i nieprzepracowanym tak, by przekuł się w wyzwalającą siłę? Bez niego będzie tylko teatr – w tym przekazie *Klątwy* zawiera się też diagnoza złudzeń, że kultura zastąpi zaangażowanie.

Czego dotkliwie doświadcza choćby zespół Teatru Polskiego we Wrocławiu protestujący przeciw niszczycielskiej dyrekcji Cezarego Morawskiego. Bez tych protestów, bez determinacji buntowników, na ruinach panowałaby cisza zabójcza dla wszystkich. Teraz panuje niezgoda na tę sytuację.

Jest zbieżność między tym, co *Klątwa* nam przekazuje, a protestami w TP. Zespół Teatru Polskiego gniewem ożywił wzory buntu w imię wartości. Naszego gniewu domagają się też Frljić i aktorzy przedstawienia. Spójrzmy na nich wszystkich, my, którzy o gniewie tylko śnimy, a ze snu wracamy do zwykłych zajęć.

Puzyna/ Błoński

• KONSTANTY PUZYNA •

Listy Konstantego Puzyny do Jana Błońskiego 1947-1950

PODAŁA DO DRUKU MAŁGORZATA SZUMNA

W 1947 roku – gdy zaczyna się ta korespondencja – Puzyna ma lat osiemnaście, Błoński – niespełna szesnaście. W dosłownym sensie mamy tu więc do czynienia z zapisem procesu dojrzewania, tym ciekawszym, że utrwalonym przez osoby bardzo sobie bliskie, chętnie się przed sobą odsłaniające – nawet tam, gdzie z pozoru mamy do czynienia z szeregiem komicznych masek, ze sztubackim żartem, drwiną czy parodią. Gdy zaczynają do siebie pisać, nie wiedzą jeszcze, kim się staną, wszystko jest dopiero u swego zarania – a my, czytając zachowane listy Puzyny, podglądamy ich stopniowe osadzanie się w sobie i w życiowych wyborach, widzimy, jak kolejne decyzje i zbiegi okoliczności prowadzą ich do tego punktu, w którym wydadzą nam się bliżsi: wpierw do ich spotkania z Kazimierzem Wyką na krakowskiej polonistyce, które w konsekwencji doprowadzi do utworzenia środowiska zwanego później krakowską szkołą krytyki, w ostatecznym rozrachunku zaś – do tego momentu, w którym Puzyna będzie już znanym krytykiem teatralnym i (z czasem) redaktorem „Dialogu”, Błoński natomiast – równie rozpoznawanym krytykiem literackim, a potem także liczącym się akademikiem. Obserwujemy proces przeistaczania się, ale przecież rychło zdajemy sobie sprawę z tego, że oparty jest on w gruncie rzeczy na dość przewrotnej stałości. Szybko ustalą się podstawowe dominanty tej korespondencji, nie zmieni się z biegiem lat znacząco repertuar ról, w które wchodzić będą obie strony.

W jednym z pierwszych listów Puzyna zanotuje: „piszę jak stary profesor do żółto-dzioba – z pobłażliwą aprobatą. Podświadoma megalomania, cholera, czy co?” i faktycznie, to on zazwyczaj będzie tu – tak niewiele przecież od Błońskiego starszy – wchodził w rolę opiekuna bardziej może niż mentora. Opiekuna troszczącego się o swego korespondencyjnego partnera, prostującego jego literackie wybory, chcą-

cego uczyć go z początku – z przesadną może nawet gorliwością – sztuki czytania (tak!), pieczołowicie korygującego przesyłane mu teksty (zrazu głównie poetyckie, potem także bardziej analityczne), wreszcie kreślącego na ich marginesach wielopiętrowe – niejednokrotnie złośliwe – uwagi. W kolejnych latach zaś – wymuszającego prośbą, groźbą i podstępny pochlebstwem tłumaczenia i szkice przygotowywane na potrzeby „Dialogu”.

Pozycję Błońskiego trudniej dookreślić, bo nie zachowały się jego odpowiedzi – możemy więc co najwyżej próbować nieco ryzykownej rekonstrukcji, bazującej na dokumentach z archiwum i na śladach pozostawionych w korespondencji kierowanej do innych osób. Jak się wydaje – zyskiwał on od samego początku w Puzynie przede wszystkim jednego z najważniejszych rozmówców i komentatorów; takiego odbiorcę, któremu zawierzyć można prawie wszystko, nie bojąc się śmieszności (a pokazał mu i młodzieńcze wiersze, i dziennikowe zapiski). Kogoś, przed kim można przyznać się do słabości, do rozterek dotyczących samego sensu pisanie – wiedząc, że zostanie się potraktowanym serio. I że wątpliwości te zostaną rozproszone – zazwyczaj w konwencji buffo, rozbijającej przesadną powagę obaw. Bo ich listowna rozmowa musiała być także zderzeniem osobowości – i ilekroć Błoński wpadał w ton, który się Puzynie wydawał zanadto już naznaczony melancholią, ten przywoływał go dziarsko do porządku, jakby chciał powiedzieć: „No, no, nie rozczulajmy się przesadnie nad sobą, wracajmy do pracy”. W dialogu z Puzyną wreszcie – co nie bez znaczenia – rodzi się niewątpliwie i rozwija zainteresowanie Błońskiego dramatem – udowadnianie później coraz to nowymi pracami na ten temat, zawsze znajdującymi wdzięcznego czytelnika w „nieszczęsnym koledze ze szkolnej ławy”, który to ze szczególnie udatnie odgrywaną zgrozą przeklinać będzie spływające obficie na jego biurko liczne publikacje dotyczące Witkacego.

Utrzymywali epistolograficzny kontakt przez lat przeszło czterdzieści – aż do śmierci Puzyny w 1989 roku. Publikowany tu wybór obejmuje wszystkie zachowane wypowiedzi z pierwszego okresu – a więc lat 1947-1950, z czasów końca edukacji szkolnej i początku studiów. Cezura ta nie jest przy tym mechaniczna. Rytm podziału w naturalny sposób wyznacza materiał znajdujący się w archiwum – kolejny znak życia ze strony Puzyny pochodzi dopiero z 1958 roku. Czy można wyróżnić cechy szczególnie charakterystyczne dla głosów z tamtej epoki? Sądzę, że tak – wyraźne zamiłowanie do przerysowań, groteskowej gry skojarzeń, nawet – fanfaronady, uzasadnionej tyleż wiekiem piszących, co ich temperamentem i poczuciem humoru, chętnie skręcającym w stronę noir. Wczesne listy Puzyny nie są jednak tylko zapisem żartów i koleżeńskich potyczek. O ile o myślowej ewolucji Błońskiego można na ich podstawie wnioskować tylko pośrednio, o tyle zupełnie otwarcie dokumentują one kształtowanie się Puzyny jako krytyka, pozwalają na prześledzenie jego lektur i doświadczeń teatralnych, dają wgląd w to, co wydawało mu się szczególnie inspirujące bądź drażniące jeszcze podczas jego pobytu na Wybrzeżu, pokazują, jak uczył się on rozumienia odrębności sztuki teatralnej i jak z coraz większą sympatią przechylał się w stronę kibicowania awangardzie. Starałam się ten rozwój prześledzić i oddać w przypisach – przywołując tam, gdzie to było możliwe, fragmenty jego własnych wypowiedzi i rekonstruując pokrótce logikę rozumowania zawartą w tych recenzjach teatralnych, o których napomyka wprost Błońskiemu. Z przekonania, że to, co najważniejsze, wydarza się w tych listach na przecięciu dojrzałości i niedojrzałości, wynika natomiast inna istotna decyzja edytorska: o minimal-

nej ingerencji w tekst Puzyny, w którym ujednolicono w zasadzie tylko pisownię cytowanych przez niego tytułów, zachowując jednak charakterystyczne cechy jego stylu i rezygnując z uwspółcześniania języka oraz poprawiania nawet tych błędów, które z dużym prawdopodobieństwem można uznać za literówki autora. W moim przeświadczeniu bowiem zachowanie takiego brzmienia tych listów uwydatnia tym mocniej młodzieńczość piszącego.

Podsumowując w 1948 roku dziennik Błońskiego, notował na jednej z jego stron Puzyna: „Łezka i groteszka// i serca zawilość// i ojczyzny miłość”. Wydaje się, że ten (lekko zniekształcony) cytat z Gałczyńskiego po latach równie dobrze można uznać za trafne podsumowanie całości omawianych listów – w których miesza się prywatne z publicznym; intymność poruszeń z żartobliwością komentarza, chcącego przesłonić wstydliwą otwartość emocji. Ta gra napięć nie jest w stanie jednak usunąć z pola widzenia jednego: niewątpliwie i niezmienniejszającej się w żadnym momencie bliskości piszących, którzy nigdy, jak się zdaje, nie zapomnieli o wspólnocie łączących ich, chłopięcych jeszcze, doświadczeń. Tym ważniejszych, im bardziej ponura była rzeczywistość wokół; rzeczywistość krępująca pełną swobodę głosu, wymuszająca posługiwanie się niedomówieniami, nawiązywanie do prywatnego kodu, opartego przede wszystkim na uprzywilejowaniu niepowagi i dystansu do siebie. Kodu wypracowanego przed laty, który nigdy jednak nie stracił aktualności – i który dziś może prześledzić każdy z czytelników na własny użytek.



Pełen zbiór listów i kartek pocztowych Konstantego Puzyny do Jana Błońskiego obejmuje 45 dokumentów, w całości przechowywany jest obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie.¹ Panu Krzysztofowi Błońskiemu bardzo dziękuję za pomoc w rozszyfrowaniu budzących wątpliwość fragmentów oraz za wyrażenie zgody na druk.

Małgorzata Szumna

¹ Edycja została przygotowana w ramach prac nad projektem finansowanym ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/N/HS2/01278.

1.

Drogi Jasiu!

W myśl naszej ustnej „umowy” piszę do Ciebie, aby nawiązać wreszcie między nami jakąś stałą korespondencję. Niestety dotychczas nie mogłem tego uczynić, gdyż, jak wiesz, w ostatnim okresie szkolnym straciłem z powodu choroby przeszło dwa miesiące i z tej przyczyny miałem do tej chwili taki nawał roboty, że nie mogłem dosłownie znaleźć chwili czasu nawet na pisanie listów. Teraz okres się skończył (na szczęście!), więc mi trochę ulżyło, ale jeszcze roboty mam nowe. Nic też prawie nie czytam z tego względu. Kupiłem sobie Tatarkiewicza¹, z czego się niezmiernie cieszę, ale dotychczas nawet go w rękę nie miałem; rozciąłem zaledwie kartki. Ciekaw jestem, czy Ty już dużo z niego przeczytał; pragnąłbym bardzo, abyśmy posuwali się tu równolegle tak, by po każdym rozdziale można było podyskutować i podzielić się uwagami. Niestety sądzę, że to niemożliwe, bo na pewno nie nadążę za Tobą. W ogóle do czytania mam masę: prócz Tatarkiewicza i Psychologii zwierząt² mam jeszcze w zapasie 4 nietknięte „Twórczości”, 2 z grubsza przejrane „Teatry” i 2 również nietknięte „Odrodzenia”, nie licząc książek z czytelnika. Mimo to pierwsze pytanie, jakie Ci postawię, będzie brzmiało: „Co uważasz za warte przeczytania”? Ja ze swej strony polecam Ci ostatni (6-7) numer „Teatru”. Jest w nim bardzo ciekawy artykuł Zawieyskiego o zagadnieniu atmosfery, sprzyjającej lub niesprzyjającej powstaniu dramatu, gdzie na uwagę zasługuje ciekawy pogląd na literaturę minionego dwudziestolecia oraz doskonałe charakterystyki twórczości Giraudoux, Pirandella i Shawa (szczególnie dwie pierwsze)³. Poza tym masz w tymże numerze aż trzy wypowiedzi na temat *Orfeusza*⁴: 1) Świrszczyńskiej – nareszcie krótko i jasno zarysowany zrab problematyki tej sztuki (wszystkie dotychczasowe omówienia były raczej mętne), 2) Horzycy – ciekawe i przekonujące uzasadnienie linii inscenizacji toruńskiej *Orfeusza* i wreszcie 3) Srebrnego – zupełnie zresztą mylne interpretacje *Orfeusza*; ogłoszone przed mikrofonem Polskiego Radia i bardzo słusznie skrytykowane ostro przez Grzybowską⁵ w dziale sprawozdań teatralnych tegoż numeru „Teatru”. Ogółem – numer wyjątkowo ciekawy. Chciałbym przy tym dowiedzieć się od Ciebie, co sądzisz o ostatnich dwóch wierszach Przybosia („Odrodzenie” nr 114⁶), dla mnie b.

¹ Władysław Tatarkiewicz *Historia filozofii*, Czytelnik, t. I, Warszawa 1946.

² Jan Dembowski *Psychologia zwierząt*, Czytelnik, Warszawa 1946.

³ Jerzy Zawieyski „A dzieje się to gdzieś, skoro się nie śni”, „Teatr” nr 6-7/1946. Zawieyski wychodził od założenia, że „wielka twórczość dramatyczna rodzi się na przecięciu walki o świat wartości, którym żyje epoka” i tezę tę starał się udowodnić.

⁴ Na warsztacie teatralnym, tamże. 1) Anna Świrszczyńska *Na marginesie „Orfeusza”*, 2) Wilam Horzyca *O inscenizacji „Orfeusza”*, 3) Stefan Srebrny *O „trudnej” sztuce Anny Świrszczyńskiej (odczyt wygłoszony przed mikrofonem Polskiego Radia)*, tamże. Ad 1) Por. list 2 i streszczenie tego tekstu autorstwa Puzyry; ad 2) Horzyca w swoim uzasadnieniu wskazywał na ryzyko przekształcenia dramatu Świrszczyńskiej w inscenizację niemalże rewiową i wiązał to ściśle z przeświadczeniem o zasadniczym liryzmie tego tekstu, który należało poddać kontroli.

⁵ Krystyna Grzybowska *Z życia teatru. Kronika krajowa*, Kraków, tamże.

⁶ Obok *Obłoku* ukazał się w tym numerze także wiersz *Strbskie Pleso*; „Odrodzenie” nr 5/1947.

dobry jest Obłok, ale to nie jest jeszcze najwyższa klasa Przybosia. Ciekaw też jestem, czy nie wpadła Ci w rękę *Noc Huberta*⁷, bo nie mam zupełnie pojęcia, czy to coś lepszego, niż Droga do domu⁸, czy nic nadzwyczajnego. W ogóle musisz koniecznie napisać i to obszernie. Choćbyś nawet 10 stron spłodził, przeczytam z uwagą, więc pisz! Czy nie napisałeś jakichś nowych wierszy? jeśli tak, to przyślij, abym mógł je krytycznie ocenić i dać Ci parę „dobrych rad” przy sposobności. W teatrze Galla idzie *Żeglarz Szaniawskiego*⁹ – wybieram się w najbliższych dniach.

Przepraszam za styl i chaos myśli, ale przez dłuższy czas uczyłem się matematyki, więc jestem nieco zmęczony. Ściskam Cię serdecznie. Pisz.

Ket

Oliwa, ul. Subisława 14
8 II 1947

2.

Drogi Jasiu!

Nie mam czasu na głupstwa, więc zaczynam od razu od odpowiedzi:

1) Nie jestem Twoim „duchowym synem” i wypraszam sobie podobne insynuacje. Duch mój powstał samoistnie w chaosie niebytu i w pogoni za metafizyczną prawdą istnienia i pięknem astralnej wszechjaźni ledwie raczy zauważyć nędzną istotkę, pełzającą u jego stóp, którą jest p. J. Błoński, a raczej jego duch – ersatz prawdziwego ducha poety.

2) Trudno Ci przysłać streszczenie autorecenzji Świrszczyńskiej z *Orfeusza*, bo jest ono już skrajną syntezą. *Clou* jej wygląda mniej więcej tak: Orfeusz w realizacji swej misji – uszczęśliwienia świata, potyka się o śmierć Eurydyki i dla o c a l e n i a , odyskania u k o c h a n e j odsuwa na chwilę myśl o c a l e n i a ś w i a t a . Dlatego przegrywa. „Bo siła bohatera mierzy się ilością tych, w których obronie się staje i w których imieniu przemawia” – pisze Świrszczyńska. A więc pierwiastek społeczny, który nie-słusznie pomijaliśmy w naszych dyskusjach.

3) Twoja odpowiedź na ankietę „Odrodzenia”¹⁰ – jest zupełnie możliwa. Masz duże zdolności krytyczne (mówię serio), szczególnie dobrze precyzujesz niektóre, dość zawiłe, sprawy. W porównaniu z wypracowaniami szkolnymi w kl. IV, które były szczytem zawiłości i chaosu myślowego, zrobiłeś ogromny postęp. Oczywiście cała „odpowiedź” jest, jak piszesz, szkolarska, ale mogłaby być o wiele mniej szkolna, gdybyś nie wspominał ciągle o sobie i swoich 16-tu latach. W krytycznym opracowaniu jakiegoś dzieła osoba krytyka powinna być jak najmniej widoczna; chyba, jeśli stawiasz szczególnie ryzykowną czy oryginalną tezę, możesz ewentualnie zasta-

⁷ Jerzy Zawieyski *Noc Huberta*, Czytelnik, Warszawa 1946.

⁸ Jerzy Zawieyski *Droga do domu*, Czytelnik, Warszawa 1946.

⁹ *Żeglarz Jerzego Szaniawskiego*, reżyseria Iwo Galla, Teatr Wybrzeże w Gdyni, premiera 6 lutego 1947.

¹⁰ Mowa o „pierwszym konkursie literackim dla czytelników «Odrodzenia»”, ogłoszonym przez redakcję w numerze 6 /1947: „którą książkę dwulecia 1945-1946 uważam za najlepszą”. Dla uczestników przewidziano zarówno nagrody pieniężne, jak i wyróżnienia książkowe. Wyniki ankiety zostały opublikowane w numerze 9/1947: najwięcej głosów zdobyło *Z kraju milczenia* Wojciecha Żukrowskiego (1591 głosów), następnie w kolejności były *Mury Jerycha* Tadeusza Brezy (1450) i *Noc* Jerzego Andrzejewskiego (1302). Wspominana przez Puzyrę Szmaglewska zajęła jako autorka *Dymów nad Birkenau* czwarte miejsce. Tekst Błońskiego – zachowany w archiwum – nigdy nie był publikowany.

wieć się słowami: „moim zdaniem...” czy czymś w tym rodzaju. Poza tym staraj się używać mniej nawiasów i cudzysłowów; odbiera to prozie płynność i potoczność i zabija lekkość stylu. W ogóle jednak pracuj w tym kierunku; może coś z Ciebie będzie. – Z Pregerówną¹¹ rzeczywiście sporo rzeczy w Twej odpowiedzi się pokrywa. No, trudno. Zresztą nie potrzebowałeś być szczególnie oryginalny, bo nie była to przecież własna praca krytyczna, tylko odpowiedź na ankietę, miałeś więc prawo powtarzać nawet cudze sądy. O poziomie Pregerówny mi nie pisz, bo obserwuję ją sam i działa mi wybitnie na nerwy swoimi recenzjami; w żadnym razie nie śmiej porównywać jej z Machem, bo zabije! – Na ankietę „Odrodzenia” miałem zamiar sam posłać odpowiedzi, i to dwie: jedną bez uzasadnienia, w celu „złapania” wygranej, gdzie miałem, orientując się po popularności, typować: a) Żukrowski, b) Andrzejewski, c) Szmaglewska (jak widzisz – zupełnie nie najgorzej – nagrodę książkową mogłem wziąć) – i drugą, pod własnym nazwiskiem, w której miałem dać dość obszerny esej o poezji Przybosia. Jak mi się zdaje, myśleliśmy więc podobnymi kategoriami, bo i tyś dał essay o poezji. Niestety, odwlekałem, odwlekałem i w końcu nie wysłałem nic. A szkoda.

4) Twoje wiersze. Oczywiście najlepszy *Poemat nieprawdopodobny*, szczególnie początek, gdzie prowadzisz wątek „myśli i wspomnień” obok rozwijania pejzażu nadmorskiego. Wiersz pod Jastruna niezłe podchwycyony stylem, ale zupełnie odbiegający myślą (coś zresztą zaznaczył z boku). Skąd nagle wjeżdżasz z „gwiazdą granatu”? W ogóle wszystkie nie są złe, choć może zbyt mało mają jędrności i zwartości. W *Poemacie* np. zbyt wiele marnujesz słów dla stworzenia poszczególnych obrazów. To zresztą z czasem nabędziesz. Gorzej, że wszystkie te wiersze są „dęte”. I tu widzę dla Ciebie niebezpieczeństwo. Nie ma w tych wierszach szczerości. Podejrzewam, że tworzysz je, jak rebus: wpadniesz na pomysł i układasz słowa, na zimno, bez uczucia. Twórz lepiej pod wpływem właśnie uczucia, impulsu; formę możesz wyczelować później, albo w ogóle nie poświęcać jej większej uwagi. Z czasem ona sama Ci się wytworzy z własnym stylem. Dziś zapomnij raczej o niej, nie czujeluj, nie „stylizuj”, nie baw się w efektowne układanie słów, bo zamiast „bani z poezją” stworzysz... nocnik, może nawet z saskiej porcelany, ale pusty, a jeśli napełniony, to, jak każdy nocnik, rzeczą ani przyjemną, ani wartościową.

Teraz z kolei, odpowiedziawszy na Twój list, przechodzę do „wieści ode mnie”:

1) Czy wiesz, że w grudniu ub.r. napisałem odpowiedź na ankietę „Przekroju” na temat: „Czy drukować sztuki teatralne w formie książek?” i zostałem wydrukowany¹²? Wprawdzie tylko we fragmentach i to najblahszych, ale na pierwszym miejscu i w ilości 63 wierszy druku, podczas gdy fragmenty innych odpowiedzi nie przekraczały 40-tu. Bardzo mię to podniosło na duchu. Niestety palnąłem głupstwo, bo napisałem bez kopii, więc nie mogę Ci przesłać pełnego tekstu, ale gdyby Cię to interesowało, to wyłuszcę Ci w skrócie me tezy. „Przekrój” nr 91.

¹¹ Janina Pregerówna *Poezja po wojnie*, „Odrodzenie” nr 7/1947.

¹² A więc jednak drukować!, „Przekrój” nr 91/1947. Ankietę dotyczącą sensu drukowania dramatów została ogłoszona w „Przekroju” nr 84/1947 – jak wyjaśniała redakcja – „z okazji ukazania się *Święta Winkelrida* J. Andrzejewskiego i J. Zagórskiego”. Puzyna bardzo stanowczo opowiadał się za taką praktyką, argumentując, że wielu odbiorców ma utrudniony dostęp do teatru (ze względów finansowych, ale także z racji ograniczonych możliwości repertuarowych tychże). Uważał, że publikowanie tekstów sprzyjałoby poszerzaniu świadomości widza i umożliwiałoby mu wyrobienie sobie szerszego poglądu na całokształt twórczości scenicznej. Wśród pozycji, które w pierwszej kolejności powinny zostać ogłoszone drukiem, wymieniał *Horyzont Afrodyty* Stefana Flukowskiego, *Męża doskonałego* i *Masława* Jerzego Zawieyskiego, *Orfeusza* Anny Świrszczyńskiej, *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego i *Homera i Orchideę* Tadeusza Gajcego.

2) Co sądzisz o przeniesieniu „Odrodzenia” do W-wy¹³? Uważam to za nieszczęście. Warszawa nie ma przecież żadnego środowiska literackiego, więc „Odrodzenie” straci nawet ten specyficzny charakter, jaki miało. A nie zyska nic. Ogólnopolskim się nie stanie, bo już próbowało, i nic z tego nie wyszło, a teraz ma jeszcze konkurencję „Nowin Literackich” Iwaskiewicza. W dodatku wyczytałem w wywiadzie prasowym, że ma zamiar drukować mniej artykułów fachowo-literackich, a więcej „wiadomości, interesujących szerokie masy czytelników”. Winszuję! Chyba będę musiał przerzucić się na „Tygodnik Powszechny”! (Nie psiakrewn! Prędzej trupem padnę!) Natomiast „Nowiny” myślę zaprenumerować. Zdaje się, że to będzie kontynuacja „Wiadomości Literackich”, a raczej ich linii. Wierzę przy tym w Iwaskiewicza, choć „Życie Literackie” poznańskie, które zdaje się redagował¹⁴, niezbyt mi odpowiadało.

3) Szalenie się ucieszyłem, że Dąbrowska w ostatnim „Odrodzeniu” objechała Zawodzińskiego¹⁵. To największy bałwan spośród krytyków, jeżeli go w ogóle można nazwać krytykiem. Parę tygodni temu zląkłem się na jego broszurę *Rzut oka na literaturę 1945 r.*, wydaną nakładem „Życia Lit[erackiego]” w Poznaniu¹⁶ i wyglądającą na oko dość poważnie. Jeszcze nigdy nie doprowadziła mię książka do tego, żebym nią trzasnął o ziemię; zrobiłem to z tą broszurą w trakcie czytania. Stek świństwa i bzdur. Nie dość, że autor, omawiając czasopiśmiennictwo, wspomina o braku papieru po to, aby wytknąć „Odrodzeniu”, że drukuje recenzje „petitem” i „nonparci-lem”, męcząc tym oczy p. Zawodzińskiego; nie dość, że woła o wznowienie „Rocznika Lit[erackiego]” po to, aby objąć w nim dział poezji; jeszcze śmie w dodatku pisać, że *Ocalenie* i *Miejsce na ziemi* są klęską Miłosza i Przybosia, a prawdziwa poezja to Słonimski, bo się równo rymuje. Cała broszura ma w ogóle jeden cel: ogłosić p. Zawodzińskiego za najwybitniejszego krytyka i literata w Polsce, oraz przypiąć łatkę tym, którzy śmiać twierdzić, że są i inni i to grubo lepsi. Samochwalstwo p. Z. jest wprost nie do wiary. Jedyna dobra krytyka Leśmiana jaka dotychczas istnieje, to dzieło pana Z. (mimo że Sandauera chwali). Potrafi ten bałwan napisać: „... czy w ogóle kiedykolwiek, a także specjalnie w ostatnich czasach, starałem się o stolec recenzencki, czy też przeciwnie – starano się o m n i e, w tych pismach, w których pisałem, i w jeszcze liczniejszych innych”. Przy tym nie ma za grosz poczucia odpowiedzialności krytycznej; nie mając o wielu rzeczach pojęcia, pisze steki bzdur, a nawet potrafi przypisywać pisarzom (Sandauerowi w tym wypadku) rzeczy, których nigdy nie napisali, chwalić ich za to, a potem dopiero u dołu strony tłumaczyć, że

¹³ „Odrodzenie” zostało przeniesione do Warszawy w marcu 1947 (redakcja podawała później termin: „z dn. 1 kwietnia”). W tym samym czasie w stolicy zaczął się również ukazywać nowy, konkurencyjny tygodnik – redagowane przez Jarosława Iwaskiewicza „Nowiny Literackie”, jawnie nawiązujące do linii redakcyjnej „Wiadomości Literackich”. Ta zbieżność terminów nie była zupełnie przypadkowa, świadczyła ona bowiem o rozpoczynającym się powoli procesie centralizacji życia kulturalnego oraz o dążeniu do tego, by Warszawa – zupełnie wyjątkowo pod względem kulturalnym po upadku powstania – zyskała na powrót status najważniejszego ośrodka w kraju.

¹⁴ Jarosław Iwaskiewicz był krótko redaktorem naczelnym dwutygodnika „Życie Literackie”, ukazującego się w Poznaniu w latach 1945–1946.

¹⁵ Maria Dąbrowska *O pewnej krytyce*, „Odrodzenie” nr 10/1947. Dąbrowska polemizowała przede wszystkim z opiniami Zawodzińskiego dotyczącymi bezpośrednio jej dramatu *Stanisław i Bogumił*, ale jej uwagi miały szerszy charakter: były nawoływaniem o zachowanie określonego poziomu komentarza krytycznoliterackiego, jak to określała sama autorka – „odpowiedzialności krytyki”. Dąbrowska traktowała przy tym swojego oponenta dość protekcjonalnie – określała go mianem „figlarnego krytyka” i nie tylko wytykała mu szereg niekompetencji merytorycznych (zawężone rozumienie realizmu, narzucanie literaturze zobowiązań ideologicznych), ale wprost zarzucała brak życzliwości oraz naruszanie prawideł sztuki.

¹⁶ Karol Wiktor Zawodziński *Rzut oka na literaturę 1945 r.*, Związek Zawodowy Literatów Polskich, Poznań 1946.

to pomyłka, bo artykuł był podpisany inicjałami A.S., więc on pomyślał, że to Sandauer (!). Wreszcie styl – jest już nie zły, ale wprost potworny. Zdania kilometrowe, tak zawikłane, że autor sam się w nich gubi, myląc przypadki rzeczowników; wszystko razem naszpikowane myślnikami, przecinkami, nawiasami; kupę obcych wyrazów, powtykanych bez żadnego sensu i potrzeby. I to wszystko razem ma stanowić „rzut oka na literaturę polską 1945 r.”? Ma stanowić poważne, naukowo-krytyczne opracowanie tematu? Boże, huknij piorunem w tego Zawodzińskiego, niech się nie męczy! Stary zgorzkniały tuman z manią wielkości! Idiota psiakrew! (Uniosłem się trochę, ale jak chcesz, to sam się przekonaj, czy nie mam racji).

4) Postaraj się, jeśli możesz o 5, 6, 7 i 8 nr „Głosu Anglii”. Wpadło mi to przypadkiem w ręce i znalazłem tam obszerną pracę pt. *Angielska poezja międzywojenna*, w której autor z typowo angielską sumiennością i dokładnością omawia wszystkich współczesnych poetów angielskich, poczynając niemal od symbolizmu i wywodząc ciekawie genezę poszczególnych grup. Pojedynczych poetów nie omawia specjalnie szczegółowo, ale daje krótką charakterystykę ich twórczości. Całość warto przeczytać, choćby dlatego, że o poezji angielskiej wiemy stosunkowo niewiele w porównaniu np. do poezji francuskiej]. Poza tym części tej pracy w każdym numerze są dodatkowo opatrzone jednym lub dwoma wierszami ciekawych poetów w przekładach Wł. Duleby. W ostatnim numerze (8-mym) jest śliczny utwór Eliota *Rapsodia wietrznej nocy*. Radzę Ci, postaraj się o to. Ja niestety mam tylko nr 7 i 8, o dwa poprzednie chcę jednak napisać do redakcji „Głosu Anglii”. Myślę, że przysła.

5) Masz do mnie pisać co 10 dni, tak jakżeś to sobie wyznaczył bez względu na to, czy odpiszę czy nie. Rozumiesz?!? Pamiętaj, że ja mam straszne braki w szkole i często mam tyle roboty, że nie mogę zaraz odpisać.

6) *Nowej Miłości* Iwaszkiewicza¹⁷ nie potrzebujesz mi polecać, bo ją sam przeczytałem. Innych z wykazu, który mi zasyłasz, pewno nie przeczytam, chyba *Lunapark*¹⁸. No, masz epistołę. Czy wystarczy?

Ket

[po 9 marca 1947]

3.

Janie Boży*!

Twój nowopowtór (v i d e: Tuwim¹⁹), czyli ostatni list w formie symfonii, a raczej kakofonii, otrzymałem. Ponieważ mało Ci mojej poprzedniej epistoły, więc walę następną – tym razem całość będzie już miała wymagany 1 kg wagi. Odsyłam Ci dzieło Twojego kolegi. Formalnie rzeczywiście pupa i zieloność; treściowo nie mogę ocenić, bo nie znam *Lunaparku*. Przeczytałem go jednak prawdopodobnie, bo zaczyna się ciekawie. Twoje poprawki do ankiety „Romeczka” w zasadzie słuszne, choć z tym „realizmem przeżyć” coś mętnie bardzo, nie że wyrażasz się niejasno, tylko że może niezupełnie dobrze rozumiesz. Obaj zresztą według mnie nie wyczerpujecie tematu

¹⁷ Jarosław Iwaszkiewicz *Nowa miłość i inne opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1946.

¹⁸ Tadeusz Kwiatkowski *Lunapark*, Czytelnik, Kraków 1946.

* Znaczący innymi słowy: Patronie wariatów, sam niespełna rozum! (dopisek Puzyry)

¹⁹ Strzeżmy się nowopowtórow! – Julian Tuwim *Cicer cum caule, czyli groch z kapustą*.

Lunaparku (choć zastrzegam się, że go nie znam). Obok Macha²⁰ ciekawe przyczynki do tej książki wnosi Zagórski²¹, m.in. definiując poetyckość *Lunaparku* jako skutek „komponowania na zasadzie zbliżonej do komponowania muzycznego” oraz podkreślając, że Kwiatkowski w przeciwieństwie do swoich przeciwników nie „prowadzi tylko do odkrycia jakiegoś okrutnego bezsensu świata”, lecz „uhumanistycznia abstrakcyjne prozopisarstwo”. Zagórskiego znalazłem w „Tygodniku Powszechnym” (nr 12), który przypadkiem (tylko o przypadkiem!!) wpadł mi w ręce. Oczywiście ponieważ poprzedni (11) nr „Odrodzenia” poświęcił jedną stronę recenzji (Wyki) z Pruszyńskiego i (Macha) z Kwiatkowskiego²², więc oczywiście szanowny „Tygodnik” natychmiast poświęcił również stronicę recenzji (Starowieyskiej-Morstinowej) z Pruszyńskiego²³ i (Zagórskiego) z Kwiatkowskiego. I to w dodatku w niemal identycznym układzie graficznym. To z pewnością *pastiche* „Odrodzenia”! Bóg z nimi zresztą! Natomiast znalazłem tu (w „Tygodniku”) środek 8-mioobrazowego dramatu Zawieyskiego *Dzień sądu*²⁴, który bardzo mi się podoba. Scenicznie co prawda biorąc jest z gruntu zły, bo straszliwie statyczny; nic się tam nie dzieje. Tym niemniej jako obrazek sceniczny na tle filozoficznych rozważań, b. głęboko i ciekawie ujęty. Jeżeli masz poprzedni i następny numer „Tygodnika” (11 i 13), to z przyjemnością przeczytam tę rzecz do końca, gdy będę w Toruniu. Mam zamiar być tam w czasie świąt Wielkanocy, chyba Cię nigdzie diabli nie poniosą w tym czasie, bo zostawiłbyś mi w nieutulonym żalu.

Z innych ciekawostek, na jakie ostatnio natrafiłem, muszę wspomnieć o artykule p. Bogdana Ostromeckiego w „Stolicy”, pt. *Poezja współczesna*²⁵, gdzie autor przebiega (i to galopem) wszystkie kierunki poetyckie ostatniego 30-lecia, zasadzając [?] gdzieś-niegdzie takie kwiatki, jak twierdzenie, że symbolizm był prekursorem wszystkich (!) poetyckich kierunków współczesnych (!!!). Poza tym jednak ciekawe jest to, że p. Ostromecki wyławia istniejącą jakoby obecnie w Warszawie grupę poetycką „Próg”, do której i sam należy. Grupa „stoi na stanowisku światopoglądu chrześcijańskiego, przenika jej prace silny moralizm”, a formalnie uwzględnia wartości wniesione przez awangardę i nadrealizm, choć „przeciwstawia się zdecydowanie kierunkom, rozbijającym twórczą osobowość artysty” i dąży do sztuki „która winna być wyrazem najistotniejszych i najpowszechniejszych przeżyć człowieka, narodu i ludzkości”. Czy słyszałeś o tej „grupie”? Jeżeli równie rozumie się ona cała na awangardzie i nadrealizmie jak p. Ostromecki, to „uwzględnianie wartości” tych kierunków może przynieść dość niezwykle rezultaty. Czekajmy cierpliwi[e]!

Przechodzę teraz do Ciebie a raczej do Twojej „poezji”. Sądząc z obrony, jaką rozwijasz przeciwko moim „impresjom”, zaszło tu wyraźne nieporozumienie. Piszesz,

²⁰ Wilhelm Mach *Wycieczka z cyrku do nieba*, „Odrodzenie” nr 11/1947.

²¹ Jerzy Zagórski „Lunapark”, „Tygodnik Powszechny” nr 12/1947.

²² Kazimierz Wyka *Wszystkie lata emigracji*, „Odrodzenie” nr 11/1947.

²³ Zofia Starowieyska-Morstinowa *Wielki reportaż*, „Tygodnik Powszechny” nr 12/1947.

²⁴ Jerzy Zawieyski *Dzień sądu. Dramat w 8-miu obrazach*, tamże.

²⁵ Bogdan Ostromecki *Poezja współczesna*, „Stolica” nr 10/1947. Ostromecki w tym tekście tworzył popularno-naukową wykładnię ewolucji poezji (zarówno europejskiej, jak i polskiej) w okresie międzywojennym; jego wypowiedź miała przy tym wyraźnie stronicowy charakter. Stawiając – złośliwie wypunktowaną przez Puzyrę jako przykład nieuctwa – tezę o symbolizmie jako prekursorze wszystkich nowoczesnych tendencji w poezji, autor tego artykułu stanowczo odmawiał jakiegokolwiek wartości późniejszym poszukiwaniom futurystycznym, nieco życzliwiej zaś patrzył na osiągnięcia ekspresjonistów i szeroko rozumianych formistów. Jego lakoniczny szkic wpisywał się zasadniczo w proces powojennej likwidacji awangardy, która okazywała się tendencją przebrzmiałą – stąd tezy o epigonizmie młodych przedstawicieli „szkoły krakowskiej” (między innymi Różewicza) oraz obrona pozytywnego zjawiska, jakim miał być klasycyzm.

że „to bzdura, myślenie, że wiersz impulsywny wywiera większe wrażenie niż wyczelowany”. Czyli moje rady dla Ciebie wzięły za moje credo, za moje poglądy na poezję w ogóle. Nie potrzebujesz mi tłumaczyć, że wiersz doskonały formalnie może robić także, a nawet większe wrażenie niż „impulsywny”. Sam jestem człowiekiem, odbierającym wrażenia estetyczne więcej intelektem niż uczuciem, a przy tym zawsze wołałem Przybosa od nadrealistów. Zgadza się też z Tobą najzupełniej, że dobrą jest każda poezja, która potrafi wzbudzić pełne i silne wzruszenie estetyczne, bez względu na to, czy przedmiotem jej będzie krowa widziana przez kubitę czy miłość przez romantyka. To wszystko nie ma jednak nic wspólnego z Tobą. Ty zaczynasz dopiero, więc nie możesz się porywać na rzeczy zbyt wielkie. Student architektury może od biedry zbudować dom, ale nie zbuduje Notre Dame. Zamiast porywać się więc na koronkę rzeźbiarsko-architektoniczną jak katedry gotyckie niech lepiej zbuduje dom, prosty, ale z talentem. O to mi chodzi. – Nie zalecam Ci niedbałości o formę, ale unikania przerostu dbałości o nią na niekorzyść treści. Zwracaj uwagę więcej na myśl i uczucie; formę – powtarzam słowa z poprzedniego listu – możesz wyczelować później, gdy znajdziesz własny wyraz poetycki. Inaczej zabrniesz w zaułki z których trudno Ci będzie się wydostać. – Piszysz, że wiersz Twój „współtworzy” wzruszenia, a nie powstaje „na skutek” wzruszenia. Czyli próbujesz stworzyć wzruszenie grą słów czy innym sposobem *f o r m a l n y m*. To właśnie źle. Ideał byłby, gdybyś tworzył „na skutek” wzruszenia tak by dodatkowo formą „współtworzyć” to wzruszenie. Ale to nie takie łatwe. A w każdym razie, aby dojść do tego, nie zaczynaj od końca – „współtworzenia” a od początku – tego „na skutek”.

Co do wiersza, który mi przesyłaś, nie napiszę Ci o nim nic specjalnego, raz dlatego, że mam już mało czasu, a po drugie, że choć siedzę od miesiąca po uszy w matematyce co działa raczej ogłupiająco, to jednak na tyle jeszcze jestem spostrzegawczy, żeby zauważyć, że wiersz ten jest tym samym, co przysłany w poprzednim liście. Zmieniłeś tu tylko jeden wyraz w kontekście z „daremnie” na „trwożliwie” oraz tytuł z *Kanionu* na *Spotkanie*. Pomysł genialny, dziwne tylko, że inni poeci na to dotąd nie wpadli. Mogliby wspaniale zarabiać, wydając ten sam utwór pod coraz nowymi tytułami. Gorzej co prawda byłoby wydawcom, bo takie np. wydanie Narodowe Mickiewicza z 15-tu tomów musiałyby podskoczyć na kilkadziesiąt, gdyby koło *Pana Tadeusza* trzeba było jeszcze drukować *Ostatni zajazd na Litwie*, *Soplicowo*, *Żywoć Jacka Soplicy* czy *Niedobrą Telimenę*. Dobrze zresztą dla Ciebie, że to ten sam utwór, bo już byłem przerażony, że wpadasz w grafomanię, że znów mi coś przysyłasz z dziedziny „liryki osobistej” vel „oderwanej”.

Na koniec zaznaczam, że ponieważ mi wymawiasz, że wciąż mi coś posyłaś, więc i ja Ci przysyłam moją recenzję z *Małego domku* Rittnera w teatrze Galla²⁶. Jest niepotrzebnie przeładowana balastem w rodzaju streszczenia fabuły czy rozważań na temat celowości wystawiania takich sztuk jak *W małym domku*. Ale to nie moja wina, bo pisałem dla Koła Literackiego naszego liceum, gdzie na ośmiu bęcwałów na sztuce był jeden (!), poza tym zaś musiałem prócz treści dać dodatkowo i trochę materiału do dyskusji. Wypisałem się zresztą z tego Koła z trzaskiem parę dni temu, bo się pożarłem z prezesem o Przybosa i musiałem zakończyć dyskusję zdzieleniem tegoż prezesa w łeb tomem Brücknera, bo dyskusja stała się zupełnie niepar-

²⁶ W *małym domku* Tadeusza Rittnera, reżyseria Iwo Galla, Teatr Wybrzeże w Gdyni, premiera 14 grudnia 1946. Załącznik się nie zachował.

lamentarna. Stosunki są oczywiście zerwane. W ogóle to banda kretynów. Siedzą teraz z profesorem i wałkują *Balladyne*: profesor powtarza raz jeszcze to co przez lat sześćdziesiąt niezmiennie w takich razach powtarzał, a oni dodają parę wyświechtanych komunałów i na tym się kończy. Tfu! Chciałem z tego coś zrobić, ale szkoda zachodu. – Ciekaw jestem, co powiesz na to dzieło. Prawdopodobnie zrobisz to już ustnie, bo się chyba zobaczymy, co? Mój astral nie wystaje pół ani półtora metra jak Twój i ob. Hyły²⁷, ale prawem kontrastu potrzebuje czasem wymiany myśli z astralami kretynów.

Ket Puzyna

[przełom marca i kwietnia 1947]

4.

Drogi Jasiu!

Dzięki Ci za znak życia. *La jeune parque* est magnifique, ale trudna cholernie i szalenie męcząca, mimo że pisana pełnymi zdaniami, równym rytmem i bez niespodziewanych skojarzeń słownych, a więc na oko wyglądająca niewinnie. Może dlatego właśnie męcząca – dla mnie przynajmniej – że pisana równym trzynastozgłoskowcem, który mię zawsze nuży, szczególnie przy rymowaniu AA. Najgorsze, że taka długa – wyobrażam sobie, jak się Kołoniecki²⁸ spocił, tłumacząc to – w dodatku przy języku Valéry’ego. Ja się też spociłem, ale nie żałuję. Tym niemniej byłem tak intelektualnie zdruzgotany, że musiałem się cucić Norwidem, w którego pogrążyłem się z błogim uczuciem ulgi i wypoczynku, jak człowiek zanurzający się po ciężkiej i zawilej pracy w chłodną, jasną i przejrzystą toń wody. Otóż to – jasną i przejrzystą. Tak przedstawił mi się Norwid po Valérym. (Czy nie przepięknie tę myśl wyraziłem?) Swoją drogą Norwid jest też wspaniały. Wydostałem właśnie tom jego epiki prozaicznej (która zresztą zajmowała w jego twórczości b. nieznaczną część) – dochowało się z tego ogółem 8 sztuk – legendy i nowele, w tym słynna nowela *Stygmat* (może słyszałeś o niej, choć pewno nie, bo co Ty tam wiesz w ogóle!). Siedzę w tym wszystkim od dwóch dni nieprzytomnie i zupełnie jestem odurzony. Przeczytaj koniecznie jeśli tylko to dostaniesz.

Posyłam Ci w podzięcie za Valéry’ego i Eluarda (który, nawiasem mówiąc nie nadzwyczajny – dobre tylko *Z biegiem pór roku* i *Kres potworności*) – posyłam Ci – powtarzam – *Rapsodię wietrznej nocy* Eliota z prośbą zresztą również o rychły zwrot. – O *Weselu*²⁹ mówiłem Ci ostatnio [?] – to jedna ze słabiej wystawionych sztuk teatru toruńskiego. Janik jest tu w ogóle najlepszy z całego zespołu, czego się po Lamży³⁰ nie spodziewałem, poza nim zresztą wszyscy kiepscy, łącznie z dekoracjami. Boję się, żeby tym zespołem Horzyca nie spaskudził *Romea*³¹ choć masz rację, że wielkiej sztuki nawet najgorszy zespół całkiem nie rozłoży. – Poza tym muszę Ci donieść,

²⁷ Osoba nieznana.

²⁸ Roman Kołoniecki – poeta i tłumacz literatury francuskiej, w tym zwłaszcza poezji Paula Valéry’ego.

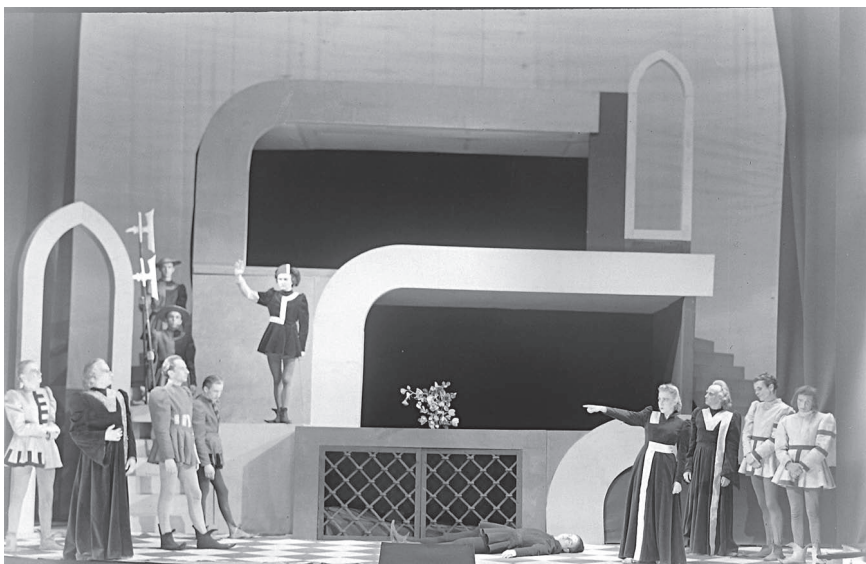
²⁹ *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, reżyseria Wilama Horzyca, Teatr Ziemi Pomorskiej w Toruniu, premiera 2 kwietnia 1947.

³⁰ Joachim Lamża – aktor i śpiewak, w *Weselu* występował w roli Jaśka (i Rycerza Czarnego).

³¹ *Romeo i Julia* Williama Shakespeare’a, reżyseria Wilama Horzyca, Teatr Ziemi Pomorskiej w Toruniu, premiera 14 maja 1947. Puzyna omawiał ten spektakl szczegółowo w „Nowinach Literackich”.



STANISŁAW WYSPIAŃSKI *WESELE*, TEATR ZIEMI POMORSKIEJ, TORUŃ 1947,
REŻ. WILAM HORZYCA, FOT. ALOJZY CZARNECKI/BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA UMK



WILLIAM SHAKESPEARE *ROMEO I JULIA*, TEATR ZIEMI POMORSKIEJ, TORUŃ 1947,
REŻ. WILAM HORZYCA, FOT. ALOJZY CZARNECKI/BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA UMK

że dostałem niedawno własnoręczny list od Kuryluka³² (!), w którym proponuje mi pisanie do „Odrodzenia” korespondencji z życia kult. Wybrzeża ze szczególnym uwzględnieniem teatru. Jutro właśnie wysyłam pierwszą kronikę kulturalną, więc pilnuj „Odrodzenia”. Wyślę pewnie pod pseudonimem (ket), żeby sobie nie obniżyć marki głupstwami; nazwisko „zostawię” na porządne recenzje z Galla.

No, dość na dziś, bo „pan redaktor wielkiego dziennika” musi iść na koncert, po którym przeprowadza wywiad z dyrektorem Filharmonii Bałtyckiej S. Śledzińskim³³ na temat jej powstania, rozwoju, osiągnięć art. i planów na okres Targów Gdańskich (ma być wtedy jakiś wielki festiwal muzyczny). Poza tym zresztą moje leniwe i poszukiwane przez najpoważniejsze pisma pióro nie może zbyt wiele czasu poświęcać początkującym poetom hermetyczno-sympatycznym³⁴ jak p. J. Bł. Do zobaczenia. K. Puzyna

Mam nadzieję, że nie wyjeżdżasz nigdzie między 1 a 3 maja, [może?] będę wtedy w Toruniu, to wpadnę do Ciebie.

[kwiecień 1947]

5.

Drogi Jasiu!

Dopiero teraz odpowiadam na Twoją kartkę, ale to nie z mojej winy, gdyż przez półtora tygodnia byłem u wuja pod Wejherowem i dopiero wczoraj stamtąd wróciłem. Szalenie mi przykro, Jasiu, ale niestety nie będę Cię mógł przyjąć. Primo – dlatego, że jest straszny tłok, a pod koniec sierpnia zjadą jeszcze jakieś czynniki miarodajne z okazji zakończenia sezonu wyścigowego w Sopocie, więc spać nie będzie już zupełnie gdzie. Secundo: ponieważ sam wyjeżdżam wkrótce do Poznania, gdzie muszę odwiedzić rodzinę i załatwić kilka spraw, a przytem zwolnić pokój w Oliwie dla jakiegoś dygnitarza – na tydzień. Jest mi doprawdy strasznie przykro, ale nic tu nie mogę poradzić. A bardzobym chciał się z Tobą zobaczyć, może mi się uda przynajmniej wpaść do Torunia w drodze z Poznania, co muszę zresztą uczynić ze względu na krawca, który mi tamże szyje marynarkę – to wtedybym Cię ujrzał przelotnie.

Do Poznania jadę po 17 sierpnia, bo czekam na zakończenie wyścigów, ponieważ jestem zatrudniony na torze wyścigowym w charakterze naczelnego dyrektora wydziału Informacji i Propagandy, więc w dni gonitw (których zresztą w sumie było 5 – 3-go, 9-go, 10-go, 15-go i będzie 17-go) muszę być na miejscu. Mam w swoich rękach wyłączną

³² Karol Kuryluk – dziennikarz i wydawca; przed wojną założyciel i redaktor naczelny lwowskich „Sygnałów” (1933-1939), po wojnie – twórca i redaktor naczelny „Odrodzenia” (1944-1948). Propozycja Kuryluka dotyczyć musiała rubryki, która funkcjonować będzie w „Odrodzeniu” pod nazwą *Z teatrów Wybrzeża*. Przygotowywane przez Puzynę sprawozdania z życia teatralnego regionu najpierw uzupełniały, następnie zaś właściwie zastąpiły wcześniejsze doniesienia Mariana Brandysa, prowadzącego autorską kolumnę *List z Wybrzeża* (niedotyczącą jednak bezpośrednio teatru). W „Odrodzeniu” Puzyna publikował od początku pod pełnym nazwiskiem, nie pod pseudonimem.

³³ Stefan Śledziński – muzykolog i pedagog, przed wojną wykładowca w Konserwatorium Warszawskim, w latach 1946-1949 kierownik artystyczny Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku.

³⁴ Poetką hermetyczno-sympatyczną Konstanty Ildefons Gałczyński nazywał Hermenegildę Kociubińską, jedną z bohaterek *Teatryku Zielona Gęś*, który w latach 1946-1950 ukazywał się na łamach „Przekroju”. Nawiązania do Gałczyńskiego – na poziomie ukrytych w tekście odniesień oraz bezpośrednich przywołań – są jedną z najbardziej charakterystycznych cech języka prywatnego Puzyny i Błońskiego z tego okresu i bardzo często stanowią ironiczne podsumowanie odczuć, ambicji i aspiracji obu stron.

sprzedaż programów wyścigowych, a więc budkę, stoisko i kilku lotnych kolporterów. Moja rola ogranicza się do wydawania programów, pomagania (samorzutnego) panience w stoisku przy przedsprzedaży tudzież podmacywania jej z nudów, wreszcie robienie rozliczeń, wypłaty kolporterom i pannie, zdawania pieniędzy i pobierania swego zarobku, który w poszczególnych dniach wyścigów wahał się jak dotąd w granicach 1500-4000 zł na czysto. Poza tym siedzę w łoży rządowej, tudzież gram w totalizatora, w którego ostatnio puściłem [?] koło 500 zł. Cóż poza tym? Leżę na plaży (nawet w tej chwili właśnie), kąpię się w morzu i trochę się nudzę, bo wszyscy znajomi się porozjeżdżali, a czytać mi się nie chce. Bardzo jestem ciekaw, czy i Ty tak samo spędzasz czas, czy też może bawicie się w „czarnego luda” w tej waszej kolonii. Napisz coś jeszcze i napisz od kiedy będziesz w Toruniu. Dziękuję Ci bardzo za załatwienie sprawy tych nut matki w Krakowie. Mam nadzieję, że nie sprawiło Ci to zbyt wiele kłopotu. Chwilowo kończę, jeszcze raz przepraszając za zawód jaki Ci sprawiam.

Ket

PS. Uwaga! W najbliższym numerze „Nowin Literackich” ukaże się artykuł najwybitniejszego polskiego krytyka i essayisty K. Puzyny pt. *Romeo bez glicynii*³⁵. Autor 16 komedii i dramatów, pisanych palcem na wodzie, a uważanych przez krytykę za arcydzieła egzystencjalistycznego pure-nonsensu, dał tu dzieło tryskające świeżością myśli i trafnością sądów. Obecnie pracuje on nad dziełem analityczno-porównawczym o G.B. Shaw’ie i J.A. Błońskim, pt. *Man and Superman* (Człowiek i Nadczłowiek), które ukaże się w Anglii nakładem „Idiotic Library”.

Teraz serio. Artykuł w „Nowinach” już zapowiedziano, więc pilnuj. Co jednak lepsze, Horzyca pisał do mnie, że zamierza wydawać od początku sezonu Pomorskie Pismo Teatralne „Maska” (à la „Listy z Teatru”), ponieważ obejmuje też teatr bydgoski – i b. serdecznie zaprasza mnie do współpracy³⁶! „Odrodzenie”, „Nowiny”, „Maska”!! Czy „coś” nie za ostra kariera?

14.VIII.47

³⁵ Konstanty Puzyna *Romeo bez glicynii*, „Nowiny Literackie” nr 23/1947. Puzyna omawiał w tym tekście toruńską inscenizację *Romea i Julii* w reżyserii Horzyca, zwracając przede wszystkim uwagę na jej eksperymentalny i antyromantyczny wymiar, uwypuklający – jego zdaniem – aktualność tego tekstu. Opowiadając się stanowczo po stronie nowoczesnego teatru, krytyk budował tu przeciwstawienie dwóch romantyzmów: w jego koncepcji Horzyca miał zrywać z „ekliwym sentymentalizmem”, charakteryzującym wiele innych adaptacji Shakespeare’a, „z owymi glicyniami, balkonikami, okieneczkami i resztą tych «uroczych» rekwizytów, bez których większość starszych pań nie wyobraża sobie *Romea*”, a więc z „romantyzmem starych ciotek”, w zamian twórczo nawiązując do tradycji „wielkiego romantyzmu polskiego, romantyzmu Mickiewicza i Małczewskiego”. O nowoczesności rozwiązań scenicznych proponowanych przez Horzycę miało przesądzać umiejętne operowanie dysonansem i spięciami dramatycznymi; efekt ten wzmacniały zaś i uwypuklały – zdaniem komentatora – scenografia Leonarda Torwirta oraz oprawa muzyczna przygotowana przez Henryka Czyżę, w obu wypadkach oparte na sprawnym wykorzystaniu awangardowych środków wyrazu. W podsumowaniu Puzyna puentował: „[...] ten swoisty amalgamat współczesności z elementami teatru elżbietańskiego, wtopiony[mi] weń całkowicie, a jednak niezagubionymi – obok tego zaś ukazanie w pełni możliwości rozwiązania najtrudniejszych nawet zagadnień scenicznych teatru dzisiejszego przez zastosowanie genialnie prostych środków sceny szekspirowskiej – oto najcenniejsze osiągnięcie toruńskiego eksperymentu”.

³⁶ Por. list Horzyca do Puzyny z 12 sierpnia 1947, w którym reżyser opisywał kształt planowanej inicjatywy: „zamierzam wydawać pismo teatralne mające charakter programu dla obydwóch teatrów, w Toruniu i Bydgoszczy. Ma się to nazywać «Maska. Pomorskie pismo teatralne» i do pracy w tym piśmie serdecznie pana zapraszam. Wielkość jego będzie mniej więcej taka, jaką posiadają «Listy z Teatru», ale objętościowo szczuplejsze, gdyż około szesnastu stron. Omawiane tam będą oczywiście przede wszystkim sztuki, które wchodzą na obie te sceny”.

6.

Drogi Jasiu!

Jestem zachwycony Twoją kartką. Co za ładunek emocjonalny, co za wspaniała koncentracja poetyckiego wyrazu, co za brutalna siła buntu w jednym tylko okrzyku! Nietscheański [sic!] dynamizm, – „burzmy muzea” Marinettiego. Czytając, doznałem w s t r ą s u, niemal takiego jakbym oglądał obrazy Yves Tanguy³⁷; jako skutek odsyłam natychmiast co cesarskiego cesarzowi. Objaw dość pocieszający, bo dowodzący, że literatura wściekłego buntu, wynikała z poczucia absurdałności świata (oczywiście!) dociera jednak niekiedy do świadomości szarego człowieka (jak ja), a więc ma szanse stać się kiedyś literaturą dla mas!! Muszę o tym napisać Leosiowi Kruczkowskiemu. Obaj ze Stefanem Żółkiewskim na pewno ogromnie się ucieszą.

Teraz poważnie. B. Cię przepraszam, że tak długo trzymałem Twoje dzieła, ale zamierzałem napisać do Ciebie, a że w ogóle jestem do pisania oporny a w dodatku mam w szkole mnóstwo roboty z chemią i z *Dziadami* (Boże jak ja ich nie znoszę) z których w ostatnim tygodniu miałem 4 (!) wypracowania (zresztą ich nie napisałem), więc w rezultacie wciąż odwlekałem z listami, bo mam ich jeszcze z pięć do napisania, co mię tym bardziej odstraszało. Różewicz pierwsza klasa³⁸ – trochę wygładzić, trochę uporządkować początek, trochę bardziej powiązać niektóre myśli – i mógłbyś wysłać do jakiegoś pisma. Naprawdę Cię namawiam! Co do treściowej strony, niewiele mogę powiedzieć, bo Różewicza niemal nie znam, ale Twoje wywody wyglądają przekonująco (piszę jak stary profesor do żółtodzioba – z pobłażliwą aprobatą. Podświadoma megalomania, cholera, czy co?). Mam tylko zastrzeżenie co do Przybosia (oczywiście). Twierdzisz, że „głównym założeniem wizji” Przybosia są notatki „b e z p o s r e d n i e g o” wrażenia zmysłowego”. Nigdy! „Wizja” ta chce wywołać wrażenie bezpośrednich notatek, ale nimi n i e j e s t ! To nie notatki, to konstrukcja, gdzie bezpośrednie wrażenia zmysłowe poety są tak przekształcone, jak tego wymaga budowla – wiersz. To jak wielkanocne prosię pieczone, wyglądające w półmisku jak żywe, sugerujące „prawdziwe” żywe stworzenie; przy bliższym spojrzeniu widać, że nim nie jest, choć z niego powstało. „Notatki bezpośredniego wrażenia” – to krok od *écriture automatique*, jeśli nie to samo. A to odwrotny bieg, niż Przyboś. Jeśli pisałeś te słowa w innym znaczeniu, to źle się wyraziłeś.

Jestem zupełnie do dupy. Pisać mi się nie chce i chyba w ogóle przestanę, choć kontakt z „Odrodzeniem” jest dla mnie rzeczą cenną. A może nic niewartą, bo i tak wszystko co napisałem czy napiszę, to kretyństwo; aż czytać przykro, takie to płaskie i nudne. Cholera jasna! Poza tym zastraszająco jałowieję umysłowo. Zazdroszczę Ci... Maślińskiego³⁹ (!). Masz chociaż z kim inteligentnie podyskutować. Tego mi najbardziej potrzeba, a tu nie ma kompletnie z kim. Z rozpacy chodzę do kina

³⁷ Yves Tanguy – amerykański malarz francuskiego pochodzenia, związany z surrealizmem.

³⁸ Nie zachował się załączony do listu tekst Błońskiego, ale na podstawie dalszego wywodu Puzyny można przypuszczać, że chodzi o uwagi dotyczące świeżo wówczas wydanej *Niepokoju* Różewicza, włączone później do pierwszego opublikowanego szkicu krytycznego Błońskiego poświęconego temu poecie; zob. Jan Błoński *Poezja Różewicza*, „Twórczość” nr 7/1949 (tam między innymi rozwinięcie cytowanych przez Puzynę fragmentów dotyczących liryki Przybosia).

³⁹ Józef Maśliński – poeta, krytyk literacki i teatralny, reżyser i publicysta, w młodości członek grupy literackiej Zagary. Bezpośrednio po wojnie Maśliński był jednym z organizatorów życia kulturalnego w Toruniu (do 1947 roku), współpracował wówczas z Teatrem Ziemi Pomorskiej, gdzie wystawił między innymi *Starą cegielnię* Iwaszkiewicza, *Ożenek* Gogola i kilka tekstów Fredry.

i czytam broszurę o hodowli pieczarek. Kompletny rozkład! Włażę też coraz głębiej w filozofię, co nie jest dla mnie bynajmniej bezpieczne na dłuższą metę. Czuję, że nic ze mnie nie będzie. *Śmierć inteligenta – Tragiczny konduktor*⁴⁰ – czytałeś Huyghesa w „Twórczości”⁴¹? Niezły ogólnie biorąc, choć ciężki styl i operowanie dziwnie niesprecyzowanymi metafizycznymi mętnymi pojęciami. Neopozytywistyczna filozofia naukowa Carnappa [sic!] miałaby tu sporo (słusznych) zarzutów. Denerwuje mnie poza tym pisanie co trzeciego słowa dużą literą. Patos jak na akademii w dzień 22 lipca. – Przeczytaj koniecznie Giraudoux w „Now[inach] Lit[erackich]”⁴². Jak nie masz, to Ci mogę przysłać. Pisz! Ket

[wrzesień albo październik 1947]

7.

Szanowny Panie J. A. Bł.

Jeśli nie odezwiiesz się słowem, kutasie jeden, w ciągu tygodnia od chwili otrzymania listu, możesz nasze stosunki towarzyskie uważać za zerwane. „Hugh! Powiedziałem” – jak mówił „Winnetou – czerwonoskóry gentleman” z arcydzieł Karola Maya. Przy tym upraszam o Joyce’a, o ile oczywiście już go przeczytałeś, bo (słuchajcie! Słuchajcie!!) zamierzam się wreszcie wziąć poważnie do czytania. Powody tej decyzji są jasne: od dwu dni utonąłem w Schultzu [sic!] i jestem stracony dla świata. To przecież cudo! *Sanatorium pod klepsydrą* – chyba czytałeś? Co za świeżość pomysłów i obrazowania, co za wspaniała metaforyka! Tak cudownego opisu wiosny, jak tu, nie spotyka się często nawet w dobrej poezji. Koncepcja filozoficzna wydaje mi się na ogół łatwo uchwytana, choć pewne momenty są dla mnie niejasne, może dlatego, że jeszcze nie skończyłem czytać. Sprowadzałyby się ona do buntu przeciw „ewangelii prozy” Franciszka Józefa oraz do poszukiwania Autentyku, a więc prawdy o życiu, czy też obiektywnego o b r a z u życia (tylko?), a w dalszych konsekwencjach do negacji sensu świata ludzkiego, „zamurowanego” w nieprzekraczalnych granicach („wszystko jest zatamowane, zamurowane nudą, niewyzwolone”), przy jednoczesnej afirmacji wielkiego cudu, jakim jest świat jako zjawisko przyrody i nieodgadnione dzieło „nieobliczalnego” Boga. A więc byłby to „nonsens negatywny” tylko w części. Rozwikłać może sprawę, jak dojadę do końca. Zaraz potem biorę Kwiatkowskiego i Gombrowicza (po raz piąty!) dla porównania (Kafki nie mają chamy!). Zresztą różnice widzę już teraz, choćby w ujmowaniu świata: *Ferdynand* to w wielkiej mierze drwina, Schulz jest przepełniony najczystszy liryzmem. I to jakim! Genialne! Jeżeli znasz, to napisz zaraz i podaj swoją koncepcję! A propos Gombrowicza: *Ferdynand* przetłumaczyli na hiszpański w Argentynie! Tłumaczył jakiś czołowy bubek z literatów argentyńskich plus komitet z siedmiu innych plus sam Gombrowicz plus 21 (!) innych osób, współpracujących dorywczo przy przekładzie. Nieźle, co? Ale rzecz wywołała podobno furorę. Cały świat literacki Argentyny za łby się wodzi, a wszystkie czołowe pisma literackie twierdzą, że to najlepsza polska książka, jaka ukazała się w Argentynie

⁴⁰ Tytuły wierszy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

⁴¹ Rhys Huyghes *Czas absurdu*, „Twórczość” nr 9/1947.

⁴² Jean Giraudoux *Sodoma i Gomora. Preludium*, przełożył Julian Rogoziński, „Nowiny Literackie” nr 26/1947.

i stawiają ją w rzędzie arcydzieł literatury światowej obok *Procesu* Kafki i *Ulisesa* Joyce’a. Kol. Wążyk powiedziałby oczywiście, że taką aprobatę mogła podobna książka zyskać tylko w faszystowskiej Argentynie, bo wiadomo – tamtejsze stosunki gospodarczo-społeczne implikują literaturę nonsensu. Burżuazja w rozsypce, lud ciemny i bez praw, dyktatura, kraj wydany na pastwę ciągłych rewolucji i uzależniony od kapitału USA – tam właśnie może powstać literatura przerażenia, negatywnego absurdu – i tam tylko może być jeszcze zrozumiała. Ale u nas, w odrrodzonej Polsce Ludowej, która... itd. Głupi on jest jak but! A swoją drogą warto by napisać historię literatury przerażenia. Przecież dochodzi tu jeszcze Sartre! Zupełnie odmienna technika pisarska, nawet światopogląd, ale identyczne źródło: przerażenie, negacja, absurd, nonsens. – Wiadomość o przekładzie *Ferdynanda* jest z „Nowin Lit.”⁴³; piszę Ci o tym, bo wiem, że nie czytujesz „Nowin”. Posyłam Ci też wiersz Lorca z tychże „Nowin”⁴⁴; uważam go za bardzo silny emocjonalnie i bardzo zdyscyplinowany; był jeszcze drugi, ale gorszy.

Cóż więcej? Aha. Za mój ostatni artykuł w „Odrodzeniu”⁴⁵ (wiesz, ten ze starszą panią) zostałem mocno opieprzony w „Rejsach” – niedzielnym dodatku kulturalnym „Dziennika Bałtyckiego” – w dziale przeglądu czasopism⁴⁶. Zaczyna się to od słów:

⁴³ *Kronika zagraniczna: Argentyna. „Ferdynand” Gombrowicza po hiszpańsku*, „Nowiny Literackie” nr 36/1947. Puzyra parafrazował tekst tego anonimowego doniesienia, które – choć wyraźnie życiwe Gombrowiczowi – utrzymane było jednak w bardziej informacyjnym i neutralnym tonie. Podawana przez autora listu wiadomość o tłumaczach jest nieprecyzyjna: „Nowiny” informowały, że książka „została przetłumaczona przez autora przy współpracy komitetu złożonego z czterech pisarzy kubańskich i argentyńskich, pod przewodnictwem [...] Wiergiliusza Piniery”, dodając, że w tym projekcie miało jeszcze „mniej lub więcej dorywczy udział 21 (sic!) osób ze środowiska artystycznego B. Aires”.

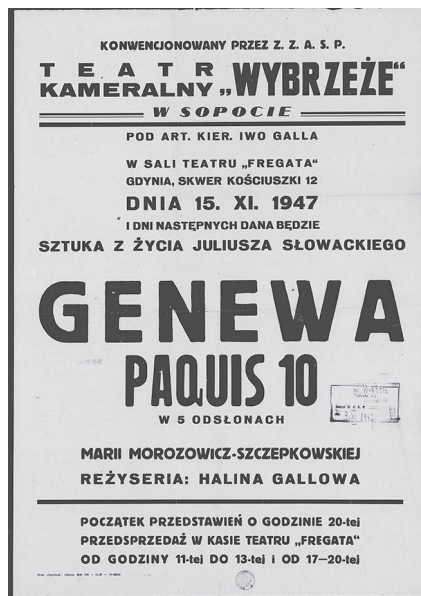
⁴⁴ Załącznik do listu się nie zachował, nie wiadomo więc, który tekst miał na myśli Puzyra; w tym numerze publikowane były dwa utwory Lorki – *Mała ballada o trzech rzekach* i *Lament* – w przekładzie Miłosza.

⁴⁵ Konstanty Puzyra *Z teatrów Wybrzeża: U progu nowego sezonu*, „Odrodzenie” nr 43/1947. Wywód w tym tekście prowadzony był dwutorowo. Z jednej strony Puzyra – wykorzystując jako pretekst rozpoczęcie nowego sezonu – dokonywał zwięzłej rekapitulacji osiągnięć sceny prowadzonej przez Lwo Galla; koncentrował się na zagadnieniach doboru repertuaru oraz znaczeniu teatru dla życia kulturalnego regionu. Z drugiej strony zaś – między wierszami formułował on wyraźnie swoisty manifest, starał się jasno sprecyzować wyznaczniki teatru eksperymentalnego na polskim gruncie. Zysmał się na nadużywanie kategorii „eksperymentu” i „awangardy”, uważał, że zbyt pochopne szafowanie tymi etykietami sprawia, że tracą one rzeczywiste znaczenie. „W półświatku literackim – ironizował – słowo «awangarda» jest obecnie słowem równie obiegowym jak «demokracja»: przyczepia się je wszędzie, gdzie nie należy. Miano awangardowego łączyło się z każdym poetą, któremu przypadkiem do «serce» nie pasuje «w rozterce», ale na przykład «widelce». W rezultacie zaciera się różnica między poetą istotnie awangardowym, jego kiepskim naśladowcą, i poetą własnego, choć wcale nie «awangardowego» stylu. Podobnie rzecz ma się z teatrem.” Pozostając wciąż przy przykładzie teatru Galla, młody krytyk odnosił się do oceny Tadeusza Peipera, który zarzucał temu reżyserowi przesadne przywiązanie do „teatru formy” i lekceważenie tym samym innych wymiarów sztuki teatralnej. Puzyra tę myśl rozwijał, na nowo definiując dla siebie używane terminy: awangardowość w teatrze sprowadzał do kwestii samych poszukiwań formalnych na poziomie techniki i starannie odgraniczał ją od rzeczywistego eksperymentu, który miałby być syntezą nowej formy i treści, to znaczy – połączeniem wynalazczości oprawy scenicznej i gry aktorskiej z odwagą i świeżością interpretowanego (współczesnego) tekstu. Konkludował: „Jeżeli atakuje repertuar Galla [Puzyra wytykał mu na płaszczyźnie doboru dramatów daleko idącą zachowawczość – M.Sz.], to wyłącznie ze stanowiska teatru eksperymentalnego. Zadaniem jego jest przecież nie tylko eksperyment formalny. Zadanie jego – to ukazywanie w nowej, twórczej formie odważnych, ciekawych, prekursorskich sztuk. [...] U Galla sztuk takich prawie nie było. Repertuar nie dorósł do ram, w które go oprawiono”.

⁴⁶ [b.a.], *Z czasopism, „Rejsy. Ilustrowany dodatek Dziennika Bałtyckiego”* nr 27/1947. Puzyra radykalizował sens tej krótkiej notki, która – choć utrzymana w wyraźnie protekcyjnym i niezbyt miłym tonie – sugerowała głównie tyle, że – żądając teatru eksperymentalnego – krytyk zapomina o oczekiwaniach publiczności. Spór rozgrywał się jednak de facto przede wszystkim na płaszczyźnie estetycznej: anonimowy autor wytykał bowiem Puzyrnie, że ten w swoim zacieśnieniu chciałby, by repertuar został całkowicie zdominowany przez „współczesne i awangardowe sztuki” i podkreślał, że Gall zachowuje rozsądek, wybierając „rzeczy współczesne i historyczne – bardziej śmiałe i zwyczajne teatralne sztuki; nawet komedię muzyczną”.



JULIUSZ SŁOWACKI *BALLADYNA*, TEATR WYBRZEŻE, GDYNIA 1947, REŻ. IWO GALL,
FOT. EDWARD ZDANOWSKI



AFISZE GDYŃSKIEGO TEATRU WYBRZEŻE Z LAT 40. XX WIEKU, ŹRÓDŁO: POLONA



JERZY ZAWIEYSKI *OCALENIE JAKUBA*, TEATR WYBRZEŻE, GDYNIA 1948,
REŻ. HALINA GALLOWA, FOT. EDWARD ZDANOWSKI

„Repertuar teatru «Wybrzeże» omawia w ostatnim numerze »Odrodzenia« w wyjątkowo mętny sposób K. Puzyna”. Dalej syją się słowa: pięknoduchy, zamówienie społeczne itd., a kończy się okrzykiem: „I na Boga, więcej prawdziwych informacji o Wybrzeżu w czasopismach centralnych!”. Nie wiem, czego huj się czepia, bo wszystkie „wiadomości” były prawdziwe. Ale całość mię bardzo zdenerwowała głównie dlatego, że to istotnie – jest mętne, ten mój felieton. Pomieszałem tam, co teraz dopiero zauważyłem, zbijanie epitetu awangardowości i krytykę repertuaru Galla „jako takiego”, co w rezultacie mogło sugerować, że stosuję awangardowość jako własne kryterium do oceny teatru Galla. Tak właśnie zrozumiał wszystko ten huj, oczywiście idiotycznie, ale niestety miał pewne powody do takich sugestii, a nie powinien mieć. *Mea culpa*. Natomiast nie na żarty przeraziło mię zakończenie tych napaści, bo zacząłem się obawiać, żeby ktoś nie zaczął kopać pode mną dołków w „Odrodz[eniu]”. Z tego wszystkiego poszedłem więc do kierownika literackiego Galla, p. Barnasia⁴⁷, który zresztą chciał mnie podobno „poznać” i zagraliśmy w otwarte karty. Wynik: zostałem zalegalizowany jako stały korespondent prasowy „Odrodzenia”, zajmujący się sprawami teatru na Wybrzeżu, będę miał wszelkie ułatwienia w widywaniu się z Gallem i z literatami, będę otrzymywał bilety na premierę i zostałem zaproszony na wszystkie próby generalne, a że, co najlepsze, Gall nie cierpi „obcych twarzy” na próbach, więc będzie na nich siedział tylko redaktor „Dziennika Bałt[yckiego]”, p. Barnas i ja. Rozumiesz sam, jak się będę idiotycznie czuł. Ale cieszę się, że ta sprawa została uregulowana i zresztą z obopólną korzyścią (co miałem czelność wyłożyć p. Barnasiowi), bo mnie już nikt nogi teraz chyba nie podstawi, a z drugiej strony będę musiał jednak nieco oględniej krytykować Galla, więc teatr na tym zyska, a na recenzjach w „Odrodzeniu” bardzo nam oczywiście zależy. Jak tak dalej pójdzie, to jeszcze przed maturą zapiszę się do ZZLP! Wysłałem krytykę z *Balladyny*⁴⁸, w przeciwieństwie do felietonowego artykułu poprzedniego, bardzo „teatrolologiczną”. Nie wiem tylko, czemu nie zamieścili artykułiku o inauguracji nowej sceny, który puściłem już z miesiąc temu. Już chyba nie umieszczą⁴⁹, a powinni byli, bo to ważne wydarzenie dla Wybrzeża. Ha, trudno!

⁴⁷ Kazimierz Barnas – w latach 1948-1950 kierownik literacki Teatru Wybrzeże.

⁴⁸ Konstanty Puzyna z *Teatrów Wybrzeża: „Balladyna” odkrywcy*, „Odrodzenie” nr 49/1947. Puzyna analizował w tym tekście *Balladynę* Słowackiego w reżyserii Iwo Galla (Teatr Wybrzeże w Gdyni, premiera 27 października 1947), szczegółowo przyglądając się zaproponowanym rozwiązaniom scenicznym i zestawiając je z autorską wykładnią metodologiczną, za jaką uznawał *Budowniczego tła scenicznego*. W podsumowaniu bardzo mocno podkreślał, iż uważa *Balladynę* nie tylko za najlepszy ze spektakli wystawionych na gdynskiej scenie, lecz także dostrzega w niej „najpełniejszy wyraz poglądów i teorii Galla – poszukiwacza nowego teatru”, pozwalający na powiązanie jego sposobu myślenia o tym medium z koncepcją teatru monumentalnego.

⁴⁹ Artykuł został opublikowany: Konstanty Puzyna z *Teatrów Wybrzeża: Inauguracja nowej sceny*, „Odrodzenie” nr 48/1947. Puzyna informował w nim czytelnika o uruchomieniu (również pod dyktando Iwo Galla) Teatru Kameralnego, który z założenia miał prezentować lżejszy repertuar, i detalnie relacjonował prapremierę spektaklu *Genewa, Paquis nr 10* Marii Morozowicz-Szczepkowskiej (reżyseria Haliny Gallowej, premiera 15 października 1947). W omówieniu tym uwagę zwraca wyczerpująco na wymogi sceny: wytyka on autorce sztuki, że przeładowawszy – w imię weryzmu – tekst nic niewnoszącymi dialogami oraz fragmentami obszernie cytowanej korespondencji Słowackiego, zapominała o tym, co napędza teatr: o akcji. Podsumowuje złośliwie: „Autorka notuje urywek życiorysu Słowackiego, notuje wiernie – to wszystko. Tym gubi sztukę. Bo sztuka biograficzna, pretendująca do wartości artystycznych – to trochę jak kompot z brzośkwini; może go robić tylko bardzo wytrawny kucharz. Inaczej będzie przypominał *Genewę, Paquis nr 10*: kilkanaście kawałków surowego owocu, tonących w wodnistym, słodkawo-mdłym syropie”.

„Arkona”⁵⁰ jeszcze mi forsy nie przysłała – piszę z awanturą! To skandal! – Pisz cholero!

Ket Puzyna

4 list. 47

8.

Napiszesz wreszcie, do pioruna, czy nie?!!

Ket

[kartka pocztowa z 11 grudnia 1947]

9.

Drogi Jasiu! Trochę zwlekałem z odpowiedzią ale „gdzie są bezmowne cierpienia – są wniebogłosy, bo są przemilczenia”⁵¹, jak mówi genialny, nieśmiertelny, jedyny Cypek Norwid. Wniebogłosy to dopiero będą – na maturze, bo niczego jeszcze nikt się z nas uczyć nie zaczął i prorokujemy sobie straszliwe nieszczęścia. Ale „bezmowne cierpienia” już są od dawna i to w związku z tym Krakowem. Primo: lekkie opory domowe – uzasadnione zresztą. Rozumiesz – w Toruniu miałbym mieszkanie bez kłopotu, dostawy żywności przez babkę, i – również bez wielkich kłopotów – zajęcie, które dałoby mi podstawę egzystencji. Co przemawia za Krakowem – wiesz sam. Przeciwno przemawia przede wszystkim to, że nie mam w Krakowie żadnego punktu zaczepienia. Finansowo rzecz przedstawiałaby się tak, że babcia ma zamiar spylić jakieś srebro (ok. 50.000) – to starczyłoby na pierwszych parę miesięcy. Pracę jakąś w międzyczasie znaleźć muszę, inaczej nie dam rady; tu w Oliwie, gdzie oboje z matką mamy mieszkanie, wikt i opierunek za darmo, zarabiane przez matkę 7 tys. – z trudem wielkim, ale starcza; na dosyłanie mi forsy do Krakowa nie starczy, jeśli nie będę miał sam czegoś zasadniczego [?] – przynajmniej 5000 na mc. Oczywiście najlepiej byłoby, gdybym się mógł gdzieś wkręcić do redakcji, ale trudno na to liczyć. Zarobki z pisanja raczej się ograniczą, bo z Krakowa recenzji do „Odrodzenia” pisać nie mogę – za dużo tam jest rzeczywistych literatów, żeby mi dali (z Torunia mógłbym!). Wszystko to razem wygląda niewesoło. Ale sądzę, że nie należy iść po linii najmniejszego oporu, a tym byłoby zdecydowanie się na Toruń. Najwyżej przepuszczę forszę babki i... osiade w Toruniu, ale póki są szanse wygrania krakowskiej partii – rezygnować nie myślę. Chwilowo najgorszy problem – to mieszkanie. Masz kogoś w Krakowie? Myślę, że moglibyśmy wziąć pokój na spółkę – zmniejszyłoby to nam koszty – jak myślisz? W każdym razie ważne jest jedno: trzeba pojechać na miejsce i samemu polatać za mieszkaniem. Kiedy zdajesz maturę – którego? Wpadnę chyba do Torunia i pojechalibyśmy razem – chodzi o to tylko kiedy? Zresztą co do mnie muszę jeszcze znaleźć kogoś, u kogo mógłbym się zatrzymać przez te kilka dni

⁵⁰ Miesięcznik (potem kwartalnik) poświęcony kulturze i sztuce, ukazywał się w Bydgoszczy w latach 1945-1948. „Arkona” była jednym z najwcześniej utworzonych czasopism kulturalnych po wojnie i jak wiele z nich miała podwójne ambicje: chciała zarazem zachowywać charakter wyrażnie lokalny, jak dostarczać informacji i komentarzy dotyczących zjawisk ogólnopolskich. Redaktorem naczelnym pisma był Marian Turwid. W liście mowa najpewniej o wynagrodzeniu za tekst Puzyny *Wokół Szekspira na Pomorzu* („Arkona” nr 9-10/1947).

⁵¹ Wyimek z *Assenty* Cypriana Kamila Norwida, przez Puzynę cytowany w zapisie o zmienionej interpunkcji.

w Krakowie, zebrać trochę pieniędzy (straszne!!) na jazdę i... chciałbym tak wycełować, żeby trafić na Jouveta⁵² – może bym się mógł dostać przez Marynę Broniewską⁵³, muszę do niej napisać, żeby mię wkręciła na to przedstawienie (konieczne!). C'est tout. Więcej chyba nic konkretnego nie wymyślę. Teraz Ty myśl, pisz i przedstawiaj swoje koncepcje.

Rozleniwilem się potwornie. Nic mi się nie chce, a uczyć najmniej. W teatrze Gall wystawił Ferdinanda *Trzech synów i córkę*⁵⁴, prawie szmirę [?], bulwarową komedię, nieposiadającą nie tylko wartości artystycznej, ale nawet tej francuskiej dobrej roboty. Niedramatyczna, rozwlekła, bez żadnych sytuacji scenicznych – samo gadanie, bez krzty humoru czy błyskotliwości i co najgorsza – tak beznadziejnie naiwna, cikliwa i n u d n a, że diabli biorą. Że Gall się nie zna na literaturze, to wiedziałem, ale żeby tak nie mieć wyczucia scenicznego! Skandal! Muszę to objechać w „Odrodzeniu”⁵⁵, tym bardziej, że prapremiera, a Breza, który jest obecnie redaktorem działu teatralnego, odpisał na mój [„kategoryczny”?] list, że obecnie proszą tylko o recenzje z prapremier polskich i nowości zagranicznych, gdzie indziej niegranych, a z innych przedstawień chyba jeżeli są wybitne in plus czy in minus. Z punktu widzenia „Odrodzenia” słusznie, z mojego mniej, bo urywają mi się zarobki (Gall już nic chyba nie robi ciekawego w tym sezonie). Jedynie Breza mię pocieszył nieco, bo napisał o mojej recenzji z *Jakuba*⁵⁶, że jest „i ciekawa i tak dobrze napisana”, więc moja koncepcja mitu w Zawieyskim (którą Ci wykladałem) nie jest widać tak zła, a jeśli Breza stwierdza jeszcze, że dobrze rzecz jest napisana, to można [?] mieć nikłe nadzieje, że może gdzieś, kiedyś... Oby.

Zaczynam trochę czytać. Osiągnięcia w m.cu kwietniu: 1) Balzac – *Stracone złudzenia*, 2) Przybyszewski *De profundis* (historyjka o kazirodczej miłości, podłana kapitalnym sosem chuci, jaźni, duszy i tęsknicy. Oto kwiatek z tej oślej łączki młodopolskiej: „Na oślepu rzucił się w wiry i zatory (!?) rozpienionej ekstazy lubieży”. I pomyśleć, że oni pisali to wszystko serio! Uśmiełem się serdecznie, 3) Claudel *Zwastowanie* (*L'annonce faite à Marie* – misterium, przekład Iwaszkiewicza), 4) Rudnicki

⁵² Louis Jouvet – francuski aktor i reżyser teatralny. Zespół Jouveta pod koniec maja 1948 przyjechał do Polski z inscenizacją *Szkoły żon* Molière'a, była ona wystawiana w Warszawie i w Krakowie.

⁵³ Maryna Broniewska – wpięrow choreografka, później głównie reżyserka teatralna. Puzyna znał ją prawdopodobnie jeszcze z okresu toruńskiego, współpracowała ona bowiem z Horzycą w latach 1946-1947, gdy ten był dyrektorem Teatru Ziemi Pomorskiej w Toruniu.

⁵⁴ *Trzech synów i córka* Rogera Ferdinanda, reżyseria Iwo Galla, Teatr Wybrzeże w Gdyni, premiera 15 kwietnia 1948.

⁵⁵ Konstanty Puzyna *Kwiaty i chwasty*, „Odrodzenie” 1948, nr 24/1948. Puzyna potępiał zarówno samą sztukę, jak i jej przekład (autorstwa Stefana Krzyżoszewskiego) oraz oprawę inscenizacyjną. Ferdinandowi zarzucał brak humoru i lekkości, które winny charakteryzować komedię bulwarową, tłumaczowi – niepotrzebne napuszenie, Gallowi – to zaś, że wszystkie te wady dodatkowo podkreślił, eksponując szczególnie drażniącą krytykę cikliwość. Pisał: „Tu reżyser dolał jeszcze oliwy do ognia i wszyscy na scenie nieustannie się obcałowują. Stwarza się jakiś paroksyzm pocałunków, jakiś obłęd migdałenia się wśród wylewu uczuć rodzinnych. Gdy wreszcie nie tylko publiczność, ale i papa na scenie zaczyna się denerwować i pyta z irytacją: «Czegóż wy mnie u licha tak obcałowujecie?» – zaczynamy nagle rozumieć, czemu ów papa chce zwać od rodziny, od tej potwornej rodziny, i to aż do Szwajcarii. A co gorsza, sympatyzujemy z nim całkowicie. Tak biorą w łeb jedyne elementy o jakiejś takiej wartości w całej sztuce: jej tendencje dydaktyczne”. Najciekawszym elementem tej recenzji pozostaje jednak niewątpliwie jej zakończenie, w pełni odślanające proces poszukiwania przez krytyka nowego języka interpretacji. Puzyna flirtował w nim z marksizmem; puentował: „[...] wbrew woli ukazuje Ferdinand coś zupełnie niespodziewanego: mentalność francuskiego bourgeois. Egoistyczne, bezideowe, pasożytnicze bagienko. [...] to bagienko demaskuje Ferdinand nieświadomie, za to swoich bohaterów świadomie wychwala. A taki dydaktyzm może wpłynąć na naszego widza wcale nie budująco. Dość mamy własnych wałkonii, żeby się zachwycać cudzymi”.

⁵⁶ *Ocalenie Jakuba* Jerzego Zawieyskiego, reżyseria Haliny Gallowej, Teatr Wybrzeże w Gdyni, premiera 19 lutego 1948.

– *Szekspir*⁵⁷ (wspaniałe!), 5) Kisielewski *Zbrodnia w dzielnicy północnej*⁵⁸. O tym chcę Ci właśnie napisać. To kapitalna rzecz. Najklasyczniejsza, doskonale zrobiona powieść kryminalna, ale z tezą. Raczej z tezami nawet. Cytuję – 1) teza polityczna: „Republika daje życie milionom. Nędza, niesprawiedliwość, troski, praca nad siły – znam to doskonale. Od rana do nocy wysilamy się, aby to zmienić, poprawić, ulżyć im. Ale niech mi pan wierzy – to wszystko lepsze jest niż – tamto. Niż ci zbawcy świata, którzy chcą go przebudować z dziś na jutro, którzy chcą go zbawić promieniami profesora Galarda. Dobre chęci – powiecie? Oczywiście – ludzie zawsze mają dobre chęci – i tylko szatan ma złe chęci. Lecz dobra chęć nie może wyrażać się przez zbrodnię; prawda nie może posługiwać się – tyranją”. Ponieważ zgrab treściowy powieści stanowi walka o wynalazek prof. Galarda, mogący zapewnić władzę nad światem – walka między trzema organizacjami: nacjonalistyczną, masońską i „rewolucyjno-anarchistyczno-robotniczą” – więc cała teza polityczna, już w samym sformułowaniu antyrewolucyjna i a n t y k o m u n i s t y c z n a nabiera jeszcze ostrzejszego posmaku: faszysty i komuniści to jeden diabeł. Odważna książka. Breza w swej recenzji w „Odrodzeniu”⁵⁹ bardzo się napocił, żeby nie powiedzieć tego, co stanowi właściwie istotę tej powieści. A co zaleca Kisielewski? „Służyć nadal, służyć prawu, służyć sprawiedliwości, służyć republice. I nie myśleć o niczym więcej. To niepotrzebne”. Tak kończy się książka. Oczywiście to rada „dla mas”, nie dla rządu. 2) Teza religijna: „A ja – wierzę (w Boga – przyp. mój). I mimo to wziąłem tę zbrodnię na swoje sumienie (zamordowanie mordercy, drugiego spiskowca i nie wi n n e g o szofera przez sfingowanie wypadku samochodowego – przyp. mój). Innego wyjścia nie było – ja odpowiadałem za życie milionów – za ich spokój” (Minister). Ciekawe, bo z punktu widzenia etyki katolickiej to herezja. Ale tu wpadka – przecież to zaprzeczenie tego co autor powiedział (a raczej mówi parę wierszy dalej): „dobra chęć nie może wyrażać się przez zbrodnię”. Każdy może uzasadnić zbrodnię dobrem milionów – komuniści i faszysty też. To, że Minister powiada dalej: „Zbrodnia musi być ukarana – i moja też będzie ukarana” niczego nie rozwiązuje, raczej gmatwa. Bo jak ukarana – nikt się przecież o niej nie dowie, a kary w kategoriach mistyczno-religijnych nie ma chyba na myśli Kisielewski, bo słowa powyższe wypowiada już przy tezie politycznej. Coś tu nie klapuje. 3) Teza artystyczna: „W myśl reguł nowoczesnej powieści bohaterowie winni ukazywać swoje wnętrza p o p r z e z w y p a d k i a k c j i – inne rozwiązanie tej kwestii jest pono ze strony autora grzechem nie do darowania”. Jasne. Ale wszystkie te tezy, to jeszcze nie najważniejszy aspekt tej książki. Najważniejszy jest ten kapitalny precedens – wciągnięcie powieści kryminalnej w ramy literatury rzetelnej, wartościowej, a przede wszystkim – w ramy literatury u s p o ł e c z n i o n e j. Co za możliwość oddziaływania politycznego i społecznego na najszersze rzesze czytelników, na masę!! Na tysiąc czytelników książkę Kisielewskiego przeczyta 800, gdyby tę samą tezę postawił Zawieyski w *Drodze do domu* np. przeczytałoby ją – 50. Gdybyż marxiści umieli wykozystać to, co pokazuje im Kisiel! ha!

A dlaczego właściwie kryminalistyka jest tak poczytna? Dreszczyk emocji, zagadka? pewnie. Trupy? raczej nie; u Szekspira jest ich kupa, a więcej przeszkadzają niż pomagają – nawet tym najprymitywniejszym widzom. Wydaje mi się, że istotą

⁵⁷ Adolf Rudnicki *Szekspir*, Spółdzielnia Wydawnicza Książka, Warszawa 1948.

⁵⁸ Stefan Kisielewski *Zbrodnia w Dzielnicy Północnej*, Księgarnia Gustowskiego, Poznań 1948.

⁵⁹ Tadeusz Breza „Zbrodnia w Dzielnicy Północnej” *Stefana Kisielewskiego*, „Odrodzenie” nr 16/1948.

powodzenia kryminalistyki jest jej ogromna – d r a m a t y c z n o ś ć. A dla odbiorcy prostego niewyrobionego ta cecha jest szalenie atrakcyjna. Literatura elitarna, „smaczki” – to niezrozumiałe dlań. Ale kino, teatr – sztuki zakładające dramatyczność u podstaw, a priori – mają oddziaływanie najszersze. Ciekawe, że one pierwsze odkryły wartość ukazywania problemów polityczno-społecznych w osnowie kryminalnej, stanowiącej – dla tych sztuk – s p o t ę g o w a n i e dramatyczności własnej dramatycznością sensacyjną. Przykłady: *Inspektor Priestleya*⁶⁰ i *Monsieur Verdaux*⁶¹ – pierwsze z brzegu.

A teraz: – Dążymy do upowszechnienia literatury. Psychoanaliza, introspekcja – w powieści, estetyzm, refleksyjna liryka – w poezji – to nie to, co chcą i potrzebują marxiści. Cóż radzą, by zbliżyć powieść, poezję – i czytelnika? Bratny i Miłosz – dramatyzację poezji, Bieńkowski (w artykułach o powieści amerykańskiej – „Nowiny Lit[erackie]) – dramatyzację prozy powieściowej. I nacisk na rozwój teatru, i nacisk na kino. Konkluduję: czy nie należy wysunąć dramatyczności jako postulatu wobec wszelkiej literatury, pragnącej oddziaływać ideologicznie na najszersze kręgi widzów i czytelników? Ograniczam zagadnienie do literatury, bo można by jeszcze mówić o dramatyczności malarstwa i jej oddziaływaniu, a nawet (choć trudniej) o dramatyczności w muzyce. W malarstwie byłby to problem = *Guernica* – czy jabłka Cezanne’a, Topolski – czy Strzemiński? Doszłaby tu chyba i sprawa treści anegdotycznej w malarstwie. Ale to już odrębne zagadnienia. – A choć są tu bodaj błędy w sformułowaniach, sprawę warto przemyśleć! Napisz, co sądzisz o tym wszystkim.

Ket

30 IV 48 r.

10.

Poèmes sur soi-même
ESSAYS

Dédiées
à [słowo nieczytelne] Jean André de Blonsky
l’auteur de la même chose

par

Quête Pouzina
de l’Académie Cracovienne

Édition Casimir Vyca
Cracovie-Moscou
1949

⁶⁰ J. B. Priestley *Pan inspektor przyszedł. Sztuka w 1 akcie*, przełożył Józef Brodzki, Spółdzielnia Wydawnicza Książka, Warszawa 1948.

⁶¹ *Pan Verdaux* – czarna komedia Charliego Chaplina z 1947 roku.

I.

Obejrzałem Duviviera *Jej pierwszy bal*⁶². Des réflexions?

♦

Zrozumiałem *Historię jednego fraka*. Także to, dlaczego mi się nie podobała. Także zjawisko zwane Duvivierem. Trzy sztuki złożyły się na srebrną muzę ekranu: literatura, malarstwo i muzyka. U Duviviera przełały [?] one – Maupassanta, Renoira i tango Notturmo.

♦

W pewnych rozsądnych granicach marxizm wydaje mi się odpowiedni dla moich poglądów czy raczej mojego podejścia do świata; w granicach, gdyż nie wierzę, aby jakakolwiek filozofia była całkowicie prawdziwa. Ten sceptycyzm i pseudorelatywizm jest u mnie klasowo uzasadniony: synkowie mieszczańskiej Francji przed 20 laty przeżyli właśnie identyczny wstrząs. Ale zbliżają mnie do marxizmu nie *Manifest komunistyczny* (je n’ai pas lu) ani *Historia WKP(b)* (la même chose), ale drobiazgi: dzollerzy na Plantach, Balzac na wystawie, kwiaty na moło w Sopocie... *Jej pierwszy bal* to najgwałtowniejszy mój skok w kierunku marxizmu. 80,3 m! Na tle wulgaryzmów marxistowskiej propagandy wyświetlenie tego filmu u nas w roku 1949 jest pociągnięciem tak finezyjnym jak lot jaskółki, jak pukiel włosów na starym sztychu.

♦

Mówiłem Ci kiedyś o mojej filozofii masek, o nieodkrywaniu swojego wnętrza całkowicie przed nikim, a fragmentarycznie – w coraz to przeciwny sposób, dezorientujący obserwatora. Mówiłeś słusznie o enigmatyczności, która często kryje pustkę. Ale ja w owych fragmentach byłem często c a ł k o w i c i e szczery i otwarty, choć za dwa dni mówiłem co innego. Zrozumiałem tę sprawę, czy raczej skonstruowałem, po Duvivierze – związek zresztą luźny, proustowska filiżanka kawy. Spraw przytem jest więcej i ważniejszych. Oczywiście poznanie pełne jest możliwe tylko w zakresie nauk ścisłych, w innych – zawsze będzie względne i niedokładne. Ale najbardziej względne jest w zakresie introspekcji. Wnętrze moje zawsze wygląda jak album płócien tego samego krajobrazu malowanego przez różnych malarzy, od impresjonistów do abstrakcjonistów i postkubistów; zależy tylko, na której jestem stronicy. Przeżycia i nastroje dyrygują oświeceniem, a wiadomo, ile efektów można wydobyć reflektorem z jednej dekoracji teatralnej; to inna zresztą formuła tej samej sprawy. Obserwując innych, możesz dostrzec sam krajobraz, własne reflektory nie deformują widzenia; to warto. Ale z albumu malarskiego nie otrzymasz poznania w zakresie swego krajobrazu. Dlatego człowiek wolny i syty może go z przyjemnością przeglądać – mówię o albumie – ale obserwator wojskowy odrzuci go z politowaniem: on potrzebuje mapy. A jeśli mapa jest nieosiągalna, obrazki mu nie pomogą. Dlatego babrać się w sobie nie warto. A ty, mój mieszczański psychologu? Będziesz odkrywał własne Ja, by zapisać nimi karnecik balowy Krystyny de..., i gonić za nimi po świecie?*

⁶² *Jej pierwszy bal* – film Julienu Duviviera z 1937 roku.

* Ciekawe, co to za filozofia, te moje brednie o duszy. (dopisek Puzyry)



Cristine de... de quoi? Ani w ząb nie mogłem sobie przypomnieć nazwiska bohaterki Duviviera. Siedzieliśmy na tarasie sopockiego Grandu spoglądając na morze przeciągające się sennie i zielono w ostrym świetle słońca, rozjarzonego gwiazdą wśród gwiazdek butelki Martela. Zagadnąłem Janka Kotta. „Je ne sais pas mieux” – odrzekł patrząc w bezkres horyzontu poprzez złotawy płyn kieliszka – „J’ai oublié aussi, comment s’appelait son mari. Mais je la connais. Elle – elle est née de la Merde Bourgeoise”. „Że też ty zawsze tak musisz wulgaryzować” – powiedziałem z wyrzutem. Zapadła cisza. „No, kto wie” – mruknął w zadumie Kazio Brandys, obserwując powietrzną woltyżerkę samotnej mewy – „czy Stendhal lub Balzac nie byli potężnymi wulgaryzatorami w stosunku... choćby... do – drogocennej! – literatury okresu Regencji...”. Urwał jednak, nie osiągając zamierzonego wrażenia nawet zamyślnym pauzowaniem. Wszyscy obecni czytali jego artykuł w „Kuźnicy” z 14 sierpnia, wiedzieli więc – zresztą i skądinąd – że nie wymyślił tego ani sam ani na poczekaniu. Tylko „Moda i Życie Praktyczne” obdarzywszy go kiedyś nagrodą za doskonały amerykański krawat, nadal darzyła względami biednego Kazia; ale tam go nie czytano. Z gorzkim uśmiechem sięgnął po papierosa i zatopił się na powrót w kontemplowaniu mewy. „Pozwólcie mi pomyśleć” – rzekł śp. Emil Breiter, dłubiąc w zębach wykałaczką. Znowu zapadła cisza omdlewająca jak powietrze wokoło.

Nieodżałowany śp. Tadek Żeleński uśmiechnął się lekko. Opalił się nad morzem i schudł, czarne siwiejące włosy błyszczały młodością. Otrzymał właśnie w związku z aferą Watykańską Państw. Nagrodę Literacką za swoją publicystykę antyklerykalną, a „Książka” poleciła nam zbadać – pod nadzorem Jaszczaka – życie seksualne ks. Gurgacza. „Nie wiem, czy Janek nie ma racji” – powiedział przekornie.

„No, nie!” – rzuciłem wyzywająco – „To marxistowska brutalność w krytyce prowadzi do podobnych...”. Nie dał mi dokończyć. „Posłuchaj” – powiedział – „Pomyślny, śladem Emila. Jaka jest treść filmu? Pani wychodzi w świat jako 16-latka. Jest piękna, ale ma przewrócone w głowie, więc jest zimna. Ganiają za nią stada kawalerów, strzelają się i topią z rozpacz – ona nic, kokietuje tylko. Może naczytała się jakichś *Kochanek bezlitosnych* czy innych romansidełek. Wydają ją za męża rodzice szalenie bogato, opływa we wszystko, chodzi wśród żywych landszaftów włoskiego pejzażu; ale męża oczywiście nie kocha. Niemniej wszystko jest dobrze, póki mąż nie umrze; dopiero wtedy kociątko zauważa, że żyje bez celu, zaczyna żyć wspomnieniami pierwszego balu. Sprawa jest jasna: Christine się starzeje, zbliża się okres climacterium; wprawdzie ma ona dopiero 36 lat, ale śmierć męża oraz życie w beczynności mogły pewne procesy przyspieszyć, choćby tylko na terenie psychiki. Kociątko chce odszukać marzenia; bierze w rękę karnecik z nazwiskami, kupę pięknych toalet i jedzie. Jeździ po całym świecie, wyobraża sobie co takie poszukiwania kosztują – takie kaprysy miewają tylko kobiety „klimakteryczne”, albo szesnastoletki, ale te nie mają odwagi na ich realizację. Oczywiście marzenia są nie do odzyskania, zamiast nich traci Christine złudzenia – nareszcie zresztą! I co robi? Znajduje sobie żygola. Szesnaoletniego syna jednego ze swych niedoszłych amantów. Ożywają wspomnienia, koteczka ma już cel w życiu, ubiera i stroi swego „chrzestnego synka” (to też [nieczytelne], pamiętasz chyba mój wierszyk o „braciszku ciotecznym”? – tam zresztą było naprawdę, tu ze względu na moralność) i prowadzi go na pierwszy bal. Wyjście z sytuacji dla niej zresztą najrozsądniejsze w świecie: dla kobiety rozpieszczonej, bogatej, bez zajęcia i zainteresowań, a niezbyt młodej, taki żygolak jest moralnym

i fizycznym odrodzeniem. Nic tak dobrze nie robi kobietom w okresie przedklimakterycznym, jak taka półmacierzyńska miłość i te trochę hormonów. „Ty, Lolo” – zwrócił się na chwilę do Irzykowskiego, w zadumie gładzącego brodę – „powiesz zaraz, że jedyne żądam od świata: żeby się ludzie mogli swobodnie tentegować. Ale przysięgam Ci, że i Tobie by się zdało trochę hormonalnej pożywki; nigdybyś tak nie stetyrzał, gdybyś sobie częściej popierdolił. Wracając jednak do naszego tematu...” – Zasiadł się wygodniej w fotelu, wyciągając nogi – „czy Ci to wszystko nic nie mówi?”.

Odróciłem głowę. Słońce zachodziło, krajobraz rozmywał się w konturach, topniał w obrazek Renoira. Promienie oświetlały jaskrawo na plaży czerwoną płamę kobiecego kostiumu, poza tym wszystko było blade i pastelowe. „Dobra kompozycja” – rzekł półgłosem znany formalista Dunikowski. Spojrzałem na Kotta. I sięgając z zażenowaniem po zapalkę, powiedziałem powoli: „Tak, Janek jednak miał rację. To chyba z tej rodziny”.

Uściśnienia. Ton forcat-marxiste

13 VIII [1949]

11.

Drogi Jasiu

Nie obrażaj się, że nie wpadłem do Ciebie w Toruniu powtórnie, ale jakoś mi się nie chciało – zresztą pętałem się po knajpach z paczką Czechów i Andrzejem Bołtuciem, więc nie miałem kiedy. Przesyłam liryczne wylewy Luisa⁶³ o Schulzu⁶⁴ – przeczesz [?] to trochę i odsyłaj razem z Gombrowiczem. Gombrowicz musi być na 20-go gotów, bo trzeba to jeszcze przejrzeć, poprawić, ułożyć, pokazać Wyce, omówić zakończenie i przepisać w 10 (!) egzemplarzach, a na 1-go ma już być w Warszawie, bo inaczej w ogóle nie pójdzie. Zbyszek Wasilewski mnie tu pili jak cholera, żebym się spieszył. Całość pewnie do „Twórczości” pójdzie, bo cały 1 numer ma być na prace zjazdowe. Haruję jak osioł – piszę *Janosika* i czytam Witkacego. Mach wykańcza skrzynię z wazeliną, którą sprowadził na moją cześć – w rezultacie propozycje od

⁶³ Ludwik Flaszen – krytyk teatralny i eseista, bliski współpracownik Jerzego Grotowskiego, współzałożyciel i kierownik literacki Teatru 13 Rzędów. Flaszen studiował na jednym roku na krakowskiej polonistyce z Konstantym Puzyrą, Janem Błońskim i Andrzejem Kijowskim; jak oni był uczniem Kazimierza Wyki.

⁶⁴ W liście mowa o wspólnym referacie Błońskiego, Flaszena i Puzyry, przygotowywanym na Czwarty Zjazd Kół Polonistycznych, który odbył się w Warszawie w dniach 18-22 grudnia 1949. Zjazd poświęcony był prozie dwudziestolecia międzywojennego, wygłoszone wystąpienie nosiło tytuł: *Miedzy buntem a ucieczką*. (St. I. Witkiewicz, B. Schulz, W. Gombrowicz). Flaszen odpowiadał za część poświęconą Schulzowi, o Witkacym pisał Puzyra, z Gombrowiczem zmagając się Błoński. Komentując tę interpretację z punktu widzenia doktryny marksistowskiej, stwierdzał Jerzy Ziomek: „Brak szerszych opracowań tego tematu był powodem pewnych potknięć referentów. Mając do czynienia ze szczególnie trudnym rodzajem zafałszowania rzeczywistości w dziełach Gombrowicza, Witkiewicza i Schulza referenci nie zawsze umieli rozszyfrować poprawnie sens ideologiczny skomplikowanych masek. Chwilami szli łatwiejszą, ale zawodną drogą: zamiast poszukiwać języka ideologii klasowej, posługiwali się wieloznacznymi metaforami [...]”, łagodząc jednak tę opinię, podkreślając, że na Zjeździe doceniono pionierski wysiłek młodych badaczy (zob. Jerzy Ziomek *Czwarty Zjazd Kół Polonistycznych*, „Pamiętnik Literacki” nr 1/1950). Część wystąpień pozjazdowych faktycznie wydrukowano w „Twórczości”, ale tekst krakowskich autorów nie mógł się już tam ukazać – część Błońskiego została opublikowana dopiero w roku 2009 (zob. Jan Błoński *Miedzy buntem a ucieczką*, „Ferdynand” Witolda Gombrowicza, opracował Marian Zaczynski, „Teksty Drugie” nr 3/2009); rozważania Flaszena i Puzyry nigdy nie były w tej formie drukowane.

Balickiego, Jaszcza, nowa reklama w „Dz[ienniku] Polskim” („Przegląd wydarzeń teatr. w r e w e l a c y j n y m ujęciu krytycznym K.P.” – zeżliłem się o „rewelacyjne”, to już niesmaczne!), tudzież nadzieje, jakie mi robi Zbyszek Wasil. na robotę w IBL-u warszawskim i mieszkanie – o tym pogadam z Żółkiewskim na zjeździe. Aha, jeszcze Hertz w „Kuźnicy” się zachwyca, choć mię przechrzczył na Krzysztofa. Zakładam teczkę z wycinkami z prasy, pod tytułem „Kariera panny Mary”⁶⁵. Poza tym kwitnie życie erotyczne, też mnóstwo zmian i przesunięć personalnych. Poza tym reforma studiów na UJ. Poza tym opisówki chyba nie będę zdawał, bo nie ma kiedy. Poza tym pisma urzędowe dla Jana Błońskiego przychodzą stale na Warszawską 1 i Andrzej⁶⁶ stwierdza z rozpaczą, że sobie wyprasza. Poza tym „zusammen do dupy” – jak mówi Kryśia⁶⁷. Pa.

Ket

[niedatowany, przed grudniem 1949]

12.

Błoński – napisz coś, bo się diablo nudzę. Jak nie masz o czym, to spłódź (spłudź? spłuć? zpluć?) recenzję z poemy, którą stworzyłem z nudów. Zresztą nie patrz na mnie z litością – jażn wcale się nie zarwała, a poetą nie będę, to tylko tradycja

⁶⁵ Aluzja do sztuki Eugeniusza Żytomirskiego pod tym samym tytułem.

⁶⁶ Kijowski.

⁶⁷ Osoba nieznana.



JULIUSZ SŁOWACKI *BALLADYNA*, TEATRY DRAMATYCZNE (TEATR IM. SŁOWACKIEGO), KRAKÓW 1950, REŻ. BRONISŁAW DĄBROWSKI, FOT. FOTO-NOWICKI

„L'Ombre'u” i rozpacz, bo siedzę nad recenzją z „Zielonego gila”⁶⁸ od trzech (3!) dni i gównu. Wspaniała partyjna krytyka Jądrusia we „Wsi” i Jędrzejczyk w ogniu rewolucji też mnie nie zdołali zapłodnić duchowo. Jędrzejczyk ma psa, który się zowie Tymoteusz – ślicznie zresztą, ale Andrzej twierdzi, że to rodzinna obsesja imion (Olimpia, Marlena, Olgierd, Tymoteusz, jeszcze Natalia na dokładkę). Spotkałem Emi⁶⁹ – brudna, zmęczona i opalona, jedzie jakoby do Zakopanego, ale przedtem zdaje coś tam. Chodzimy do Włódków na kawę i opowiadamy sobie kiepskie dowcipy. Balicki⁷⁰ opowiadał mi lepsze – z nagród państwowych. W dziale teatralnym nic nie dostał Dąbrowski⁷¹, a że on chce na gwałt robić karierę, więc zaczął się pieklić, wyciągać swoją „Balladynę”⁷²: że koncepcja, że wysiłek, że mimo trudności z obsadą, że Matkę musi grać suflerka itd. Sokorski posłyszał to ostatnie i zapalił się: suflerka gra Matkę, niesłychane, wspaniałe, awans społeczny!!! Dali nagrodę Janikowskiej⁷³. Witz w tym, że baba jest teraz na ogół suflerką, ale swoją pierwszą rolę miała już jako Isia w prapremierze „Wesela”. Stara aktorka! Czy nie cudne? Cały Sokorski w tym zresztą siedzi.

Przesyłam Ci jakiś list. Do 5 chyba w tym Krakowie zasranym przesiedzę. Baw się dobrze i zrób w sierpniu większą ilość forsy, bo będziesz mnie musiał do spółki z Andrzejem utrzymywać we wrześniu, ponieważ kując do tych dwóch egzaminów nie będę mógł pisać, a forsa mi się do tego czasu wyczerpie. Pa

Puzyna

[Niedatowany, przed sierpniem 1950 – zapewne lipiec; pisane ołówkiem]

⁶⁸ Konstanty Puzyna „Zielony gilomatias”, „Dziennik Literacki” (dodatek do „Dziennika Polskiego”) nr 32/1950.

⁶⁹ Osoba nieznana.

⁷⁰ Stanisław Balicki – dyrektor i kierownik literacki teatru, publicysta teatralny, w omawianym w liście okresie redaktor naczelny krakowskiego „Dziennika Polskiego” (1945-1950).

⁷¹ Bronisław Dąbrowski – aktor, reżyser, dyrektor i kierownik artystyczny wielu scen polskich, w omawianym przez Puzynę okresie dyrektor Miejskich Teatrów Dramatycznych w Krakowie.

⁷² *Balladyna* Juliusza Słowackiego, reżyseria Bronisława Dąbrowskiego, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, premiera 30 czerwca 1950.

⁷³ Bronisława Janikowska – aktorka, jako dziecko grała Isię w premierze *Wesela* Wyspiańskiego w Teatrze Miejskim w Krakowie w 1901 roku; po wojnie najczęściej obsadzana w rolach dramatycznych i charakterystycznych, między innymi w roli Matki we wspomnianej inscenizacji *Balladyny*.

Felieton

Jak iść do przodu, cofając się, i jak się cofać, cofając się

• PEDRO PEREIRA •

Pereira od jakiegoś czasu izolował się od wiadomości i świata, gdyż, jak wszyscy wiemy, pozostawanie w nurcie zdarzeń nic nikomu nie daje, poza frustracją i przekonaniem, że świat się psuje cały naraz, a media polujące na każdą sensację zawiadamiają nas o rzeczach zupełnie nieistotnych, które potem zaczynają nam się układać w jakieś mapy i siatki odniesień, co z kolei może być początkiem całkiem pięknej paranoi. Na przykład, co Pereira miałby zrobić z wiadomością o wybuchu na stacji benzynowej w Utah, a na pewno zdarzają się one wcale nierzadko tam i w wielu innych miejscach. Czy to już początek wielkiej naspidowanej akcji terrorystów z tej czy z obcej planety, czy wybuch, który choć nie cieszy nikogo, zdarzyć się może, choćby z powodu ludzkiej niedbałości i głupoty? Nieważne, naprawdę nieważne.

Uciekając w izolację, niekoniecznie splendid, bo to skojarzenie dziś może wywołać brexitową czkawkę, Pereira sięgał po coraz starsze filmy. Wizyty „W starym kinie”, które pamiętał z dzieciństwa, pokazywały filmy sprzed czterdziestu-pięćdziesięciu lat i oczywiście starsze. Ale zmiany technologii, gry aktorskiej, a przede wszystkim przeoranie naszej wyobraźni przez drugą wojnę światową powodowały, że te w sumie niestare filmy, najnowsze ze starego kina, wydawały się całkowicie muzealne, czasem zabawne, czasem nieznośne, bo nie zawsze były to przecież historycznie monumentalne pomniki dokonań kinematografii. Teraz filmy sprzed czterdziestu, pięćdziesięciu, sześćdziesięciu, siedemdziesięciu lat, czyli krótko mówiąc filmy powojenne, nie

Wynurzenia

mają w sobie tego muzealnego rysu, jak gdyby po wojnie nie dało się już wrócić do „W starym kinie”.

Z rozrównieniem (a jakże, patetyczny stary pierdoła!) wrócił Pereira do filmu z roku 1958, a więc obchodzącego niebawem swoje sześćdziesiąte urodziny, czyli *Mojego wujaszka* Jacques'a Tati. Pamiętacie konfrontację nowej Francji wielkich korporacyjnych pieniędzy i nowej burżuazji zderzoną z beztroskim życiem starej Francji? Bogactwo, mocno nuworyszowskie, hołdujące gustowi właściwemu dla lotów międzyplanetarnych spotyka się tu z aurą małomiasteczkowego i wspólnotowego życia ludzi hołdujących tradycji uosobionej w bagietce, sałacie frisée kupowanej ze straganu i leniwych popołudniach spędzanych na tarasie kawiarni. Stare od



MÓJ WUJASZEK FRANCJA/WŁOCHY 1958, REŻ. JACQUES TATI (KADRY Z FILMU)

Felieton

nowego dzieli skruszały mur. Stare jest autentyczne i, by tak rzec, przyjazne człowiekowi i człowieczeństwu, nowe jest snobistyczne i niewygodne, a do tego kosztowne. Pamiętacie, że żona biznesmena zamieszkującego nowy kosmiczny dom nieustannie odkręca i zakręca wodę w fontannie w kształcie ryby, która na co dzień nie działa, jest bowiem na pokaz, a nie dla ochłody własnej? Każdy dzwonek do bramy to nerwy i sprawdzanie, kto idzie, bo nie każdy zasługuje na wytrysk z ryby. Co innego burzujka sąsiadka, a co innego posłaniec. Nawet rośliny w japońskim (?) ogrodzie pozbawionym zieleni zostały poddane katorżniczemu rozpięciu na drucianych rusztowaniach, tak by rosły płasko i nie zajmowały przestrzeni. Francuzi słyną z kurtyzowanych ogrodów, a Tati pokazał spsiałą referencję.

Oczywiście takie widoki w dzisiejszej Francji już nikogo nie dziwią. Po filmie *Skrzydło czy nóżka* straciliśmy też złudzenia co do tak zwanej kuchni francuskiej. W imię udogodnień, uproszczeń, efektywności, racjonalizacji i czego tam jeszcze doszło do



Wynurzenia

ogólnego spsienia i powszechnej zgody na bylejakość. Ale przecież nie wszędzie! Zamieniły się miejsca i obróciły wektory. Dziś w zdezelowanych kosmoblokodomach mieszkają ci biedni, zdeławoryzowani – ten francuski eufemizm zdobywa teraz polszczyznę – i to oni kupują plastikowe tanie żarcie.

Ci zamożni wrócili do kamienic w dobrych dzielnicach i wydają fortunę na sałatę frisée i bagietkę na targach ulicznych i w biosklepach. Ewentualni posiadacze kosmicznej architektury z dawnych lat mają teraz już zabytkowe posiadłości, zaś nowoczesna nowoczesność ma już inny look. A sam Tati, grający w filmie tytułowego wujaszka – sympatycznego dystrakta i loosera z tej starej części miasta, gdyby dożył naszych czasów, straciłby pewnie swoje rozkoszne (Pereira, opamiętaj się!) poczucie humoru i prawdopodobnie byłby jednym z bohaterów powieści Houellebecqa: spauperyzowanym intelektualistą z blokowiska, uczącym na uniwersytecie, którego ostatnim atutem jest nazwa, spędzającym czas na dokonywaniu wyboru z oferty dań gotowych w supermarkecie. Widzimy więc, tak przynajmniej twierdzi Pereira, że można iść do przodu, cofając się.

O tym, że można się cofać, cofając się, wiemy wszyscy, bo właśnie na ogół tak się dzieje, podobnie jak pójście do przodu polega na pójściu do przodu. O cofaniu się, cofając się, nie chce jednak Pereira pisać z powodów omówionych na początku tego tekstu. A Tati przyda się na rozświetlenie długiej zimowej nocy, mimo letniej pory. Dobranoc.

MALINA PRZEŚLUGA

Czułość

Prześluga

- MALINA PRZEŚLUGA •
- ANDRZEJ LIS, MARIANNA LIS •

OSOBY:

- STARSZA KOBIETA / GRAŻYNKA
- KSIĘŻNICZKA DISNEYA / DOROTA
- SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA / MICHAŁ
- OBLEŚNY TYP / HENRYK
- GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU

Sztuka napisana z myślą o Teatrze Telewizji, choć zakładam, że jest do zrealizowania także na scenie.

Peron na dworcu Polskich Kolei Państwowych. Na peronie sporo ludzi w oczekiwaniu na pociąg. Wśród nich cztery postacie dramatu, czekają jak wszyscy. Mogą nerwowo zerkać na tablice, mogą rozmawiać przez telefon, pić wodę, szukać czegoś w torbie, przeciskać się przez tłum, mówiąc uprzejmie „przepraszam”, żegnać się i rozmawiać z bliskimi lub po prostu stać spokojnie.

*Zwykli ludzie w zwykłym tłumie, ani dobrzy, ani źli, ot, sobie są.
(Ta scena nie jest obowiązkowa.)*

1.

Przedział w wagonie klasy drugiej. Pociąg Polskich Kolei Państwowych jeszcze stoi na peronie. W przedziale siedzi starsza kobieta, sama. Otwiera reklamówkę ze sklepu Biedronka, a nawet raczej czarną reklamówkę Boss. Grzebie w niej i wyciąga jakieś zawiniątka. Pierwsze to kanapka, o reszcie jeszcze niewiele wiadomo. Do przedziału wchodzi dziewczyna

w typie współczesnej księżniczki Disneya. Uśmiechają się do siebie powściągliwie, jak to obcy ludzie w pociągu.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Tutaj wolne?

Starsza kobieta odpowiada małym uśmiechem. Zaczyna jeść kanapkę. Dziewczyna mocuje się z włożeniem walizki na górną półkę, starsza kobieta nawet prawie wstaje i prawie jej pomaga. Dziewczyna siada.

Siedzą, siedzą...

Do przedziału wchodzi szczupły mężczyzna. Najpierw wzdycha ciężko, potem mówi przepraszająco:

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA Ja mam przy oknie.

Siada i patrzy spokojnie przez szybę.

Siedzą, siedzą...

STARSZA KOBIETA (w roztargnieniu, do siebie) Gdzieś tu miałam szal...

Do przedziału wchodzi jeszcze pewien, powiedzmy, oblesny typ. Najpierw siada, dopiero potem pyta:

OBLEŚNY TYP Można?

Rozgląda się chwilę, na podłodze przedziału kładzie mocno zużytą miękką torbę podróżną.

OBLEŚNY TYP Tu torbę postawię, bo ciężka.

Starsza kobieta, przegryzając bułkę, szuka czegoś w torbie. Księżniczka Disneya wyciąga telefon i ładowarkę, rozgląda się w poszukiwaniu kontaktu, nie znajduje, próbuje jeszcze przez chwilę bezskutecznie uruchomić komórkę i chowa ją do małej, skórzanej torebki. Szczupły mężczyzna z zainteresowaniem obserwuje peron za oknem, dłonie trzyma splecione na podbrzuszu. Oblesny typ patrzy na współpasażerów bez krępacji, kaszle mokro i długo poprawia się na swoim siedzeniu. Pasażerowie uśmiechają się grzecznościowo do siebie, jeśli ich spojrzenia nie chcący się krzyżują.

Pociąg rusza.

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU Dzień dobry, witamy państwa w pociągu numer szesnaście tysięcy pięćdziesiąt trzy relacji Prasno-Żyrostaw, przez Mililice, Gutową, Bezkost, Drajeńce Lubawskie. Informujemy, że w pociągu obowiązuje całkowity zakaz palenia wyrobów tytoniowych. Wagon restauracyjny znajduje się na końcu składu pociągu. Jednocześnie informujemy, że z przyczyn technicznych pociąg uległ opóźnieniu około czterdziestu minut, za które uprzejmie przepraszamy. Następna stacja Mililice, planowany przyjazd o godzinie dwudziestej trzeciej dwadzieścia pięć. Życzymy państwu dobrej podróży.

Jadą, jadą...

KSIĘŻNICZKA DISNEYA (komentując rozpoczynając się podróż, jakby do siebie) Byle dojechać.

Małe uśmiechy porozumienia.

Jadą, jadą...

Szczupły mężczyzna ożywia się na moment i pyta zaniepokojony:

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA Deszcz padał?

STARSZA KOBIETA Nie...

Jadą, jadą...

OBLEŚNY TYP E, najlepiej przespać.

Oblesny typ wciąż się mości na swoim miejscu. Wydaje się, jakby było go coraz więcej, siedzi ekspansywnie. Szturcha nogą szczupłego mężczyznę, mruknie tylko coś chyba przepraszająco i przymyka oczy, szczupły mężczyzna uśmiecha się krzywo i odsuwa jak najbliżej okna.

Wymieniają ze starszą kobietą porozumiewawcze spojrzenia.

Starsza kobieta wyjmuje paczuszkę krakersów.

Jadą.

2.

W tej scenie akcja jeszcze nie postępuje dalej. Cała sytuacja rozgrywana jest ponownie. Czyli zaczynamy od stojącego na peronie pociągu, z samotną starszą kobietą w przedziale, potem księżniczką, szczupłym mężczyzną i oblesnym typem, którzy dosiadają się raz jeszcze. Zobaczmy jednak to wszystko z innej perspektywy.

A więc, jak było – starsza kobieta sama w przedziale. Grzebie w reklamówce, wyciąga zawiniątko – papierowe torebki, reklamówki, folie aluminiowe... W pierwszym, jak wiemy, jest kanapka. A dalej...

STARSZA KOBIETA

Bułka z masłem i pasztetem

kotlet z masłem i kotлетem

kiełbasa śląska i śliska

bardzo mi, bardzo mi, tak bardzo mi bliska

i

ziemniak-ziemniak

zerwany z pola chłodnym świtem

ubłocony, nigdy, przenigdy, nigdy niemyty

i burak

ale, ale on się nie nadaje,

nie.

Nie nadaje się.

Cegła może.

Cegła z piwnicy oficyny

oficyny patologicznej.

Tutaj, o, jest nawet ususzony mocz.

Może cegła.

Może, może.

Być może tak.

Dosiada się księżniczka Disneya.

Przez mgnienie oka możemy (nie musimy) widzieć przedział z perspektywy księżniczki, subiektywny POV. W tym ujęciu na miejscu starszej kobiety siedzi ropucha.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Tutaj wolne?

A gdyby tak móc od razu

do przodu

gdyby tak móc od razu

byłabym królową.
 Klusowałabym na koniu anglezując
 buforowanej sukience z goreteksu
 a król by mi kupował lody
 z naturalnej manufaktury i bez glutenu i bez mleka i bez niczego wodę
 samą
 mineralną mrożoną.
 Miałabym dużo czasu na paznokcie
 i na brwi niesforne, jak ja ich nienawidzę.
 Nie chcę, nie chcę tyle czekać.
 Na dmuchanym materacu
 leżałabym, leżałabym.
 I mieszkałabym w złotym, białym, ogromnym, pustym, strzeżonym,
 zamkniętym,
 głuchym pałacu mieszkałabym
 i nie musiałabym się uśmiechać wcale
 i robiłabym, co chciała
 i nikogo bym się nie bała.
Do przedziału wchodzi szczupły mężczyzna. Przez chwilę możemy (nie musimy) widzieć przedział jego oczami. W jego perspektywie starsza kobieta i książniczka Disneya są ohydne, brudne, mają tłuste włosy, łupież, czarne, długie paznokcie, obślinione twarze, a ich zachowanie jest stosowne do wyglądu.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA Ja mam przy oknie.

Przy oknie to zawsze
 zawsze wieje przy oknie.
 Ale ja mam przy oknie, inaczej nie pojadę, nie, nie wsiadę, zrezygnuję.
 Jak raz przy oknie już usiadę, to mogę do końca. I nikt
 nikt się nie ociera.
 Przechodzi, wychodzi, łązi, wraca, łązi.
 Chyba że z naprzeciwka, z przy oknie też.
 Ale wtedy nogi podkulam i jakoś nie dotyka.
 Głowy nie opieram.
 Oni tego nie piorą. Niby
 niby jest szmatka na zmianę, ale
 nie piorą tego po każdym, kto siedział.
 A każdy siedział, a nie wiem, kto siedział, każdy.
 We włosach jest najgorzej.
 Łupież to normalne. Ale łój. Kurz. Bak...
 ...bakterie.
 Obcych ludzi. Nieznanych mi.
 Nigdy ich nie spotkałem.
 A tu wtarty, wduszony ich łój, ich kurz, ich brud.

STARSZA KOBIETA

Nie.
 Jednak nie nadaje się.
 Rajstopy.

Beżowe trójki.
 Rajstopy, rajstopki może tak. Tak, tak, ale...
 A szal?
 Miałam tu gdzieś szal.
 Szal zawsze w kostkę składam, bo mi żal.
 Przechodzi z zielonego w bładozielony.
 W ogóle, w ogóle nic nie jest pognieciony.
 Tutaj wcale nie ma powietrza.
 Szal może,
 może miękkie szal lepszy.
 Szal, rajstopy, cegła.
 Nie wiem, no nie wiem, nie wiem.
Do przedziału wchodzi obleśny typ. Przez moment możemy (nie musimy) widzieć przedział jego oczami. W jego perspektywie wszyscy pasażerowie są wyniośli, niemożliwie czysti, wręcz błyszczący, do tego pewnie zamożni, inteligentni, aż nieludscy. Patrzą na niego kpiąco, z wyższością.
Tego typu perspektywa widzenia może (ale nie musi) pojawiać się od czasu do czasu w przebiegu sztuki tam, gdzie uzna się to za stosowne.

OBLEŚNY TYP Można?

Nazywaj mnie głupim
 Nazywaj mnie złym
 Nazywaj mnie śmiesznym
 Nazywaj mnie tłustym
 Nazywaj mnie biednym
 Nazywaj mnie chorym
 Nazywaj mnie słabym
 Nazywaj mnie spoconym
 Śmieć się: ha, ha, ha, ha
 Śmieć się: ha, ha, ha, ha
 Śmieć się.
 Tu...

Tu torbę postawię, bo ciężka.

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU Dzień dobry, witamy państwa w pociągu numer szesnaście tysięcy pięćdziesiąt trzy relacji Prasno-Żyrostaw, przez Mililice, Gutową, Bezkost, Drajeńce Lubawskie. Informujemy, że w pociągu obowiązuje całkowity zakaz palenia wyrobów tytoniowych. Wagon restauracyjny znajduje się na końcu składu pociągu. Jednocześnie informujemy, że z przyczyn technicznych pociąg uległ opóźnieniu około czterdziestu minut, za które uprzejmie przepraszamy. Następna stacja Mililice, planowany przyjazd o godzinie dwudziestej trzeciej dwadzieścia pięć. Życzymy państwu dobrej podróży.

Pociąg rusza.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Tyle jechać.
 Tyle trzeba ze sobą jechać.
 Byłe dojechać.

To ja może zaśpiewam piosenkę.
No bo co mam...
Tak siedzieć i myśleć muszę tylko.

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA

But rozwiązany cholera
sznurówka na podłodze
mokra na podłodze ubłocona.
A czy to błoto?
Co to? Jezu, co to?
Deszczu nie było.
Mokra sznurówka, Jezu.
Dotknę, zachoruję, umrę.
Nie dotknę, upadnę, umrę.
Siedzieć.
Nic, nic, cicho, nie myśl, cicho, nic, nic.

OBLEŚNY TYP

Torba na ziemi, nogi położę.
Buty zdejmę.
Albo że inaczej może.
Jedno kolano daleko na lewo
drugie kolano daleko na prawo.
Siedzę jak ten król.
Cała moja poboczność
cała moja góra i dół
zasną może.
Dość głośno umiem spać.
A co mi pozostaje?

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA

A on?
A ten co?
Noga prawa, kolano
przecina granicę.
Tu jest linia, nie widzi?
Gdyby, gdyby
gdyby tu nie było szyby...

STARSZA KOBIETA

A ja mam krakersa do chrupania.
Tak go chrupię
chrup
chrup.
Myśli się lepiej, w spokoju jakby.
Cegła to głupie – nie.
Rajstopy za sprężyste – nie.
Szal – trochę żal.
No to co?
No to co mam jeszcze?
Torebką foliową bardzo głośno szeleszczę.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Tyle jechać.
Tylko dojechać.
Żeby dojechać.
Żeby tylko.
I co...
Tak siedzę, jak ta idiotka siedzę.

OBLEŚNY TYP

Źle siedzę?
Normalnie siedzę.
Co, że niedobrze
co tak na mnie oni
Oczy może przymknę
co by nie patrzeć.
Tacy lepsi
niby tacy.
A co ja źle siedzę?

STARSZA KOBIETA

Zawsze tak w tych pociągach
z tymi ludźmi
Człowiek by sobie w spokoju
a ci ludzie
zawsze

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA

Mam swoje sprawy.
Patrzę przez okno.
Tyle mam spraw.
Tu tylko chwilowo.
Przez okno patrzę.
Tyle wszystkiego.
Będę patrzył.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Czemu mnie, mam, wpędziłaś w
Nie mówiłaś nic
Nic prawdy
Jak będzie
W błąd wprowadzałaś
Z każdym uśmiechem w błąd wprowadzałaś

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA

Brzydka jego noga, zła. Oddech jej, sapanie. Cichość tamtej.

STARSZA KOBIETA

Zawsze jestem na wszystko skazana.
Czego nie chcę.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Wszyscy coś ode mnie
A ja nic.

Nie bądźcie tu
Nienawidzę w sumie.

OBLEŚNY TYP

Patrzyciele.
Idźcie w cholerę.
Aż bardziej śmierdzi przez was
ten przedział.

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU Dzień dobry, informujemy, że z około pięćdziesięciominutowym opóźnieniem pociąg zbliża się do stacji Mililice. Wsiadających prosimy o sprawdzenie, czy w przedziale nie pozostał bagaż lub inne rzeczy osobiste. A teraz wyobraźmy sobie psa, który gryzie własną nogę. Życzymy udanego pobytu lub dalszej dobrej podróży.

3.

OBLEŚNY TYP

Patrzę, czy kto aby nie wysiadzie i lekko mi się czymś tanim odbija.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Ja na to dyskretnie przewracam oczami.

STARSZA KOBIETA

Pytam, czy można na chwilkę otworzyć okno.

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA

Odpowiadam, że mi tam nie przeszkadza.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Uśmiecham się nieco.

OBLEŚNY TYP

Nie reaguję.

STARSZA KOBIETA

Wstaję, mocuję się z oknem.

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA

Przyglądam się.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Ja też.

OBLEŚNY TYP

Wstaję, przeciskam się do okna i pomagam.

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA

Wzdrygam się.

STARSZA KOBIETA

Dziękuję.

OBLEŚNY TYP

Mówię, proszę bardzo.

STARSZA KOBIETA

Mówię, duszno w tych pociągach.

OBLEŚNY TYP

Nic nie mówię.

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA

Mówię, tak.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Nic nie mówię.

STARSZA KOBIETA

Mówię, zimą zawsze zimno, a latem grzeją.

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA

Nic nie mówię.

OBLEŚNY TYP

Nic nie mówię.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Nic nie mówię.

STARSZA KOBIETA

Mówię, człowiek nie ma szczęścia.

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA

Nic nie mówię.

OBLEŚNY TYP

Nic nie mówię.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Nic nie mówię.

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA

Zamykam okno.

STARSZA KOBIETA

Nic nie mówię.

OBLEŚNY TYP

Zasypiam. Głośno śpię, a moje spanie dzieli się na dwie wyraźne fazy następujące po sobie w uporządkowanym układzie. Pierwsza to świsto-zaśpiew wdechu, którym przywłaszczam sobie cząsteczki powietrza i sprawiam, że stają się moje, następnie wypełniam je wewnątrz siebie wszystkim tym, o co posądzają mnie inni, wsączam w nie wydzieliny i zapachy, wiele lat zmęczenia i rozczarowań, wytłaczam je chropowatym ciężarem spraw, których od dawna nie mogę udźwignąć, jest tutaj trochę smutku, trochę zazdrości i bardzo, bardzo dużo twardej nienawiści do samego siebie, a także niestety do wszystkiego, co istnieje w świecie, na który przyszedłem i który wciąż czegoś ode mnie chce, czegoś oczekuje i zabrania, oszukuje i zabiera, w świecie, po którym od tylu lat wędruję i jeszcze się nie odnalazłem. Gdy cząsteczki przyswojonego przez moje wnętrze powietrza są lepkie, ciepłe i ciężkie, następuje druga faza snu, czyli charcząco-bulgoczący wydech, przez który z wysiłkiem wypuszczam je ponownie w przestrzeń przedziału. Być może otumanione i przytłoczone moim nędznym środkiem objijają się o innych, przylepiają do nich, wnikają im w skórę i włosy, osiadają na rzęsach i wargach. Nie wiem, nie interesuje mnie to, przestały być moje, oddałem je wszystkie, wróciły z podróży do wnętrza, takie same, a jednak odmienione. I tak śpię, wdychając i wydychając, ni to będąc, ni nie będąc tutaj z nimi. Można pomyśleć, że to ucieczka, ucieczka do środka, choć wciąż siebie pytam, gdzie jest lepiej, wewnątrz czy na zewnątrz mnie, bo i tu, i tu czuję się źle. Rozprostowuję we śnie obie moje

nogi daleko i szeroko na zewnątrz siebie, jakby depczę, zawłaszczam, bo nie szanuję takiego zewnątrz, nie o takie zewnątrz mi chodziło. I tak w kółko. Wdech. Wydech. Bez końca.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Czy ten człowiek naprawdę... Czy on musi tutaj być? Pytam samą siebie w wymiarze ogólnym. Ten człowiek, namacalny byt o imieniu Janusz, Roman, Marian, Zdzisław. Świat przepełniony jest Januszami, Romanami, Marianami, Zdzisławami, a moim zadaniem jest poruszać się po nim tak, by mnie nie dotykali, nie mówili do mnie i nie patrzyli w moim kierunku. Miało być inaczej. A zawsze patrzą, zawsze mówią, dotykają zawsze. Musi być mnie jeszcze mniej. Musi być mnie mniej. Chudnę, chudnę, tak gwałtownie chudnę, aż znikam. Zostają po mnie umalowane usta i doklejone rzęsy, doczepione włosy i przyspawane paznokcie. Chowam się za nimi, ale ciągle jakiś kawałeczek wystaje, wciąż mnie widać, można dotknąć, porazić prądem. Gdy wracam z przyjęcia u księcia o piątej, szóstej, siódmej, ósmej, dziewiątej rano, włosy zamieniają się miejscami z rzęsami, paznokcie przyklejają się do warg, usta zostają na palcach, ale ja nadal tutaj jestem, nigdy nie znikam naprawdę. A gdyby tak móc od razu, do przodu, dojechać na wyspę chudych i niewidzialnych, dostać tę koronę i złoty klucz, zamknąć się w wieży i nigdy, nigdy więcej nie jechać, nie patrzeć, nie mówić, nie dotykać nikogo, niczego. Taka jestem nieswoja przy innych, zupełnie inna niż przy samej sobie, z którą nie potrafię być nawet blisko, bo zawsze coś stoi na drodze. Mdli mnie znów. Mdli mnie. Znów.

Jak bardzo źle, że te dwa lustra tutaj patrzą na siebie z naprzeciwnika i odbijają moją twarz w nieskończoność, jak bardzo źle, że krzyżuję spojrzenia z innymi i te spojrzenia, skrzyżowane i odbite, suną zygzakiem w głąb i nigdy nie wracają.

STARSZA KOBIETA

Patrzy na krakersa, jakby taka głodna. Że mam dać, poczęstować mam? Chuda taka. Obcą osobę, a taka mała paczuszka, taka droga i taka mała, oszukana, w środku powietrze, powietrze i pięć ciastek. Mogę poczęstować powietrzem z paczuszki, lepsze niż to w przedziale, droższe, złoty pięćdziesiąt za jeden wdech tak w przeliczeniu. Nie odczepi się. Rozprasza mnie to jej patrzeć, to ich patrzeć, szeleszczenie nie pomaga zebrać myśli. Jak to było, co to było, co ja mam, rajstopy, szal, cegła, to trójka smutnych faworytów. Ale nie czuję zadowolenia, nie czuję satysfakcji, potrzeba mi chyba czegoś innego. Na tle rajstop i szala cegła się wyróżnia. Rajstopy rozciągliwe, szala żal... Ale na cegłę nie mam odwagi, cegła nie jest dla mnie. Choć to by było pewnie i oryginalne, nikt chyba nie kończył ze sobą poprzez cegłę. Ja jednak skłaniam się ku wariantowi sprawdzonemu i bezpieczniejszemu, tak, oczywiście, może i wieszanie się jest nudne, ale wolę raz a dobrze, zawisnąć, krrrk, i umrzeć, niż na ten przykład uderzyć się w tę głowę ceglówką, stchórzyć i zemdleć i się obudzić w szpitalu, a nad głową by stał on, małżonek, od którego wyjeżdżam właśnie po raz któryś-entyś, wypatroszona.

Patrzyłby na guza i by się śmiał. Oj, tak. A guz robiłby się fioletowy, a potem stalowo-olowiany, a potem zgniło-zielony, a zanim by w ogóle zżółkł, to już by mnie małżonek zabrał do domu i byłoby to samo, co zawsze, mój płacz, jego śmiech i dzień za dniem donikąd. Dlatego cegła nie. Rajstopy rozciągliwe, szala żal, myśleć, myśleć, skoncentrować się, zanim będzie stacja, moja stacja końcowa, zawisnąć gdzieś w tym pociągu, pewnie w ubikacji, choć to nieco upokarzające, ale jakie życie, taka śmierć.

SZCZUPEŁY MĘŻCZYŻNA

Okruchy na jej brodzie, dwa, cztery, pięć, sześć, siedem... Osiem, dziewięć, dziesięć, dwanaście, czternaście, szes... siedemnaście. Zlizuje językiem cztery z nich. Trzynaście wciąż przyklejonych do podwójnego podbródka. Ja tak nie mogę. Ruszy się i spadną. Na nią, pół biedy, ale na siedzenie spadną. I przechodząc, wychodząc, płaszczęm zahaczę, zabiorę ze sobą. A potem, w domu, przesunę po płaszczu bezwiednie dłonią, a dłoń przyłożę do ust. I będzie tak, jakbym ją całował. Równie dobrze mógłbym pocałować ją już teraz, zlizać wszystkie wyślinione, wypłute okrucy, przesunąć językiem po spoconym zagłębieniu w szyi, słony smak tłustej, starej skóry z białawym meszkiem drobnych, kwaśnych włosków. Jezu, nienawidzę jej. Patrz w okno i bądź normalny. Nie myśl, nie myśl, przebij myślą szybę i zahacz się o coś, co ci nie zagraża. Chcę przytulić się do drzewa. Jezu, chcę przytulić się do drzewa. Suche odłamki kory zostają na rękach, nie mają nic wspólnego z ludźmi, nie ma na nich skażenia, nic się nie lepi ludzkim brudem. Połóż ręce na kolanach, o tak, świetnie, jeszcze trochę i stąd wyjdiesz. Nie musisz tu być. Nie musisz tu być. Bez ciała byłoby mi łatwiej. Boże, chcę przytulić się do drzewa!

Powinienem oddać mocz. Ile wytrzymam? W domu będę za trzy godziny, może za trzy i pół. Nie myśl, nie myśl. Wolałbym oddać mocz pod siebie, niż przejść obok nich i zrobić to w tutejszej toalecie. Boże!

STARSZA KOBIETA Może krakersika?

SZCZUPEŁY MĘŻCZYŻNA Nie-nie. Dziękuję.

STARSZA KOBIETA A pani krakersika?

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Nie, dzięki.

OBLEŚNY TYP (*wybudziwszy się ze snu*) A ja się skuszę.

Chrupią krakersy w milczeniu.

4.

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU Dzień dobry, witamy państwa w pociągu numer szesnaście tysięcy pięćdziesiąt trzy relacji Prasno-Żyrostaw, przez Gutową, Bezkost, Drajeńce Lubawskie. Informujemy, że w pociągu obowiązuje całkowity zakaz palenia wyrobów tytoniowych. Wagon restauracyjny znajduje się na końcu składu pociągu. Jednocześnie informujemy, że z przyczyn technicznych pociąg uległ opóźnieniu około dwięćdziesięciu minut, za które uprzejmie przepraszamy. Następną

stacja Gutowa, planowany przyjazd o godzinie zero zero dziesięć. Informujemy, że pies zatapia kły we własnej nodze głębiej i głębiej. Ślina skleja futro. Życzymy państwu dobrej podróży.

STARSZA KOBIETA Dziewięćdziesiąt minut!

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA To po prostu jest, ja nie wiem.

STARSZA KOBIETA Co oni robią tam.

OBLEŚNY TYP Siedzą se na dupach, a my musimy tu siedzieć i stać.

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA A człowiek się do domu chce dostać tylko.

STARSZA KOBIETA A pan gdzie jedzie?

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA Żyrostaw.

OBLEŚNY TYP Do końca. To se pojedziemy, ja też do końca.

STARSZA KOBIETA Ja też, do końca.

OBLEŚNY TYP A pani cicha, też do końca? Co? Do końca?

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Mhm.

OBLEŚNY TYP To se pojedziemy, se pojedziemy.

STARSZA KOBIETA Ma pani bardzo taki ładny pasek przy tej torebce.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Dziękuję.

STARSZA KOBIETA To skóra, nie?

KSIĘŻNICZKA DISNEYA No raczej tak.

STARSZA KOBIETA Wytrzymały taki, elegancki. Chyba tak, chyba tak. Można dotknąć?

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Paska?

STARSZA KOBIETA Można?

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Proszę.

STARSZA KOBIETA Mięciutki, ale mocny, nie? Pan spojrz, to dopiero pasek, nie, niech pan dotknie, zobaczy, no.

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA (do siebie) Jezus.

STARSZA KOBIETA Co – Jezus?

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU Szanowni państwo, informujemy, że z przyczyn technicznych nastąpi zatrzymanie pociągu.

Bardzo mocne szarpnięcie, jak uderzenie. Panowie lecą na panie. Obłeśny typ na księżniczkę Disneya, szczupły mężczyzna na starszą kobietę.

OBLEŚNY TYP Trochę przyjemności z tego przynajmniej, hehehe, co nie.

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA Przepraszam.

OBLEŚNY TYP Co się pan tak wyciera jak chory jakiś. Trzęsie się padaczka jak chory, hehe.

STARSZA KOBIETA Okno otworzyć może.

Mocuje się z oknem, ale nie umie go otworzyć. Obłeśny typ również próbuje – nic z tego. W ataku paniki na okno rzuca się i szczupły mężczyzna, jednak i on nie jest w stanie uchylić go nawet o centymetr.

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA Drzwi!

OBLEŚNY TYP Panie, bez nerw. Służba nie druźba.

Obłeśny typ mocuje się z drzwiami, te jednak pozostają zamknięte. Szczupły mężczyzna podchodzi do nich, ciągnie, szarpie – i nic. Księżniczka Disneya podchodzi do drzwi, próbują razem, drzwi ani drgną. Tymczasem starsza kobieta ogląda i sprawdza pasek torebki księżniczki,

raz po raz patrzy w górę, na metalowe półki bagażowe. Światło jarzeńiówki raz po raz brzęczy i przygasa. Klimat irracjonalnej paniki.

STARSZA KOBIETA Zaczasło.

OBLEŚNY TYP Ni wte, ni wewte. Jak te sardynki tu

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA Nie, ja nie, ja nie mogę

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Spokojnie

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA Nie dotykaj

OBLEŚNY TYP E, e! Się drze na dziewczynę miłą, pomóc chce, a ten się drze jak! Pani siada koło mnie, to sobie razem posiedzimy i tego.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Proszę mnie nie

OBLEŚNY TYP Dobra, przepraszam. Stój se. To se stój, wariatka. Wariaci wszyscy.

Wariaci.

Wariaci, kurwa, wariaci.

Kurwa, no!!!

Pasażerowie obserwują się w napięciu.

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU Szanowni państwo, z powodu zatrzymania oraz znacznego opóźnienia pociągu Spółka PKP oferuje darmowy poczęstunek duchowy w formie utworu muzycznego. Jednocześnie informujemy, że wielkość opóźnienia może ulec zmianie. Za utrudnienia uprzejmie przepraszamy.

Darmowy poczęstunek duchowy pop, wykonywany słodkim, radosnym, dziewczęcym głosikiem. Co widzimy w trakcie, powierzam reżyserowi, ufając, że się rozumiemy i nie narzucając obrazów, skoro moje są słowa.

I love you, na na na

because you love me

I love you so, so much

I wanna touch you

I wanna hold your hand

I wanna kiss you

Be with you till the end

na, na, na, na, na.

You love me, na na na

because I love you

You love me so, so much

My pretty baby

My sweetie honey pie

My lovely baby

Be with me till I die

na, na, na, na, na.

I love you, na na na

You love me, na na na

Love, love, love, love, love, love

Love, love, love, love, love, love

5.

Minęło trochę czasu. Szczupły mężczyzna przytulony do szyby, oblesny typ spaceruje po klaustrofobicznej przestrzeni przedziału, księżniczka Disneya śpiewa coś nerwowego, rwanego pod nosem, starsza pani bawi się paskiem torebki księżniczki.

OBLESNY TYP

Kurwa.

Kurwa mać.

Kurwa kurwa mać.

Kurwa mać.

Kurwa kurwa kurwa.

Kurwa mać.

Kurwa kurwa kurwa mać.

Kurwa kurwa mać.

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU Szanowni państwo, informujemy, że zatrzymanie pociągu z przyczyn od nas niezależnych potrwa...

OBLESNY TYP Ile!

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU ...długo.

STARSZA KOBIETA Jak tu gorąco.

OBLESNY TYP Kurwa.

STARSZA KOBIETA Nie ma powietrza.

OBLESNY TYP Kurwa!

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Przestańcie...

OBLESNY TYP Zaraz coś rozpierdolę, jak Boga kocham.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA Szybę, szybę.

OBLESNY TYP Szybę! Szybę!

Próbuje rozbić czymś szybę, na nic. Nawet cegłówka starszej kobiety nie działa. Objęła sobie tylko dość mocno rękę. Do krwi.

Szczupły mężczyzna na widok zakrwawionej ręki tuż nad jego głową mimowolnie wydaje z siebie krótki wrzask. Księżniczka Disneya zatyka uszy. Oblesny typ patrzy oniemiały, a starsza kobieta w ogóle nie jest zainteresowana, bo odpina pasek od torebki księżniczki.

6. Przejebane

Przejebane.

OBLESNY TYP

I stoję z ręką zakrwawioną jak ta świnia rzeźna, zawsze jak ta świnia, a chciałem dobrze, dobrze chciałem, pomóc chciałem, człowiek dobrze chce, a robi źle, zawsze źle i bez sensu, bez sensu siedzę tutaj z nimi, z tymi ludźmi obcymi, nienawidzę ich, nienawidzę ich tak bardzo, tak ich bardzo nienawidzę, tak bardzo nienawidzę ich, że mi od tego żółkną zęby i tłuszcza się włosy, pod pachami się od nich pocę i w kroczu, z butów stojących na podłodze mi od tych ludzi tak nieznośnie śmierdzi. Maryjko ty moja, w niebie kochana, weź ode mnie tę złość, bo ja znów robię się nienormalny, bo mnie tak podle ściąga w dół i czuję,

że utonę zupełnie bez sensu, zrobię coś, na co nie mogę sobie pozwolić, i nie będę za to przepraszał, a ta krew na ręce, ta krew mnie nakręca, patrzę na krew i myślę, że ona nie powinna być moja, Boże mój ty, dlaczego tak myślę, weź tę nienawiść, weź ją prędko, bo ja już stąd sam nie wyjdę, z siebie nie wyjdę i wszystko skończy się tak źle i tak bez sensu. I jeszcze ten, ten tu, wariat krzywy, na szybko rozplaszczony, brzydzi się mną, wiem od początku, i ta mała chuda wariatka brzydzi się mną, gardzi, człowiekiem gardzi od urodzenia, widzę to, a ta stara wariatka, a ta wariatka stara, znam tę gębę, znam takie, wiem, co o mnie myślisz, nie patrzy nawet, taka w niej odraza jest głęboka, wiem, co o mnie myślicie, głupi, zły, śmieszny, tłusty, biedny, chory, słaby, spocony, nigdzie nie dojedziecie, to są tylko takie myśli, sam je ledwie słyszę jeszcze w tym szumie, ale to się musi skończyć źle. Nie chcę niczego złego przecież. Nie chcę.

Maryjko ty moja, w niebie kochana.

Noż kurwa jego mać, w dupę jebana.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA Niech pan tak nie stoi.

STARSZA KOBIETA Proszę się nie denerwować.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Co pani zrobiła z moją torebką?

7.

OBLESNY TYP Noż kurwa jego mać, w dupę jebana.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA

Krew z jego dłoni nad moją głową zbiera się w kropelkę. Staram się oddychać, nie pokazać, że nie jest ze mną najlepiej, ale z wydechu robi się krzyk, a potem chyba drugi, sam nie wiem. Sam nie wiem. I, i to najgorsze, bo dzieje się też coś niedobrego z pęcherzem. Odwrócić uwagę. Zamknięty z nimi, z tymi obcymi, zamknięty z ciałami, z oddechami, coraz gęściej, coraz gęściej. Jakieś wspomnienie sobie dam. Mama zawsze miała w torebce wilgotny ręcznik zamknięty w foliowym woreczku na przeróżne okazje i zestaw plasterków, i jeszcze szmatkę do otwierania drzwi łazienki w obcych miejscach. Taaak, taaak... Jezu. Nie wyjdę stąd. Nie wyjdę stąd nawet do łazienki. Coś się dzieje z moim pęcherzem. Bądźmy dorośli, nie róbmy dziwnych rzeczy, zachowujemy się jak ludzie, ludzie cywilizowani, niech ta krew na mnie nie kapnie, Jezu, bo się, bo się posikam do końca. Wtedy naprawdę będzie źle i przynigdy sobie tego nie wybaczę, własny, wystygły mocz jest gorszy od wszystkiego, co na tym świecie, a ja naprawdę nie jestem normalny, chcę po prostu do domu, chcę być sam, wyprać się w wannie, jak się umyję, to będę spokojniejszy, zawsze ratunkiem było mydło, boję się, że ta krew, że mój mocz, boję się was ludzie za bardzo, do domu chciałem, do domku chciałem, a tu taki koniec marny, Boże. Niech pan tak nie stoi.

STARSZA KOBIETA Proszę się nie denerwować.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Co pani zrobiła z moją torebką?

8.

OBLEŚNY TYP Noż kurwa jego mać, w dupę jebana.
SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA Niech pan tak nie stoi.

STARSZA KOBIETA

Może to jest właśnie idealna sytuacja. Może muszę zrobić to tu i teraz, przy innych, przy tych obcych ludziach. Taki pasek śliczny, jasny beż, ze skóry chyba nawet, mięciutki, odpięłam, wiem, odpięłam, ale może nie powinno mnie to obchodzić, oni mnie nie znają, obcy ludzie, zachowuję się jak nienormalna, wiem przecież wiem, ale gdyby wiedzieli, gdyby oni wiedzieli, a co mnie obchodzą, po prostu tu jest miejsce i czas i myślę, że mogę, że tak. Że, myślę, to by się nawet nadawało dla mnie, umrzeć tak o, wśród obcych ludzi, a co mnie oni obchodzą, co ja ich obchodzę, to jest znak. Tyle byłam normalna, zwyczajna, całe życie, no a przecież drugiego nie mam, to ta nienormalna, ta niezwykła sytuacja jest moja teraz, stoimy, tak tu gorąco, okna i drzwi nawet się nie da, to znak i ten pasek. To specjalnie. To jest idealna sytuacja, a małżonek się dowie, że mnie tak wśród tych obcych, okropnych, nieszczęśliwą, wypatroszoną, samą, tyle mi zabrał, to może jak się dowie, to może, może mnie pokocha nareszcie, gdy już mnie nie będzie. Żeby mnie tylko nie chcieli, żeby mnie nie powstrzymali, ten tu z ręką obitą, ten jest najgorszy, się może rzucić, taki w nerwach mnie może powstrzymać i jeszcze krzywdę mi zrobi, po takim to się tylko złego można spodziewać, reszta mnie nie obchodzi, obcy ludzie paskudni obcy bez serca, co ja ich obchodzę, ale ten, ten zakrwawiony jest cały zły i boję się, że zanim to zrobię, to wybuchnie.

Proszę się uspokoić.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Co pani zrobiła z moją torebką?

9.

OBLEŚNY TYP Noż kurwa jego mać, w dupę jebana.
SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA Niech pan tak nie stoi.

STARSZA KOBIETA Proszę się uspokoić.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Ja już tak zbłądłam, że nie umiem bardziej. A może bym jakoś wyszła przez te zamknięte drzwi, no nie wiem, jakoś. Albo bym na tę półkę do góry weszła, tam mnie nie dotkną, a jak będą do mnie mówili, to nie będę ich słyszała, umiem dobrze nie słyszeć, nauczyłam się tego wszędzie. Nie chcę was tu, tak im krzyknę. Ale to będzie głupie. Jakie to będzie głupie. Zauważą, jakie to głupie i mnie wyśmieją wszyscy, tacy są. W końcu ruszymy i dojadę, a teraz tylko tak siedzieć, udawać normalną i popatrzę sobie na ręce. Mam takie brzydkie zmarszczki na rękach, wszędzie tam, gdzie się zgina. I paznokcie mi się nadkruszyły, ja tu umrę. Nigdzie nie dojadę, umrę tu, a inni ludzie będą po mnie chodzić, bo nie zauważą, że leżę. Mogłam się nie odzywać, głupia, nic nie mówić, tobym była niewidzialna. Ale oni kazali się odezwać, obcy

ludzie, zawsze tak, że coś chcą ode mnie i muszę. Z nikim nie chcę rozmawiać, z nikim, tak, no przecież wiem, ludzie są straszni i wszędzie ich pełno. Nikt mnie przed nimi nie ostrzegł, nie ostrzegł mnie. Zawsze czegoś chcą i nigdy nikt nie słucha. Zawsze czegoś chcą. W torebce mam jakieś rzeczy, którymi mogłabym się zająć, szminkę, lusterko, breloczek, na pewno. Ale co... O nie. O nie. I znowu muszę się odezwać.

Co pani zrobiła z moją torebką?

10.

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU Szanowni państwo, informujemy, że zwierzę to dla wielu ludzi coraz częściej lepsza wersja człowieka.

Światło w przedziale odrobinę przygasa.

Starsza kobieta odrzuca torebkę książniczkę – jej zawartość wysypuje się na podłogę przedziału – trzyma jednak w dłoni pasek. Książniczka ciągnie z drugiej strony i tak przez chwilę szarpia pasek z obu stron, jak te psy, nawet powarkując (lub warczenie możemy słyszeć z offu).

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Proszę to... puścić...

STARSZA KOBIETA Ja przecież... Ale...

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Puść..!

STARSZA KOBIETA Proszę nie...!

KSIĘŻNICZKA DISNEYA No co za...!

STARSZA KOBIETA Ale! Nie szarpać!

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Wariatka!

STARSZA KOBIETA Nie szarp!

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Warrriatka

STARSZA KOBIETA Nie szarrrrrrrp

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Warrrrrr

STARSZA KOBIETA Arrrrrrrr

STARSZA KOBIETA/KSIĘŻNICZKA DISNEYA (off)

Wrrrrrrrr

Arrrrrrrr

Warrrrrrrr

Rrrrrrrrr

rrrrrrrrrr

rrrrrrrrrr

rrrrrr

hau rrrrrrrrrrrrrrrrr

hau hau hau

hau

hau hau hau hau hau hau hau hau

I tym podobne.

Starsza kobieta gryzie książniczkę. Wrywa pasek.

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU

A teraz wyobraźmy sobie psa, który gryzie własną nogę.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Ugryzła mnie

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU

Najpierw delikatnie osadza na niej cztery kły

OBLEŚNY TYP

Jacy wszyscy jesteście śmieszni

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU

Po chwili gwałtownie wbija wszystkie zęby

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA

Nigdy stąd nie wyjdziemy

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU

Zaciska oczy, marszczy nos, chce mu się wyć, czuje smak krwi.

Dobrze wicie, jak to boli.

Szarpie raz, potem drugi, usłyszymy te ciche powarkiwania.

Od kiedy to niszczy sam siebie?

Kiedy stał się własnym wrogiem?

Nie jest to aż tak istotne, bowiem proces samozniszczenia z każdym szarpnięciem przybiera na sile.

STARSZA KOBIETA

Przerzucam pasek

nad szczebelkiem półki.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Oglądam ugryzienie.

STARSZA KOBIETA

Wiążę jeden koniec

na metalowym pręcie.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA

Patrzę tylko w szybę.

STARSZA KOBIETA

Drugi koniec owijam

sobie wokół szyi.

OBLEŚNY TYP

Kolejny raz mówię „kurwa” pod nosem.

STARSZA KOBIETA

Łączę drugi koniec

z metalową półką.

OBLEŚNY TYP

Ponownie szepczę „kurwa”.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA

Staram się myśleć o drzewie.

OBLEŚNY TYP

„Kurwa”...

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Nic nie mówię i nic nie robię.

STARSZA KOBIETA

Brzydzę się tobą, człowieku.

Bez zastanowienia robi krok do przodu i zawisa.

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU *Życzymy państwu miłej podróży.*

11.

Szczupły mężczyzna zaczyna cicho płakać. Na siedzeniu i spodniach rośnie mokra plama moczu. Księżniczka Disneya ściska ugryzione przedramię, obleśny typ ściska skaleczoną dłoń, nic nie robią, patrzą.

Siedzą, siedzą...

Starsza kobieta, powieszona na pasku, kołysze się kapkę.

12.

STARSZA KOBIETA

Nie płacz, synku. Wszystko będzie dobrze. W końcu stąd ruszymy. Nie płacz, to się przecież zdarza. Każdy ma czasami gorszy dzień. To nie twoja wina, to nie nasza wina. Człowiek jest przecież człowiekiem tylko do czasu. No chodź, przytul się do mnie. Tutaj jest bezpiecznie. Czy nie wydaje ci się to śmieszne? Czy nie wydaje ci się, że robimy głupoty? Jacy jesteśmy bez sensu, patrz. Powiesiłam się właśnie przy obcych ludziach. To się przecież nie miało prawa zdarzyć. Na zawsze już mnie taką zapamiętacie. A nawet nie wiecie dlaczego. Taki wam teatr tutaj zrobiłam.

Dlaczego się powiesiłam?

Było tu odrobinę za gorąco.

Znudziło mi się oczekiwanie.

Dziś rano wpadłam na pomysł, by zrobić to w podróży.

A potem były sprzyjające okoliczności.

I ten pasek. Ten pasek zadecydował.

Długo szukałam takiego paska.

Muszę ci podziękować, dziewczyno.

Dziękuję.

Dlaczego się powiesiłam?

Naprawdę chcecie wiedzieć?

Naprawdę, naprawdę chcecie to wiedzieć?

Ale musicie powiedzieć mi jasno i wyraźnie, że jesteście szczerze ciekawi przyczyn mojego powieszenia.

Nie tylko ze względów sensacyjnych, nie tylko dlatego, że powiesiłam się tu i teraz, w waszej obecności, chociaż wiem – to o niecodzienne.

Musicie mi powiedzieć tak, żebym uwierzyła, że naprawdę chcecie wiedzieć, dlaczego postanowiłam umrzeć.

Chcecie to wiedzieć? Bardzo, bardzo pragniecie?

Bo teraz już wiem i teraz dopiero mogę powiedzieć, dlaczego od pięciu minut ostatecznie i w pełni nie żyję.

Wiecie, jak to jest wierzyć w coś przez całe życie, pośród tylu klęsk mieć tę jedną, jedyną pewność, tę jedną sprawę, dla której człowiek otwiera rano oczy, a potem się ubiera, je śniadanie i toczy tę swoją smrodliwą kulę żywota? Ja miałam taką sprawę. Miałam taką sprawę, a tą sprawą był mój małżonek, a raczej to, że zawsze wiedziałam, że byłam pewna, jak niczego bardziej w tym świecie, że wpędzi mnie do

grobu. Prędzej czy później – myślałam, że prędzej, ale jednak później. Żyłam tylko dla myśli, że przez niego umrę. Z tą nadzieją i tą nienawiścią, nienawiścią głęboką, budziłam się i zasypiałam koło niego przez czterdzieści parę lat. Powtarzałam to jemu, powtarzałam to sobie, nie umiałam zasnąć bez kilku serii „nienawidzę cię” w myślach. Wrosło to we mnie, wypatroszyło od środka. Wiecie, jak to jest? Nienawiść nie pożera, ale powoli zapuszcza korzenie, a potem rozsadza człowieka jak drzewo doniczkę. I w końcu, w szczerym polu między Mililicami a Gutową powiesiłam się na twoim pasku, dziewczyno. I wszystko się zmieniło.

Bo okazuje się, że nie zrobiłam tego przez małżonka. Dopiero po śmierci mam jasność. W okrutnym błędzie żyłam.

Widzę was teraz wyraźnie.

Po śmierci wszystko się wyostreza.

Miałeś takie czerwone kaloszki. Czerwone kaloszki, pozdzierane łokcie. *(do obleśnego typu)* Pamiętasz mnie, Heniu? Bardzo źle wyglądasz. Nie masz prawie włosów i ten wielki brzuch. Nie poznałam cię. Jak mogłam cię nie poznać, Heniu...

Twój ojciec to chyba nie był najlepszy człowiek, prawda? Szarpał cię za kurteczkę, a gdy nie umiałeś sam zawiązać butów, trzepał po głowie. Zawsze zostawałeś ostatni, wszystkie dzieci już poszły, a my rysowaliśmy i śpiewaliśmy piosenki. Bim, bam, bom, pamiętasz? Bim, bam, bom... Odbierał cię po zamknięciu, gdy już mogłabym iść do domu, ale ja się nigdy nie złościłam, a on zwykle w końcu jakoś tam przychodził. A kiedy nie przychodził, to szliśmy razem do twojego domu, skakałeś po kałużach i mówiłeś, że to oceany.

Chciałabym was przytulić.

Po śmierci wszystko nabiera sensu.

Oj, szkoda mi teraz, oj, jednak szkoda.

Ale nic, za późno.

OBLEŚNY TYP

Zeszczaleś się.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA

Tu jest trup. Wisi trup.

OBLEŚNY TYP

Zeszczaleś się jak pies.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA

Nie widzisz? Trup. Nie widzisz? Wisi. Nie widzisz?

OBLEŚNY TYP

Kurwa, kurwa, kurwa mać.

Kurwa.

Kurwa.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Tylko dojechać.

Jechać. Jechać.

Wysiąść.

I już. Już-już-już-już-już-już!

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA

Tu jest trup. Tu jest trup.

13.

Światło przygasa nieco bardziej.

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU Szanowni państwo, informujemy, że pociąg numer szesnaście tysięcy pięćdziesiąt trzy relacji Prasno-Żyrostaw, przez Gutową, Bezkost, Drajeńce Lubawskie z przyczyn technicznych zwiększył opóźnienie i do stacji końcowej nie dojedzie nigdy. Jednocześnie przypominamy, że w pociągu obowiązuje całkowity zakaz palenia wyrobów tytoniowych. Wagon restauracyjny znajduje się na końcu składu pociągu. Trup znajduje się w środku składu pociągu, życie skończyło się w środku składu pociągu, w zasadzie wszystko kończy się w środku składu pociągu. Życzymy państwu udanego pobytu lub dalszej dobrej podróży.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA

Jak tutaj śmierdzi, śmierdzi.

OBLEŚNY TYP

Bo się zeszczaleś.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA

Umrzemy tutaj.

OBLEŚNY TYP

Cicho. Zaraz ruszy.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA

Umrzemy tutaj. Razem z nią.

OBLEŚNY TYP

Może i dobrze. Zaraz ruszy.

Księżniczka Disneya bez słowa wdrapuje się na półkę na bagaże. Kładzie się tam i patrzy z góry.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA *(śpiewa cicho)*

Niech ci kwitną bzy, powoje

Niech cię kocha serce moje...

OBLEŚNY TYP

Niech ci kwitnie róży kwiat...

Znasz to?

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Znam.

Znam i znam inne.

Znam wszystkie piosenki o miłości.

Jestem księżniczką, muszę, nie mam wyjścia.

Jestem księżniczką w wieży.

Dookoła żaby.

Mamo, nie mówiłaś, że tyle trzeba.

Że dookoła będzie tak źle.

Mamo, mamo, nie ostrzegłaś mnie.

Gdy byłam dzieckiem, kochałam ludzi.
Potem to się trochę pokomplikowało.
Potem się to wszystko nie udało.
I teraz męczę się tu z wami.
...Niech cię kocha cały świat...
Z was wszystkich najbliższy mi trup, bim, bam, bom.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA

Też się z wami męczę.
Każde wyjście z domu to jak
zdobyć szczyt Mount Everest kilka razy pod rząd.
Nie chcę tutaj być.
Nie chcę z wami.

OBLEŚNY TYP

Jak ja was naprawdę, kurwa, naprawdę, kurwa, nienawidzę.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Słyszeliście mnie?
Słyszeliście, jak myślałam o wieży i żabach?!

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA

Tak.

OBLEŚNY TYP

Co do słowa.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Zaraz wymiotuję.
Ku... ku...
Kurwa mać.

OBLEŚNY TYP

Przygasili światła, widzicie to, czy tylko ja?

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA

Co się z nami dzieje.

OBLEŚNY TYP Boję się.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Powiedziałeś to na głos.

OBLEŚNY TYP No bo się boję.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Ja też.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA Zejdź tu.

Księżniczka schodzi. Szczupły mężczyzna obejmuje ją, z czułością, jak dziecko. Księżniczka wymiotuje mu na płaszcz.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA To nic, nic się nie stało.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Umrzemy tutaj, tak?

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA Tak.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Moja mama powtarza, że nie ma sytuacji bez wyjścia. Nosi półmetrowe szpilki, w których wchodzi i wychodzi wszędzie.

Ja teraz też chodzę w szpilkach, no i się ciągle potykam.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA Półmetrowe szpilki?

OBLEŚNY TYP Są w ogóle takie?

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Nie ma. Wszystko, co ma moja mama, tak naprawdę w ogóle nie istnieje. Ja na przykład.

OBLEŚNY TYP Moja była straszną pizdą.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA Czemu?

OBLEŚNY TYP Nie umiała zostawić tego chuja, ojca.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Standard.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA A moja mnie nauczyła sikać na siedząco.

OBLEŚNY TYP Ooo, bracie...

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA No.

OBLEŚNY TYP Chcesz spodnie na przebranie?

Szczupły mężczyzna kiwa głową, obleśny typ wyciąga z torby jakieś wytarte jeansy, szczupły mężczyzna przebiera się. Są dużo za duże.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA (o spodniach) Super panu.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA Joł, joł, teges-szmegeś.

Śmieją się.

SZCZUPŁY MĘŻCZYZNA Michał jestem.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA Dorota.

OBLEŚNY TYP Henryk.

Patrzą na trupa starszej kobiety.

MICHAŁ A ona?

HENRYK Wygląda na Grażynkę.

Śmieją się.

DOROTA Michał, Henryk i Dorota z martwą Grażynką zamknęci w pociągu.

HENRYK Siedzą i jedzą tłuste kiełbasy.

Śmieją się bardziej.

MICHAŁ Nie, czekaj! Martwy Michał, martwy Henryk, martwa Dorota z martwą Grażynką zamknęci w pociągu!

HENRYK Na amen, kurwa.

DOROTA Siedzą i jedzą tłuste kiełbasy.

Śmieją się jak wariaci.

DOROTA Twarz mi pęka! Dawno się tak nie śmiałam!

HENRYK Ja to z dziesięć lat temu, jak mi odpłynął mój fiat. No, jak ta powódź była, ze szwagrem dwa dni szukaliśmy i znalazł się, kurwa, nad jeziorem. Taki rejs se zrobił!

MICHAŁ Że ta powódź w Praśnie? W dwa tysiące szóstym? Też mam takie w sumie wspomnienie śmieszne z tego, że ten, że na oddział ortopedii, parter to był, wiecie, wszystko było zalane, no i przyleciała taka babeczka z kotem podtopionym i chciała, żeby mu zrobić...

HENRYK ...sztuczne oddychanie.

MICHAŁ Eee... Znasz to?

HENRYK To była moja siostra.

DOROTA Wow!

MICHAŁ No co ty! No co ty mówisz, Jezu... Śmiali się ze mnie, ale co miałem robić, biedne zwierzę. Rzygałem pół nocy potem. Ale się udało, i najważniejsze.

HENRYK To ty uratowałeś tego kota?

MICHAŁ No. Tak.

Henryk siada obok Michała, na jego byłym, zasikany miejscu i daje mu mocną grabę. Ściska rękę długo, może i przytula po męsku?

HENRYK Dziękuję.

MICHAŁ No weź. Nie ma sprawy. No już, ej, dobra.

DOROTA A ja ci raz oddałam portfel z kasą i dokumentami, wiesz? Michał Zabłocki jesteś. Jak powiedziałeś, że ortopedia w Praśnie, to mi się pokojarzyło. Trzy lata temu, przy Metalowcu.

MICHAŁ Zabłocki. Zostawiłem na bankomacie...

DOROTA Dużo sianka miałaś, doktorku. I wizytówki. To pokojarzyłam.

MICHAŁ Jezu! Ale nie podpisałaś się, nie miałem ci jak podziękować.

DOROTA A, bo ciebie chyba nie było, to wrzuciłam do skrzynki po prostu.

Na luzie, ważne, że się znalazł, co nie?

HENRYK Jaki mały jest ten świat.

DOROTA No mały.

MICHAŁ Dziękuję...

DOROTA Proszę bardzo.

MICHAŁ No ale jak tak, to was też coś pewnie łączy.

HENRYK No, Dorotka, co nas łączy, jak myślisz?

DOROTA Poza tym, że jesteśmy tutaj generalnie martwi, to nic.

HENRYK No, też mi się tak wydaje.

MICHAŁ A ta piosenka? Co mówiłeś, że znasz. Niech rosną bzy czy jakoś.

DOROTA Bim bam bom. Wszyscy to znają.

MICHAŁ Ja nie.

HENRYK Bim, bam, bom...

...No, dawaj!

DOROTA ...Bim, bam... parara...

HENRYK Bim, bam bom!

DOROTA Bim, bam, parara!

HENRYK Bim, bam –

Gaśnie światło.

14.

Kompletnie ciemno. No dobra, widz pewnie coś tam widzi (a może nie?), ale dla naszych bohaterów kompletnie ciemno.

DOROTA Wiecie co?

HENRYK Co?

DOROTA To strasznie głupie. Ale pomyślałam... Nie. Nie.

MICHAŁ No powiedz.

DOROTA Nie.

HENRYK A ja pomyślałem, że tu, kurwa, rzeczywiście coraz bardziej śmierdzi.

MICHAŁ Wszyscy oddychamy tym samym powietrzem.

HENRYK Co?

MICHAŁ Mówię, że śmierdzi, bo wszystko pozamykane i oddychamy tym samym powietrzem ciągle.

DOROTA Wszyscy oddychamy tym samym powietrzem.

HENRYK Zapiszę sobie.

DOROTA Nie wiem, czy chcę tu umrzeć.

HENRYK Grażynka wiedziała.

MICHAŁ Ciekawe, kim była.

HENRYK Pieprzona Grażynka, jeszcze ona tutaj.

Dorota pociąga nosem, rozkleja się.

MICHAŁ Hej... Hej... Spokojnie...

DOROTA Wypuść nas!!! Słyszysz?! Kto to jeeest! Kto to jest! Puść nas!

Puśćcie nas! Chcę do... Chcę do...

MICHAŁ Ćśśś. Już dobrze. Już dobrze... no...

HENRYK A mieliście kiedyś tak, że jak oddychacie, to was boli, że oddychacie?

MICHAŁ Co? Że co?

HENRYK Nie, ale nie po twojemu, nie po doktorkowsku, no. No bo...

No że... Po prostu wolelibyście nie oddychać, nie, bo to wszystko tak w was, kurwa, pulsuje, tak się gotuje, buzuje, że całą swoją wewnętrzną siłę, całą życiową energię poświęcacie tylko temu, by nie wybuchło, by was nie poniosło dalej niż byście chcieli, bo każdy następny wdech to zagrożenie, strach, złość, żal, ból, gniew, tak, gniew taki, że chciełbyście albo uciec od siebie, albo roznieść wszystko w pył, zniszczyć świat albo wypruć sobie żyły i nie wiadomo, skąd to przychodzi, po prostu jest razem z oddychaniem i musieliście przestać oddychać, żeby to coś ustało?

DOROTA Mam tak.

MICHAŁ No, ja też.

HENRYK (*rozkleja się*) I nie ma, kurwa, miłości. Nie ma, kurwa, miłości.

Przez chwilę cicho. Tak cicho i ciemno.

15.

Światło się zapala ostro, pociąg rusza jakby nigdy nic.

W przedziale, w ostrym świetle jarzeniówek Michał w cudzych spodniach i zabrudzonym wymiocinami płaszczu, zapłakana, ugryziona i potargana Dorota, przytulająca się do niego jak małe zwierzątko, zapłakany, przepełniony Henryk z krwawiącą wciąż dłońią i martwa Grażynka wisząca na pasku od torebki.

GŁOS KIEROWNIKA POCIĄGU Szanowni państwo, z około pięciusetminutowym opóźnieniem pociąg relacji Prasno-Żyrostaw zbliża się do stacji Gutowa. Wsiadających prosimy o sprawdzenie, czy w przedziale nie pozostał bagaż lub inne rzeczy osobiste. Za opóźnienie pociągu uprzejmie przepraszamy. Życzymy udanego pobytu lub dalszej dobrej podróży.

HENRYK To się... kurwa... to się postarali. No.

DOROTA Jedziemy...! (*odsuwa się od Michała*)

MICHAŁ Uff...

DOROTA Nareszcie.
 MICHAŁ Prawda?
 HENRYK A co z nią? Ma tak powiewać, biedaczka?
 DOROTA Biedaczka...
 MICHAŁ Oj, lepiej chyba nie ruszać.
 DOROTA Na policję by może zadzwonić, albo niech przyjdzie kierownik pociągu...
 MICHAŁ Pewnie zaraz będzie chodził, po takiej przerwie. Jakaś herbata nam się należy. To mu się powie od razu.
 HENRYK Można by przedzwonić.
 DOROTA Ja mam telefon rozładowany.
 HENRYK Ale może by po kogoś jednak.
 MICHAŁ Spokojnie, zaraz przyjdą. Jeszcze nawet nam biletów nie sprawdzali.
 DOROTA Na Gutowej się zaraz krzyknie na stacji jakby co.
 HENRYK Jak chcecie. Ja się tam nie będę wtrącał.
 Bo co ja jestem.
 Jak tu sami mądrzy.
 DOROTA Można by w sumie otworzyć okno.
Wstaje, żeby otworzyć okno, szarpie dłuższą chwilę, okno się nie otwiera.
Podchodzi Henryk, jemu się udaje.
 DOROTA Zaduch straszny.
 Ciekawe, co tak śmierdzi.
 Chyba za wcześnie, żeby ona.
 Ja na pewno nie.
 On się przecież zsiął.
 Jezu.
 MICHAŁ To ja oddaję te spodnie, dzięki wielkie.
 Już wolę moje.
 Wyszły trochę.
 I tak pewnie czystsze niż te jego.
 OBLEŚNY TYP Ale tam. Proszę sobie wziąć.
 Że co, że ja niby innych spodni nie mam, pomyślał?
 KSIĘŻNICZKA DISNEYA
 Co za koszmarny dzień.
 Chcę być sama.
 Byle dojechać.
 SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA
 Jezu, siedzę i patrzę na trupa.
 I ci oni tu wszyscy.
 Okno.
 KSIĘŻNICZKA DISNEYA
 Byle zapomnieć.
 OBLEŚNY TYP
 I wisi kobiecina.
 Smutno płynie życie.
 Kurwa, każde.

KSIĘŻNICZKA DISNEYA
 Żeby mi komórka działała
 Mam tam piosenki różne.
 SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA
 Patrzę przez okno
 Tyle wszystkiego
 Tu tylko chwilowo
 Wdech i wydech.
Obleşny typ robi głęboki, chrapliwy wdech, rozpościera się na swoim siedzeniu i zasypia chyba. Księżniczka Disneya rzuca w jego stronę krytyczne spojrzenie. Szczupły mężczyzna odsuwa się od nich jak najdalej i przykleja się do szyby. Starsza kobieta wisi.
Jadq, jadq.

16.

Niech ci kwitną bzy, powoje
 niech cię kocha serce moje
 niech ci kwitnie róży kwiat
 niech cię kocha cały świat

Po angielsku I love you
 Po rosyjsku ja lublu
 Po francusku ja zetem
 A po polsku kocham cię

Bim bam bom, bim bam parara
 Bim bam bom, bim bam parara
 Bim bam bom, bim bam parara
 Bim bam bom parara

Całus, całus rzecz niewielka
 Całus, całus bagatelka
 Całus, całus to nie grzech
 Choćby całowało trzech

Cicho płynie deszcz po szybie
 Jeszcze ciszej płynie łąza
 Lecz nie pytaj, kto cię kocha
 Bo to zawsze będę ja

Bim bam bom, bim bam parara
 Bim bam bom, bim bam parara
 Bim bam bom, bim bam parara
 Bim bam bom parara

Serce serce pokochało
 Serce sercu buzi dało
 Serce serce o to prosi
 Niech je serce w sercu nosi

Smutno, smutno płynie życie
 Gdy się kogoś kocha skrycie
 Ale jeszcze trudniej żyć
 Nigdy niekochanym być

Bim bam bom, bim bam parara
 Bim bam bom, bim bam parara
 Bim bam bom, bim bam parara
 Bim bam bom parara*



K O N I E C

* „Bim bam bom”, piosenka harcerska, tekst i muzyka tradycyjne.

Pies, który gryzie własną nogę

MÓWIŁAŚ MI, ŻE NIE PISAŁO CI SIĘ „CZUŁOŚCI” ŁATWO. Z CZEGO TO WYNIKAŁO?

Tekst stawiał mi opór od początku. Może dlatego, że inspiracja do niego była dziwna, nieuchwytna i nie taka jak zwykle – nie otwierała worka skojarzeń, nie układała się w postać lub zdarzenie, niosła za sobą jedynie emocje, w dodatku trudne do opisania i nic więcej. A był to obraz młodego ukraińskiego malarza, który zobaczyłam jakiś rok temu w jednej z wrocławskich galerii. Dziś nie pamiętam nawet nazwiska artysty, ale sam obraz przedstawiał białego psa na czarnym tle, który gryzie własną nogę. I lakoniczny podpis o tym, że każde żywe istnienie niszczy samo siebie, nie zdając sobie z tego sprawy... Czy jakoś tak. Niby nic odkrywczego, nawet ociera się o banał, sam obraz – bardzo naturalistyczny – też nie powalał, a jednak ogromnie mnie to wtedy uderzyło. I ta myśl o jakimś bezmyślnym samookaleczaniu towarzyszyła mi od tej pory często, nie układając się nawet w żadną głębszą refleksję, ot przeczucie, gdzieś pod skórą.

WYDAWAŁOBY SIĘ, ŻE INSPIRACJA BYŁA RACZEJ KOLEJOWA?

Pociąg dopisał się do tej myśli sam – dużo nim podróżuję i z racji niestabilności PKP, ciągłych spóźnień, problemów z miejscówkami, labiryntami obcych dworców, mam przed podróżą pociągiem zawsze te same obawy i lęki. Zbroję się wtedy, zamykam na ludzi. Zamiast czuć się w ich towarzystwie swobodnie, marzę, by ich nie było. W tej specyficznej sytuacji jestem wobec nich bardzo krytyczna, są intruzami w moim świecie, a intruzi nie mogą być okej. W takich chwilach czuję, jakby świat robił mi krzywdę, a tak naprawdę przecież sama sobie to robię. Uchwycić tych kilka prywatnych refleksji w szerzą całość, zrobić z tego sztukę – łatwo nie było. I w sumie, tak jak moje podróże pociągami, ten tekst nie ma fabuły, jest zaciśnięciem zębów, gryzieniem nogi, a w końcu próbą odbicia się od tego stanu.

CZYLI ZGADŁAM! BO ZASTANAWIAŁAM SIĘ, KTÓRĄ Z POSTACI Z TWOJEJ SZTUKI JESTEŚ NAJBARDZIEJ. I POSTAWIŁAM NA SZCZUPŁEGO MĘŻCZYZNĘ, KTÓRY WOLAŁBY NIKOGO ANI NICZEGO NIE DOTYKAĆ...

Z racji mojej pociągofobii zapewne tak. Jednak każda z tych postaci jest mi w pewnym sensie bliska na takiej



FOT. EWA ŁÓŻYŁ

Malina Prześluga (ur. 1983) jest najczęściej obecnie wystawianą polską dramatopisarką dla dzieci i młodzieży, od kilku lat tworzącą także dla dorosłych. Z pierwszej kategorii drukowaliśmy jej sztukę *Dziób w dziób* („Dialog” nr 7-8/2013), która doczekała się już czterech premier, z drugiej – *Pustostan* (nr 2/2015, w tym samym numerze pisaliśmy o jej *Pastranie*, wystawionej w Teatrze Animacji w Poznaniu). Sztuka *Garnitur prezydenta* zdobyła II nagrodę w zeszłorocznej edycji konkursu „Strefy kontaktu” i miała premierę w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, natomiast za *Smoki* Malina Prześluga dostała nagrodę dramatopisarską w 22. Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej (a na jej tekstach bazowało najwięcej zgłoszonych wtedy inscenizacji). Autorka pisze także książki dla dzieci i pracuje jako dramaturżka w poznańskim Teatrze Animacji. Tekst *Czułość* powstał jako scenariusz teatru telewizji na konkurs Teatroteki WFDiF.

Z ostatniej chwili: Sztuka Maliny Prześlugi *Nie ma* otrzymała jedną z dwóch pierwszych nagród w II konkursie dramaturgicznym „Strefy kontaktu” organizowanym przez Wrocławski Teatr Współczesny i miasto Wrocław.

zasadzie, na jakiej człowiek powinien być bliski człowiekowi. Każdą stworzyłam celowo w taki sposób, bym mogła najpierw jej nie lubić, a potem współczuć. Żyjemy w czasach (a może w kraju? a może zawsze i wszędzie tak jest?) ogólnego braku zrozumienia. Braku cierpliwości i otwartości, braku czasu na rozmowę i dobrych intencji. Podobno gdy ktoś mówi „my”, „nam”, tak naprawdę mówi o sobie... A więc dobrze

– być może mnie tego brak. Łapię się na braku cierpliwości do obcych, nie wiem, jak wyglądają twarze sprzedawczyń w Żabce, a gdy (jak dziś, przed chwilą) jakiś mężczyzna wrzuca na dach garażu kilkanaście bochenków chleba, najpierw mam myśl, że to jakiś psychol, a dopiero potem – jeśli w ogóle – pojawia się ciekawość, kim jest i dlaczego to robi. Ten tekst jest chyba w pewnym sensie pokutą za brak cierpliwości do

zwykłych ludzi, za to, że tak często są dla mnie przezroczyści. Chciałabym podchodzić do nich z większą czułością. Jestem naiwna, ale wciąż wierzę, że każdy człowiek może być dobry. Tylko nam się nie chce, bo to trudne zadanie – i tu jest problem.

MYŚLISZ, ŻE WŁAŚNIE CZUŁOŚĆ BYŁABY W STANIE PRZEZWYCIĘŻYĆ OBCOŚĆ I POGARDĘ?

Słowo „czułość” jest dziś pojęciem mocno zdegradowanym, ograniczonym znaczeniowo. Kojarzy się głównie z emocją wobec kogoś bliskiego, na równi z troską, miłością, tkliwością. Być może czułem to jakby przeciwieństwo bycia silnym, a jeśli mężczyzna jest silny, męski i do tego czuły, to taką czułość traktujemy jak bonus, nadprogramowy dodatek. Ale czy da się być czułym w stosunku do obcego? Czy jeśli ktoś rozplacze się przy nas w sklepie, przytulimy go? A jeśli go przytulimy, czy to on nas nie odepchnie? A jeśli mężczyzna przytuli mężczyznę, gdzieś z boku padnie „gej”. Obcy ludzie się nie przytulają. Widzą zarazki, brudne paznokcie, czują zapach, którego nie znają. Za czyści i za porządni się zrobiliśmy na siebie nawzajem. A bez dotyku, bez patrzenia sobie w oczy, bez rozmowy łatwo o wrogość. Wrogość w ludzkiej wersji to zupełny brak ciekawości drugiego człowieka. Pod tym względem jesteśmy gorsi niż zwierzęta, nie ma na Ziemi drugiego gatunku tak bezinteresownie wrogiego do siebie samego. Czułość to dla mnie ciekawość, otwartość i wola spotkania. Starcza jej niestety zwykle tylko dla najbliższych.

A JUŻ MYŚLELIŚMY, ŻE ZAJMIESZ SIĘ RACZEJ POLITYKĄ CZY IDEOLOGIĄ. O TYM BYŁ (W DUŻYM SKRÓCIE) NAGRODZONY WE WROCŁAWIU „GARNITUR PREZYDENTA”, TROCHĘ O TYM (O MECHANIZMACH DZIAŁANIA GRUPY I O PUŁAPKACH

SZOWINIZMU NA PTASIM PRZYKŁADZIE) BYŁ „DZIÓB W DZIÓB”. SZUKASZ TERAZ NOWEGO JĘZYKA?

Nie zajmuję się polityką i ideologią, bo zajmuję się pisaniem. A piszę o wszystkim tym, co mnie uwiera i gniewie, albo o tym, za czym tęsknię, albo o tym, co uznaję za ważne. Raz jest to polityka, innym razem relacje między ludźmi czy w rodzinie, jeszcze kiedy indziej ja sama. Język dostosowuje mi się do obszaru, po którym się poruszam, do tematu, do przyjętej optyki. W *Pustostanie* język był antyjęzykiem, narzędziem nie-porozumienia, wyrażał się przez brak kontaktu. W *Garniturze...* język był sklejką form, postaw i figur ludzkich, narzędziem odwracania uwagi i kłamstwem. *Czułość* wydaje się być inna, bo sam język ma być w niej czułością. I tyle. Ma być tym, co pod spodem, tym, czego nie słyszać, nie widzieć, czego nie chcemy słyszeć i widzieć, pewną koślawą i (nie)piękną prawdą o drugim człowieku. To karkołomne zadanie, ale nie zastanawiam się, czy psychologicznie temu podołałam, bo nie taki był zamysł. Ważne było, by język wyrażał niewyrażane – strach, niepewność, poczucie pustki, samotność. Miał być czuły i delikatny, dlatego pewnie tak często ociera się o poezję. Właściwie to przeplatają mi się tutaj dwa języki: mówiony oraz pod-żadnym-pozorem-nie-mówiony, przy czym oba opowiadają o bohaterach jakby dwie odrębne historie.

JAKOŚ WIDZĘ TWÓJ TEKST MIĘDZY GOMBROWICZEM A KOTERSKIM. BLISKO STRZELAM, DALEKO?

Nie wiem, czy blisko czy daleko, bo ja w ich strony nie strzelałam, ale obu ogromnie cenię i dobrze znam, zatem chyba miło mi to słyszeć.

Rozmawiała Justyna Jaworska

Czytając Prześlugę

• ANDRZEJ LIS, MARIANNA LIS •

1.

Siedem lat minęło od pierwszego wystawienia *Najmniejszego balu świata*¹ w poznańskim Teatrze Animacji. I cho-

Andrzej Lis jest krytykiem teatralnym, wieloletnim członkiem Komisji Artystycznej Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Marianna Lis jest teatrolożką, wykładowczynią Akademii Teatralnej w Warszawie; obroniła doktorat w Instytucie Sztuki PAN na temat współczesnego oblicza tradycyjnego teatru Wayang na Jawie.

ciaż ową realizację uznać można za debiut w teatrze instytucjonalnym, to Ma-

¹ Reżyserował Janusz Ryl-Krystianowski, prapremiera 28 marca 2010 w Teatrze Animacji w Poznaniu.

lina Prześluga pisać zaczęła znacznie wcześniej. Pierwszą sztuką tej urodzonej 27 maja 1983 roku w Trzciance autorki był napisany jeszcze w liceum utwór *Siostry De*. W czasie studiów na Kulturoznawstwie Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu brała udział w spektaklach teatralnych Grupy Prefabrykaty. W 2007 roku powstała *Ostatnia Wieczerza* (*L'Ultima cena*) stworzona w kooperacji z Accademia dell'Arte w Arezzo, rok później zaś *Granica pętli* pokazywana podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Malta.

Bardzo szybko przyszły pierwsze sukcesy. W 2007 roku Prześluga otrzymała główną nagrodę za sztukę *Jak jest* w osiemnastej edycji Konkursu na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży. Sztuka ta została zrealizowana jako słuchowisko w Teatrze Polskiego Radia, gdzie swoje premiery miały w kolejnych latach również inne utwory au-

torki. Wystawiony w tym samym 2008 roku *Kot w butach*² Roberta Jarosza był pierwszym spektaklem, do którego napisała teksty piosenek. Równocześnie Malina Prześluga dalej brała udział w licznych konkursach, a jej sztuki zdobywały nagrody i wyróżnienia. W 2010 roku ponownie otrzymała główną nagrodę w Konkursie na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży, tym razem za sztukę o tworzeniu świata *Nic, Dzika Mrówka, Adam i Ewa*. W tym samym

konkursie wyróżnienie otrzymał utwór *Blee...*, rok wcześniej zaś dostrzeżono i wyróżniono jej dwie inne sztuki – *Najmniejszy bal świata* i *Grande Papa*. W kolejnych edycjach tego organizowanego przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu konkursu nagradzano lub wyróżniano jeszcze *Pręcik* i *Stopklatkę* (2011), *Dziób w dziób* (2013), *A morzenie* (2015) i *Pana Lampę* (2016). Od początku swojej kariery dramatopiskarskiej Prześluga, która jest absolwentką Szkoły Dramatu przy Laboratorium Dramatu w Warszawie, brała udział w wielu warsztatach i szkołach pisania, dzieląc

² Premiera 11 października 2008 w Teatrze Lalki, Maski i Aktora „Groteska” w Krakowie.



MALINA PRZEŚLUGA NAJMNIEJSZY BAL ŚWIATA, TEATR ZAGŁĘBIA, SOSNOWIEC 2013, REŻ. ANETA GŁUCH-KLUCZNIK, FOT. MACIEJ STOBIEJSKI

się jednocześnie doświadczeniem podczas licznych spotkań z młodszymi autorami. W 2014 roku rozpoczęła pracę jako dramaturg w poznańskim Teatrze Animacji.

Przez ostatnich siedem lat napisała około trzydziestu sztuk dla dzieci, młodzieży i dorosłych. Mogła obejrzeć kilkadziesiąt realizacji własnych tekstów w teatrach całej Polski. Łatwiej byłoby dzisiaj wymienić te miejsca, w których nie grano żadnego z utworów Prześluga, niż te, w których je grano. W ubiegłorocznej, dwudziestej drugiej edycji Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej teatry pokazały dziewięć realizacji jej sztuk.

Jej twórczość w 2015 roku została uhonorowana nagrodą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dziedzinie literatury i dramaturgii dla dzieci. Malina Prześluga bowiem, poza dramatami, pisze również książki dla dzieci. Najbardziej znaną bohaterką jest Ziuzia, do której fanów należą nawet Wojtyśkowski Bromba i Gluś:

Zachwycona Bromba odłożyła książkę i zapytała Glusia, czy już słyszał o Ziuzi.

Naturalnie – odpowiedział reżyser. Bardzo je lubię. I Ziuzię, i Prześlugę.

Są wspaniałe!!! Mają takie swoje własne choniki.

Koniecznien trzeba o nich poczytać, bo ich się nie da opowiedzieć.

One są po prostu WYJĄTKOWO POCZYTALNE!³

Przypadki Ziuzi zostały wyróżnione tytułem Najlepszej Książki Roku 2013 przez Polską Sekcję IBBY. Równie dużym uznaniem cieszą się pisane przez nią bajki dla najmłodszych czytelników: *Bajka o włosie Patryku*, *Bajka*

Drukowaliśmy:

- *Dziób w dziób* 7-8/2013,
- *Pustostan* 2/2015,

o starej babci i molu Zbyszku czy Bajka o rozczarowanym rumaku Romualdzie.

2.

Malina Prześluga w swoich utworach prozatorskich i w dramatach odwraca schematy znane z literatury dziecięcej, bohaterami czyniąc zwyczajne i często niedostrzegane postaci czy przedmioty. Włosy, mole, muchy uczą czytelników pokonywania własnych słabości i samoakceptacji, podejmując trudne tematy związane z przemijaniem czy tolerancją wobec odmienności.

W teatrze Prześluga najczęściej jest miejsca dla najmłodszych widzów, ale autorka od początku część swojej twórczości kieruje do widzów dorosłych. „Kiedy piszę dla dorosłych, trochę przytłacza mnie fakt, jak wiele widzę dookoła negatywnych inspiracji, gdzie się nie obejrzeć, tam jest źle”⁴. I rzeczywiście – „źle” zwiastuje już sam tytuł: *Stephanie Moles dziś rano zabiła swojego męża, a potem odpiłowała mu prawą dłoń*⁵. Tytułową bohaterkę poznajemy w czasie porządków, zwyczajnej czynności zwyczajnej pani domu, którą, jak szybko się orientujemy, Stephanie Moles nie jest. Nie sprząta bowiem porozrzuconych dziecięcych zabawek, nie chowa ubrań czy butów, ale napełnia lodówkę rzeczami symbolizującymi jej

⁴ *Zobaczcie siebie w tym lustrze!* Z Maliną Prześlugą rozmawiała Katarzyna Grajewska, „Teatr Lalek” nr 2/2016.

⁵ Reżyserował Kuba Kowalski, prapremiera 5 listopada 2010 w Laboratorium Dramatu w Warszawie. Tekst zdobył drugą nagrodę na 9. Ogólnopolskim Przeglądzie Monodramu Współczesnego w 2011 roku.

³ Maciej Wojtyśkowski o *Ziuzi*, zob. <https://tashka.pl/produkt/ziuzia> (dostęp 22 lutego 2017).

przeszłość, ostatnimi niemi wiążącymi ją z dawnym, zwyczajnym życiem.

Szczoteczka do zębów.

Mydło.

Pomadka ochronna.

Waciki.

Waciki nie.

Golarka.

Krem do rąk.

Mleko.[...] Sudoku.

Papierosy. Dwa.

Lusterko chcesz?

Dezodorant.

Jajko niespodzianka, nie ciesz się, to dla mnie.⁶

Jakby pakowała swojego nieżyjącego męża przed kolejną podróżą, w którą ten, tym razem, wybierze się sam. Tak jak sama w swoim niekończącym się monologu, zaczęłym lata temu, gdy nie-możliwa stała się komunikacja między żoną a mężem, jest główna bohaterka.

Stephanie Moles zabiła męża, a teraz czuje się wolna i szczęśliwa. Świat wokół niej jest piękny, pozbawiony bólu i cierpienia. Chce kochać i być kochaną. Raz po raz upewnia się w swoim szczęściu, zaglądając do lodówki i podejmując urwany wątek monologu kierowanego do nieżyjącego męża. Dowiadujemy się z niego o początku ich uczucia i o jego stopniowym wygasaniu, o niechęci do teściowej i o córce Matyldzie, którą za wszelką cenę trzeba chronić.

Kroki Stephanie cały czas śledzi i relacjonuje z reporterską precyzją niewidzialny obserwator, wplatający swoją narrację w monolog głównej bohater-

ki. W pewnym momencie następuje jednak pęknięcie, do głosu dochodzi ktoś jeszcze:

Stephanie Moles odchyliła zaplamioną firankę i rozmyślała o wielu cudownych rzeczach, z których splata się jej życie. Na parapecie przysiadł odważnie wróblek. [...] Ptak pokręcił powoli głową i westchnął. W jego oczkach jak węgielki pojawił się smutek. Spojrzał na dziewczynę, by zaraz potem spuścić łeb i powoli odlecieć. Tak powoli, że Stephanie mogłaby przysiąc, iż dostrzega najmniejsze drgnięcie jego wielkich, czarnych skrzydeł. Tak powoli, że zanim odbił się od ziemi, zdążyła jeszcze...

Zdążyła jeszcze... Nie wiem co.

Powiedz coś.

Zawsze gadasz jak, jak wiesz co, a dzisiaj co.

Pamiętasz, mam taką Ciotkę Klotkę na Mazurach. Pomyślałam o niej, gdy Stephanie cię zabiła. Może powinniśmy do niej pojechać, jak myślisz?⁷

Narrator, Stephanie i ta trzecia, ta, której opowieść stopniowo zaczyna dominować. Ta, która dopowiada to, czego Stephanie się jedynie domyśla, która opowiada o zdradzie prowadzącej do morderstwa. Ukochana córka tatusia, wymagająca ochrony Matylda, która jest tak podobna do matki, z takimi samymi włosami, kolanami, głosami, że różni je jedynie kształt ust. Patrząca na świat z dużo większym cynizmem niż jej zacytana w tanich romansidłach matka, niedostrzegająca lub niechcąca dostrzec tego, co dzieje się w jej domu, co dzieje się z jej mężem i córką.

Stephanie Moles kochała męża miłością potężną i jasną. Tak potężną, że zasłoniła cały jej barwny świat i tak jasną, że oślepiła jej ufne oczy. Ślepej i zasłoniętej, niełatwo było Stephanie dostrzec, że puchate szczeniaki jej wyobrażeń, raz po raz

⁷ Op.cit., s. 11.

⁶ Malina Prześluga *Stephanie Moles dziś rano zabiła swojego męża, a potem odpiłowała mu prawą dłoń*, s. 2-3. <http://www.encyklopediateatru.pl/ksiazka/332/stephanie-moles-dzis-rano-zabila-swojego-meza-a-potem-odpilowala-mu-prawa-dlon-strona/1> (dostęp 23 lutego 2017).

szczerzą kły. Szczęście uderzyło w nią jak rozpędzony pociąg, przeciągnęło po torach i poobijało o semafony. Szczęśliwa i bez lęku sunęła zdartym do krwi czołem po żwirze, łykając po drodze pomniejsze kamienie, które jeden za drugim opadały na dno jej szczęśliwej duszy. Szczęśliwa do szpiku kości łamała paznokcie, wydrapując sobie ze szczęśliwych oczodołów oczy, by już nic więcej nie widzieć, by nie wiedzieć nic więcej ponad to, co już wiedziała. A wiedziała, że jest szczęśliwa. I to jej w zupełności wystarczyło. Każdemu wystarczy⁸.

Prześluga podsuwa widzowi różne tro-py, myli i zwodzi, żonglując narracjami i konwencjami. Kim jest Matylda? Czy to kochająca ojca zakazaną miłością córka? Czy ofiara molestowania, w której matka zamiast ofiary widziała rywalkę? Rywalkę, stojącą się w wyobraźni Stephanie alibi tłumaczącym zbrodnię niemożliwą do niepopelnienia? A może zabójczyni, która musiała zabić ojca, bo ten nie odwzajemniał jej uczuć i musiała zabić matkę, która nie mogłaby jej zrozumieć? Kiedy wydaje nam się już, że wiemy „kto zabił”, kim jest kat i kto jest ofiarą, autorka zmienia perspektywę. W sposób absurdalny i groteskowy mówi o tematach najpoważniejszych – przemocy, zarówno tej psychicznej, jak i fizycznej, molestowaniu, kazirodztwie, rozpadzie więzi rodzinnych, niemożności porozumienia się.

3.

Rozpad, niemożność i brak uczyniła Malina Prześluga tematem *Pustostanu*⁹, swojej kolejnej sztuki dla dorosłych,

⁸ Op.cit., s. 16.

⁹ *Pustostan* Malina Prześluga pisała w latach 2013–2014. Wystawiany był w teatrach alternatywnych w Suwałkach, Warszawie oraz w Teatrze Łalki i Aktora w Opolu w ramach projektu „Pocuj to”. Ostatnia premiera odbyła się w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, reżyserował Paweł Paszta, premiera 18 lutego 2017.

w której również „gdzie się nie obejrzeć, tam jest źle”. Już motto, które autorka zaczerpnęła z wiersza Michała Jońca, jest niepokojące: „dom którego nigdy nie było/ został wybudowany”¹⁰. Dom, którego nigdy nie było i, jak informują pierwsze didaskalia, „słowa, których nie ma”. W tej pustce spotyka się przy wigilijnym stole rodzina: Matka i Ojciec, Córka i Syn, Babcia, Pies. Żyją „na dowolnym miejscu mapy w uniwersalnym kraju, który graniczy z lewej strony z krajami bogatszymi i lepszymi, z prawej strony z krajami biedniejszymi i głupszymi, a u góry jest woda”¹¹. Czy może raczej „w Polsce, czyli nigdzie”, gdzie najważniejsza jest rodzina, jak wielokrotnie deklarują bohaterowie sztuki Prześluga, oraz tradycja i budujące ją niezrozumiałe rytuały i symbole. Karp, opłatek, choinka, odświętne i niewygodne ubrania, bigos, brak śniegu, oglądany co roku Kevin.

Z pozoru wszystko wydaje się być idealne. Pierwsze zdania sztuki układają się w harmonijny monolog rozpisany na głosy poszczególnych członków rodziny:

MAMA Jest nam dobrze
TATA W naszych życiach
CÓRKA Bo jesteśmy
SYN Rodziną
MAMA A to, że wchodzimy sobie
TATA W zdanie
CÓRKA Świadczy
SYN O tym
MAMA Że
TATA Bardzo
CÓRKA Się
SYN Kochamy
TATA Znacznie
SYN Bardziej
MAMA Niż inne
CÓRKA Rodziny

¹⁰ „Dialog” nr 2/2015, s. 5.

¹¹ Op.cit., s. 6.

MAMA I wspólnie
TATA Spędzamy
CÓRKA Ten święty
SYN Czas
[...]
MAMA Ach, jacy jesteśmy zgodni
WSZYSCY Wspaniale, wspaniale.¹²

Przy wigilijnym stole rozpoczyna się wigilijna rozmowa, w której jak refren powraca pytanie „co słysać”. Nikogo jednak nie interesuje wysłuchanie odpowiedzi czy podjęcie dialogu, a samo pytanie wydaje się być raczej częścią skomplikowanego rytuału zwanego „Wigilią”, którego znaczenie dawno już zostało zapomniane. Każdy z członków rodziny zamknięty jest w stanie emocjonalnej pustki, w tytułowym pustostanie, gdzie istniejące niegdyś więzy rodzinne zanikły, gdzie rozpadają się zdania, słowa i język, gdzie niemożliwe staje się porozumienie. Matka brzydzi się ojcem alkoholikiem, córka pogrążona jest w depresji, ma myśli samobójcze, niedawno przeprowadziła aborcję, syn zмага się z własną seksualnością. Na marginesie od początku pozostaje babcia, która nie włącza się ani w początkowe, świąteczne unisono, ani w późniejszą, rytualną rozmowę. Jako jedyna przejawia „ludzkie” uczucia tęsknoty do drugiego człowieka i jako jedyna rozumie, czym jest miłość i czym jest prawdziwe życie, które inni członkowie rodziny znają tylko z seriali i zlagierów sprzed lat. Babcia przełamuje idealny świat pozorów, próbuje się z niego wyrwać, przez co rodzina stopniowo ogranicza jej wolność.

TATA Oj, bo będzie babcia święty czas spędzać na balkonie.

MAMA A tam nie ma gdzie stanąć, bo dwanaście garnków bigosu nagotowałam i skrzy się czarne błoto pośniego-

¹² Op.cit., s. 6–7.

we, jak co roku w Wigilię w naszym uniwersalnym kraju na dowolnym miejscu mapy.

TATA I nie będzie babcia mogła skoczyć, bo przywiązemy do barierki na całą noc. [...]

MAMA No, moja złota, nie bocz się już, za stara jesteś na emocje, chodź tu do nas.

TATA Bo cię sprzedamy [...]

PIES Gdzie babcia?

TATA Taki karpik, taki barszczyk, takie rozmowy, taki święty czas, taka rodzina, takie niezobowiązujące rozmowy między wesołymi członkami, a babcia znowu, cholera?

BABCIA Ja chcę do dziadka!

CÓRKA Babciu kochana, zostaw to pianino!

MAMA Ja nie mogę, no naprawdę. Przyjemnie, miło, pianino na pokaz dla gości, którzy nigdy do nas nie przychodzą, tacy zgodni jesteśmy, a babcia akurat teraz musi głowę miażdżyć.¹³

Świadoma emocjonalnej pustki, w której pogrążeni są pozostali członkowie rodziny, Babcia wywołuje przybycie Gościa, dla którego zostawiła dodatkowe, puste nakrycie przy stole. Gość, początkowo witany niechętnie przez pozostałych członków rodziny („Obcych nie wpuszczam!”¹⁴), samą swoją obecnością ujawnia ich emocjonalne potrzeby. Widzą w nim tego, który zrozumie ich cierpienie, uzdrowi rodzinę, zaakceptuje słabości i wady, zastąpi ojca, stanie się wymarzoną wersją męża i dostrzeże w nich ich najlepsze wersje. Gość wraz z Babcią tworzą figurę skonstruowaną na podobieństwo Gombrowiczowskiej Iwony i jej lustrzanego odbicia. Babcia, niczym Iwona, wyraźnie różni się od pozostałych członków rodziny, a jej inność pro-

¹³ Op.cit., s. 7, 9, 10.

¹⁴ Op.cit., s. 12.



MALINA PRZEŚLUGA *PUSTOSTAN*, TEATR WSPÓŁCZESNY, SZCZECIN 2017,
REŻ. PAWEŁ PASZTA, FOT. PIOTR NYKOWSKI



wokuje ich do agresji, szyderstw, przemocy. Jej odbiciem jest Gość, którego obecność sprawia, że zgromadzeni na wigilijnej kolacji stopniowo obnażają swoje najbardziej ukryte pragnienia, ofiarowując mu najważniejsze i najlepsze części siebie po to, by ich marzenia zostały spełnione. Nieuniknione staje się zabójstwo Babci, uważanej przez pozostałych za przyczynę wszelkich niepowodzeń. Jej śmierć ukrywają w nieporadnym dziecięcym języku, nazywającym krew rozlanym barszczykiem. Na pierwszy plan wysuwa się Gość, który staje się adresatem pragnień pozostałych członków rodziny i ich nadzieją na zbawienie.

MAMA Zbawił nas?

CÓRKA Siedzi tylko. Nic nie powie.

SYN Może go trzeba jakoś ugościć inaczey? Może mu coś trzeba dać?

TATA A co my mamy.

MAMA Bigos na balkonie i psa.

SYN Dajmy mu psa. Za psa nas zbawi.

CÓRKA Kto by chciał zbawiać za psa?

MAMA To pan jest, on nie pogardzi psem, on jest miłosierny. Przywiążmy psa do drzewa, żaden miłosierny takim nie pogardzi.

TATA Nie. Za nic powinien nas zbawić, dla sprawiedliwości.¹⁵

Kiedy jednak każdy z członków rodziny oddaje wszystko, co ma najcenniejszego, Gość znika. Zabrał wszystkie skarby (pieniądze, sztuczne kwiaty, Barbie, misia, skarpety, obrączki, alkohol, sztucce, zegarek, tusz do rzęs), nie pozostawiając nic w zamian. Nic się nie zmienia, pusto-stan nie wypełni się spełnionymi marzeniami, szczęściem czy miłością, bohaterowie nadal pogrążeni będą w niemożności, pustce i braku.

I wtedy Malina Prześluga dokonuje ostatniej wolty, powracając w finale do

motta otwierającego sztukę. Bo może wszystko to, co widzieliśmy, nigdy się nie wydarzyło? Przecież byliśmy w domu, którego nie było. Który nigdy nie powstał, bo Babcia nigdy nie miała dzieci. Rodzina, którą widzieliśmy, nigdy nie istniała, była tylko projekcją marzeń Babci spędzającej swoją ostatnią wigilię w domu, który ma być sprzedany przez Gościa – pośrednika w obrocie nieruchomości. Pusto-stan symbolizuje więc nie tylko pustkę emocjonalną bohaterów dramatu, ale też pustkę w życiu starszej, opuszczonej kobiety, pustkę niespełnionych marzeń, pustkę po nieistniejącej rodzinie.

Dramaty *Prześluga* przeznaczone dla dorosłego czytelnika skonstruowane są niczym dramaty antyczne. Autorka, koncentrując się na negatywnych emocjach i złu wypełniającym świat dorosłych, prowadzi swoich bohaterów ku nieuchronnej tragedii. Ciążące nad nimi fatum wypełnia się bez względu na to, jaką decyzję podejmą, nie jest w stanie odmienić go nawet niejednoznaczność interpretacji wpisana w te dramaty. Mąż Stephanie Moles zginął, bo przekroczył normy, ona sama „skończyła czytać bajkę o szczęściu, zrozumiała zakończenie, wpadła w euforię, podrapała się za uchem i sama postanowiła zostać zabita oraz schowana do lodówki”¹⁶. Naruszenie ładu stało się początkiem łańcucha wypadków prowadzących do katastrofy. Babcia zamieszkująca *Pustostan* dobrowolnie zgadza się na poddanie się regułom wyższego porządku. Dąży do śmierci (choć może „tylko” zgadza się na opuszczenie domu i przeniesienie do domu opieki, jak sugeruje w zakończeniu *Prześluga*?) wiedząc, że nic nie będzie w stanie nappełnić pusto-stanu, stworzyć domu, „którego nigdy nie

¹⁵ Op.cit., s. 23-24.

¹⁶ Stephanie Moles..., op.cit. s. 20.

było”. Cierpień bohaterów wigilijnego spotkania nie jest w stanie złagodzić nawet pojawienie się Gościa, Zbawiciela, deus ex machina, który odchodzi, pozostawiając rodzinę w stanie całkowitego rozpadu.

4.

Również w czekającej na realizację sztuce *Czułość* Prześluga prowadzi swoich bohaterów w stronę nieuchronnej katastrofy. Jak w poprzednich dramatach, zamyka swoje postaci w niepokojąco klaustrofobicznej przestrzeni, stawiając ich w sytuacji wymuszonej bliskości. Tym razem poznajemy czwórkę bohaterów, Starszą Kobiętę, Księżniczkę Disneya, Szczupłego Mężczyznę i Obłeśnego Typa, w momencie, gdy wchodzi do ciasnego przedziału kolejowego w wagonie klasy drugiej. W podróży, która zaraz się rozpocznie, towarzyszyć im będzie Głos Kierownika Pociągu, którego komunikaty odmierzać będą kolejne stadia dramatu.

Przedział kolejowy, w którym niczym w pułapce zamknięci są bohaterowie, podobny jest do ringu bokszerskiego. Każda z postaci zajmuje swój narożnik, przyglądając się przeciwnikom, mierząc ich siły, starając się jednocześnie nie przekroczyć wyobrażonych granic, oddzielających ich od współpasażerów. Pierwsza scena zapętla się, do początkowej wymiany przypadkowych urywków zdań Prześluga dodaje w kolejnych odsłonach monologi poszczególnych bohaterów, zmieniając tym samym perspektywę, z jakiej obserwujemy całość. Pasażerowie prezentują osobne światy, skupiając się na tym, by przetrwać:

SZCZUPŁY MĘŻCZYŻNA

Mokra sznurówka, Jezu
Dotknę, zachoruję, umrę.
Nie dotknę, upadnę, umrę.

Siedzieć.

Nic, nic, cicho, nie myśl, cicho, nic,
nic. [...]

KSIĘŻNICZKA DISNEYA

Tyle jechać

Tylko dojechać

Żeby dojechać.

Żeby tylko

I co...

Tak siedzę, jak ta idiotka siedzę.

OBŁEŚNY TYP

Źle siedzę?

Normalnie siedzę.

Co że niedobrze

Co tak na mnie oni

Oczy może przymknę

Co by nie patrzeć

Tacy lepsi

Niby tacy

A co ja źle siedzę?

STARSZA KOBIETA

Zawsze tak w tych pociągach

Z tymi ludźmi

Człowiek by sobie w spokoju

A ci ludzie

Zawsze¹⁷

Przetrwanie staje się ich podstawową potrzebą. Z urywanych monologów budują swoje niby-pancerze, które sprawiają, że czują się bezpiecznie w swoich małych światach i chronią ich przed koniecznością nawiązania kontaktu z współpasażerami. Nawet bowiem gdy zmuszeni są podjąć dialog, budują mur ze swojego języka, w kwestie wplatając narrację prowadzoną w trzeciej osobie i didaskalia, budujące efekt obcości i uniemożliwiające nawiązanie jakiegokolwiek więzi z rozmówcą. Coraz bardziej surrealistyczne stają się również komunikaty wygłaszane przez Głos Kierownika Pociągu. Wraz z rosnącym opóźnieniem Kierownik przedstawia w kolejnych odsłonach historię, której pasażerowie zdają się nie

¹⁷ „Dialog” nr 4/2017, s. 113.

słyszeć, opowiadając o psie gryzącym swoją własną nogę. Uwagę podróżnych przykuwa jedynie to, co ich bezpośrednio dotyczy. Starsza Pani pochłonięta jest przygotowaniami do samobójstwa i rozważaniem, który z posiadanych przez nią przedmiotów będzie do tego celu najbardziej użyteczny. Szczupły Mężczyzna nienawidzi obcych, obsesyjnie boi się ludzi, brudu i zarazków. Księżniczka Disneya chowa się w kamuflażu sztucznych włosów, makijażu, chroniących ją przed niechcianymi spojrzzeniami, dotykiem.

I gdy pociąg staje i okazuje się, że znaleźli się w sytuacji bez wyjścia (dosłownie – nie otwiera się okno, zacięły się drzwi), narastająca panika zaczyna powoli odsłaniać prawdziwe oblicza tych ludzi. Dalej starają się ze sobą nie rozmawiać, nie podejmują też początkowo żadnego wspólnego działania, które pomogłoby im znaleźć wyjście z pułapki, w jakiej się znaleźli. Konflikt jednak wzmacnia się, a ich zachowania zdaje się coraz bardziej zwierzęce. Jakby w odpowiedzi na słowa Kierownika Pociągu o samozniszczeniu gryzącego się psa Starsza Pani decyduje się na samobójstwo, świadoma, że nikt jej nie powstrzyma.

Po śmierci wygłasza monolog, w którym mówi: „Człowiek jest przecież człowiekiem tylko do czasu”¹⁸. I kiedy milknie, a z głośników płynie komunikat o trupie znajdującym się w pociągu, pasażerowie po raz pierwszy podejmują próbę nawiązania ze sobą dialogu. Początkowo starają się jeszcze uniknąć konfrontacji, męczy ich zacieśniająca się bliskość, rozpoczynają jednak rozmowę. Okazuje się, że ktoś kogoś wcześniej spotkał, ktoś pożyczy spodnie, częstuje krakersami. Kiedy jednak mija poczucie zagrożenia i pociąg rusza,

pękają nagle więzi i pasażerowie wracają do swoich poprzednich zachowań, izolacji w samotności. Czy więc bycie człowiekiem oznacza budowę muru, grubego pancerza, oddzielającego nas od innych? A ludzie pierwotni, potrafiący nawiązywać więzi z drugim człowiekiem, „wychodzą” z nas jedynie w sytuacjach ekstremalnych?

5.

Gorzka diagnoza stawiana przez Prześlugę pokazuje już nie tylko rozpad rodziny, jak w poprzednich dramatach, ale przede wszystkim rozpad człowieczeństwa. Konflikty, w które wpisuje swoich bohaterów autorka, w dramatach dla dorosłych nieuchronnie kończą się katastrofą, bo wartości i prawa moralne, którymi powinniśmy się kierować, stały się dziś jedynie pustymi hasłami. Bo nie potrafimy nawiązywać kontaktu z drugim człowiekiem, nie potrafimy okazywać uczuć, budować więzi. Ten niezwykle pesymistyczny obraz kontrastuje ze światem, który przedstawia Prześluga w swoich utworach przeznaczonych dla młodszej widowni, które pomimo poruszania poważnych, „dorośłych” tematów, kończą się najczęściej szczęśliwie.

Chyba jedynie w mającym swoją prapremierę w 2012 roku *Pręciku*¹⁹ zakończenie jest, jak to określiła sama autorka, „nostalgiczne”. Sztuka, wystawiana także pod tytułem *Światelko*, podejmuje najtrudniejszy z tematów – problem śmierci i odchodzenia. Bohaterami są przedmioty-przyjaciele Dziewczynki: jej marudzące, zadępane Kapcie, Budzik, szepcząca jej w nocy piękne sny Poduszka i wreszcie największy przyjaciel – miś nazy-

¹⁹ Reżyserował Zbigniew Lisowski, prapremiera 30 grudnia 2012 w Teatrze Baj Pomorski w Toruniu.

¹⁸ Op.cit. s. 113.



MALINA PRZEŚLUGA *ŚWIATEŁKO*, OPOLSKI TEATR LALKI I AKTORA, 2013,
REŻ. MARIAN PECKO, FOT. RAFAŁ MIELNIK

wany Łysy Joe, któremu Dziewczynka niedawno ogoliła głowę. Każdy dzień wspólnego życia był dla nich podobny, codziennie wykonywali te same czynności, sumiennie wypełniając swoje obowiązki. Jakiś czas temu w ich harmonijny świat wkradł się jednak niepokój. Wkrótce po tym, jak Dziewczynka ogoliła swojemu misiowi

głowę, ten zniknął. Po pewnym czasie zniknęła również sama Dziewczynka i tylko leżący w zapomnieniu pod łóżkiem Łysy Joe zrozumiał, co to oznacza. Nie dorosła nagle w ciągu jednej nocy i nie odeszła, ale zachorowała i została zabrana do Smutnego Łóżka, do szpitala. Jej przyjaciele podjęli więc heroiczny wysiłek i, ładując się do tor-

by podróży, dostali się do szpitala, chcąc pomóc Dziewczynie wyzdrowieć. Ta była już jednak odmieniona, gdyż pręcik, który jak tłumaczył Joe, mają w sobie ludzie i misie, gasł powoli, sprawiając przy tym ogromny ból. Przyjaciele towarzyszyli Dziewczynie do ostatnich chwil, a ich przywiązanie i miłość sprawiły, że ta przed zaśnięciem lekko się uśmiechnęła i odeszła, tuląc w ramionach swojego ukochanego misia.

Prześluga opowiada o śmierci, pokazując jednocześnie ogromną moc czułości, przywiązania i miłości. W świecie, który tworzy dla dzieci, nawet jeśli „jest złe”, to to zło nie wywołuje paniki czy strachu, nie prowadzi do katastrofy, ale zostaje zrównoważone, ocieplone, oswojone. W tej pięknej i mądrej sztuce autorka pokazuje świat, w którym cierpienie i rozpad otoczone są, inaczej niż w znanym z jej sztuk świecie dorosłych, przyjaźnią, rozmową, zrozumieniem.

Śmierć nie jest jedynym poważnym tematem, który Prześluga stara się wytłumaczyć i oswoić najmłodszej widowni. *A może morze*²⁰, sztuka napisana w 2015 roku, opowiada o równie trudnych poszukiwaniach sensu życia i o samotności, którą inaczej niż w jej sztukach dla dorosłych, może pokonać prawdziwa przyjaźń. Dwaj główni bohaterowie sztuki, Marchewka (tu rodzaju męskiego) i Bałwan, spotykają się, bo z Marchewki uczyniono nos Bałwana, z czego żaden z nich nie zdaje sobie początkowo sprawy. I kiedy, po dowcipnej wymianie zdań, zorientowali się, że są połączeni i zdecydowali się rozdzielić, Bałwan, nie chcąc tracić swojego nowo poznane go przyjaciela, idzie za nim do salad

baru. Nie zdaje sobie sprawy z tego, co znaczy być Bałwanem, nie rozumie, że w cieple grozi mu roztopienie, a jego dni są policzone. Kiedy jednak uświadamia sobie, że jego życie może być krótsze, niż mógłby się spodziewać, zaczyna marzyć o tym, by zobaczyć świat. Jego przewodnikiem zgadza się zostać Marchewka, który pokazuje mu wszystko, co zna. Ich podróż jest w równym stopniu wędrówką dosłowną, jak metaforyczną, prowadzącą do samopoznania. Uczą się, że gdy się czegoś bardzo chce, to można to osiągnąć, a dzięki sile przyjaźni możliwe stają się rzeczy trudne do wyobrażenia. Marchewka gotowy jest poświęcić swoje życie dla dobra Bałwana, ten jednak, widząc, że przez niego zginie jego jedyny przyjaciel, woli sam umrzeć. Jest wdzięczny Marchewce za wspólnie spędzone chwile, Marchewka z kolei nauczył się dzięki tej przyjaźni dostrzegać to, co w życiu jest najważniejsze. Obydwu przyjaciół ratuje poznany wcześniej Gołąb, który zabiera ich na biegun północny. I znowu, jak w przypadku *Pręcika*, zakończenie nie jest jednoznacznie szczęśliwe, mamy bowiem świadomość, że zimno, które może ocalić Bałwana, niekoniecznie ocali Marchewkę. Prześluga zostawia nas jednak z nadzieją, że po raz kolejny bohaterowie przetrwają dzięki sile przyjaźni.

Pokonujący własne słabości Bałwan wpisuje się w galerię stworzonych przez Prześlugę bohaterów, którzy, dzięki otaczającym ich przyjaciołom, uczą się akceptować swoją niedoskonałość. To, co było niemożliwe w świecie, który autorka tworzy w sztukach dla dorosłych, tu staje się możliwe. Nawet, jak pokazuje w sztuce *Dziób w dziób*²¹, gdy

²⁰ Pierwsze wystawienie reżyserował Michał Derlatka, prapremiera 14 listopada 2015 we Wrocławskim Teatrze Lalek.

²¹ Pierwsze wystawienie reżyserował Zbigniew Lisowski, prapremiera 23 czerwca 2013 w Teatrze Baj Pomorski w Toruniu.

tym niemożliwym jest przyjaźń Wróbla z Kotką czy przyjęcie go do bandy gołębi. Ich stado tworzy rządzącą podwórką kibolską w organizacji, zachowaniu i języku, jakim się posługują, grupę. Nie tolerują obcych, gotowe są walczyć o swój honor i pomścić domniemaną śmierć swojego kompana Janusza, którego, jak sądzą, zjadła Kotka Dolores. Umawiają się na ustawkę przeciwko Kotce, nie chcą słuchać argumentów Wróbla Przemka, nienależącego do ich stada. Prześluga w brawurowy sposób naśladowując język kiboli, przedstawia przygotowania gołębi do ostatecznego ataku, mającego ocalić ich, odmienianych przez wszystkie przypadki, honor. Gdy atak się nie udaje, z pomocą przychodzi próbujący zaskarbić sobie przyjaźń gołębi Wróbel. Jest niezwykle samotny

po tym, jak matka oskarżyła go o wypchnięcie z gniazda jaja, w którym znajdował się jego niewykłuty jeszcze brat, dlatego też decyduje się polecieć do Kotki i odkryć prawdę. Pomaga Kotce pozbyć się przywiązanych do ogona puszek, a ta z wdzięczności puszcza go wolno. Gołębie dalej poddają go próbom (wstawia się za nim tylko Mariola, jedyna z grupy, która rozumie, czym jest samotność). Prześluga pokazuje mechanizmy rządzące stadem, wskazując, do czego prowadzi brak akceptacji i źle pojmowany honor. I dopiero kiedy do grupy powraca zaginiony Janusz, wszystkie gołębie dostrzegają odwagę i waleczność Przemka. Zaczynają rozumieć, że dzięki zjednoczeniu ich siła wzrośnie, a różnorodność jest zaletą, a nie wadą.



MALINA PRZEŚLUGA *DZIÓB W DZIÓB*, TEATR BAJ POMORSKI, TORUŃ 2013, REŻ. ZBIGNIEW LISOWSKI, FOT. PIOTR FRĄCKIEWICZ

Przesłanie, jakie kieruje do swoich młodych widzów Prześluga, mówiące o odwadze i szlachetności walczącej z uprzedzeniami i podziałami, pojawia się również w jej sztuce zatytułowanej *Bleee...*²². Autorka po raz kolejny pochyla się w niej nad bohaterami wykluczonymi, zepchniętymi na margines, mającymi problemy z samoakceptacją swojej inności. Główny bohater, motyl Paż Królowej, zostaje zesłany na wygnanie do starego autobusu zaparkowanego na peryferyjnej pętli. Jego „zbrodnią” było zwątpienie w istnienie Królowej, od dawna nieobecnej w swoim królestwie. W autobusie spotyka innych wyrzutków ze świata stawonogów

i ku swemu zaskoczeniu odkrywa, że niektórzy z nich, jak Daria, poczwarka wstydząca się wyjść z kokonu, i Pająk, któremu ludzie wyrwali wszystkie nogi, sami skazali się na wygnanie. Inni, jak dwa karaluchy Antonio i Banderas czy osa Mańka, zostali wysłani do autobusu w zamian za swe przewinienia. Dostrzega również pozostającą na uboczu, będącą wyrzutkiem wśród wyrzutków, Ble, składającą się z kurzu, brudu, mułu i paprochów. Mieszkańcy autobusu nie lubią się nawzajem, wyśmiewają słabości swoich współtowarzyszy niewoli, ich ułomność i inność. Chcąc pomóc innym zaakceptować i polubić siebie, Paż Królowej postanawia urządzić konkurs talentów, głęboko wierząc, że każdy z nich jest na swój sposób niezwykły. Kiedy jednak nikt nie przycho-

²² Pierwsze wystawienie reżyserowała Laura Słabińska, prapremiera 24 listopada 2011 w Teatrze Maska w Rzeszowie.



MALINA PRZEŚLUGA *CHODŹ NA SŁÓWKO*, CENTRUM SZTUKI DZIECKA, POZNAŃ 2012, REŻ. JERZY MOSZKOWICZ, FOT. DOMINIKA PAŁĘCKA

dzi na ich występ, czują się oszukani i zdradzeni. Okazuje się również, że drzwi do autobusu przez cały czas pozostawały otwarte, a zamknięcie i izolacja, w których pozostawały, były ich wyborem, ucieczką od świata, który ich nie akceptował i nie potrzebował.

I wtedy na pomoc Paziowi przychodzi Ble, która wychodzi ze skorupki brudu i ujawnia swoje prawdziwe oblicze Królowej. Uciekła, bo chciała, by jej poddani byli wolni. Teraz zaś chce uwolnić towarzyszy wygnania, pokazując im, że nie potrzebują żadnej widowni ani oklasków. Wystarczy dostrzec ukryte wewnątrz każdego z nich piękno, zaakceptować się takim, jakim się jest, i uwierzyć w siebie.

6.

Wiara w siebie, we własne możliwości, siłę czy talent, to jeden z najczęściej powtarzających się motywów w twórczości Maliny Prześlugi, podejmowany przede wszystkim w dramatach skierowanych do młodszych widzów. Takich, którzy mogliby wymyślić bohaterów *Chodź na słówko*²³, Kulę i Toperza, powstałych w wyniku wady wymowy pewnej dziewczynki. Kula, chcąc być kurą, czuje się inna, nie-prawdziwa i nieakceptowana. Próbuje nawet operacji plastycznej, o której czytała, że pomoże jej stać się kimś innym, lepszym. Toperz początkowo przeciwnie, czuje się wyjątkowy i prawdziwy, z czasem odkrywa jednak, że podobnie jak Kula jest inny, wybrakowany. Oboje nie wiedzą, kim są poza tym, że są inni. Nie jest w stanie pomóc im nawet sper-

sonalizowany Język Polski, kaleczony i nieszanowany, bo traktowany jedynie jak nudny przedmiot w szkołach. Nie pomoże im również Brzydkie Słowo, które Kula i Toperz ozdabiają kokardką, żeby było ładniejsze, bo również ono nie jest w stanie naprawić błędów w ich nazwach. I dopiero pan Logoped nazywa ich tak, jak ich widzi, Piłką i Futrzakiem, stwarzając w jednej chwili ich nowe tożsamości, które, szczęśliwi, akceptują.

Sztuka o potrzebie akceptacji własnych wad oraz odmienności innych łatwo mogłaby przyjąć moralizatorski ton. Prześluga jednak, dzięki mistrzowskiemu posługiwaniu się grammi językowymi, inspirowanymi czasem lekturą poezji Tuwima czy Białoszewskiego, daleka jest od wpadnięcia w tę pułapkę. Nawet jeśli uczy swoich najmłodszych widzów znaczenia słów dziękuję, proszę i przepraszam, opowiadając im o losach Migawki, bohaterki *Najmniejszego balu świata*, migającej się od pomocy rodzicom dziewczynki, to czyni to dowcipnie. Traktując jednocześnie oglądających jej sztuki z powagą, rozmawiając z nimi serio. I dostarczając towarzyszącym im rodzicom i opiekunom narzędzi i języka, dzięki którym będą mogli rozmawiać ze swoimi pociechami o tematach najtrudniejszych, o których z dziećmi rozmawia się rzadko albo wcale.

Dramaty Prześlugi pokazują bowiem, że światy problemów dziecięcych i światy problemów dorosłych, chociaż opisywane innym językiem i obdarzane odmiennymi zakończeniami, układają się w jedną, długą opowieść. Na początku znajdują się problemy z tożsamością i akceptacją, przynależnością do grupy, przyjaźnią, szczęściem i miłością. Nierozwiązane napęcznieją, wzrosną i przekształcą się w problemy z nawiązaniem kontaktu z drugim czło-

wiekiem, budowaniem więzi, rodziny, wyrażaniem własnych uczuć, własnego ja. Sprawia, że nasze życie stanie się puste. Podejmowane przez nas decyzje, choć w naszej ocenie słuszne i jedyne możliwe, doprowadzą do pułapki bez wyjścia, bez happy endu, do katastrofy.

Tak się jednak dzieje przede wszystkim w sztukach dla dorosłych. W świecie budowanym przez Malinę Prześlugę

dla dzieci dobre zakończenia są możliwe. Chociaż problemy są nie mniej poważne, to najmłodszy widzowie, prowadzeni przez bohaterów tworzonych przez autorkę, wciąż się uczą, zadają pytania i szukają odpowiedzi. Spotkanie z drugim człowiekiem nie wywołuje w nich strachu, lecz ciekawość. Poznawanie siebie staje się zaś pełną przygodą podróżą.

²³ Pierwsze wystawienie reżyserował Jerzy Moszkowicz, prapremiera 11 lutego 2013 w Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Za sztukę *Chodź na słówko* autorka otrzymała w 2013 roku indywidualną nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Widzowie

- BARBARA FATYGA •
- ANDRZEJ SEWERYN I OLGA SANDER, PIOTR KRUSZCZYŃSKI I AGNIESZKA CHEŁKOWSKA-MADEJ, DOROTA IGNATJEW, MACIEJ PODSTAWNY, JACEK GŁOMB •
- GRZEGORZ STASZAK •

Publiczność teatralna

WYBRANE KONCEPCJE – WYNIKI BADAŃ – KILKA OGÓLNYCH REFLEKSJI

• BARBARA FATYGA •

W dniu 14 maja 2016 roku w 90 teatrach, z 38 ośrodków miejskich w Polsce, na 106 spektakli, sprzedawano bilety po czterysta groszy, z okazji czterechsetnej rocznicy śmierci Williama Shakespeare'a. Organizator – Instytut Teatralny przewidywał, że tydzień później: 21 maja teatry zwizytuje 26 704 widzów¹, którzy obejrzą zarówno sztuki dla dzieci, jak i przedstawienia klasyczne (w tym Szekspirowskie), współczesne lub z lekkiego (czy wręcz popkulturowego) repertuaru. Bilety można było kupić tylko w kasach teatralnych; jedna osoba mogła nabyć tylko dwa bilety². Kierowany przeze mnie zespół z Fundacji Obserwato-

rium Żywej Kultury – Sieci Badawczej oraz kilkudziesięciu zaprzyjaźnionych badaczy z kilkunastu ośrodków akademickich w kraju na zlecenie Instytutu Teatralnego przeprowadził 14 maja badanie

Autorka jest kulturoznawczynią, socjolożką młodzieży, antropolozką współczesności. Zajmuje się między innymi metodologią badań ilościowych i jakościowych. Pracuje w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego.

„publiczności in spe” – czyli osób stojących w kolejkach do teatrów w ramach akcji „Bilet za 400 groszy”³. Zbadaliśmy: – wywiadem kwestionariuszowym (popularnie zwanym an-

¹ Liczba ta została wyliczona na podstawie liczby miejsc na widowniach; warto zauważyć, że ponieważ nie we wszystkich teatrach bilety zostały wyprzedane, to odsetki dotyczące wielkości naszej próby „publiczności in spe” są nawet wyższe, niż to podałam niżej; z kolei spod niektórych kas odchodono z kwitkiem, stosowano też rozmaite techniki zdobywania biletów bazujące na towarzyskości, co opisało wielu naszych badaczy terenowych.

² Szczęśliwie tej zasady nie przestrzegano zbyt rygorystycznie, co wyszło na dobre publiczności spektakli przygotowanych dla dzieci.

³ Barbara Fatyga, Bogna Kietlińska (współpraca: Ludwika Malarska, Piotr Michalski, Marzena Grzybowska, Marta Sek, Aleksandra Zalewska-Królak, Magdalena Sołtys, Kaja Rożdżyńska-Stańczak) *My jesteśmy kulturalna kolejka, a nie żadne chamstwo*, Instytut Teatralny, Warszawa 2016, dostępny między innymi pod adresem internetowym: <http://www.encyklopediateatru.pl/ksiazka/569/publicznosc-2016-my-jestesmy-kulturalna-kolejka-a-nie-zadne-chamstwo-raport>.

kietą) 1463 osoby, (11% zakładanej liczby kolejki);

– za pomocą innych metod (na przykład analizy zdjęć kolejek – nawet ponad 1800 ludzi, których dało się zidentyfikować pod względem cech takich jak wygląd zewnętrzny i układy choreograficzne⁴).

Zbadaliśmy kolejki stojące przed kasami 76 teatrów (84% ogółu) z 29 miast różnej wielkości (76% ogółu). Była to zatem bardzo duża i solidna próbka, co pozwala uwiarygodnić wnioski z tego badania. W tym samym roku – już w tylko kilkunastu ośrodkach – przeprowadziliśmy jeszcze jedno badanie publiczności – tym razem dla Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej z Krakowa⁵. Tu podstawowym narzędziem także była ankieta, wypełniana przy okazji kupna biletów przez internet. Tą metodą udało się zbadać 575 widzów spośród 1052, którzy wybrali taki sposób kupna biletów. Poniżej chciałabym przedstawić niektóre wyniki tych pierwszych badań oraz podzielić się ogólniejszymi refleksjami na temat badań publiczności w ogóle.

⁴ Wygląd zewnętrzny posłużył nam do analiz pomocniczych przynależności klasowo-warstwowej badanych osób, zaś układ choreograficzny (pojęcie z metodologii badania obrazów) do badania towarzyskości w, mniej niż by się wydawało, efemerycznych zbiorowościach, jakimi były kolejki przed kasami teatrów. W badaniu, oprócz ankiety, wykorzystaliśmy też sporządzoną przez badaczy dokumentację fotograficzną i ich obserwacje wykonane według specjalnie zaprojektowanych scenariuszy oraz dzienniczki z badań terenowych.

⁵ Barbara Fatyga (współpraca: Bogna Kietlińska, Piotr Michalski, Mariusz Piotrowski, Przemysław Zieliński, Ludwika Małarska, Jan Szpilka) *Stary Teatr i jego publiczność*, Warszawa 2016, materiał w posiadaniu autorki. W tym badaniu bardzo ciekawe wyniki pojawiły się też po przeanalizowaniu archiwum medialnego teatru. Projekt badań zawierał również moduł badania publiczności poprzez oryginalne, specjalnie stworzone dla tego teatru narzędzie, jakim był asemblaż badawczo-teatralny, jednakże ten fragment badań nie doszedł do skutku.

PUBLICZNOŚĆ W NAUKACH SPOŁECZNYCH I NAUKACH O KULTURZE

Ciekawe, że w dobie rozrastających się i różnicujących mas odbiorców kultury pojęcie publiczności zdaje się nie budzić dużego zainteresowania badaczy. Gdy na potrzeby naszych badań poszukiwalismy współczesnych definicji, z których dałoby się skorzystać, właściwie mogliśmy się oprzeć głównie na ujęciach tradycyjnych, także wśród tych tworzonych lub przywoływanych w ostatnich latach. Jedne i drugie okazały się niezbyt zadowalające. Niemniej lektura klasycznej literatury była (jak zwykle) bardziej inspirująca, zaś aktualnej, pochodzącej z kilku ostatnich lat – bardziej denerwująca. Nie ma tu miejsca, by przeprowadzać pełną analizę używania licznej rodziny pojęć opisujących odbiorców teatru, takich jak na przykład publiczność, widownia, audytorium, odbiorcy kultury lub osławieni „widzowie i słuchacze”⁶, poniżej poprzestanę zatem na kilku przykładach inspiracji i wątpliwości.

GUS, który systematycznie liczy publiczność kulturalną, w tym teatralną, niestety nie pomoże, jeśli idzie o jej zdefiniowanie ani też o jej policzenie, bowiem kategorią statystyczną i synonimem takiej publiczności są dlań „widzowie i słuchacze”⁷, zdefiniowani jako: „Ludzie zgromadzeni, przebywający w określonym miejscu w celu oglądania i słuchania przedstawienia, koncertu lub seansu filmowego; publiczność”⁸. Jak widać, tej pozornie

⁶ Byłoby to niezmiernie interesujące zadanie, często wymagające swoistych zdolności śledczych, by tropić to, co wspomniane w tytule tego fragmentu nauki mówią de facto o publiczności. Z tej perspektywy warto wspomnieć, że o wielu znaczących autorach tu nie piszę, na przykład o Ervingu Goffmanie czy Pierre Bourdieu, performatykach i tak dalej.

⁷ Podkreślenia w cytatach – BF.

⁸ <http://stat.gov.pl/metainformacje/slownik-pojec/pojecia-stosowane-w-statystyce-publicznej/566.pojecie.html>

operacyjnej, a w gruncie rzeczy tautologicznej, definicji daleko do jakiegokolwiek ścisłości, merytorycznego odniesienia, nie mówiąc już o precyzji. Jeśli bowiem przyjrzelibyśmy się, co GUS liczy w tej kategorii, to okazałoby się, że nie można odróżnić i oddzielić od siebie publiczności teatralnej od na przykład koncertowej⁹.

Publiczność w naukach społecznych zdefiniował jako pierwszy Gabriel Tarde – co symptomatycznie, opisując za pomocą tego terminu czytelników masowej prasy: „[...] jest zbiorowością czysto duchową jednostek rozproszonych i fizycznie oddzielonych, których spójność jest spójnością czysto myślową”¹⁰. Ta, dość anachroniczna, definicja zdawała się dość dobrze pasować do naszego badania, w którym podstawową zbiorowością była kolejka przed kasą teatru, z której publiczność (w sensie konkretnych widzów i) miała się dopiero za tydzień wyłonić.

W swojej najbardziej znanej i najczęściej cytowanej pracy Antonina Kłoskowska omawiała definicję Tarde’a, pisząc już jednak nie o „duchowym” aspekcie tworzenia się publiczności, lecz o „[...] umysłowym oddziaływaniu powodującym zjednoczenie psychiczne ludzi bez zbliżenia fizycznego, jakie występuje w tłumie”¹¹. Zaś odwołując się do Roberta Mertona, wskazywała, że „[...] publiczność bywa określana jako luźne ugrupowanie, charakteryzujące się pewną wspólnością zainteresowań, wiedzy, potrzeb i ocen”. Zarazem, by

opisać publiczność kultury masowej (czytelników prasy, widzów, radiosłuchaczy), nazywała ich publicznością pośrednią, zaś publiczność teatralną, sportową (igrzyska olimpijskie w czasach antycznych) i religijną (średniowieczne uroczystości) publicznością bezpośrednią lub audytorium. Głównym kryterium tych rozróżnień była przestrzeń: albo skupienie w jednej przestrzeni, albo rozproszenie przestrzenne.

Ciekawe są także uwagi cytowanej autorki podsumowujące badania masowej publiczności kinowej i publiczności teatralnej z połowy dwudziestego wieku: „[...] ogólne procesy demokratyzacji przekształciły także widowiskę teatralną, która przestała być miejscem towarzyskiego kontaktu i intelektualnego obcowania jednorodnej społecznie kategorii widzów o zbliżonych gustach i zsynchronizowanych reakcjach”¹². Dodam tu od razu, że w naszym badaniu towarzyskość okazała się istotna – nawet gdy w kolejkach przed kasami przybierała formy krótkotrwałe, ale również wtedy, gdy wyniki badania pokazywały, iż najczęściej „wykorzystywano przydział” i kupowano dwa bilety, by za tydzień do teatru pójść z kimś. Wyjścia rodzinne planowało łącznie 62,1% badanych; wyjścia z przyjaciółmi/znajomymi – łącznie 22%. Najrzadziej badani planowali, że samotnie udadzą się na wykupiony spektakl. W dalszym ciągu zatem można uznać, że wizyta w teatrze to dla badanych okazja towarzyska.

Warto też przypomnieć, że Kłoskowska zgadzała się z Wilburem Schrammem¹³, co do tego, iż publiczność – nawet zdemokratyzowana i masowa – selekcjonuje treści, a za procesami

⁹ Aktualne dane GUS (z 2015 roku) ciągle ze zbiorczymi kategoriami „teatrów i instytucji muzycznych” oraz „widzów i słuchaczy” można znaleźć pod adresem: file:///C:/Users/1325337/Downloads/kultura_w_2015.pdf.

¹⁰ Gabriel Tarde *Opinia i tłum*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1904, s. 8.

¹¹ Ten i następny cytat z: Antonina Kłoskowska *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1980, s. 97.

¹² Op.cit., s. 194.

¹³ Wilbur Schramm *How Communication Works*, w: tegoż (red.) *The Process and Effects of Mass Communication*, Urbana: University of Illinois Press, 1954.

selekcji stoją przywódcy opinii i małe grupy, często zewnętrzne wobec owej zbiorowości. Z kolei, za Alexisem Tocquevillem przywoływała przekonanie, że zdemokratyzowana publiczność jest „władcą” dla twórców¹⁴. Dzisiaj można by raczej według mnie twierdzić, że to wcale nie publiczność terroryzuje twórców, narzucając im swoje niskie gusty, lecz że czynią to rozmaici „specjaliści” od ekonomicznej efektywności instytucji kultury oraz promocji i marketingu. Z jednej strony – to najczęściej niezbyt dobrze wykształceni manipulatorzy; z drugiej – ludzie niezanurzeni żadnej ze stron (zarówno twórców, jak i publiczności), nad którymi dostali łatwą władzę.

W pracy z 1969 roku ta – najważniejsza dla polskiej socjologii kultury – autorka pisała, nie definiując wszakże publiczności jako takiej, lecz wskazując wewnętrzną budowę publiczności czytającej czasopisma: „Zawężanie się kręgu odbiorców w miarę podnoszenia się poziomu treści stanowi zjawisko oczywiste, jakiego można oczekiwać zgodnie z rozumowaniem opartym na zdrowym rozsądku¹⁵”. Jednakże, co warto tutaj przypomnieć, kontekst tego stwierdzenia nie jest już taki oczywisty, bowiem stawiała ona zarówno niezwykle ważne i dzisiaj pytanie: „[...] czy kręgi publiczności tych trzech poziomów [wysokiego, średniego, niskiego – BF] posiadają zakresy całkowicie różne, czy też krzyżujące się”, jak i hipotezę: „[...] zbliżania się kulturalnych doświadczeń społeczeństwa”. Dzi-

siaj dyskutuje się to zagadnienie między innymi pod nazwą tezy o „wszystkożerności kulturowej” pewnych grup odbiorców kultury¹⁶. (Do tego wątku powrócę, omawiając gusty zbadane publiczności teatralnej.)

Warto tu także przywołać koncepcje widowni opisane z perspektywy zachowań zbiorowych¹⁷. Neil Smalser pisał o takich zachowaniach, odwołując się między innymi do koncepcji Rogera Browna i Herberta Blumera, do obu zresztą krytycznie, ale sam już kategorii tej w cytowanym tekście nie omówił. W każdym razie Brown, by sklasyfikować zbiorowości społeczne, wskazywał na ich wielkość, częstość zgromadzeń, częstość polaryzacji uwagi grupy oraz stopień trwałości psychologicznej identyfikacji członków grupy. Co interesujące – dla Browna kategorią, w której mieściła się widownia, był tłum. Samą widownię natomiast dzielił na intencjonalną (szukającą rozrywki czy informacji) oraz przypadkową¹⁸. Blumer z kolei wyodrębnił widownię (obok tłumy) spośród zgromadzeń zbiorowych i scharakteryzował ją jako grupę ludzi, którzy, co prawda, są skoncentrowani na jakiejś kwestii, lecz mają odmienne pomysły jej rozwiązania, angażują się więc w dyskusję i „zbliżają” do podjęcia decyzji. Widownię w tym interesującym ujęciu konstituuje niezgoda oraz racjonalne myślenie (zamiast działania na podstawie szybkich sugestii)¹⁹.

W nowszych pracach interesujące nas tu pojęcia wydają się rozmywać

¹⁴ Kłowska, op.cit., s. 248.

¹⁵ Ten i następny cytat z: Antonina Kłowska *Krzyżowanie się zakresów publiczności czytelnicej*, w: tejsze *Z historii i socjologii kultury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 490. W cytowanej wyżej książce Kłowska pisze: „Im bardziej jednak wzrasta masa publiczności, tym bardziej staje się ona heterogeniczna, zróżnicowana”. Por. tejsze *Kultura masowa...*, op.cit.

¹⁶ Richard Peterson, Roger M. Kern, *Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore*, „American Sociological Review”, no. 5/1996.

¹⁷ Neil J. Smelser *Analiza zachowania zbiorowego*, w: Piotr Sztompka, Marek Kucia *Socjologia. Lektury*, Znak, Kraków 2005.

¹⁸ Op.cit., s. 207.

¹⁹ Tamże.

na przykład w teoriach komunikowania. Wielu badaczy zwraca uwagę na jego dwa zasadnicze typy: komunikowanie oralne i wizualne²⁰. Jednakże w teatrze mamy przecież do czynienia z oboma – nierozdzielnie połączonymi podczas spektaklu. Odbiorcy teatru z takiego punktu widzenia wydają się wyposażeni w szczególne kompetencje, w przeciwieństwie do publiczności galerii sztuki i wielbicieli literatury, a w szczególności deklamacji. (Co jednak z fanami muzyki i bywalcami sal koncertowych?) Tymczasem w dominującym nurcie tych rozważań najczęściej oba typy są sobie przeciwstawiane i porównywane ze względu na różnice. Innym przedmiotem zainteresowania badaczy społecznych i badaczy kultury jest zjawisko interpretacji treści kulturowych: tu także figury odbiorców są konieczne, ale niekoniecznie poświęca się uwagę im samym. Są figurami z tła, a nie z pierwszego planu. Jak pisze chociażby Anya Peterson Royce: „W rękach tych, którzy wykazują większą troskę o dzieło niż o swoją sławę, przedstawienie może stworzyć dla widzów odpowiednie środowisko, dzięki któremu mają oni szansę przeobrazić się w wykształconych konsumentów, twórców przeżycia, które daje szansę przekroczenia własnych granic percepcji”²¹. Cóż jeśli jednak interesują ją głównie twórcy i dzieła, a publiczność – opisowo i historycznie – tylko w re-

akcji na konkretne dziedziny teatru, takie jak na przykład *commedia dell'arte* czy kabuki²².

Współcześnie polski socjolog kultury ma do dyspozycji między innymi definicję Tomasza Goban-Klasa, który ujął publiczność jako „[...] zbiór osób, których uwaga jest skierowana na konkretny przekaz, to także ogół osób, które okresowo korzystają z przekazów określonego rodzaju [...]”. W pierwszym znaczeniu publiczność jest synonimem audytorium (widowni). Tradycyjnie rozumiana – jest zebrana w jednym miejscu (sali) jako publiczność teatralna, koncertowa, odczytowa, jest zatem zbiorowością konkretną. W drugim znaczeniu odnosi się do ogółu osób, które tworzą te audytoria, to znaczy bywają w teatrze, na koncertach, na odczytach. Jest wówczas zbiorowością istniejącą w dyskursie teoretycznym, wyodrębnioną na podstawie różnych kryteriów. [...] Jedno [jej – BF] ekstremum można nazwać typem zbiorowości klubowej, odznacza się ona każdorazowo identycznością składu; drugie, które można nazwać typem zbiorowości przypadkowej (zbiegowiska), odznacza się za każdym razem całkowicie odmiennym składem”. Cytowany autor konkluduje: „[...] w związku z czym można wyróżnić trzy podstawo-

²² Ponadto można tu podać inne przykłady, chociażby publicystyczną typologię publiczności, którą proponuje Małgorzata Ćwikła w „Dwutygodniku” w artykule *Widz obecny, widz potencjalny*, nazywając ją – zresztą niesłusznie – klasyfikacją. Wyróżnia zatem: publiczność branżową, niedzielną, o naturze psa ogrodnika, widza mającego koneksje, widza fanatyka, widza wyspecjalizowanego i wreszcie widza voyeurę, por.: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6414-widz-obecny-widz-potencjalny.html>.

Osobiście nie lubię takich typologii, bowiem stwarzają one wrażenie, że bardziej mają świadczyć o fajności autora niż o rzeczywistości, mają też tę wadę, iż zwykle szybko tracą aktualność.

²⁰ Antonina Kłowska *Socjologia kultury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 307. Z analizy procesów komunikowania cytowana autorka wyprowadza swoją koncepcję układów kultury, którą omawiałam szczegółowo w innym miejscu, por. Barbara Fatyga *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*, ISNS UW, Warszawa 1999.

²¹ Anya Peterson Royce *Antropologia sztuk widowiskowych*, przełożyła Natasza Moszkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 193.

we typy zbiorowości odbiorczych: publiczność klubową, publiczność okazjonalną i publiczność przypadkową. Ostatecznie przyjęte przez tego autora sensory pojęcia „publiczność” stanowiły punkt wyjścia zarówno do operacjonalizacji pojęcia publiczności in spe z naszego badania, jak i do empirycznej typologii publiczności, którą stworzyliśmy jako jego zwieńczenie.

Przypominam, że badaliśmy ludzi stojących w kolejkach. Do zdefiniowania kolejki inspirujący okazuje się sposób, w jaki taką strukturę danych opisują informatycy²³. Badacze społeczni również (choćby byli najbardziej empatyczni, poszukujący jakościowych głębi czy zaangażowani) w ostatecznym rozrachunku muszą patrzeć na badane jednostki i grupy jak na struktury danych, pod groźbą wyjścia z roli badacza. Kolejka ma zatem głowę (pierwszy/e element/y) i ogon (pierwsze wolne miejsce w kolejce). „[...] kolejka to struktura danych o ograniczonym dostępie. Zakłada ona dwie podstawowe operacje: wstaw – wprowadź dane na koniec kolejki; obsłuż – usuń dane z czoła kolejki”. Nasze kolejki składały się z głów, środków i ogonów; elementy te poruszały się zgodnie z celem, a każdy element kolejki stanowił dla nas skomplikowaną, jednostkową strukturę danych, zarówno ikonicznych (uwiecznianych przez badaczy terenowych na zdjęciach), jak i socjologicznych. W całości, po wyeliminowaniu w analizach przypadków stania za kogoś i stania z kimś, kolejki te składały się na publiczność teatralną in spe.

Dodam na koniec, że w internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego hasła „publiczność” na razie brak, podobnie

jak hasła „widownia” czy „widzowie” lub „audytorium”.

PUBLICZNOŚĆ JAKO SKŁADOWA SYTUACJI KULTURALNEJ W MIASTACH – SIEDZIBACH BADANYCH TEATRÓW

Zanim przedstawię szczegółowe charakterystyki publiczności teatralnej, jakie powstały w wyniku naszego badania, chciałabym opisać, chociaż skrótowo, jak publiczności kulturalne, w tym teatralne, współtworzyły sytuację kulturalną w zbadanych dwudziestu dziewięciu miastach. Służy temu zamieszczona poniżej seria tabel, syntetycznie pokazująca zespół wskaźników wybranych przez nas do scharakteryzowania zarówno owej sytuacji kulturalnej en bloc, jak i – w szczególności – miejsca kultury teatralnej w ośrodkach miejskich wybranych do badań²⁴. Zarazem warto zaznaczyć, że przedstawione poniżej wyniki dość drobiazgowych i żmudnych analiz same w sobie stanowią już przyczynek do charakterystyki zarówno aktywności kulturalnej, jak i aktywności odbiorców teatru z perspektywy ogólnych zjawisk charakterystycznych dla kultury współczesnej: jej trendów globalnych (na przykład takich jak dominacja popkultury i supermarketyzacja kultury), globalnych (na przykład takich jak walka starych mitów kultury wysokiej z wzorami popkulturowymi) i lokalnych (na przykład takich jak lokalne polityki kulturalne). Wszystkimi tymi zjawiskami od lat się zajmujemy, jednakże nie ma tu miejsca, by o nich się rozpisywać.

Aby zaprezentowane dane były zrozumiałe, muszę wyjaśnić, że szczegółowe analizy znajdują się w cytowanym ra-

²⁴ Dokładne kryteria tego doboru i stopień ich realizacji w próbach badawczych por. Barbara Fatyga, Bogna Kietlińska, op.cit.

²³ <http://miroslawzelent.pl/wykłady/struktury-danych-stos-kolejka-lista-drzewo-binarne.pdf>

porcie, tu natomiast przedstawiam tylko ich zbiorcze wyniki w postaci typologii powstałych dzięki rangowaniu²⁵ wskaźników. Poniżej opisuję też sensory nazw zastosowanych w tabelach kategorii typologicznych.

W kolumnie pierwszej tabel 1A-1E wymienione są wszystkie zbadane przez nas miasta (tabele uporządkowane są od największych do najmniejszych miast-siedzib teatrów biorących udział w akcji „Bilet za 400 groszy”).

W drugiej kolumnie typy kultury w badanych miastach określone zostały na podstawie porównania danych GUS dotyczących uczestnictwa²⁶: w imprezach masowych (reprezentujących tu kulturę popularną) oraz w przedstawieniach teatralnych (tradycyjnie i – dodajmy nieco na wyrost – potraktowanych jako wskaźniki uczestnictwa w tak zwanej kulturze wysokiej). Typ zrównoważony tego uczestnictwa występował w tych miastach, w których rangi obu rodzajów uczestnictwa były podobne lub takie same; typ zachowawczy – w tych, w któ-

rych rangi dotyczące wskaźnika kultury wysokiej były wyższe niż popularnej, zaś typ popkulturowy – w tych, w których rangi udziału odbiorców w imprezach masowych były wyższe niż w przedstawieniach teatralnych.

W kolumnie trzeciej tabel zestawione zostały (w postaci tak zwanych indeksów) kolejne dane GUS: wskaźniki dotyczące infrastruktury kulturalnej ogółem oraz frekwencji w ewidencjonowanych przez GUS instytucjach kultury. Typ zrównoważony oznacza tu podobną lub taką samą rangę wielkości oferty i frekwencji (aktywności kulturalnej) w instytucjach; typ schodzący opisuje sytuację, w której rangi wskazujące wielkość infrastruktury kultury są wyższe niż odpowiednie rangi frekwencji w tych instytucjach kulturalnych; zaś typ aktywny charakteryzuje te miasta, w których rangi frekwencji są wyższe niż rangi infrastrukturalne.

W kolumnie czwartej zestawiliśmy dane GUS dotyczące kultury teatralnej; wzięliśmy pod uwagę wskaźniki: infrastruktury teatralnej (liczby teatrów w mieście), wielkość oferty teatralnej (mierzoną liczbą spektakli) oraz wskaźnik frekwencji na spektaklach i indeks ogólnej aktywności kulturalnej mieszkańców. Miast reprezentujących typ wklęsły jest w badanej próbie najwięcej. Mają one relatywnie bogatszą infrastrukturę i/lub ofertę niż średnią frekwencję w teatrach oraz relatywnie wysokie indeksy aktywności kulturalnej mieszkańców. Wskaźniki te nie zależą od wielkości miasta ani też od zamożności mieszkańców. Wydaje się zatem, że czynnikami różnicującymi albo upodabniającymi je do siebie mogą być, z jednej strony, jakość oferty, a z drugiej – aspiracje i potrzeby

²⁵ Rangowanie to procedura porządkowania danych (rosnąco lub malejąco), według wartości jednej z badanych zmiennych, w naszym badaniu zostało ono zastosowane do tworzenia typologii, ponieważ pozwala porównywać wartości różnych zmiennych, nierzadko bardzo się różniące – na przykład Warszawa jest na pierwszym miejscu, jeśli idzie o liczbę instytucji kultury (wg GUS – w 2014 – 396), ale na drugim, jeśli idzie o frekwencję w instytucjach w przeliczeniu na jednego mieszkańca (14,5) – porównywaliśmy tu właśnie te „miejsca” (rangi), a nie konkretne wartości liczbowe.

²⁶ Zarówno w środowiskach twórców kultury, jak i jej (także często twórczych) badaczy powszechna jest świadomość niedoskonałości statystyk kultury w Polsce, jednakże dane te mają na razie – miejmy nadzieję – tę przewagę nad danymi zbieranymi na przykład przez Instytut Teatralny, że są porównywalne terytorialnie i w czasie. Ze współautorami cytowanego raportu chcieliśmy wykorzystać tu alternatywne, często o wiele dokładniejsze zbiory danych, mają one jednak ciągle jeden zasadniczy mankament – nie są kompletne, co uniemożliwia porównania.

kulturalne mieszkańców. Drugi typ, pod względem liczebności w próbie, nazwałyśmy wypukłym. Charakteryzują go relatywnie niska oferta i zaplecze infrastrukturalne, wysoka średnia frekwencja w teatrach i relatywnie niska aktywność kulturalna ogółem. Poza Płockiem, Bydgoszczą i Elblągiem dotyczy to miast, które są połączone w aglomeracje. Nie widać tu trendu związanego ani z wielkością miasta, (aczkolwiek nie są to największe miasta w Polsce), ani z zamożnością mieszkańców, bo ich wynagrodzenia są bardzo zróżnicowane. Nieliczenie reprezentowany, ale ciekawy, jest typ schodzący – znalazły się w nim wyłącznie miasta wojewódzkie. Zamożność mieszkańców jest w nich zróżnicowana. Życie kulturalne w tych miastach, mierzone opisanymi wskaźnikami, a przede wszystkim indeksem aktywności mieszkańców pokazuje, że oferta nie jest dostosowana do ich potrzeb. Typ wznoszący reprezentowany jest tu tylko przez Legnicę i pokazuje sytuację, w której mimo relatywnie niskiej oferty, zarówno frekwencja teatralna, jak i, w jeszcze wyższym stopniu – aktywność kulturalna miesz-

kańców – rosną. Jest to więc najczystszy ze zbadanych przypadków awansu kulturalnego mieszkańców, któremu nie bardzo potrafią sprostać instytucje.

W kolumnie piątej zestawione zostały wskaźniki, które po rangowaniu pozwoliły stworzyć typologię frekwencji teatralnej, która w kolejnych latach albo utrzymywała się na takim samym poziomie (typ zrównoważony), albo spadała (typ schodzący), albo rosła (typ wznoszący).

W pięciu największych zbadanych polskich miastach wśród odbiorców kultury tylko w Łodzi utrzymał się swoisty etos kultury wysokiej, ale aktywność publiczności kulturalnej – w ogóle i teatralnej – w szczególności ma jednak tendencję spadkową. W Warszawie i Krakowie współistnieje kultura popularna z wysoką, lecz publiczność, wabiona przez inne oferty, relatywnie rzadziej wybiera teatr. W popkulturowym Wrocławiu – w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku ośrodku teatru o światowym znaczeniu – sytuacja rysuje się najgorzej, bo z instytucji i teatrów znika publiczność, nie najlepiej jest też w Poznaniu – zachowującym infrastrukturalne

Tabela 1A. Typologia środowisk kulturalnych – wielkie miasta (ponad 500 tys. mieszkańców).

Wielkie miasta	Typy kultury (uczestnictwo w imprezach masowych i przedstawieniach teatralnych)	Typologia indeksów infrastruktury i frekwencji w instytucjach kultury	Typologia infrastruktury, oferty i aktywności w kulturze teatralnej	Typologia frekwencji teatralnej
Kraków	zrównoważony	zrównoważony	wklęsły	zrównoważony
Łódź	zachowawczy kultury wysokiej	schodzący	schodzący	zrównoważony
Poznań	zrównoważony	schodzący	schodzący	zrównoważony
Warszawa	zrównoważony	zrównoważony	wklęsły	zrównoważony
Wrocław	popkulturowy	schodzący	wklęsły	schodzący

oprac. własne BF.

Tabela 1B. Typologia środowisk kulturalnych – duże miasta (od 301 do 500 tys. mieszkańców).

Duże miasta	Typy kultury (uczestnictwo w imprezach masowych i przedstawieniach teatralnych)	Typologia indeksów infrastruktury i frekwencji w instytucjach kultury	Typologia infrastruktury, oferty i aktywności w kulturze teatralnej	Typologia frekwencji teatralnej
Bydgoszcz	zrównoważony	schodzący	wypukły	wznoszący
Gdańsk	popkulturowy	schodzący	wypukły	wznoszący
Lublin	popkulturowy	schodzący	wklęsły	schodzący
Katowice	popkulturowy	zrównoważony	wklęsły	schodzący
Szczecin	zachowawczy kultury wysokiej	schodzący	schodzący	schodzący

Oprac. własne BF.

alne decorum (budynki stoją i chwałę głoszą), gdzie publiczność odpływa od tradycyjnych instytucji, w tym od teatru.

W zbadanych dużych miastach Szczecin ma sytuację podobną do Łodzi, nawet nieco gorszą; w popkulturowym Gdańsku frekwencja teatralna się zwiększa, ale w innych instytucjach kultury jest spadek;

Lublin rysuje się jako ofiara popkultury w lokalnej polityce kulturalnej, podobnie jak Katowice. Bydgoszcz ma dobre wskaźniki dla kultury teatralnej, ale nie dla aktywności kulturalnej en masse.

W grupie zbadanych średnich miast zachowawczy model kultury wysokiej nie uchronił Białegostoku przed

Tabela 1C. Typologia środowisk kulturalnych – średnie miasta (od 201 do 300 tys.).

Średnie miasta	Typy kultury (uczestnictwo w imprezach masowych i przedstawieniach teatralnych)	Typologia indeksów infrastruktury i frekwencji w instytucjach kultury	Typologia infrastruktury, oferty i aktywności w kulturze teatralnej	Typologia frekwencji teatralnej
Białystok	zachowawczy kultury wysokiej	schodzący	schodzący	schodzący
Gdynia	zachowawczy kultury wysokiej	zrównoważony	wypukły	schodzący
Kielce	zrównoważony	aktywny	wklęsły	wznoszący
Sosnowiec	popkulturowy	schodzący	wypukły	zrównoważony
Toruń	popkulturowy	zrównoważony	wklęsły	wznoszący

Oprac. własne BF.

**Tabela 1D. Typologia środowisk kulturalnych – małe miasta
(od 101 do 200 tys.)**

Małe miasta	Typy kultury (uczestnictwo w imprezach masowych i przedstawieniach teatralnych)	Typologia indeksów infrastruktury i frekwencji w instytucjach kultury	Typologia infrastruktury, oferty i aktywności w kulturze teatralnej	Typologia frekwencji teatralnej
Bytom	zachowawczy kultury wysokiej	schodzący	wypukły	schodzący
Chorzów	zachowawczy kultury wysokiej	aktywny	wypukły	zrównoważony
Elbląg	zachowawczy kultury wysokiej	zrównoważony	wypukły	zrównoważony
Legnica	popkulturowy	zrównoważony	wznoszący	zrównoważony
Olsztyn	popkulturowy	aktywny	wklęsły	zrównoważony
Opole	zachowawczy kultury wysokiej	aktywny	wklęsły	wznoszący
Płock	popkulturowy	aktywny	wypukły	wznoszący
Rzeszów	popkulturowy	aktywny	wklęsły	schodzący
Wałbrzych	popkulturowy	aktywny	wklęsły	schodzący
Zabrze	popkulturowy	schodzący	wypukły	zrównoważony
Zielona Góra	popkulturowy	aktywny	wklęsły	schodzący

Oprac. własne BF.

tendencją spadkową wszystkich analizowanych tu wskaźników, co – w odniesieniu do teatru – udało się w Gdyni; w Kielcach rosnąca aktywność kulturalna nieco się załamuje, gdy idzie o teatr; popkultura w Sosnowcu szkodzi – jak widać instytucjom kultury, ale nie teatrówi, zaś w Toruniu, mimo nie najlepszej sytuacji teatru, widać symptomy ożywienia publiczności teatralnej.

W mniejszych miastach z naszej próby tradycyjne panowanie kultury wysokiej, w tym i teatru, widać najlepiej w Chorzowie, ale także w Elblągu; tendencja ta jest bardziej chwiejna w Opolu (in plus) i Bytomiu (in minus). W popkulturowej Legnicy teatr się rozwija, a w Olsztynie, gdzie też dominuje typ popkulturowy,

frekwencja w instytucjach jest relatywnie wysoka, jednak teatr ma się tu gorzej. Dominacja popkultury nie przeszkadza Płockowi, w którym wszystkie analizowane wskaźniki są pozytywne. Trzy miasta: Rzeszów, Wałbrzych i Zielona Góra są zdominowane przez popkulturę, aktywność publiczności kulturalnej jest tam relatywnie wysoka, ale teatralnej – spada. Popkulturowe Zabrze ma gorsze wskaźniki aktywności kulturalnej, niemniej bywaniu w teatrze to na razie nie szkodzi.

Spośród najmniejszych trzech zbadanych miast najlepiej z punktu widzenia obrońców kultury wysokiej sytuacja przedstawia się w Będzinie, gdzie wszystkie wskaźniki mają charakter relatywnie dobry. W Jeleniej Górze

**Tabela 1E. Typologia środowisk kulturalnych – najmniejsze miasta
(do 100 tys. mieszkańców)**

Najmniejsze miasta	Typy kultury (uczestnictwo w imprezach masowych i przedstawieniach teatralnych)	Typologia indeksów infrastruktury i frekwencji w instytucjach kultury	Typologia infrastruktury, oferty i aktywności w kulturze teatralnej	Typologia frekwencji teatralnej
Będzin	zachowawczy kultury wysokiej	aktywny	wypukły	wznoszący
Jelenia Góra	zachowawczy kultury wysokiej	aktywny	wklęsły	schodzący
Zakopane	popkulturowy	aktywny	wklęsły	wznoszący

Oprac. własne BF.

byłoby podobnie, gdyby nie sytuacja w kulturze teatralnej – która tu jest gorsza. W popkulturowym Zakopanem także widać rozwój kulturalny, ale sytuacja tamtejszego, znanego skądinąd, teatru nie wydaje się najlepsza.

CHARAKTERYSTYKA PUBLICZNOŚCI: CECHY SOCJODEMOGRAFICZNE

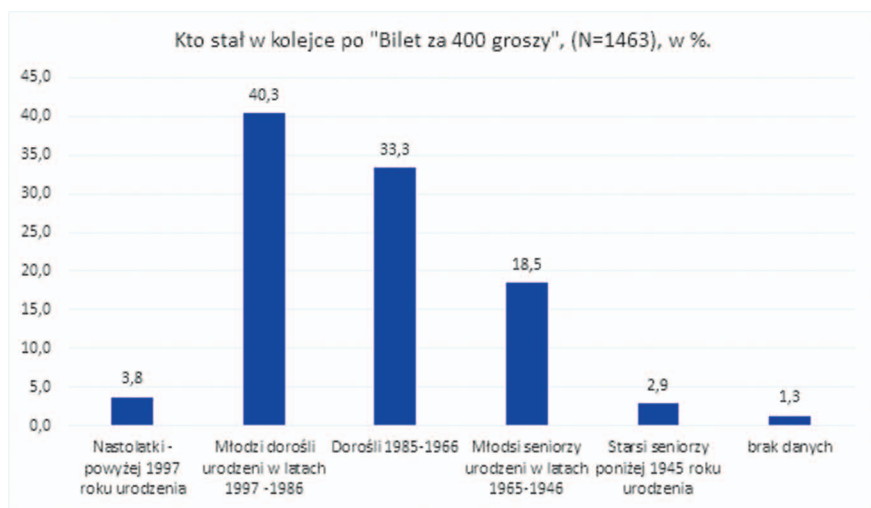
W kolejnym fragmencie przedstawiam cechy „publiczności in spe”, charakteryzujące ją pod względem typowych zmiennych socjodemograficznych: wieku, płci, wykształcenia (własnego i rodziców) oraz miejsca zamieszkania. Warto zwrócić uwagę, że – jak pokazują to także inne badania – dla aktywności kulturalnej we współczesnej Polsce najważniejsze spośród nich jest kryterium wykształcenia, najlepiej reproduktowanego w rodzinach. Niejako wtórnie wskazuje to na fakt, że całościowo rozumiane uczestnictwo w kulturze zaczyna się w naszym kraju stawać znów tym elementem stylów życia, który coraz silniej wyznacza dysfunkcje społeczne oraz położenie jednostek i grup w strukturze społecznej. Można by więc rzec, że po nieudanym

eksperymentie real socjalizmu wracamy w koleiny reprodukcji systemu społecznego na bazie przewag edukacyjnej i ekonomicznej.

WIEK

Warto zauważyć, że w obu naszych badaniach publiczności pojawiły się – jako najliczniejsze – te same grupy wiekowe. Co ciekawe, w ogólnopolskich badaniach uczestnictwa w kulturze wyniki kształtują się zupełnie inaczej. W badaniach tych często dowodzi się tezy, iż grupy, które określiliśmy tutaj jako młodych dorosłych (trzydziestolatków) i dorosłych (osoby do 50 lat), w najmniejszym stopniu w ogóle uczestniczą w kulturze; w szczególności, że są to grupy nieobecne w instytucjach kultury²⁷. Jak pisał o nich Tomasz Szlendak w innej pracy, są to „Mieszczanie z wyrzutami sumienia”, czyli „Ludzie w średnim wieku, z wykształceniem co najmniej średnim, obciążeni rodzinami, dziećmi, pracą od rana do późnego popołudnia. Klienci multiplexów kinowych zlokaliz-

²⁷ Tomasz Szlendak *Formy aktywności kulturalnej*, w: Rafał Drozdowski, Barbara Fatyga, Mirosław Filiciak i in. *Praktyki kulturalne Polaków*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2014.



Źródło: badanie „Bilet za 400 groszy”, oprac. własne BF, PM, MG

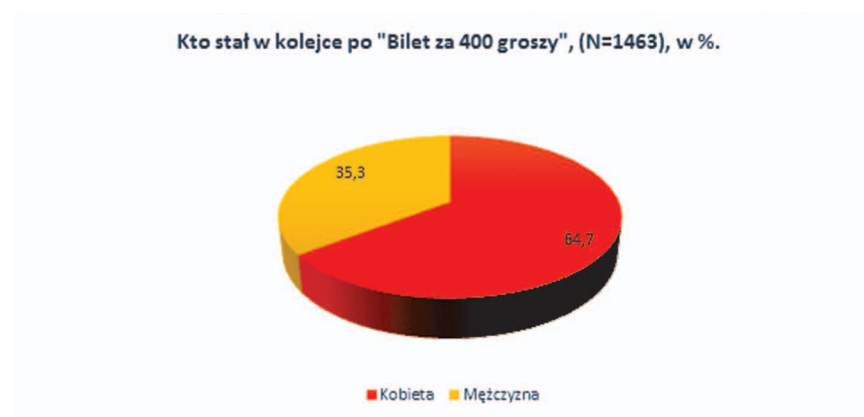
zowanych w galeriach handlowych. Ekstremalnie trudni do «zaciągnięcia» do innych przybytków kultury, w których nie można zrobić zakupów i pooglądać sklepowych wystaw. Mają domy i siedzą w domach. Kiedy jest się w dzisiejszej Polsce czterdziestolatkiem, to trzeba «potrafić» wyjść na koncert czy do kina. W mniejszym mieście ludzie w wieku średnim tego «nie potrafią». W większym – sporadycznie się to zdarza. Pełna rodzina biorąca udział w działaniach kulturalnych to zjawisko w Polsce nie-spotykane. Terenem publicznym opartym przez rodziny jest supermarket i galeria handlowa. Shopping spaja polskie rodziny, uczestnictwo w kulturze bez wątpienia je dzieli. Co innego oglądają dzieci i młodzież, czym innym zajmują się w wolnym czasie rodzice»²⁸.

Tymczasem po „bilety za 400 groszy” przyszło ich najwięcej (łącznie

stanowili oni aż 73,6% publiczności in spe), zaś wśród publiczności Starego Teatru stanowili jeszcze większy odsetek – łącznie aż 85,3%! Zauważmy, że nastolatków tu niemal nie było (por. dalej uwagi o edukacji kulturalnej).

PŁEĆ

Jak pokazują wyniki pytania o płeć: nie dość, że do teatrów chodzą głównie kobiety, to jeszcze w dwóch bardzo różnych badaniach osiągnęliśmy w gruncie rzeczy taki sam rozkład wg płci. W ogóle we współczesnej Polsce kobiety są pod wieloma względami bardziej aktywne nie tylko kulturalnie, lecz i społecznie oraz częściej lepiej wykształcone od mężczyzn. Feminizacja publiczności powinna być brana pod uwagę zarówno przez tych, którzy odpowiadają za politykę kulturalną, jak i tych, którzy w instytucjach kultury odpowiadają za politykę repertuarową i za działania promocyjne.



Źródło: badanie „Bilet za 400 groszy”, oprac. własne BF, PM, MG

WYKSZTAŁCENIE

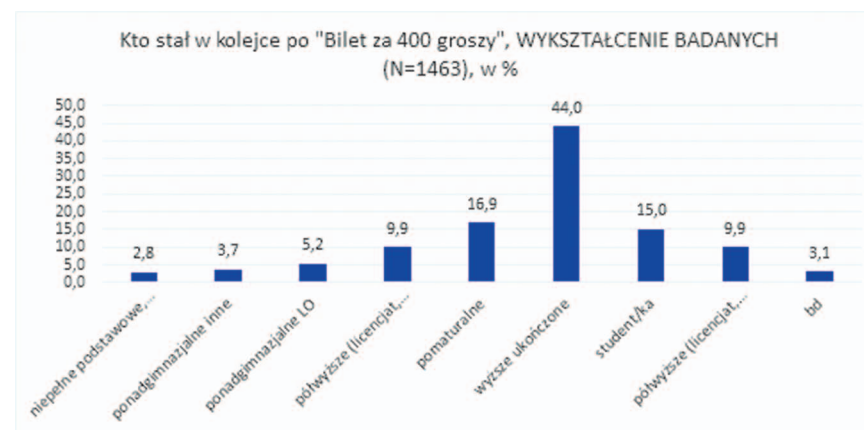
Widać, że największą grupę wśród „publiczności in spe” stworzyli ludzie najlepiej wykształceni oraz do tego poziomu wykształcenia aspirujący. Ponadto po zrekodowaniu danych otrzymaliśmy liczącą 842 osoby zbiorowość, którą dało się podzielić na cztery wyraziste grupy:

– pierwszą, w której znalazły się osoby z niższym wykształceniem posiadające rodziców z wykształceniem wyższym (20,7%); to grupa reprodukują-

ca niską pozycję społeczną na skali wykształcenia;

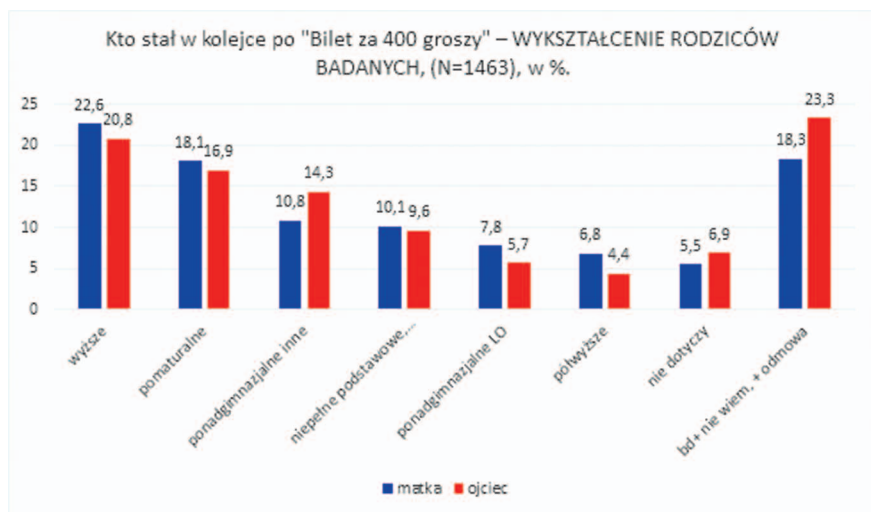
– drugą, w której były osoby z niższym wykształceniem posiadające rodziców z wykształceniem wyższym (28,4%); to bardzo ciekawa grupa, w której dochodzi do swoistej deklasacji – obniżenia pozycji społecznej dzieci w stosunku do rodziców;

– trzecią, którą stworzyły – osoby z wyższym wykształceniem posiadające rodziców z wykształceniem niż-



Źródło: badanie „Bilet za 400 groszy”, oprac. własne BF, PM, MG

²⁸ Tomasz Szlendak *Typologie odbiorców kultury*, w: Wojciech Burszta, Barbara Fatyga (red.) *Kultura miejska w Polsce w świetle jakościowych badań interdyscyplinarnych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010.



Źródło: badanie „Bilet za 400 groszy”, oprac. własne BF, PM, MG

szym (16,6%); to z kolei klasyczna grupa tak zwanego awansu społecznego;

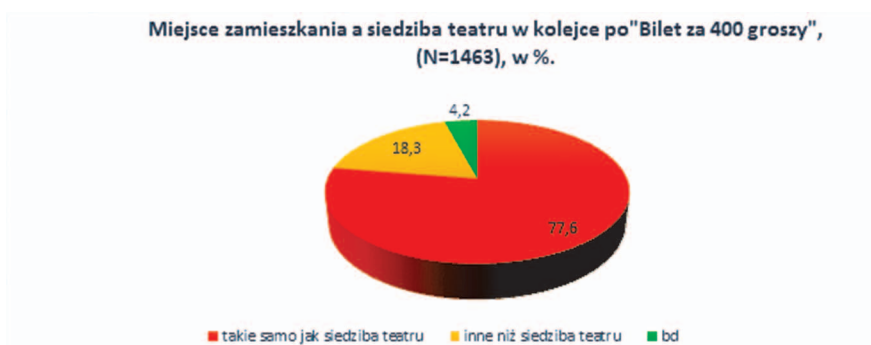
– czwartą, w której pojawiły się osoby z wyższym wykształceniem posiadające rodziców z wykształceniem wyższym (34,3%); w tej grupie występuje reprodukcja wysokiej pozycji na skali wykształcenia.

Z przytoczonych danych wynika, że status społeczny badanych osób był nie tylko dość stabilny (repro-

dukowalny w obrębie co najmniej dwóch pokoleń), ale także granice statusowe pomiędzy grupami wykształcenia wśród nich były dość wyraźne.

MIEJSCE ZAMIESZKANIA

Ciekawe było tu i to, że tak wiele osób (niemal co piąta) przyjechało, by się ustawić w kolejce do kasy teatralnej z innej miejscowości.



Źródło: badanie „Bilet za 400 groszy”, oprac. własne BF, PM, MG

Przeczy to cytowanym wyżej tezom o lenistwie kulturalnym i swoistym „udomowieniu kultury”, przynajmniej wśród „publiczności teatralnej in spe”.

GUSTY I WYBORY „PUBLICZNOŚCI IN SPE”

Poniżej, w tabeli 2, pokazałam, jaki repertuar wybrali badani z przedstawionej przez teatry oferty w ramach akcji „Bilet za 400 groszy”, a zarazem na co chcieliby pójść do teatru, gdyby wybór zależał tylko od nich. Na kolejnym wykresie – poniżej – przedstawiam nieco dokładniejszą informację o tych wyborach.

Widać, że oczekiwano przede wszystkim więcej repertuaru lekkiego, rozrywkowego, dającego relaks. W odniesieniu do klasyki oraz repertuaru współczesnego oczekiwania widzów zostały przez tę ofertę spełnione z niewielką nadwyżką. Jako zdecydowanie nadmiarową „widzowie in spe” uznali ofertę dla dzieci, co jest kolejnym przyczynkiem do zamieszczonych na końcu niniejszego tekstu uwag o edukacji kulturalnej.

Tym, co nas jako badaczy autentycznie zaskoczyło, był sposób rozumienia przez badanych ludzi kategorii „repertuar współczesny”. Pytanie było zadane jako „otwarte”, a więc badani sami, własnymi słowami pisali, co chcieliby zobaczyć w teatrze. Otóż – wbrew tradycyjnym skojarzeniom – nie chodziło im w tym wypadku o spektakl trudny, oryginalny, ambitny, poruszający wielkie problemy współczesności, lecz o coś z życia wziętego, opowiadającego o zwykłych ludziach, tak jak w popularnych quasi-dokumentach typu „Ukryta prawda”, „Śloiki” czy „Zdrady”. A zatem dzisiaj repertuar współczesny wedle oczekiwań miałby być jeszcze jednym potwierdzeniem codziennego banału, fatalnie zresztą granego.

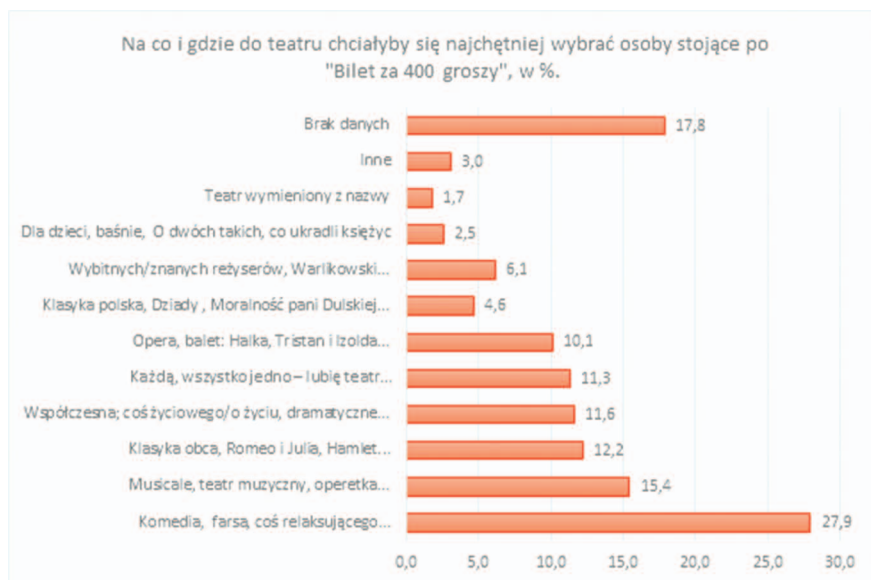
Typologia publiczności wygląda nieco inaczej niż w – cytowanej wyżej propozycji Goban-Klasa. Można tu bowiem wyróżnić:

– najliczniejszą grupę reprezentującą gust popkulturowy (łącznie tych, którzy wybrali repertuar lekkiego, oraz tych poszukujących w sztuce współczesnej odbicia swojej banalności było tu około 40%);

Tabela 2. Porównanie oferty w ramach akcji „Bilet za 400 groszy” z preferencjami badanych, w % i wg rang.

Typ spektaklu	Kupili bilety	ranga	Chcieliby pójść	ranga	Różnica w %	
	%		%		Nadmiar oferty	Niedomiar oferty
Klasyka (w tym opera i balet)	35,5	1	26,9	2	8,6	-
Spektakle dla dzieci	27	2	2,5	4	24,5	-
Repertuar współczesny	19,9	3	11,6	3	8,3	-
Repertuar lekki	17	4	43,4	1	-	26,4

Źródło: badanie „Bilet za 400 groszy”, oprac. własne BF, BK.



Źródło: badanie „Bilet za 400 groszy”, oprac. własne BF, PM, MG

– drugi, nieco mniej liczny typ reprezentują wewnętrznie zróżnicowani – jak to w wypadku typologii – ci, którzy deklarowali tradycyjny gust wysoki (około 35% badanych);

– trzeci typ to widzowie reprezentujący gust wszystkożerny (około 14%), chodzący „na wszystko”;

– czwarty typ reprezentują enigmatyczni odbiorcy teatru, najbliżsi typom określanym przez Goban-Klasa, jako publiczność okazjonalna i przypadkowa (około 11%). Oni czekają dopiero na rozpoznanie.

UWAGI O EDUKACJI KULTURALNEJ

Na czym stoimy, a właściwie na czym leżymy, jeśli mowa o „odbiorców” kultury? Żyjemy w czasach dominacji kultury popularnej. Tak zwana kultura wysoka już na pewno utraciła swoją moc sterowania gustami, a nawet

coraz częściej sama przyczynia się do redukcji gustów wysokich do poziomu charakterystycznego dla niskiego przekazu kultury popularnej²⁹. Od czasów Platona i Arystotelesa³⁰ wiadomo, że aby gust wysoki wykształcić – na przykład w zakresie sztuki teatru, (której obaj poświęcili wiele uwagi) – potrzebna jest kompetentna edukacja kulturalna, a nade wszystko jasny jej cel – wizja człowieka, którego się chce wychować, oraz samowiedza wychowujących: po co wychowywać takiego, a nie innego człowieka kulturalnego. Tego rodzaju

²⁹ Niskim przekazem kultury popularnej nazywam korpus treści kulturowych wyprodukowane wedle reguł homogenizacji upraszczającej i mechanicznej, opisanych przez Antoninę Kłosowską, por. tejże *Kultura masowa...*, op.cit., ss. 335-343.

³⁰ Por.: Jurij Dawydow *Sztuka jako zjawisko socjologiczne. Przyczynek do charakterystyki poglądów estetyczno-politycznych Platona i Arystotelesa*, przełożył Krzysztof Pomian, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971. Jest to najlepsze, jakie znam (pomijając oryginalne dzieła obu filozofów) wprowadzenie w tę problematykę.

refleksji współcześnie w Polsce jest jak na lekarstwo.

Warto pamiętać, że także współcześnie edukacja kulturalna wymaga więc sformułowania ideału (wzorca) człowieka kulturalnego a następnie wypracowania i stosowania reguł: długiego i systematycznego treningu uczestnictwa; demonstracji odpowiednich dzieł, które praktycznie objaśniają, czym jest klasyka a czym współczesność; uczenia, czym jest sztampa i banał, a czym sztuka chwytająca za gardła i/lub angażująca intelekt; czym różni się tragedia od komedii, i tak dalej. Potrzebna jest też świadomość, dlaczego to wszystko jest ważne. Jak widać z odkrytego przez nas sensu pojęcia „współczesność”, edukacja kulturalna, nie tyle oparta na przeciwskutecznej przemocy symbolicznej, ile na taktownej negocjacji sensów³¹, bardzo by się tu przydała.

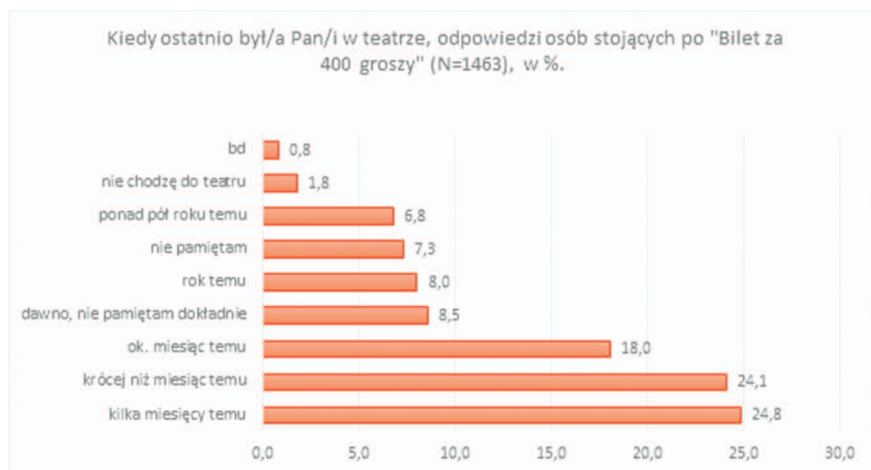
W systemowej edukacji kulturalnej istotny jest też porządek przekazywanych treści i podział pracy edukacyjnej. Pierwsza z tych kwestii dotyczy wdrażania wartości ogólnych – takich jak wolność, szacunek dla drugiego człowieka i tak dalej. W cytowanych tu już badaniach kultury miejskiej w Polsce natknęliśmy się na najbardziej chyba zwięzłą kwalifikację kłeski kulturalnej – jak powiedział to pewien starszy pan, charakteryzując inteligenta, z którym miał nieprzyjemność się zetknąć w relacji podległości: „wykształcony, ale cham!”. Druga kwestia dotyczy planu (podziału) pracy edukacyjnej – dla szkół, in-

stytucji kultury, mediów. Warto w tym kontekście przywołać wynik drugiego z wykonanych przez nas w 2016 roku badań publiczności teatralnej. Kontakt z badanym teatrem łącznie we wczesnym dzieciństwie i w szkole podstawowej miało 8% widzów, a w szkole średniej – 21%. Skądinąd wiadomo, że system oświaty w naszym kraju edukacji kulturalnej nie prowadzi, koncentrując się na edukacji artystycznej uzdolnionych dzieci i młodzieży. Ale edukacja w zakresie kultury wysokiej w rodzinach także z rzadka jest prowadzona, nawet w tak zwanych rodzinach inteligenckich.

W czasach mojej młodości (lata sześćdziesiąte dwudziestego wieku), jeśli nawet kilkuletnie dziecko nie było zabierane, tak jak ja, na koncert symfoniczny, z którego niewiele zresztą rozumiało, to podczas edukacji w szkole podstawowej obowiązkowo zaliczało wyjście do teatru. Artyści (aktorzy i muzycy) bywali też w szkołach, czego osobiście nie znośiłam, podejrzewając lub czując, że tego rodzaju przedstawień nie traktują oni tak poważnie jak gdy występują w macierzystych instytucjach. Kontekst wypełnionej po brzegi, niezbyt elegancko pachnącej sali gimnastycznej też nie pomagał. Gdy jednak dodamy do tego pracę polonistek organizujących wyjścia do teatru, a w mojej szkole nawet pani higienistki, z którą chodziliśmy na koncerty filharmoniczne, to dzieci mogły przynajmniej powiedzieć z przekonaniem, że coś im się nie podobalo, a panie pytały dla czego i wydawały się autentycznie zainteresowane naszymi opiniami. I zaznaczam, że nie była to żadna elitarna szkoła, ot zwykła podstawówka.

Tymczasem czarne diagnozy dotyczące stanu edukacji kulturalnej, przygotowane na krakowski Kongres Kultury w 2009 roku, (jak pokazały to również

³¹ Pisałam o tym w raporcie o stanie edukacji kulturalnej przed krakowskim Kongresem Kultury, por. Barbara Fatyga *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewnia? Raport o problemach edukacji kulturalnej w Polsce Dla Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego*, Warszawa 2009; [http://www.kongreskultury.pl/library/File/Raportedu/edukacja_kult_raport_w.pelna\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/Raportedu/edukacja_kult_raport_w.pelna(1).pdf).



Źródło: badanie „Bilet za 400 groszy”, oprac. własne BF, PM, MG

panele podczas Niezależnego Kongresu Kultury w 2016 roku), nic nie straciły na aktualności. Edukacja kulturalna (czasem dość pretensjonalnie nazywana kulturową) jest prowadzona przez pojedyncze co bardziej świadome samorządy³², instytucje kultury³³, organizacje³⁴, w poszczególnych projektach³⁵, ale nie ma charakteru systemowego. Uratuje to jakieś duszyczki z pewnością, ale nie wzmocni ani nie da szansy wszystkim.

W najogólniejszym planie trzeba też stwierdzić, że ewidentnie do przesłabości należą – charakterystyczne dla

Polski – romantyczne roszczenia, by to właśnie kultura wysoka sterowała dyskursem publicznym, „przerabiała w anioły prawdziwych Polaków” oraz była ostoją wolności. Obym się myliła, ale ciągnąca do teatru publiczność niekoniecznie będzie w nim znajdować zaspokojenie swoich potrzeb, bowiem sama go zniszczy, próbując zaspokajać tam jedynie pragnienia i doraźne zachcianki. A pomoże jej w tym niewątpliwie słabo wykształcony i nieubłączy się uczyć menedżerski personel organizatorów widowisk, specjalistów marketingu i promocji zajęty oglądalnością i pozyskiwaniem widza.

JESZCZE JEDEN WYNIK I TEŻA KOŃCOWA

W ogólnopolskich badaniach aktywności kulturalnej, przeprowadzanych na tak zwanych próbach reprezentatywnych, bywanie w teatrze jest diagnozowane na podstawie pytań typu: „Czy przynajmniej raz w ciągu ostatniego roku był/a Pan/i w te-

atrze, galerii sztuki itd., itp.....?” No i wyniki pokazują dość mizerne odsetki takich bywalców: w badaniu praktyk kulturalnych Polaków, przynajmniej raz w roku było w teatrze 25,8% badanych³⁶, zaś wg badań CBOS – w 2014 roku zadeklarowało to 19%, a w 2015 – 22% badanych³⁷.

Tymczasem warto się przyjrzeć, jak bywała w teatrze badana przez nas „publiczność in spe”. Łącznie w teatrze 42,1% badanych osób było miesiąc i krócej niż miesiąc od daty badania, por. też wykres poniżej. Co

ciekawe, nie było tu istotnego statystycznie związku pomiędzy deklarowanymi sumami, które badani mogą przeznaczyć miesięcznie na własne przyjemności, a datą ich ostatniej wizyty w teatrze. Czego to dowodzi, otóż przede wszystkim tego, że w ogólnopolskich próbach roztapiają się specyficzne publiczności, takie jak teatralna, zaś ich aktywność w ogóle pozostaje niedostrzeżona. Jeśli zatem chce się rzeczywiście badać publiczność, to lepiej projektować badania dotyczące tych specyficznych zbiorowości i zachowań zbiorowych, niż wnioskować o nich na podstawie danych zebranych w badaniach reprezentatywnych.

³⁶ Szlendak, *Formy aktywności kulturalnej*, op.cit. s. 154.

³⁷ Badanie *Aktualne problemy i wydarzenia*, N=1005, dane za 2014, CBOS; Badanie *Aktualne problemy i wydarzenia*, N=1063, za 2015 r., CBOS.

³² Por.: Warszawski Program Edukacji Kulturalnej: http://www.wpek.pl/wpek,3,318.html?locale=pl_PL; co prawda definicja pojęcia tam przyjęta wydaje się emfaticzna i dość bełkotliwa, ale przynajmniej się starają.

³³ Por. na przykład: Programy edukacyjne dla dzieci i dorosłych Muzeum Narodowego we Wrocławiu i jego filii: <http://muzeumetnograficzne.pl/index.php?section=edukacja&page=edukacja>.

³⁴ Por. programy edukacyjne i animacyjne Stowarzyszenia Tratwa z Olsztyna: <http://www.tratwa.pl/main.php?fid=157&pg=1>.

³⁵ Por. http://nck.pl/media/attachments/318460/RAPORT_BMK_2016.pdf.

Dyrektorzy teatrów o swej publiczności

Po otrzymaniu studium zespołu profesor Barbary Fatygi dotyczącego publiczności polskich teatrów, opartego na ankietowym przebadaniu widzów stojących w kolejkach w ramach akcji „Bilet za 400 groszy”, pozwoliliśmy sobie przesłać opracowanie dyrektorom kilku polskich teatrów. Poprosiliśmy ich nie tyle o koreferaty – te byłyby oczywiście nie do sporządzenia w tak krótkim czasie i bez odpowiednich badań – ile o czysto robocze notatki na marginesie lektury. Interesowało nas, czy wnioski poczynione przez zespół socjologów pokrywają się – w pewnym przynajmniej zakresie – z doświadczeniem i intuicjami praktyków, którzy muszą przecież na co dzień tworzyć sobie w myślach wyobrażenie widowni, dla jakiej układają repertuar. Pytaliśmy dyrektorów scen, czy we wnioskach wysnutych z badań „czterystugroszowej” publiczności coś ich zaskoczyło, zdumiało, odkryło nowe perspektywy. Czy też teoria i praktyka okazały się, by tak rzec, niekompatybilne, bo na przykład oparte na zupełnie innej hierarchii ważności stawianych sobie pytań i problemów do rozstrzygnięcia. Kwestia rozpoznania dzisiejszej klienteli teatrów – tej realnej, która przychodzi do teatru na co dzień i od święta (takiego, jak akcja „Bilet za 400 groszy”), i tej wirtualnej, która mogłaby być obecna na widowniach, a z jakiegoś powodu jej tam nie ma – wydaje się dziś niezwykle ważnym, a rzadko podejmowanym tematem.

Pytania adresowaliśmy do dyrektorów scen w miastach należących – wedle klasyfikacji profesor Barbary Fatygi – do bardzo odmiennych kategorii. Prosiłszy o wypowiedzi ludzi teatru, którzy bez wątplenia przywiązują dużą wagę do rozpoznania potrzeb swojej publiczności, ale też kierują do niej znacznie różniące się od siebie oferty.

Bardzo dziękujemy uczestnikom ankiety, którzy zechcieli nadesłać swoje uwagi. Oto one.

(Red.)

ANDRZEJ SEWERYN
I OLGA SANDER

1.

Wyniki pracy zespołu pani Fatygi nie zaskakują nas.

Są dowodem na to, że Polacy w coraz mniejszym stopniu odczuwają potrzebę duchowego i intelektualnego uczestnictwa w kulturze, w tym teatralnej.

2.

Nie ma w nich dla nas niespodzianek dotyczących naszego Teatru.

Fakt, iż widzowie szukają w teatrze przede wszystkim rozrywki, której upatrują w repertuarze lekkim i komediowym, jest nam znany i powoduje jedynie, iż dostrzegamy coraz większą potrzebę a wręcz obowiązek przybliżania widzowi szeroko rozumianej klasyki światowej.

3.

Pytanie, jakie powinien sobie postawić dyrektor naczelny w związku z wynikami sondażu, jest następujące: czy należy zmienić repertuar Teatru Polskiego?

Odpowiedź jest prosta – nie.

Pani Profesor apeluje, i słusznie, aby widza edukować, tworząc w nim niejaką potrzebę uczestnictwa w kulturze.

Uważamy, że decyzje i wybory repertuarowe Teatru Polskiego w najwyższym stopniu temu służą.

Nie są żadnym intelektualnym uproszczeniem.

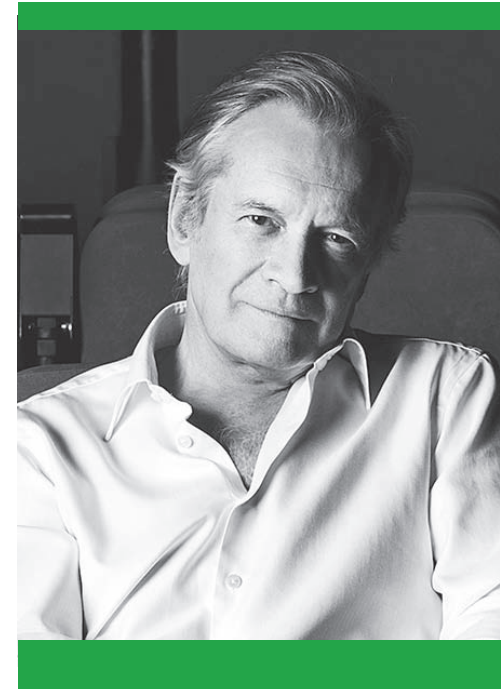
4.

Z naszej ponadświecioletniej obserwacji wynika, że droga, którą obraliśmy, jest słuszna, a przedstawienia, które gramy, są dla widzów wartościowe.

Co roku przychodzi na nie tysiące widzów, a tendencja ta z roku na rok się zwiększa (w 2016 roku prawie dziewięćdziesiąt tysięcy).

5.

Teksty z klasyki polskiej i obcej grać należy, czyniąc naturalnie wszystko, by



Andrzej Seweryn, aktor, reżyser, od 2011 roku dyrektor naczelny Teatru Polskiego w Warszawie.

Olga Sander, szefowa działu marketingu Teatru Polskiego w Warszawie.

zainteresować nimi widza pierwotnie wydawałoby się im niechętnego, czyli tego, którego pierwszym wyborem jest repertuar tak zwany „lekki”.

6.

Wracając do edukacji teatralnej, Teatr Polski działa na tym polu bardzo aktywnie, proponując widzom nie tylko wspomniany repertuar klasyczny, ale także oferując im co miesiąc przedpremierowe fora dyskusyjne, salony poezji, czytania, debaty, warsztaty dla nauczycieli, seniorów, uczniów i studentów, nie wspominając już o zaproszeniu najmłodszych do świata filozofii poprzez uczestnictwo w *Porankach filozoficznych*.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI I
AGNIESZKA CHEŁKOWSKA-
-MADEJ

Po inżyniersku według kolejności:
1.

Typ schodzący w Poznaniu (rangi frekwencji niższe niż rangi infrastruktury).

Z perspektywy budynku przy ulicy Dąbrowskiego 5, w którym mieści się Teatr Nowy, jest to teza fałszywa. Frekwencja wynosi stale około dziesięćdziesięciu procent (a infrastruktura pomału się sypie). Nie sposób też chyba posądzić dyrektora o niedostosowanie oferty do potrzeb mieszkańców (typ schodzący w kolumnie czwartej). Różnorodność repertuaru jest często wychwalana przez naszych widzów (a dyrekcji spędza sen z powiek – ale to tak na marginesie).

2.

Badanie wykazuje, że tendencje „wznoszące” mają mniejsze miasta i miejscowości.

Również moje doświadczenie podpowiada, że to prawda. Zdecydowana większość grup najchętniej przybywających na działania teatralne i tak zwane okołoteatralne (pokazy charakterystyki / warsztaty z aktorami / lekcje teatralne) to grupy przybyłe z bliższych lub dalszych miejscowości Wielkopolski.

Tu dopisek od naszej specjalistki do spraw edukacji, pani Agnieszki Chełkowskiej-Madej:

Wyjazd do teatru dla wyżej wymienionych grup:

- to atrakcja, których nie ma w ich miejscowościach,
- aktywacja seniorów (o których na przykład Uniwersytety Trzeciego Wieku bardzo dbają, walczą, zdobywają granty),

– część „pakietów”, na przykład rano pokaz charakterystyki, potem obiad w mieście i zwiedzanie, potem spotkanie z aktorem bądź lekcja teatralna i na końcu spektakl.

Podczas rozmów bardzo często słyszę: „to taka nobilitacja – wyjazd do Poznania, to atrakcja dla naszych seniorów, a przy okazji zabieramy też trochę młodzieży”.



Piotr Kruszczyński, reżyser,
w latach 2002-2008 dyrektor
Teatru Dramatycznego im.
Szaniawskiego w Wałbrzychu,
od 2011 dyrektor Teatru Nowego
w Poznaniu.

Agnieszka Chełkowska-Madej
specjalistka do spraw edukacji
w Teatrze Nowym w Poznaniu.

3.
Wiek potencjalnych widzów (de facto:
nabywców biletów za 400 groszy)
Oddajmy głos pani Agnieszce:

– grupa 30+. Najliczniej stojący w kolejkach – mimo zabiegania i pędu, są aktywni wielopłaszczyznowo. Wedle badań w kolejkach stali najliczniej, czy kupowali bilety jednak dla siebie? Tego nie wiadomo... Myślę, że dla nich współczesny teatr ma największą, najciekawszą ofertę i stąd takie wyniki badań (bez rozpatrywania, dla kogo kupowane były bilety). Bywają, bo lubią, bo są ciekawi nowych kontekstów politycznych, bo sztuka jest kontrowersyjna, bo współczesna estetyka im odpowiada. Jest też w Poznaniu oczywiście grono widzów bywających w teatrze, „bo wypada”, bo jest to pretekst do spotkań biznesowych itd.

– grupa 50+. Są pokoleniem innych czasów, chodzą do teatru, bo mają takie nawyki i nadal są ciekawi świata, chętni do rozwoju. Wydaje mi się, że bycie w teatrze jest przyjemnością, którą nasiąknęli za młodu. To ciekawa grupa, która chcąc być „na fali” współczesności i chcąc zrozumieć też pokolenie swoich dzieci, przybywa do teatrów w poszukiwaniu wspólnego z nimi języka.

– grupa nastolatków. Niewielki odsetek stojących w kolejce – dla nas w Poznaniu to od początku wspaniała nisza do wykorzystania. Stąd szeroki wachlarz działań edukacyjnych, wkładki do programów teatralnych, współpraca ze szkołami i z Ośrodkiem Doskonalenia Nauczycieli.

– grupa starszych seniorów. W istocie najmniej liczna grupa. Poniższe myśli są podsumowaniem rozmów z seniorami, którzy dzwonią i przybywają do teatru (przechodząc przez moje ręce). Myślę, że brak finansów na podstawowe środki do życia

jest przyczyną ich wycofania z życia kulturalnego. 400 groszy niby mało..., ale... to jednak dla kogoś stanowić może dzienną dawkę żywnościową. Pomijając ten fakt, i pomijając coraz bardziej prężną działalność organizacji senioralnych, myślę, że Kowalski w wieku 60+ / 70+ z ogromną chęcią przyszedłby do teatru, ale na sztuki, które są dla niego zrozumiałe, w oprawie, która jest mu bliska (bardziej klasyczna niż współczesna). Starsi ludzie szukają „odpoczynku” w teatrze, szukają estetyki, która zdecydowanie odbiega od szarości ulic, od kłopotów dnia, od polityki itd. To są częste słowa osób starszych dzwoniących w sprawie zajęć połączonych ze spektaklami. Czyli kostium, konwencja klasyczna, lekki repertuar – to głównie potrzeby właśnie tej grupy.

Tyle od pani Agnieszki. Od siebie dodałbym jeszcze, że majowe ciepłe sobotnie popołudnie (czyli czas otwarcia kas z biletami za 400 groszy) nie sprzyjało gremialnemu przybywaniu nastolatków do kolejki pod teatrem...

4.

Nie dostrzegam na naszej widowni przewagi kobiet. Badanie wykazuje moim zdaniem, że kobiety po prostu częściej zaopatrują rodzinę czy partnerów w bilety. A to różnica.

5.

Miejsce zamieszkania: tu tendencję wykazano inną niż powyższe uwagi. Zapewne wynika to z faktu, że ludzie z miejscowości ościennych organizują się przez cały sezon, a mieszkańcy okolic teatru w dniu sprzedaży biletów za 400 groszy po prostu skorzystali z okazji.

6.

Oczekiwania/preferencje widzów... No, cóż. Wyniki badań nie różnią się

od mojej wiedzy wynikającej z codziennych doświadczeń. Dla większości społeczeństwa teatr wciąż kojarzy się z rozrywką, bajką dla najmłodszych, w najlepszym razie z kostiumową klasyką. To wpływa na poziom i rangę oczekiwań. Nasza misja to przecież głównie „otwieranie oczu” na teatr stawiający pytania dotyczące dzisiejszej kondycji świata i człowieka. Stąd w Teatrze Nowym idea ścieżki edukacyjnej prowadzącej widza przez nasz repertuar: poczynając od nieskomplikowanej fabuły komediowej po wyrafinowaną konwencję sztuki postpostpost... Ale to temat na inną okazję.



Dorota Ignatjew, aktorka, reżyserka, w latach 2011-2016 dyrektorka artystyczna Teatru Zagłębia w Sosnowcu, od tego sezonu dyrektorka naczelna Teatru im. Osterwy w Lublinie.

DOROTA IGNATJEW

Teatr Zagłębia w Sosnowcu rok i dwa lata temu brał udział w akcjach związanych z dwustupięćdziesięcioleciem teatru publicznego i czterechsetną rocznicą śmierci Williama Shakespeare’a, kiedy to widzowie mogli nabywać bilety za grosze. Nigdy jednak nie analizowaliśmy tak dokładnie składu publiczności w tym konkretnym dniu, więc nie umiem szczegółowo odnieść się do pracy pani profesor Barbary Fatygi.

Mogę tylko stwierdzić ogólnie, że:

Teatr w Sosnowcu istnieje dłużej niż miasto ma prawa miejskie, co powoduje, że tradycja chodzenia do teatru jest długa i żywa.

Gdy jako dyrektor artystyczny zmieniłam charakter repertuaru, miałam okazję obserwować, jak widzowie się dzielą: na tych, którzy uczestniczyli w spektaklach ambitnych, i tych, którzy woleli rozrywkę. Ale i jedni, i drudzy chodzili na *Korzeńca*, spektakl Remigiusza Brzyka według powieści Zbigniewa Białasa opowiadający o historii miasta. Po zobaczeniu *Korzeńca* widzowie, którzy wcześniej nie byli w teatrze w ogóle, zaczęli kupować bilety, i to na ambitne spektakle. Zaistniało coś, co mogę nazwać snobowaniem się na widza Teatru Zagłębia.

W „dni za grosze” starałam się oczywiście grać przedstawienia, które mają wpływ na kształtowanie gustu publiczności, ale nie zrażają ich do sztuki wysokiej. Mogę stwierdzić, że akcja miała ogromny odzew. Do teatru przyszli ludzie, którzy wcześniej w ogóle tu nie zaglądali, gdyż myśleli, że ich na pewno nie stać na zakup biletu. Gdy już przyszli, to nawet jeśli nie starczyło dla nich „biletów za grosze”, mogli kupić bilet na inny wybrany spektakl w promocyjnej cenie a przy okazji dowiedzieli się, że w teatrze bywają różne akcje promocyjne. Wiele osób po długiej przerwie

wróciło do teatru, stało się jego bywalcami. Znaczna ich część zapisała się do newslettera. Akcja miała ogromne znaczenie promocyjne.

Publiczność sosnowiecka ma możliwość dużego wyboru wśród ofert kulturalnych: kina, Kino-teatr „Muza”, gdzie grane są komercyjne przedstawienia, sala koncertowa, Dom Kultury Kazimierz. Swoje znaczenie ma też bliska odległość do Katowic. Niekiedy jakiś szczególnie atrakcyjny koncert czy spektakl bardzo odczuwalnie odciśnięty na niższej frekwencji u nas. Ta konkurencja miała jednak i swoje nieoczekiwane strony. Nie mogłam na przykład proponować w repertuarze inscenizacji lektur, ponieważ do Sosnowca przybywały nieustannie agencje aktorskie z takim repertuarem. Grany on był w wynajętych salach i w szkołach a bilety były w bardzo niskiej cenie. Musieliśmy szukać innych sposobów na przyciągnięcie widza do Teatru Zagłębia.

MACIEJ PODSTAWNY

1.

Chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że w instytucjach nazywanych „teatrami publicznymi” odbywają się różne – a czasem skrajnie różne – rodzaje działalności. Wszelkie porównania frekwencji byłyby jakkolwiek pouczające, gdybyśmy zważyli je jakościowo, konfrontując liczbę widzów z rodzajem repertuaru, jaki instytucja proponuje swojej publiczności. W komentowanym badaniu z okazji Dnia Teatru Publicznego, w dodatkowej kolumnie interesująco mogłaby wypaść informacja o tytule, który teatr proponował widzom tego dnia.

Z jakiegoś powodu panuje w dyskusji o teatrze, zwłaszcza dyskusji nieprofesjonalnej – czyli tej, na której chyba

wszystkim najbardziej zależy – pomieszczenie pojęcia sztuki z pojęciem rozrywki. Ja oczywiście nie zaprzeczam, że występuje w kulturze zjawisko takie jak rozrywka na tak wysokim poziomie, że prawie jest sztuką, oraz że sztuka poszukująca i poważna może publiczność również rozerwać, ale zasadniczo sztuka to sztuka a rozrywka to rozrywka. Obie dziedziny uprawiają rozdzielne grupy twórców i oglądają rozdzielne grupy widzów i myślę, że jest to niewielkie uproszczenie.

Problem rozdziału myślenia o uprawianiu sztuki i o dostarczaniu rozrywki będzie oczywiście dzielił środowisko, ale parę dobrych podziałów chyba kulturze w Polsce by się przydało. Oczy-

Maciej Podstawny, reżyser, od 2015 roku zastępca dyrektora do spraw artystycznych Teatru Dramatycznego im. Szaniawskiego w Wałbrzychu.



wiecie możemy się umówić, że teatry z obowiązku powinny zaspokajać społeczną potrzebę dostarczania rozrywki, i każdą poszukującą sztukę okładać wytworem rozrywkowym, ale chyba lepiej pracować na jak najostrzejsze rozdzielanie tych dwu pojęć i obu funkcji. Są one bowiem pomieszane również w głowach organizatorów życia kulturalnego, co niejednokrotnie prowadzi do bardzo już groźnych sytuacji.

2.

Z perspektywy peryferyjnego i trudnego dla kultury miasta, jakim jest Wałbrzych, chciałbym – oczywiście niesystematycznie, subiektywnie i nieodpowiedzialnie – wskazać kilka zjawisk, które oddziałują na osoby uczestniczące w kulturze, oraz wiązać się jakoś z faktem, że statystycznie mówić powinniśmy raczej o „nieuczestniczeniu”.

Są to:

- ekstremalna rozbieżność między potrzebami kształtujących swój język młodych twórców a potrzebami „masowej” widowni,
- ekstremalna nieobecność lub nieskuteczność edukacji teatralnej i kulturalnej w szkołach każdego stopnia,
- odwieczne przekleństwo „podstawy programowej” wykształcającej w młodych ludziach raczej niechęć niż zainteresowanie kulturą wysoką,
- ekstremalny brak wsparcia organizatora teatru dla prób otwarcia szerszej widowni na sztukę niekomercyjną,
- duża szkodliwość ogólnopolskich „afer” teatralnych dla nastawienia pobieżnie tylko zorientowanej lokalnej widowni (afera w Polskim, Powszechnym, *Kłątwa*, Malta z *Golgota Picnic*).

W Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu staramy się ze wszystkich sił poszerzać obszar edukacji kulturalnej.

Programy służące komunikacji z nauczycielami i uczniami, opracowywanie oferty dla nieobecnych w teatrze młodych ludzi – to w Dramatycznym działania niemal tak samo rozwinięte, jak produkcja „zwykłych” premier.

I nie ograniczamy się tylko do młodzieży.

Mówiąc zupełnie szczerze: nie robimy tego dla podniesienia frekwencji. Dawno już zauważyliśmy, jak niewspółmiernie mały napływ widzów mogą spowodować takie działania – jeśli rozpatrzeć je w skali doraźnej.

Z napływem tej garstki nowych widzów cieszymy się jednak jak dzieci.

Mam niestety pewność, że teatry jako instytucje nie są przygotowane do zastąpienia państwa i systemu oświaty na polu edukacji kulturalnej. Mam też podejrzenie, że stworzenie propozycji systemowej edukacji na rzecz kultury również wykracza poza możliwości środowiska teatralnego.

Reprodukowanie fatalnego modelu obcowania z kulturą przez szkoły – jest faktem.

3.

I tak w konkluzji pozwolę sobie na uwagę osobistą. Opracowanie i wnioski Barbary Fatygi były dla mnie niestety przykrą lekturą.

JACEK GŁOMB

Kiedy w wyborczym sondażu przeprowadzonym przez pracownię X partia Y traci, a partia Z zyskuje, zwykle w innym sondażu dzieje się trochę odwrotnie. Doświadczeni politycy mówią, że sondaże są takie, jakich chcą ci, którzy je zamawiają.

Nie chcę deprecjonować wyników badań profesor Barbary Fatygi wraz z zespołem, ale szczerze powiem – dawno nie czytałem czegoś bardziej oderwanego od rzeczywistości.

Kogo chciano przebadac? Publiczność w akcji „Bilet za 400 groszy”? Przecież to kompletny przypadek, że w tym dniu, w tej kolejce stanęły te osoby. Za dzień, za tydzień, za miesiąc stanęłyby inne i wyniki byłyby kompletnie odmiennie. Jest oczywiste, że kiedy teatr wychodzi z ofertą tanich biletów, widzowie ustawiają się tłumnie w kolejkach i to niezależnie, czy oferta, którą proponuje teatr, jest „wysoka”, czy „niska”. Jest też oczywiste, że z oferty tej widzowie najchętniej wybierają rzeczy lekkie, łatwe i przyjemne. Tak było w starożytnej Grecji, tak wynikało z badań przeprowadzonych w złotym okresie polskiego teatru w latach sześćdziesiątych, tak jest też teraz. Gdybym w Legnicy chciał słuchać preferencji ankietowanej publiczności, grałbym tylko farsy. W sławnym Teatrze Polskim we Wrocławiu jedyny teatralny towar sprzedawany na pniu za dyrekcji Krzysztofa Mieszkowskiego to były zrobione sto lat temu farsy: *Mayday* i *Okno na parlament*. Wiadomo, że na koncert disco-polo przyjdzie więcej osób niż na filharmoników berlińskich. Ale czy oznacza to, że filharmonicy berlińscy mają przestać grać?

Po mojemu takie badania mogą narobić sporo złego. Ktoś się nad nimi pochyla, może redakcja „Dialogu”, ale może i jakiś urzędnik, który potem wyciąga wnioski, że tego jest za dużo, a tamtego za mało, że tacy chodzą, a tacy nie chodzą. I dlaczego tak jest, panie dyrektorze, może trzeba grać więcej klasyki?

Profesor Barbara Fatyga pochyliła się nad legnicką publicznością i załatwiła ją jednym zdaniem: „Typ «wznoszący» reprezentowany jest tu tylko przez Legnicę, w której mimo relatywnie niskiej oferty, zarówno frekwencja teatralna, jak i, w jeszcze wyższym stopniu – ak-



Jacek Głomb, reżyser, od 1994 dyrektor Teatru im. Modrzejewskiej w Legnicy.

tywność kulturalna mieszkańców – rosną. Jest to więc najczystszy ze zbadań przypadek awansu kulturalnego mieszkańców, któremu nie bardzo potrafią sprostać instytucje”. Niestety z dokumentu nie dowiadujemy się, na czym polega „relatywnie niska oferta Legnicy”.

Chyba przewidziałem przed laty, intuicyjnie, badania zespołu profesor Fatygi. Żeby sprostac powszechnym oczekiwaniom publiczności, wstawiłem do repertuaru komedię. Żeby jednak nie narazić się na zarzut „relatywnie niskiej oferty” wobec „awansu kulturalnego mieszkańców”, była to *Wysoka komedia* Cypriana Kamila Norwida. Dyrektorzy muszą sobie jakoś radzić, kiedy zza rogu wychyla się ankieter, który chce coś przebadac w teatrze.

GRZEGORZ STASZAK

Rocznica

OSOBY:

- ONA
- ON

Znajdujemy się we foyer małego, biednego teatru; na kilka chwil przed spektaklem. Wnętrze jest niezadbane, wszędzie dużo przypadkowych przedmiotów. Na ścianach plakaty z różnych spektakli.

Wchodzą widzowie, rozbrzmiewają ich rozmowy o byle czym. Na samym końcu – Ona i On.

ONA Chyba zgubiłam obrączkę.

ON Była w domu, na ławie widziałem.

ONA Nie. Miałam ją w taksówce, a teraz nie mam.

ON Jest w domu, mówię ci.

ONA Nie, nie ma. Przepadła.

ON Jest, zobaczysz.

ONA Nieważne.

Pauza.

ONA To na pewno tutaj?

ON Tak.

ONA To w ogóle nie wygląda jak teatr.

ON No, przecież to jest tylko poczekalnia, spektakl będzie gdzie indziej.

ONA (zażenowana) Co to jest?

ON Co?

ONA Co ty powiedziałeś, że co to jest?

ON No, poczekalnia, a co? Przecież widzisz, że inni też czekają.

ONA Drogi mężu. Tam, gdzie widzowie czekają na spektakl, to się nazywa foyer. (przedrzeźnia, kiwa głową) „Poczekalnia”, Jezus Maria...

ON A, daj mi spokój.

Pauza.

ONA Ile jeszcze?

ON (rozgląda się) No, zaraz będą wpuszczać chyba.

ONA Mówiłam, żebyś mnie nie poganiał. Zapomniałam torebki.

ON Lepiej być wcześniej. Po co ci torebka?

ONA Muszę się poprawić.

ON Nie gadaj, dobrze wyglądasz.

ONA No, na pewno.

Pauza. Ona rozgląda się po pomieszczeniu z niesmakiem, podchodzi do pianina, które stoi tu nie wiadomo po co. On za nią.

ONA Nie, no nie!

ON Co?

ONA No, Narodowy to to nie jest!

ON Nie marudź!

ONA To wygląda jak jakiś magazyn, a nie teatr! Gdzie ty mnie zawlokłeś, Andrzej? (z wyrzutem) I to jeszcze w naszą rocznicę ślubu! Wiesz co, Andrzej, idź ty, idź...

ON No, przecież chciałeś do teatru! A w Narodowym to tylko jakieś starocie lecą, a poza tym... drogo.

ONA No i wszystko jasne! (przedrzeźnia) „Za drogo”!

ON Kaśka, ciszej...

ONA „Za drogo”, też coś. Jak dla kogo, Andrzej, jak dla kogo. Ja na kulturę nie żałuję.

ON (śmieje się) Tak? A to ciekawe! A kiedy ostatni raz byłaś w teatrze?

ONA A co, sama mam chodzić?

ON Kaśka, ciszej!

ONA (próbując się uspokoić, bo widzi, że faktycznie inni widzowie dziwnie na nią patrzą) Znasz jakąś kobietę, (podkreśla) mężatkę, która chodzi sama do teatru? Ja nie znam. Zresztą, ja już za wiele od życia nie wymagam. A mogłabym. (patrzy na niego z wyrzutem) Oj, mogłabym.

ON (próbując ją objąć) Kasia...

ONA (wrywa się) A weź, weź... Weź, przestań.

Pauza. On opiera się o pianino.

ONA Nie opieraj się o to.

Pauza.

ONA To co, jak tam mówiłeś, co to za sztuka... (przedrzeźnia) „leci”.

ON No, jakaś nowa, jakiś konkurs był dla młodych tych, no... dramaturgów, dramatopisarzy, no jakoś tak.

ONA (próbując być miłą, ale jej nie wychodzi) No dobrze, ale jaki tytuł? Jaka fabuła? Jacy aktorzy? Cokolwiek!

ON (wyciąga z kieszeni ulotkę) Tu masz, tu masz wszystko. Masz. (podaje jej ulotkę)

ONA (opiera się o pianino i czyta) Pokaż, pokaż, co tam wymyśliłeś... „tekst, reżyseria”, na na na... „Twórcy spektaklu próbują przyjrzeć

się trzewiom europejskiego teatru”... „mityczni herosi, bezwzględni królowie, ich diaboliczne żony”... Jezus Maria... „swoisty zakaz przenoszący zadawane przez bohaterów teatralnych dzieł śmiertelne ciosy w sferę słów”... Matko jedyna... „w poszukiwaniu współczesnych ekwi, e-kwi-walentów”, Chryste... „pogruchotane ułamki całości, przez tysiąclecia zarastające ziemią lub wodorostami”... Boże, co za bełkot... „poszukiwaniem prawdy i wynikającego z niej bólu, niekończącym się rozłupywaniem greckich posągów i grzebaniem w gruzach, na których zbudowany jest teatr”, no nie, nie wytrzymam, Boże, co za głupoty!

ON Heniek mówił, że dobre.

ONA (*ironizuje*) No, jak Heniek mówił, że dobre – to na pewno! Dobre i tanie, co?!

ON Uspokój się, Kaśka, do cholery jasnej, ludzie się na ciebie patrzą! Się zachowujesz jak ze wsi...

ONA No wiesz co, Andrzej! Teraz to już chyba przesadziłeś! Uspokój się, w teatrze jesteś. Jak ci się coś nie podoba, to możesz powiedzieć – normalnie, jak człowiek, po ludzku. Nie musisz mnie wyzywać od razu. Nie musisz być wulgarny.

ON Że co?

ONA Gówno!

Pauza.

Rozbrzmiewa pierwszy dzwonek.

ONA Jezus Maria!

ON Uspokój się, to tylko dzwonek.

ONA A co ty myślisz, że ja nie wiem, że to tylko dzwonek? Co ja, pierwszy raz w teatrze jestem?

ON No to co się drzesz?

ONA No, przestraszyłam się! Z zaskoczenia mnie wziął...

Pauza.

ONA Daj mi telefon.

ON Po co?

ONA Olka mi wybierz. Proszę.

On daje jej telefon, Ona odchodzi w kąt.

ON Nie męcz go.

ONA (*rozmawia*) Halo? Synku? No, to ja... No, jak tam? Jezus Maria...

Tak, jestem tu z ojcem... No nie wiem, z godzinę nam tu jeździe... No, ja ciebie też... Pa... (*wraca, oddaje mu telefon*)

ON I co, ma gorączkę?

ONA No, nie pomaga mu ten antybiotyk. Boże, dobrze, że chociaż Emilka jest na tej zielonej szkole, to się nie zarazi od niego.

ON Przy anginie już tak jest.

Pauza.

ONA (*tłumiąc niespodziewany wybuch płaczu*) Twarze naszych dzieci wyryte są w moim sercu.

ON Wiem.

Długa pauza.

ONA (*poprawia mu krawat*) Boże, człowieku, jak ty masz ten krawat związany! Co to, lustra w domu nie ma, czy co? (*wpatruje się w swoje dłonie*) Chyba muszę kupić nowy płyn do naczyń.

ON Przecież kupiłem ci wczoraj.

ONA Oj, jakiś inny. Ten, co mi kupujesz – szkodzi mi, strasznie mi szkodzi. (*znów patrzy na niego z wyrzutem*) Ty to robisz specjalnie, co?

ON Nie zaczynaj, błagam.

ONA Ja widziałam, wszystko widziałam. Kobieta widzi więcej niż mężczyzna.

ON O czym ty mówisz, do cholery?

ONA Widziałam! Widziałam, jak się gapieś na tę dziewczynę z kasy! Pewnie wolałbyś młodszą, co? Ja to nawet rozumiem, Andrzej, ja to nawet rozumiem, ale to boli, wiesz, to boli, bo to nie moja wina, że zachorowałam – choroba niszczy kobietę bardziej niż mężczyznę!

ON Kasiu, proszę cię...

ONA Chyba muszę do toalety... Albo nie, nie wiem... Jest tu jakiś bufet? Pójdiesz po jakieś wino na przykład?

ON (*stanowczo*) Nie ma bufetu!

Długa pauza.

ONA Słyszałam, że mają wycofać mentole.

ON Co ty, a z jakiej racji?

ONA Do dwa tysiące dwudziestego roku, w całej Unii Europejskiej. Żeby nie promować palenia. Że niby miętowy papieros to promuje palenie, a ten twój – czerwony, śmierdzący – nie promuje palenia, też mi coś.

ON Może to i lepiej. W twoim stanie palenie jest niewskazane.

ONA (*przedrzeźnia*) „W moim stanie”, „w moim stanie”. To może w ogóle, jak ja jestem „w takim stanie”, to zamiast mnie zabierać do teatru w naszą rocznicę ślubu, powinieneś mnie od razu zabrać na cmentarz! Niedoczekanie twoje!

ON Uspokój się!

ONA Jestem spokojna! Palenie to jest moja jedyna przyjemność w życiu.

ON No to będziesz palić normalne.

ONA A w życiu!

ON No to nie będziesz palić.

ONA A w życiu!

ON (*poirytowany*) No to co? Co zrobisz?

ONA (*tryumfująco*) Nic. Na Wileńskim z ruskimi stoją. A Rosja nie jest w Unii Europejskiej. No, chyba że coś mnie ominęło!

Pauza.

ONA (*spogląda na innych widzów*) Patrz Andrzej, patrz, co się wyprawia na tym świecie... Wojny, huragany, tsunami i trzęsienia ziemi, a mnie to wszystko nic nie obchodzi, bo mój synek ma anginę!

ON Co ty pieprzysz znowu?!

ONA (*zanosi się płaczem*) Oddałabym życie, żeby go nie bolało, kiedy połyka ślinę. Oddałabym życie, żeby przestał cierpieć, ale ty tego nie zrozumiesz, bo jesteś mężczyzną, w dodatku – bardzo ograniczonym mężczyzną! Ja jestem kobietą. Matką. (*puka się w serce*) Serce matki.

ON (*zdenerwowany*) Wiesz co, Kaśka, przesada, po prostu przesada! (*odchodzi na kilka kroków*)

ONA (*zaczyna się dusić*) O Jezus Maria, ała, ała!

ON (*wraca do niej*) Boże, Kaśka, co ci jest?

ONA Nie wiem, Jezu, coś mnie kłuje...

ON Co? Gdzie?

ONA O tu, w sercu, serce, ała...

ON (*w kierunku publiczności*) Przepraszam, jest tu jakiś lekarz? Gdzie jest jakaś obsługa?!

ONA (*nagle jej się poprawia*) Uspokój się, Andrzej, nie rób scen! Chodź tutaj, już dobrze.

ON (*wraca do niej*) No to weź nie strasz!

Pauza.

ONA No dobrze, ale ja w dalszym ciągu nie wiem, co to jest za sztuka, co ten cały młody dramaturg napisał. To jest jakaś komedia, czy co? Bo z tej ulotki, co mi dałeś, to nic mądrego za bardzo nie wynika, bełkot, po prostu bełkot, ja nie wiem, skąd oni biorą tych, no, dramaturgów!

ON Ja też nie wiem, ale mam nadzieję, że to jest komedia.

ONA A to niby dlaczego?

ON Co?

ONA No, dlaczego masz nadzieję, że to komedia?

ON No, jak już człowiek przychodzi do teatru i płaci pieniądze, to chciałby się trochę pośmiać, rozerwać.

ONA (*z niesmakiem*) Nie wierzę. (*siada na schodku*)

ON (*stoi nad nią*) Co? Co znowu?

ONA Andrzej, nie wierzę! Ty się przyszedłeś do teatru „rozerwać”? „Rozerwać”?! Teatr jest dla ciebie „rozrywką”?!

ON No, a dla ciebie to niby czym?

ONA No czym, czym. Nie wiem, czym. Ale na pewno nie rozrywką!

ON A, idź w cholerę... (*odchodzi w kąt*)

Pauza.

ONA (*wstaje i idzie w jego kierunku*) Dla mnie teatr nie jest, jak to subtelnie ująłeś – „rozrywką”. Dla mnie to jest coś większego, coś znacznie większego. To nie jest takie „hop siup”, jakieś kino czy coś. Teatr to przeżycie, głębokie przeżycie. To nie jest tak, że się rozsiadasz przed telewizorem z girami na pufie, z piwkiem w ręku, a potem pstrykasz tym pilotem, pstrykasz i pstrykasz i nic, zero, nic w środku. Wiesz co, trochę szacunku, Andrzej, naprawdę, trochę szacunku. (*pauza*) Teatr to magia, Andrzej, to jest inny świat. (*wskazuje na plakat zawieszony nad stołem*) Zobacz, spójrz na ten plakat na przykład! Taka Janda! Ja też mogłam być taką Jandą!

ON To nie jest Janda.

ONA A nie szkodzi! Nic nie szkodzi, że to nie jest Janda... Ja nie mówię o tym, że to jest Janda, ja mówię o pewnej sytuacji.

ON Jakiej znowu sytuacji?

ONA Ano takiej, Andrzejku, że mogłam być kimś, a nie jestem. Mogłam być w życiu kimś, a jestem nikim i to jest twoja wina, Andrzej.

ON Moja wina?!

ONA Boże, jaka ja byłam głupia te dwadzieścia lat temu! Boże, zwróć mi moją młodość, ale zostaw dzisiejszy rozum!

ON Wiesz co, Kaśka, obrzydliwe to jest, co wyprawiasz, obrzydliwa jesteś! (*odchodzi, staje gdzieś przy wejściu na widownię*)

ONA No pewnie – do wyzywania to ty jesteś pierwszy!

Pauza.

Rozbrzmiewa drugi dzwonek.

Ona też idzie w kierunku widowni, staje gdzieś obok.

Cisza.

ON (*podchodzi do niej*) Możemy przestać się kłócić? Spędzić miły wieczór, tak po prostu, no... Jest nasza rocznica ślubu przecież i –

ONA (*przerywa mu*) Ależ oczywiście! Ależ oczywiście, nie kończ. Ależ jasna sprawa. Przecież jest miło. Jest bardzo sympatycznie. Ja jestem bardzo szczęśliwa. Ja kocham teatr.

ON No. No właśnie...

Pauza.

ONA (*przedrzeźnia, po cichu*) „Dzień dobry, miałem do odebrania rezerwację na dzisiejszy spektakl”, „Tak, dokładnie ten numer rezerwacji”, „A ile on trwa?”, „A jest jakaś przerwa?”, „A można płacić kartą?”, „A wyruchać panią w cipsko”? –

ON (*ściska ją mocno za kark i przypiera do ściany*) Zamknij mordę, alkoholizmo. Ten pierdolony teatr to był twój pomysł. Więc teraz obejrzyj sobie to całe dramaturgiczne gówno, a potem grzecznie wrócimy do domu!

Rozbrzmiewa trzeci dzwonek.

Rozpoczyna się spektakl.

Tekst rozstrzelony – mówią razem; kursywą – szept, echo, tło.

ON
Czasem, czasem zamykam mocno oczy i widzę cię nagą w lesie...

ONA
Czasem, czasem zamykam mocno oczy i widzę, jak polujesz w lesie – nagi, brudny, pokryty ziemią, spocony... Wypalasz we mnie swój znak, jak na bydłociu...

...ale ten obraz bardzo szybko znika, rozpływasz się pod moimi obolałymi powiekami, nie ma cię i przychodzi pustka. Bo nikt nam nie pomógł. Bo chmury są puste. Bo nigdy nie widziałem żadnego Boga na niebie.

Cały mój dom zarastają zaschnięte nenufary, które zbierałeś dla mnie tamtego lata, tamtego przekłętego lata, w którym wszystko się skończyło.

Nie wracaj tam, proszę...

Byliśmy młodzi, nasze splecione palce lśniły skórą naszego dziecka, a jezioro pachniało naszą miłością!

Nie wracaj tam, błagam...

Już nigdy nie zdołam się stamtąd wydostać.

*byliśmy tacy młodzi...
byliśmy dla siebie wszystkim...
byliśmy niebem przeciwko ziemi...
byliśmy Bogiem przeciwko piekłu...*

Byliśmy tacy młodzi... Skąpani w rosie kochaliśmy się jak oszaleali, ssałeś moje sutki niczym to dziecko, rozkoszowałeś się matczynym mlekiem zupełnie jak to dziecko, kochałeś mnie, pożądałeś, byłam dla ciebie wszystkim, biegłam do ciebie w deszczu, z dziurawym kołanem, wprost w twoje ramiona, kochałeś mnie, a potem... a potem...

Jezioro zakwitło na czerwono.

Jezioro pełne krwistoczerwonych nenufarów.

Jezioro pachnące naszym cierpieniem.

Wolałabym, żeby wszystkie nasze dzieci umarły. Jak mogłeś mi to zrobić?

To nie moja wina.

Trzymałam swoją ukochaną córeczkę w brudnym rozgrzanym piasku, krztusiłam się łzami i mętną wodą, która wypryskiwała z jej małych płuc, obliżywałam wargi i czułam smak krwi, która na zawsze zmieniła –

To nie moja wina!

Jakiś Bóg, jakiś dobry Bóg szepotał mi do ucha, żebym nie została jej z tobą samego, ale ja go nie posłuchałam... Nie posłuchałam...

*Jaki Bóg...
Jaki znowu Bóg...
Jaki Bóg by na to wszystko pozwolił...*

Tak.

*Na to właśnie czekałam.
Uderz mnie.
Mocniej.*

Nie waż się mówić o moich dzieciach!

*Przychodzisz do nas jako wróg najgorszy,
dla bogów, dla mnie i dla wszystkich ludzi.*

Halo? Mamo? Znowu mnie uderzył...

Halo? Policja? Mój mąż mnie bije.

Halo? Bóg? Co mam zrobić?

Niech ktoś mi pomoże.

Niech ktoś mi pomoże.

Niech ktoś się nade mną zlituje.

*Niech ktoś mnie stąd zabierze.
Niech ktoś się nade mną zlituje.
Niech ktoś mnie stąd zabierze.
Halo? Adres? Jaki adres?*

Piekło. Jestem w piekle.

Wstrętna kobieto, wcielenie wrogości – do bogów, do mnie i do wszystkich ludzi! Masz swoje piekło, zgoda, ale ono jest gdzieś daleko za horyzontem. Moje płonie tutaj, w naszym zalany wymiocinami domu, kiedy jedną ręką ciągnę cię do łóżka po podłogę, a drugą zasłaniam oczy naszym biednym dzieciom. „Ukochana, najmiłsza, nie rzucaj się, pan doktor chce ci pomóc”, „panie doktorze, proszę nam pomóc”, „my mamy dzieci, ona nie może umrzeć!”, „tak, brała lekarstwa, cztery miligramy tych niebieskich dziś po południu i dwadzieścia tych białych jakieś dwie godziny temu”, „tak, popiła wodą, pilnowałam, żeby odczekała, zanim sięgnie po...”, „spokojnie, kochana”, „nie mam pojęcia, doktorze, wszystko wyłałem do zlewu”, „tak, wiem, że picie alkoholu jest bezwzględnie przeciwwskazane podczas leczenia”, „gorączka, zawroty głowy i dużo krwi w kale”, „nie, ona już prawie w ogóle nic nie je”, „cicho, skarbie, wszystko będzie dobrze”, „nie, nie jest w stanie chodzić, karetka nie przyjechała, zaniósłem ją tu na rękach”, „spokojnie, kochanie, zaraz dostaniesz zastrzyk, pan doktor nam pomoże, spokojnie, jestem tu, trzymam cię za rękę, masz taką piękną dłoń, tak bardzo cię kocham, nie krzycz, tak, żyjesz, tak, nie, nie jesteś w piekle!”

Niech już wszystkie nasze dzieci umrą.

Przestań wreszcie uciekać, przestań w końcu kłamać, spójrz mi w oczy, dotknij mojej obolałej twarzy, posiniaczonej od twoich ciosów, pomarszczonej od męki życia z tobą, od nadmiaru pudru, którym muszę przykrywać wszystkie siniaki, dzień za dniem, od tylu lat, w tym naszym domu, w tej naszej przeklętej łazience, z której wyniosłeś wszystkie żyletki, oddawaj moje żyletki, podły, podły, najpodlejszy z podłych, gdzie są moje żyletki, w tym piekle, które zgotowałeś mi na oczach naszych dzieci, moich dzieci, moich biednych dzieci, co z ciebie za ojciec, co to za ojciec, który zabija własne dzieci?!

No, wreszcie.

Brawo.

Jak ci nie wstyd...

Co to za mężczyzna, który podnosi rękę na kobietę...

Co to za mąż, który zdradza żonę...

Tak bardzo żal mi naszych dzieci.

Co z ciebie za matka?!

Kłamstwa, wszystko kłamstwa.

Niech żaden Bóg nie odważy się mnie sądzić.

Tak, tak, tak! Uderzyłem cię... skatowałem... wiele razy, do krwi, do utraty tchu... Ale żaden Bóg, żaden Bóg, choćby nawet okazało się, że jednak istniał przez ten cały przeklęty czas i bezczelnie przyglądał się temu piekłu, w które zmieniałaś moje życie, nie ma prawa mnie sądzić, bo żaden Bóg, jeśli nawet istnieje, nie stanął nigdy twarzą w twarz z tym potworem, którym jesteś, z tym odrażającym gadem, w którego przeistoczyłaś się przez te wszystkie lata mojej syzyfowej udręki, walki o miłość, którą tak bardzo chciałem ci dać, a którą ty zmieliłaś w tym swoim zapijaczonym pysku i wyrzygnęłaś na mnie, spluwając w międzyczasie pod nogi na-

Co z ciebie za człowiek...

Co z ciebie za potwór...

Kto tu kogo zabił, kto tu kogo zabił...

Codziennie modliłam się, codziennie modliłam się do Boga, żeby mi pomógł, codziennie, każdej nocy, kiedy kładłeś się spać, ja klękałam i pytałam Boga, co robić, co mam robić, co ten dobry Bóg chce ze mną zrobić? A on nic, nic, tylko patrzył na mnie tym swoim srogim wzrokiem, kiwał głową i mówił mi, że mam nastawiać drugi policzek, no to ja się pytam – co to za Bóg, co to jest za Bóg?

Twoje dłonie nie mogą już dać mi szczęścia. Twoje dłonie trzymały moje martwe dziecko.

Kłamstwa, wszystko kłamstwa. Niech Bóg go nie słucha – to kłamca.

szym dzieciom, moim dzieciom, moim biednym dzieciom, co z ciebie za matka, co to za matka, która zabija własne dzieci.

Co mam zrobić?

Boże, co mam zrobić?

Boże, co mam teraz zrobić?

Gdybyś tylko zechciała się podnieść, gdybyś tylko chwyciła moją dłoń.

Teraz to widzę! Teraz widzę dokładnie: jesteś wrogiem naszego domu, a ten cios jest jedyne, na co mi pozwalasz.

Jak ja ci zazdroszczę! Na pewno słodko musi być obudzić się rano z niesmakiem w ustach i pustką w głowie. Ja wszystko pamiętam, ja nie mogę zapomnieć. Ja muszę to wszystko pamiętać, a sąd i tak ciebie ogłosi ofiarą, Bóg tobie przyzna dożywotnie alimenty, a mnie zmiesza z błotem i wsadzi do piekła, orzeknie tym swoim srogim głosem, że jestem najgorszy, że jestem najgorszym mężem na świecie, że jestem najgorszym ojcem na świecie, że jestem naj-

Nasz dom zbudowany jest na kłamstwie. Gnije i rozpada się, a na jego fundamentach wyrasta las.

Ty jesteś wrogiem tego domu i tu, w nim, w naszym domu, gdzie wonią krwi mordowanych wieje ze ścian, tą ręką zadam ci cios – cios sprawiedliwy. I niczego, przysięgam, niczego potem się nie zaprę. Kiedy wrócisz, pod osłoną nocy, szerokim, długim płaszczem cię okryję, i ani uciec, ani odeprzeć tego ciosu nie zdołasz.

I gdy tak legniesz, tak jak sobie wymarzyłam, i tak jak mnie Bóg natchnął do tego dzieła – uderzę po raz trzeci, na cześć piekła, z którego już mnie nie dosięgniesz. To będzie twój upragniony kres – padniesz i ducha przez usta szeroko otwarte wyrzgniesz z krwi strumieniem

a krew twoja świeża bryzgnie z taką mocą, że czarnym zrosi mnie deszczem, a ja poczuję rozkosz, niby rola orna, kiedy to ziarno w niej kiełkuje, a z nieba Zeusowe poleją się potoki. I ani drgnie moje serce, ani drgnie moje serce!

gorszym człowiekiem na świecie, a ja się pytam – co on tam wie, co on tam wie ten twój Bóg, ten twój Bóg i ten demon, który cię tak opętał, demon tego przeklętego domu, tych przeklętych murów, z których bije zaduch jak z mogiły!

*Nie jestem twoim wrogiem...
Jestem twoim mężem!
Jestem twoim mężem i ojcem
twoich dzieci!*

Nie, to nie strach, nie boję się śmierci, nie trzepocę skrzydłami jak wylękły ptak przed mroczną gęstwiną, po prostu szukam serca dawnej ciebie, tak, resztkami sił, brodząc we krwi, co bryzgnęła z mojego serca, szukam śladów naszej dawnej miłości, puklów włosów, zaschniętego miodu, śnieżnych kul i żdźbeł świeżo skoszonej trawy, w których kochałem cię najmocniej,

gdzie jest twoje serce, oddaj mi moje serce, mój dom, mój ogród, skradzione kamyki z gór, muszle z mórz, obłoki, rozkosz, człowieka, człowieka, który ze wszystkich sił o miłość jak zapasnik walczył!

Światło, oklaski...

Widzowie rozchodzą się do szatni, do toalet...

ON To co, Kasiu, przejdziemy się, czy zamówić taksówkę?

ONA (ociera łzy) Obojętnie.

Wychodzą, trzymając się za ręce.

W części monologowej wykorzystano przetworzone cytaty z *Orestei* Aj-schyłosa w tłumaczeniu Stefana Srebrnego, *Medei* Eurypidesa w tłumaczeniu Roberta R. Chodkowskiego oraz *Fedry* Jeana Racine'a w tłumaczeniu Tadeusza Boya-Żeleńskiego.

ROZMOWA Z

GRZEGORZEM STASZAKIEM

Mięso mitu

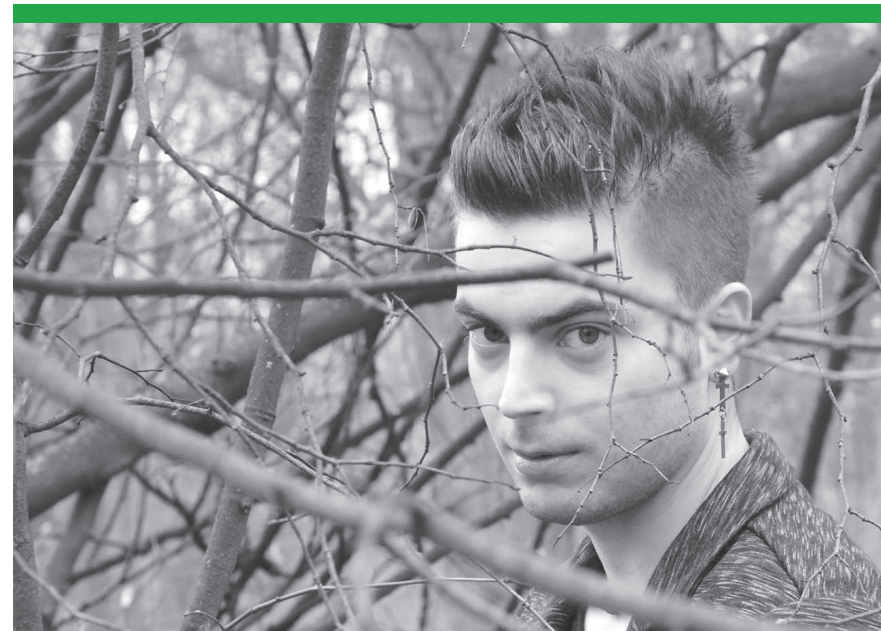
SKĄD PAN SIĘ WZIĄŁ?

Jestem absolwentem Wiedzy o Teatrze. Sztuki pisałem już wcześniej, ale bez większych sukcesów, więc mój biogram będzie krótki. (śmiech) *Rocznica* to mój dramatopisarski debiut, który muszę przyznać, sporo dróg mi otworzył; jestem aktualnie w dość intensywnym procesie twórczym, ale efekty dopiero w przyszłym sezonie. W marcu tego roku Marcin Hyncnar przygotował w Teatrze Ochoty czytanie performatywne mojego tekstu *Ghosttown* i to wydarzenie – póki co – zamyka moje dramatopisarskie CV.

„ROCZNICA” ZOSTAŁA WYSTAWIONA JAKO CZĘŚĆ PROJEKTU „TRIATLON”. NA CZYM TO POLEGAŁO?

To był konkurs Teatru Ochoty, skierowany do młodych autorów. Proszono o jednoaktówkę na co najwyżej dwójkę wykonawców, która zajmowałaby do pół godziny i działa się w przestrzeni pozasceniczej. Z trzech nagrodzonych tekstów złożono przedstawienie, a raczej trzy osobne przedstawienia, odgrywane symultanicznie w różnych miejscach – dwa (autorstwa Alicji

Kobielarz i Beniamina Bukowskiego) w garderobach, a moje w foyer. Temat nie był zadany, ale tak się ułożyło, że wszystkie trzy jednoaktówki dotyczyły teatru, zapewne same reguły trochę to narzuciły. Każdy dramatopisarz pracował ze swoim reżyserem, ja akurat z Anną Wieczur-Bluszcz, której *Rocznica* bardzo wiele zawdzięcza w ostatecznym kształcie. Długo się na przykład zastanawialiśmy, jak zainscenizować część monologową, ten rodzaj „teatru w teatrze”. W pierwotnym założeniu nasi aktorzy, czyli Anna Sroka-Hryń i Przemysław Bluszcz, którzy w pierwszej części grali widzów, w drugiej mieli wejść na scenę i zrobić taki quasi-antyczny teatr. Na pewnym etapie prób doszliśmy jednak do wniosku, że potrzebujemy czegoś intymniejszego, czegoś, co będzie mocniejszym przełamaniem pierwszej części. Ostatecznie stanęło na efekcie słuchowiska, choć w samym tekście postanowiłem tego nie dookreślać. Mam bowiem takie marzenie, żeby obejrzeć kiedyś jakąś inną *Rocznicę* i – niczego wcześniej nie wiedząc – zobaczyć,



FOT. ALEKSANDRA ROGALSKA

Grzegorz Staszak – (ur. 1991) ukończył w 2015 roku Wydział Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Debiutował w 2016 roku jednoaktówką *Rocznica* w reż. Anny Wieczur-Bluszcz, graną w Teatrze Ochoty w ramach spektaklu *Triathlon*. W marcu 2017 roku, również w Teatrze Ochoty, odbyło się czytanie performatywne jego tekstu *Ghosttown*, w reż. Marcina Hyncnara, z udziałem Edyty Olszówki, Tomasza Sapryka i Macieja Zuchowicza.

jakie rozwiązanie zaproponowałby inny reżyser.

A PRZEDTEM MAMY EFEKT „PODSŁUCHOWISKA”: NIE WIADOMO, CZY ZACZEŁO SIĘ JUŻ PRZEDSTAWIENIE, CZY JAKIEJŚ PARZE PRZED WEJŚCIEM NA WIDOWNIĘ PO PROSTU PUŚCIŁY NERWY...

Tak, właściwie można powiedzieć, że to nie ja jestem autorem pierwszej części, tylko sami widzowie, których spotykałem przez lata chadzania do teatru. (śmiech) W wyostreniu wrócił do mnie jakiś rodzaj echa, zlepiony z banalnych konfliktów małżeńskich, rytualnych kłótni, podsłuchanych przed teatrem, przy szatni, w foyer... Te wszystkie

litanie z cyklu „bo ty zawsze”, „bo ty nigdy” i tak dalej, kiedy mąż ma bilety i się spóźnia albo kiedy żona gubi numerki do szatni, często wydają się bardzo zabawne. Bywa jednak, że mają potężne, tragiczne zaplecze. I o tym jest część druga.

W KTÓREJ WYCHODZI Z PANA TEATROLOG, ŚWIADOMY MEDIUM, JAKIM JEST TEATR.

Oczywiście, do drugiej części miałem pewien rozbieg teoretyczny: interesowały mnie różne wcielenia mitu na przestrzeni lat i sposoby, na jakie mit działa. Wiele autorytetów, zarówno teoretyków, jak i twórców, głosiło śmierć mitu, mówiło, że mit jest

wyeksplotowany, przerobiony na wiele sposobów i nazbyt „okrągły”, by powiedzieć coś nowego. A ja ciągle uważam, że to nieprawda. Fascynuje mnie mit antyczny, bo jest właśnie niejednorodny i nieoczywisty. Z jednej strony metafizyczny jako środek transcendencji, z drugiej – bardzo „mięśny”, mroczny, obrazoburczy, taki trochę „gore”, używając języka popkultury. Ja się zresztą nie obrażam na popkulturę, antyk jest w niej silnie obecny, choć nie ma on wcale twarzy Brada Pitta w *Troi*, czy Colina Farrella w *Aleksandrze*. (śmiech) Więcej znajdziemy go w miejscach nieoczywistych. Myślę tu na przykład o tych wszystkich horrorach klasy B, C i D, gdzie trup ściele się gęsto, syn śpi z matką, matka zabija dzieci et caetera. Tyle że jak to w popkulturze często bywa – to nie zostaje tam pogłębione, dostajemy sam obraz, samo zbezczeszczenie. Teatr natomiast jest dla mnie miejscem naprzemiennego bezczeszczenia i uświęcania, to jest bardziej skomplikowana sprawa. (śmiech)

NAS ZAFRAPOWAŁA TEŻ SOCJOLOGICZNA CZĘŚĆ PIERWSZA. JAKĄ WIDOWNIĘ PAN PORTRETUJE?

Jak to się mówi: mało wyrobioną. Oczywiście to jest trochę plakat. Mogłem przedstawić parę młodych bywalców TRu czy Nowego, ale byłaby to zupełnie inna historia. Muszę jednak zaznaczyć, że choć puszczam tu trochę oko, nie było moją intencją ani ośmieszenie, ani upokorzenie tego „mniej zorientowanego” widza. Chyba wręcz przeciwnie. Bo nawet jeżeli bywam dla bohaterów *Rocznicy* bezlitosny, to jestem też bezlitosny wobec siebie – jako autora i jako teatrologa. Na przykład kilka zdań z bełkotliwego opisu przedstawienia, które cytuje bohaterka, pochodzi z mojej własnej pracy magisterskiej. To mnie właśnie zastanawiało: do jakiego stopnia teoretyczny język teatrologii jest kompatybilny z tym, czego oczekują w teatrze widzowie. Sam cenię teatr krytyczny, ale na scenie szukam też emocji i niestety wydaje mi się, że przez nadmierne skupienie na metadyskursie coś straciliśmy. Mam



GRZEGORZ STASZAK *ROCZNICA* (JEDNOAKTÓWKA W RAMACH SPEKTAKLU *TRIATLON*), TEATR OCHOTY, WARSZAWA 2016, REŻ. ANNA WIECZUR-BLUSZCZ, FOT. TOMASZ SŁUPSKI

wrażenie, że w młodym pokoleniu wiadać chęć powrotu do czegoś pierwotnego. I nie mówię tu o konserwatywnej tęsknocie za kostiumem czy wyraźną fabułą, raczej o pragnieniu wstrząsu emocjonalnego, rodzaju pełnego zanurzenia. Staram się oglądać przedstawienia Frljicia, Pollescha czy Strzępki, rozumiem ich strategię i mogę z nią wejść w dialog, ale to zazwyczaj jest dialog bez... bez dotknięcia.

A MIT DOTYKA?

W finale mojej jednoaktówki małżeństwo odczuwa wzruszenie, bierze się za ręce i idzie do szatni. To oczywiście sprawa otwarta – czy jeden taki wieczór potrafi coś uleczyć, a więc czy pozwoli im zrozumieć, co sobie nawzajem zrobili i czy teraz będzie inaczej. Ale jeśli popatrzą po sobie i skonfrontują się z historią, która zarazem jest i nie jest o nich, to być może poczują się w tym wszystkim mniej samotni, znajdą choćby przejściowe ukojenie. To jest możliwe właśnie w teatrze, on daje fundament dla poczucia wspólnoty. Nad moimi bohaterami czuwa jeszcze Bóg, ale w tym miejscu znów muszę wrócić do mitu, który jest przekładany z języka na język, z cywilizacji na cywilizację, z jednego systemu religijnego na drugi. Bliski jest mi bowiem ten Bóg z *Fedry* Racine’a – Bóg, który jest, ale który nieustannie milczy, i jest to paradoksalnie największe z możliwych okrucieństw. To jest wprost z teatru. Nie ma chyba nic odkrywczego w rozpoznaniu, że ludzie, którzy nie odnajdują się w Kościele, odnajdują się w teatrze. W Kościele nie ma zbyt wiele miejsca na zadawanie pytań, w teatrze przeciwnie. Fascynuje mnie wpisane w teatr obrazoburstwo – ono nie musi być tylko złością, frustracją, niezgodą. Zaczepianie Boga, kuszenie Go, może okazać się nieoczywistą

drogą do jakiegoś autentycznego sacrum, autentycznej transcendencji. „Jestem tutaj, stoję na scenie i krzyczę do Ciebie, krzyczę, bo inaczej już nie potrafię.”

JAK W TAKIM RAZIE „ROCZNICĘ” PRZYJĘLI WIDZOWIE?

Ogólnie mówi się, że każdy spektakl jest inny. Ale powiedzieć tak o *Rocznicy*, to chyba trochę za mało. W tym przypadku interakcja z widzami jest wyjątkowo intensywna; aktorzy przeciskają się przez tłum, często są zaczepiani przez widzów i muszą improwizować, odpowiadać na różne komentarze. Przypominam sobie jeden taki spektakl, kiedy pewna starsza pani do samego końca pierwszej części nie chciała wejść w zaproponowaną konwencję i czekała, aż w końcu usiądziemy na widowni i obejrzymy „prawdziwe” przedstawienie. Cały czas powtarzała „tu jest jak w kolejce do lekarza”. (śmiech) Nie obrażamy się z reżyserką na takie sytuacje. Wręcz przeciwnie – właśnie zależało nam na maksymalnym przeciągnięciu tego momentu niepewności, kiedy jeszcze nie wiadomo, czy już oglądamy sztukę, czy jeszcze nie.

JAK RÓŻNA BYWA PUBLICZNOŚĆ TEATRALNA, UPRIYTYOMNIŁA TEŻ AKCJA „BILET ZA CZTERYSTA GROSZY”, O KTÓREJ PISZEMY OBOK.

To była wspaniała akcja, ma podobno zostać powtórzona, tylko bilety mają zdrożyć do pięciu złotych. Rzeczywiście jest mnóstwo osób, które chodziłyby do teatru częściej, gdyby nie zaporą finansowa. Uważam, że wszystkie teatry powinny walczyć o tę grupę widzów, bo to jest ogromny potencjał, często niestety lekceważony.

Rozmawiała Justyna Jaworska

Felieton

Omega

• TADEUSZ NYCZEK •

Aluzja nie zawsze bywa skutkiem istnienia cenzury, ale w Peerelu nikt nie miał wątpliwości, że gdyby nie cenzura przewencyjna, aluzja – przede wszystkim polityczna – nie miałaby racji bytu. Kiedy obie, cenzura i jej córka aluzja, padły razem z komunizmem, zrazu tego nie zauważono; zachwyt wolnością słowa był tak duży, że na długie lata przykrył śmierć aluzji. Po co wymyślnie oszukiwać władze, skoro można wywalić wszystko wprost?

Wieloobjawowy powrót do fundamentów minionego ustroju, o czym zaczęto przebąkiwać już w połowie pierwszego roku pisowskich rządów, by kilka miesięcy później mówić o tym całkiem jawnie, zaczął prowokować do pytań, czy aby aluzja znów nie zaczyna być przydatna.

Sprawa mimo wszystko wcale prosta nie jest. Cenzury jakby nadal nie ma, przynajmniej w postaci znanej nam z tamtych czasów. Co prawda obawa przed karzącą łapą władzy tu i ówdzie daje się wyczuć, ale na ogół ludzie nie powstrzymują języka, czasem nawet wręcz przeciwnie. Pojawiła się za to aluzja mimowiedna, czyli taka, która pozwala zupełnie niewinnym albo jednoznacznym dotąd utworom otwierać się na niepodejrzewane wcześniej skojarzenia. Dam przykład, który niedawno, gdy nań przypadkiem wpadł, przypisał mnie wprost o osłupienie, bo wszystkiego mogłem się spodziewać, tylko nie takiego chichotu historii.

Oto w roku 1984 Sławomir Mrożek publikuje w „Kulturze” paryskiej *Alfę*, dramat od początku do końca bardzo serio, bodaj pierwszy taki w Mrożkowej twórczości. Nie jest pozbawiony akcentów humorystycznych, te bardziej jednak wynikają z ironicznego – powiedzmy nawet: wisielczego – humoru niektórych dialogów niż z tonacji całej sztuki, raczej ciemnej i ponurej. Mrożek czuje, że wyskoczył z ram, zrobił coś nietypowego, choć nie tyle ze względu na formę, bo ta akurat jest typowa, ile na treść. Ma obawy, czy ułańska szarża na temat dotąd mu obcy, bo wprost nawiązujący do

Nawozy sztuczne

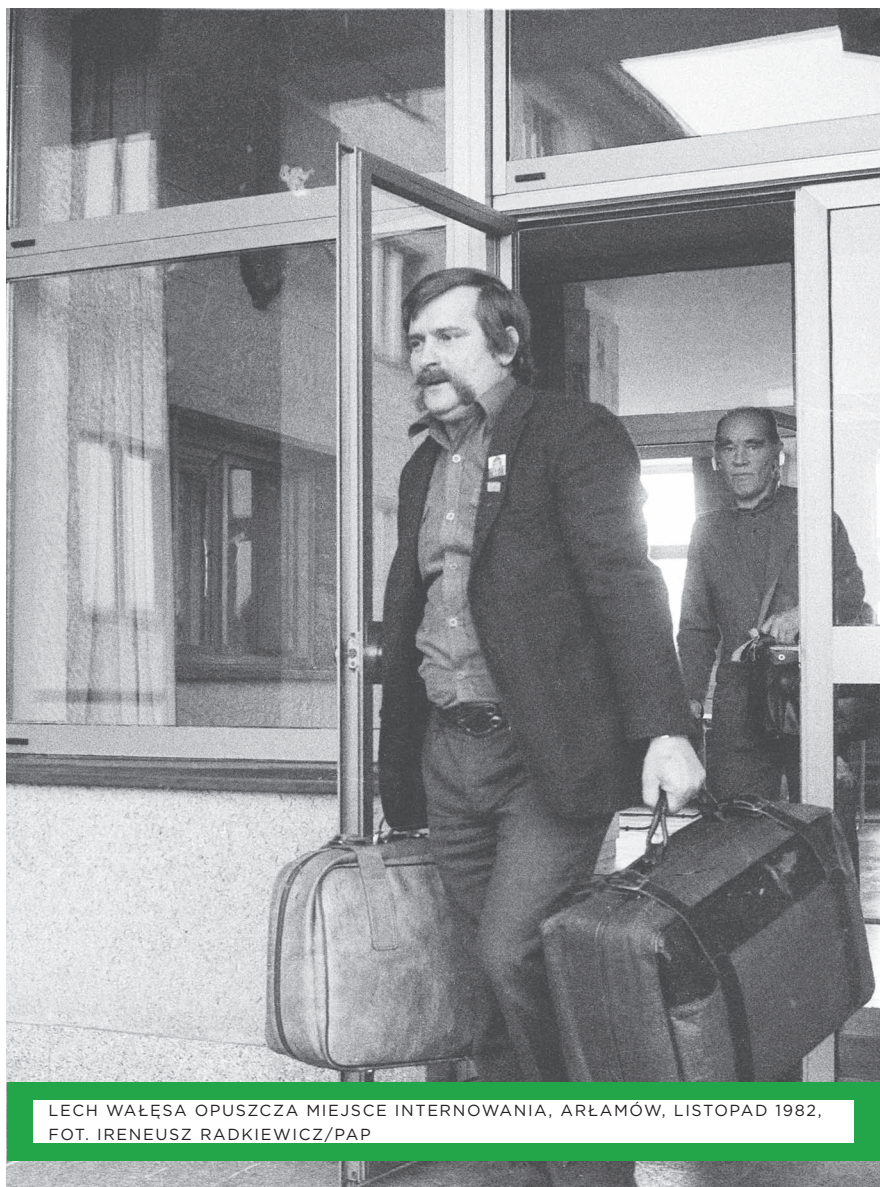
aktualiów politycznych, posłuży mu jako dramatopisarzowi dostarczającemu dotąd teatrom produkty o znacznej przewidywalności. Opatruje książkowe wydanie dramatu obszernym komentarzem, w którym gęsto się tłumaczy z powodów udania się w rejony dotąd przezeń nienawiedzone. Wie, że ryzykuje nie tylko tematyką sztuki, ale i swoim prestiżem literackim. Jak będzie klęska, jej klęskowość okaże się większa, niż gdyby stał za nią jakiś inny autor.

Klęska następuje, i Mrożek dosyć szybko jej doświadcza. Przyjaciele po piórze *Alfę* jednoznacznie odrzucają. W Polsce Jaruzelskiego nie można grać sztuki, bo ewidentnie niecenzuralna. A potem jest jeszcze gorzej: nawet jeśli za kilka lat ustrój się zmieni i cenzura zniknie, historia zapisana w sztuce sama stanie się historią, w dodatku nietrafną jako diagnoza. Mrożek radykalnie zniechęci się do własnego utworu, i jeśli mnie pamięć nie myli, po nielicznych podejściach inscenizacyjnych zabroni teatrom jego wystawiania. Problem tkwić będzie niekoniecznie w artystycznej jakości sztuki, bo pod tym względem nie gorsza od większości Mrożkowych dramatów. Będzie chodziło o sprawę, w imię której powstała.

Ci, którzy znają *Alfę*, wiedzą, że prototypem tytułowego bohatera, Alfę właśnie, był Lech Wałęsa. Konkretnie Wałęsa internowany w stanie wojennym w Arłamowie. W sztuce nie ma nazw własnych, rzecz dzieje się w jakimś luksusowym ośrodku rządowym. Alfa określa to brutalnie: w kwaterze tajnej policji. Postaci zamiast nazwisk noszą litery greckiego alfabetu. Większość scen zbudowana jest na zasadzie duetowych dialogów Alfę bądź to z nadzorującym go oficerem tajnych służb, bądź odwiedzającymi gośćmi (kumple z opozycji, zagraniczna dziennikarka, arcybiskup). Ich zadaniem jest przekonanie Alfę, że dalsza walka z władzą nie ma sensu; zamiast upierać się przy wolnościowych mrzonkach, lepiej pójść na układ z komunistami. Alfa-Wałęsa każdemu po kolei odmawia; jedyną osobą, wobec której czuje się emocjonalnie bezradny, jest nasłana na niego, w celach kompromitacyjnych, luksusowa i pozornie tylko głupiotka młoda prostytutka. W finale generalnie niezłomny, choć podłamany uczuciowo Alfa popełnia samobójstwo, co doraźnie rozwiązuje problem z groźną, bo żywą legendą Solidarności. Samouśmiercony bohater narodowy nie traci twarzy, ideały wolnościowe pozostają wciąż do podjęcia przez kolejnych być może Wałęsów, a reżym potwierdza swoje trwanie, skoro duchowy wódz narodu już bezpośrednio szkodzić nie może.

Rzecz jasna w 1984 roku trudno było nawet Mrożkowi przewidzieć, co się stanie za pięć lat. Że stan wojenny definitywnie się skończy, układ z komunistami odbędzie się, ale przy Okrągłym Stole, ustrój diabli wezmą, a przywódca Solidarności, żywy i cały, za chwilę zostanie prezydentem wolnego kraju. Potem Wałęsa jako nieobliczalny polityk i urodzony megaloman narobi głupstw dowodząc, że można być

Felieton



LECH WAŁĘSA OPUSZCZA MIEJSCE INTERNOWANIA, ARŁAMÓW, LISTOPAD 1982,
FOT. IRENEUSZ RADKIEWICZ/PAP

Nawozy sztuczne

geniuszem opozycji i niemalym szkodnikiem politycznej wolności. Minie jeszcze kilka lat, Mroźek wróci do kraju i nie będzie mu się podobało, co się z tą polską odzyskaną wolnością dzieje. Jego niechętny stosunek do własnej *Alfy* więcej o tym powie niż wygłaszane opinie o Polsce w wywiadach czy filmach dokumentalnych. Ostateczny wyjazd z ojczyzny pod pretekstem szukania na południu Francji lepszego klimatu zdrowotnego będzie najlepszym dowodem tylko pogarszającego się samopoczucia pisarza.

Gdyby dożył dzisiejszych czasów, niechybnie złapałby się za głowę. A gdyby był tak sprawny intelektualnie jak niegdyś, przed afazją, może napisałby drugą część *Alfy*. Nazwałby ją *Omega*, a bohaterem byłby już nie twardy i niezłomny bohater Solidarności odmawiający zdradzenia ideałów w imię wygod życiowych obiecanych przez reżymową władzę, ale agent Bolek sądzony przez prawdziwych Polaków, którzy w wolnym już kraju postanowili być alfą i omegą moralnej czystości. Spróbujmy sobie wyobrazić taką sytuację: w dawnym słynnym Areszcie Śledczym przy ulicy Rakowieckiej w Warszawie, przerobionym na nowoczesne Muzeum Ofiar Służby Bezpieczeństwa, ale w utajnieniu pełniącym jeszcze dawną rolę, przebywa czekając na proces „agent Bolek”. Po kolei odwiedzają go dawni przyjaciele z opozycji, obecnie na wysokich rządowych stanowiskach, namawiając do otwartego przyznania się do agenturalnej przeszłości. Jeśli tak uczyni, wymażą go co prawda z podręczników współczesnej historii, ale za to nie zabiorą mu domu w Gdańsku i nie pozbawią dożywotniej pensji prezydenckiej. W innym zaś przypadku, panie prezydencie...

Albania dziś

- ARTA ARIFI •
 - MAŁGORZATA REJMER/FATOS LUBONJA •
-

ARTA ARIFI

PRZEŁOŻYŁA DOROTA HORODYSKA

Kobieta w oknie

DRAMAT

OSOBY:

- GJIN
- DIANA, żona Gjina
- MARA, siostra Gjina
- AGRON, sąsiad Mary
- HANS BERGER, kupiec
- JOHANN SHWARZ, adwokat

ODSŁONA I

Wieś.

W pokoju. Pokój umeblowany skromnie. Kominek, niski stolik w rogu, kilka worków z jabłkami, kilka reklamówek z jedzeniem.

Mara wiąże worek z jabłkami.

Wchodzi Agron.

AGRON Jedziesz?

MARA Tak, jadę.

AGRON Też chciałbym pojechać.

MARA Nie moją furmanką.

AGRON W mieście mogą cię oszukać.

MARA Nikt mnie nie oszuka.

AGRON Chcesz się z nimi spotkać?
 MARA Spotkam się także z nimi.
 AGRON Powiesz im, co usłyszałaś?
 MARA Powiem.
 AGRON (*zarzuca dwa worki na plecy*) Przyszedłem, żeby ci pomóc.
 MARA Obejdzie się.
 AGRON To mężczyzna powinien nosić ciężary.
 MARA Ty masz swoje sprawy, Agronie. Nie wtrącaj się do moich.
 AGRON Naprawdę mam w mieście coś do załatwienia, więc pozwól mi się zabrać z tobą.
 MARA Wóz jest załadowany po brzegi. Nie zmieścimy się.
 AGRON Mogę usiąść na jabłkach.
 MARA Zgnieciesz.
 AGRON Usiądę obok ciebie.
 MARA Nie ma miejsca.
 AGRON Usiądę z boku.
 MARA Furmanka jest przeciążona, możemy rozwalić się po drodze.
 AGRON Jest zimno i pieszo nie dojdę. (*pauza*) Maro, proszę cię!
*Mara bierze dwa worki, wychodzi.
 Za nią idzie Agron, dźwigając worki na plecach.
 Słychać parskanie konia i odgłos ruszającej furmanki.*

ODSŁONA II

*Pokój w hotelu.
 Hans Berger siedzi na krześle. Pali jednego papierosa za drugim. Wygląda nobliwie.
 Johann Shwarz, adwokat, pisze coś na papierze. Ma na sobie gustowną marynarkę, spodnie w prążki. Jest wytworny i elegancki.*
 HANS BERGER Czy zadawali dużo pytań?
 JOHANN SHWARZ Dużo.
 HANS BERGER I w końcu się zgodzili?
 JOHANN SHWARZ Długo nie zwlekali.
 HANS BERGER Powiedziałeś, że ma pomarszczone czoło?
 JOHANN SHWARZ Tak, ma bruzdy na czole, podobnie jak ty. A ona bez przerwy się uśmiecha!
 HANS BERGER Bez przerwy się uśmiecha?
 JOHANN SHWARZ Przez cały czas.
 HANS BERGER A więc jest szczęśliwa?
 JOHANN SHWARZ Na taką wygląda.
 HANS BERGER My też jesteśmy szczęśliwi.
 JOHANN SHWARZ Tak, jesteśmy.
 HANS BERGER Ten facet wydaje mi się dziwny.
 JOHANN SHWARZ Skoro tak mówisz, to znaczy, że jest dziwny.
 HANS BERGER Tak wynika z twojego opisu. Powiedziałeś, że się śpieszą?
 JOHANN SHWARZ Bez wątpienia.

HANS BERGER To znaczy, że potrzebują pieniędzy?
 JOHANN SHWARZ W rzeczy samej.
 HANS BERGER Mówiłeś, że pracują?
 JOHANN SHWARZ Ona sprzedaje szale, a on powiedział, że pracuje w banku. (*pauza*) Tak czy inaczej pójdą na to. Dzięki temu wyjdą na swoje. Niezłą sumkę im zaproponowaliśmy.
 HANS BERGER My też dostaniemy kawał ziemi. (*pauza*) Jak sądzisz, zgodzą się na wszystko?
 JOHANN SHWARZ Jeśli chodzi o nią, to powiem, że tak. Potwierdziła zgodę z zalotnym uśmiechem. On zaś siedzi pod pantoflem.
 HANS BERGER Naprawdę? Dzisiejsze kobiety, władcze i piękne.
 JOHANN SHWARZ Ach tak, jest również piękna.
 HANS BERGER Piękna, powiadasz?
 JOHANN SHWARZ Włosy prosto od fryzjera, modna sukienka, siedziała z nogą założoną na nogę i to dodawało jej jeszcze większego uroku.
 HANS BERGER Spodobała ci się?
 JOHANN SHWARZ Nie spodobała. Dlaczego pytasz?
 HANS BERGER Tak tylko.
 JOHANN SHWARZ Mimo wszystko uważam, że powinniśmy zobaczyć inne działki. Oni dali naprawdę zaporową cenę.
 HANS BERGER Albo kupię tę ziemię, albo żadną.
 JOHANN SHWARZ Hans...!
 HANS BERGER To cudowne miejsce. Wspaniały klimat. Zbudujemy wielką fabrykę i zbijemy na tym kasę.
*Notuje coś na kartce. Po chwili podaje ją Johannowi Shwarzowi. Johann Shwarz składa kilka dokumentów. Hans Berger puszcza muzykę klasyczną. Tańczą. Zatrzymują się na dłuższą chwilę i patrzą sobie w oczy. Hans Berger przytula Johanna Shwarza. Biorą się za ręce, obejmują i przytulają.
 Scena pogrąża się w mroku.*

ODSŁONA III

Scena 1

*W pokoju. Pokójumeblowany standardowo.
 Na ścianie wiszą fotografia oraz lustro, w którym para od czasu do czasu się przegląda. Z pokoju prowadzi wejście do kuchni przesłonięte kotarą. Gjin jest w pokoju. Spogląda w lustro. Najwyraźniej się śpieszy. Nuci pod nosem jakąś melodię. Przygotowuje śniadanie. Szuka różnych produktów. Dzwonek do drzwi. Wchodzi Mara.*

Scena 2

*Mara trzyma w ręku reklamówkę z jedzeniem. Gjin nie rusza się z miejsca.
 GJIN Mara...*

MARA Dawno się nie widzieliśmy. Jest zimno i nie mogę tak często przyjeżdżać. *(pauza)* Wiem, wiem, nie musimy się przed sobą usprawiedliwiać.

GJIN Co dobrego sprowadziło cię do miasta?

MARA Tutaj jest ciepło.

GJIN Ciepło i spokojnie. Na długo przyjechałaś?

MARA *(siada)* Na krótko. Mam do załatwienia kilka pilnych spraw. Sam jesteś?

GJIN Sam.

MARA A Diana, nie ma jej?

GJIN Śpi.

MARA Do tej pory?

GJIN Lubi spać do południa.

MARA Dlaczego jej nie powiesz, żeby wstawała wcześniej?

GJIN Nie mieszkamy na wsi, nie musimy wstawać z kurami.

MARA Żona powinna wcześniej wstawać.

GJIN *(kroi chleb)* Nie zawsze.

MARA Tak zawsze było i tak na zawsze musi pozostać. *(patrzy na brata)*

Kroisz chleb nożem? Dlaczego nie dzielisz rękami?

GJIN Tak jest łatwiej. Widzisz? Z jednego bochenka wychodzi więcej kromek. Przy takiej samej wadze. Tyle że tego nie widać. Oszukujemy się, żeby mniej jeść.

MARA Dlaczego to ty przygotowujesz śniadanie?

GJIN Powiedziałem ci, że w mieście żyje się inaczej.

MARA Inaczej? Dlaczego inaczej?

GJIN Każde z nas robi, co do niego należy, i nie narzeka.

MARA Gadam za dużo, co?

GJIN Nie gadasz za dużo.

MARA Kochasz mnie, Gjin?

GJIN Kocham cię tak, jak brat może kochać siostrę.

MARA Kocham was bardzo.

GJIN W rzeczy samej bardzo.

MARA *(patrzy z nostalgią na fotografię na ścianie)* Byliśmy tacy szczęśliwi!

GJIN Nadal jesteście szczęśliwi.

MARA Czy ona się skarży?

GJIN Nie skarży.

MARA Mówi o mnie źle?

GJIN Nie mówi.

MARA A może nie chcesz mi powiedzieć?

GJIN Nie mam co powiedzieć.

MARA Dlaczego na mnie nie patrzysz, Gjin?

GJIN A czy muszę?

MARA Uciekasz wzrokiem, żeby na mnie nie patrzeć.

GJIN Znamy się jak łyse konie i nie musimy za każdym razem patrzeć sobie w oczy.

MARA Wiesz, że nie przestanę szukać Marka.

GJIN Nie musisz go szukać.

MARA Przecież jest naszym najstarszym bratem!

GJIN Był, Maro.

MARA Myślisz sobie teraz, dlaczego ta wariatka nie pilnuje swoich spraw.

Tak, tak właśnie myślisz.

GJIN Nie myślę tak.

MARA Wiesz, że choć haruję od świtu do nocy, nie przestaję myśleć o naszych najbliższych. Wciąż wydaje mi się, że pewnego dnia Mark się zjawi. Myślę o nim przy jedzeniu, przy herbacie, kiedy jestem w polu albo idę z ziarnem do młyna, a nawet kiedy jest zimno i rąbię drewno tymi rękami.

GJIN Dlaczego nie najmiesz kogoś do pomocy, Maro?

MARA Nie ma takiej potrzeby. *(pauza)* Nadejdzie dzień, kiedy Mark zapuka do drzwi.

GJIN Musisz pogodzić się z jego śmiercią.

MARA To wymaga siły. Nie jestem tak silna jak ty. Nie mogę przyzwyczaić się do czegoś, co wydaje mi się nieprawdziwe. Pośpieszyliśmy się.

GJIN Przez całe lata nie odzywał się do nas.

MARA Ale to nie powód, żebyście uznali go za zmarłego.

GJIN Musieliśmy podjąć jakąś decyzję. Pozbyć się brzemia, którym nas obarczył.

MARA Coś mi wciąż mówi, że Mark żyje. W pierwszym telegramie podał nam swój adres. *(pokazuje mu)* Pamiętasz, Gjin?

GJIN Nie pamiętam.

MARA Ciągłe pisać na ten adres! Coś tu się nie zgadza. Mówią, że nie ma takiego nazwiska, a nawet że pod tym adresem ktoś taki nigdy nie mieszkał. Czy to nie dziwne?

GJIN Twoja chęć wskrzeszenia go jest absurdalna.

MARA Tak szybko zapomniałeś o bracie?

GJIN Nie zapomniałem.

MARA Pamiętasz go?

GJIN Staram się nie pamiętać.

MARA Przynajmniej przy kilku okazjach powinienes o nim pamiętać.

GJIN Powiedziałem, że staram się.

MARA Nie przysłałam ci z tobą klócić. Jeszcze chwila i sobie pójdę. *(pauza)* Zrobisz mi herbaty, Gjin?

Piją herbatę. Łyzeczki pobrzękują w rytmie przypominającym muzykę.

MARA We wsi gadają o jakimś Niemcu! Ponoć ten Niemiec chce kupić naszą ziemię. Słyszałeś o tym?

GJIN *(nerwowo przetyka herbatę)* Nie słyszałem.

MARA Oparzyłeś się?

GJIN Nie oparzyłem.

MARA Mówią, że jest nadziany.

GJIN Nadziany?!

MARA Ma tyle pieniędzy, że może kupić całą ziemię we wsi.

GJIN Dziwne!

MARA Podobno jest w mieście.

GJIN W mieście?

MARA Ta herbata jest naprawdę świetna.

Znowu stukot łyżeczek przy mieszaniu herbaty.

MARA Nie dajcie się skusić na jego wysoką cenę. Ta ziemia jest naszą ojcowizną, nie jest na sprzedaż, ona nas łączy. Musimy dotrzymać słowa. Wiesz o tym.

GJIN Dotrzymamy.

MARA To niedobrze, że cudzoziemcy chcą kupić naszą ziemię, zwłaszcza tacy, których nie znamy.

GJIN Nie kupią.

MARA Zdaje się, że chcą zbudować fabrykę. Po co nam fabryka we wsi? Wiesz nie znosi hałasu. Ja też nie znoszę. Nie ścierpiałabym nawet jednego dnia z cudzoziemcami przez miedzę. To nie do pomyślenia. Z cudzoziemcami, którzy zabierają mi powietrze. *(przypatruje mu się uważnie)* Jeśli ukrywasz coś przede mną, powiedz...

GJIN Niczego nie ukrywam. Powiedziałbym ci.

MARA Ludzie plotą, ale im nie wierzę. Chcą nas poróżnić, jakbyśmy byli za mało skłóceni.

GJIN Nie musisz ich słuchać.

MARA Szczerze mówiąc, na początku poczułam się nieswojo. *(śmieje się)* Podobno jeden z nich dziwnie się ubiera, Gjin! Nosi wąską marynarkę i spodnie w prążki. Drugi chodzi w czarnym kapeluszu. Po prawdzie, nie widziałam ich.

GJIN Chcesz jeszcze herbaty?

MARA Zrób. *(pauza)* Wiesz, Gjin, mam adoratora.

GJIN Adoratora?

MARA Jest małowówny i układny. To nowy nauczyciel we wsi. Miastowy.

GJIN Przyjechałaś, żeby się z nim zobaczyć?

MARA Nie przyjechałam, żeby się z nim zobaczyć.

GJIN Zacerwieniłaś się?

MARA Nie zacerwieniłam.

GJIN Tak, zacerwieniłaś.

MARA Spotkałam go przy źródle. Pomógł mi z wiadrami.

GJIN To znaczy, że stara się o ciebie.

MARA Obiecał mi, że pomoże szukać Marka. Napisaliśmy do niego list. *(pauza)* Chciałabym, żebyś go poznał.

GJIN Poznam go.

MARA *(przerywa mu)* Od lat nie byłeś w naszym domu! Kiedyś przyjeżdżałeś przynajmniej na ich rocznice.

GJIN Dlaczego mamy o nich pamiętać?

MARA Może oni chcą, żebyśmy o nich pamiętali! Dziś wieczorem urządzam małą uroczystość. Dziś wieczorem mój stół będzie zastawiony. Przyjdź, Gjin! Przyjdź, postukamy się łyżkami, jak kiedyś w dzieciństwie.

GJIN Jesteśmy za starzy na takie rzeczy, Maro.

MARA Dzisiejszy dzień jest szczególny.

GJIN Co dziś za dzień?

MARA Naprawdę nie pamiętasz?

GJIN Tutaj żyję bardzo intensywnie i często zapominam o wszystkim.

MARA *(podaje mu reklamówkę)* Ech, to jedna więcej okazja, żeby zapomnieć o naszych kłopotach. Przywiozłam ci wiejski chleb, tu masz wędzone mięso, trochę jabłek i orzechów. Teraz na mnie już czas.

Gjin wacha jedzenie. Mara wkłada palto i szykuje się do wyjścia.

MARA Później po ciebie wrócę. Razem pojedziemy na wieś.

Gjin wyjmuje mięso z reklamówki, je, nie patrząc na Marę.

MARA Gjin, słuchasz mnie czy nie?

GJIN *(jedząc)* Słucham, jak to nie słucham...

Mara wychodzi.

GJIN Uważaj, Maro, droga jest śliska, możesz upaść.

Po wyjściu Mary. Gjin siedzi w bujanym fotelu i łupie orzechy.

Scena 3

Wchodzi Diana. Podchodzi do reklamówki z jedzeniem, wyklada wszystkie produkty, bierze kawałek mięsa. Je.

DIANA Poszła sobie?

GJIN Poszła.

DIANA Czego chciała?

GJIN Zobaczyć się ze mną.

DIANA Mówiła coś?

GJIN Nic.

DIANA Mara nie przychodzi bez potrzeby.

GJIN Tym razem nic nie powiedziała. Wydawała się spokojniejsza niż zwykle.

DIANA *(zajada z apetytem)* Mięso nie jest uwędzone jak należy. Do tego przesolone.

GJIN *(je)* Tak, przesolone i źle uwędzone.

Rzuca orzechy pod nogi Diany. Ona podnosi orzechy, łupie i je.

GJIN Orzechy są naprawdę dobre...

DIANA *(jedząc)* Ten jest robaczywy.

GJIN *(patrzy na nią)* Daj mi go.

DIANA *(nie podaje mu orzecha)* Wydaje mi się, że jest robaczywy.

GJIN Mogę zobaczyć? *(przygląda mu się)* Nie jest robaczywy.

DIANA *(rozłupuje jeszcze jeden)* Ten jest spleśniały.

GJIN *(ogląda go)* Tak, jest spleśniały. *(bierze chleb, je)* Ale chleb jest świetny. Pięknie pachnie. Chcesz?

DIANA Nie chcę.

GJIN Ten chleb faktycznie jest doskonały.

DIANA *(bierze kawałek chleba i je)* Naprawdę Mara nic nie powiedziała?

GJIN Powiedziała, że w mieście pojawił się bogaty kupiec, do tego Niemiec.

DIANA Bogaty Niemiec?

GJIN Tak powiedziała. Znasz go?

DIANA Nie znam. *(pauza)* Niemiec, powiedziała?

GJIN Niemiec.

DIANA A ty go znasz?
 GJIN Nie znam.
 DIANA Nie znamy go.
 GJIN Powiedziałem jej, że nie znam żadnego Niemca.
 DIANA To prawda, nie znamy żadnego Niemca. Nasz kupiec jest z Zachodu i owszem jest bogatym Niemcem, ale my go nie poznaliśmy.
Gjin i Diana biorą po jabłku i jedzą. Gryzą, nie patrząc na siebie.
 GJIN Chyba wzięłaś większe jabłko.
 DIANA Jest mniejsze od twojego.
 GJIN Mogę zobaczyć?
Diana podsuwa mu jabłko.
 GJIN Tak, jest większe.
 DIANA Chcesz?
 GJIN *(patrzy na nią)* Ile razy ugryzłaś?
 DIANA Kilka razy.
 GJIN Nie chcę.
 DIANA *(jedząc)* Nie to nie.
 GJIN Mara ma adoratora z miasta!
 DIANA *(śmieje się)* Z miasta, powiadasz? Ona nie znosi miasta.
 GJIN *(patrzy na nią)* Kto powiedział, że ona chce mieszkać w mieście!
 DIANA Musimy się pośpieszyć, Gjin!
 GJIN *(patrzy na nią)* Czuję przez skórę, że Mara zna prawdę!
 DIANA Dlaczego tak na mnie patrzysz?
 GJIN Czy rozmawiałaś z kimś o naszych planach?
 DIANA To są sprawy, o których nikt nie wie. Dopóki nie zakończymy wszystkiego, nikt się nie dowie. Nie, z nikim nie rozmawiałam.
 GJIN Może niechący się wygadałaś? Przypomnij sobie.
 DIANA Nie, nie.
 GJIN Może gdzieś na ulicy?
 DIANA *(unika jego wzroku)* Nie, tam nie.
 GJIN Dlaczego na mnie nie patrzysz?
 DIANA A dlaczego mam patrzeć?
 GJIN Bo wtedy wiedziałbym, czy mówisz prawdę.
 DIANA Mówię prawdę.
 GJIN Nadal nie jestem tego pewny.
 DIANA Musisz mi uwierzyć.
 GJIN Nie mogę, jeśli na mnie nie patrzysz.
 DIANA Przed chwilą wstałam z łóżka, a ty chcesz, żebym patrzyła ci w oczy.
Pauza.
Patrzą sobie w oczy przez dłuższą chwilę.
 GJIN Widzisz? Działałaś za moimi plecami.
 DIANA Któregoś dnia oglądałam w sklepie sukienki i kiedy rozmawiałam ze sprzedawczynią, wyrwało mi się niechący kilka słów. Skąd mogłam wiedzieć, że akurat w tym sklepie ktoś mnie podsłucha. Na dobrą sprawę to jakiś absurd.
 GJIN Chcę, żebyś mi o tym opowiedziała.

DIANA To był tak nieistotny szczegół, że wyleciał mi z pamięci.
 GJIN Ten szczegół ściągnie na nas problemy. To mógł być adorator Mary.
 DIANA Adorator?
 GJIN Zaprosiła mnie na wieś.
 DIANA Wybierzesz się?
 GJIN Nie.
 DIANA Lepiej będzie, jeśli pojedziesz! Zorientujesz się, kim jest ten wielbiciel Mary i dlaczego właśnie Mary?! Musisz się dowiedzieć, czego on chce.
 GJIN Rzeczywiście tego nie wiemy.
 DIANA Znajdziesz jakiś sposób, żeby go pogonić. Ty zawsze znajdziesz doskonałe rozwiązanie. Jesteś mistrzem. Jesteś przy tym ostrożny. Gjin zawsze znajdzie cudowne rozwiązanie.
Całują się. Diana przygląda się swojemu odbiciu w lustrze.
 GJIN Co robisz?
 DIANA *(śmieje się przed lustrem)* Patrzę na siebie. Nie widzisz? Uśmiecham się. Chodź tu.
 GJIN Nie.
 DIANA *(przymiła się)* Gjin, kochanie...
Gjin i Diana patrzą na siebie w wielkim lustrze.
 DIANA My pierwsi spotkamy się z Niemcem.
 GJIN Będziesz przy nich?
 DIANA *(śmieje się)* Będę.
 GJIN *(nachmurzony)* Nic tu po tobie, to są męskie sprawy. Pójdiesz do pokoju. Będziesz siedzieć cicho, dopóki cię nie zawołam.
 DIANA *(nadąsana)* To znaczy, że sam ich przyjmiesz?
 GJIN Sam.
 DIANA wychodzi do kuchni.
Gjin patrzy na siebie w lustrze.
 GJIN *(głośno)* Nie chcę, żebyś się wtrącała, a zwłaszcza żebyś się przy nich wygadała, że za te pieniądze otworzymy sklep. Oni nie powinni znać naszych planów. Nie podawaj im także kawy. Ani wody. Niczego nie podawaj. *(pauza)* Diano, czy dręczy cię sumienie...? Diano?
 DIANA Wołałeś mnie, Gjin?
 GJIN Pytałem, czy dręczy cię sumienie?
Wchodzi Diana. Ma na sobie modną sukienkę.
 DIANA Wręcz przeciwnie, jestem szczęśliwa. Będę miała własny sklep. Dlaczego ma mnie dręczyć sumienie?
 GJIN *(patrzy na nią)* Jesteś taka piękna! *(po chwili)* Dlaczego się tak wystroїłaś? Po co ci dzisiaj ta sukienka? Właśnie dzisiaj? Ach tak, robisz się na bóstwo dla kupca...
 DIANA Była bardzo tania, bardzo tania. Niedługo będziemy bogaci. *(śmieje się)* Podoba ci się?
 GJIN Nie podoba.
 DIANA *(rozbawiona)* Podoba, tylko się nie przyznasz.
Pukanie do drzwi.
 GJIN Nie pokażesz się tak kupcowi.

Mocniejsze pukanie do drzwi. Gjin nie otwiera drzwi, dopóki Diana nie wyjdzie. Diana wychodzi do kuchni poirytowana.

Scena 4

Wchodzi Johann Shwarz.

Siada w fotelu, zakłada nogę na nogę.

Gjin czeka przy drzwiach. Sprawdza, czy nie ma jeszcze kogoś za drzwiami. Zamyka drzwi. Siada obok Johanna Shwarza.

GJIN Proszę, niech się pan czuje swobodnie. Proszę usiąść! Proszę się rozgościć!

JOHANN SHWARZ Na dworze jest naprawdę zimno.

GJIN Mam nadzieję, że w najbliższych dniach się ociepli.

JOHANN SHWARZ Mój klient nie miał czasu. Przekazuje państwu pozdrowienia i tę pocztówkę. *(podaje pocztówkę Gjinowi)* Zbliżają się święta. Mój klient życzy państwu szczęśliwego nowego roku.

GJIN No tak, prawie zapomnieliśmy... Już wkrótce Nowy Rok... *(patrzy z ciekawością na pocztówkę)* Widokówka? Pański klient lubi morze?

JOHANN SHWARZ Uwielbia. Fascynują go mewy. Wydają mu się melancholijne. Nie wiem, dlaczego tak uważa. Nic na to nie mówię. Niekiedy lepiej milczeć, żeby nie wywołać niepotrzebnych konfliktów.

GJIN Dlaczego więc kupuje ziemię tam, gdzie nie ma morza? Dlaczego nie nad morzem?

JOHANN SHWARZ Nad morzem nie da się wybudować fabryki. Nad morzem ludzie chcą wypocząć.

GJIN Aha...

JOHANN SHWARZ Jak już państwu mówiłem, pan Berger przyjmuje waszą ofertę. Cena co prawda jest wysoka, ale skoro państwo nie zrezygnowaliście, my się zdecydowaliśmy.

GJIN To piękne miejsce... Z widokami...

JOHANN SHWARZ *(wyjmuje pisma z teczki)* Oto dokumenty, które musicie podpisać.

GJIN Zdaje się, że pan Berger rzadko wychodzi.

JOHANN SHWARZ On przyjechał do miasta w innym charakterze... Tak, rzadko wychodzi. Prawie wcale... Jak panu wiadomo, załatwiam większość jego spraw. Bardzo sobie ufamy.

GJIN Od dawna się znacie?

JOHANN SHWARZ Zaufanie jest rzeczą bardzo ważną.

GJIN Chciałbym go poznać. Przynajmniej dowiedzieć się, kim jest. Pan Berger naprawdę mnie zaintrygował.

JOHANN SHWARZ Nic dziwnego. Wszyscy tak mówią. Jeśli chcecie się z nim spotkać, będziecie pierwszymi. Pan i pańska żona. Dużo mu o was mówiłem. Teraz zna was dobrze, chyba nawet lepiej niż ja. Panie Gjin, jeśli ktoś mu opowiada, dajmy na to, o panu, on słucha uważnie i w ten sposób tworzy w wyobraźni pełny obraz postaci. Tak właśnie zrobiłem. Teraz on wie o panu dużo. A nawet twierdzi, że jest pan dziwny.

GJIN Świetnie mówi pan po albańsku!

JOHANN SHWARZ Od prawie dwudziestu lat zajmuję się sprawami Albańczyków. Proszę pana, w Berlinie jest mnóstwo emigrantów, którzy za wszelką cenę chcą tam zostać. Przy odrobinie szczęścia mogą zostać na stałe. To jak gra w lotto. Nauka albańskiego była koniecznością. Tak, poczułem coś w rodzaju sympatii do tego języka. I tak krok po kroku się nauczyłem.

Wchodzi Diana. W rękach trzyma tacę.

Podaje im kawę. Gjin patrzy na nią ze złością.

JOHANN SHWARZ Droga pani, nie trzeba.

DIANA I wyjdzie pan bez kawy? To nie w porządku.

GJIN *(poirytowany)* Mówił pan, że on kocha przyrodę. Tak musi być w istocie, skoro upiera się, żeby kupić tu ziemię.

JOHANN SHWARZ To prawda, przyroda jest wielką miłością pana Bergera.

DIANA Gdyby także on był tutaj z nami.

JOHANN SHWARZ Innym razem, droga pani, innym razem. Poznać go, nikt nie powiedział, że go nie poznać. Pan Berger również pragnie poznać panią i pana Gjina.

GJIN *(do Diany)* Hans Berger twierdzi, że jestem dziwnym typem.

DIANA Czy smakuje panu kawa?

JOHANN SHWARZ Jest świetna, szanowna pani.

DIANA Naprawdę świetna. Czy wie pan, panie Shwarz, że zrobienie dobrej kawy wymaga sporej pracy? Jeśli kawa ma być naprawdę dobra, należy najpierw wlać lodowatą wodę, potem bardzo wolno podgrzewać ją do zagotowania, następnie dodać odmierzoną ilość cukru, ale nie za dużo, a dopiero na końcu wsypać kawę. Ale nie za mało... raczej więcej. *(po chwili)* Na jak długo panowie przyjechaliście?

JOHANN SHWARZ Na tak długo, jak będzie to konieczne.

DIANA To znaczy, że nie pozostaniecie na stałe?

JOHANN SHWARZ Tyle, ile będzie to konieczne.

DIANA Czy chce pan wody?

JOHANN SHWARZ Nie, dziękuję...

DIANA Może jeszcze kawy?

JOHANN SHWARZ Nie. Teraz muszę już iść.

DIANA Nie, proszę pana, tak szybko pan nie pójdzie. Zimową porą gorąca herbata pana rozgrzeje.

JOHANN SHWARZ Proszę się nie trudzić, droga pani.

DIANA To nic wielkiego. Wie pan, panie Shwarz, otworzymy butik z odzieżą, w którym będę szyc różne rzeczy.

GJIN Z modnymi ciuchami i z maszynami do szycia. Nie z jedną, ale z dwiema maszynami i więcej, ponieważ moja żona jest szybka jak prusak. Kojarzy pan te insekty o długich odnóżach? Są najszybsze na świecie. Najważniejszą częścią ich ciała jest otwór gębowy. Nie mogą żyć bez otwierania gęby. Niczym moja żona. *(po chwili)* Co jest tutaj napisane? Co, do diabła, jest tu napisane?

JOHANN SHWARZ Pan Hans Berger stawia kilka warunków wstępnych.

GJIN Nie sprzedaję moich domów.

JOHANN SHWARZ Ale przedstawiliście bogatą ofertę...

GJIN Do diabła z całą tą ofertą. *(odrzuca umowę)* Ten dom nie jest na sprzedaż. Nigdy nie był na sprzedaż. Mało wam ziemi na wsi, teraz chcecie jeszcze oba domy. Chcecie jeszcze więcej ziemi. Czego wy chcecie? Dlaczego chcecie kupić wszystko, co moje?

JOHANN SHWARZ Ponieważ, jak panu powiedziałem, dom na wsi przeskadzałby nam w budowie fabryki. Ten dom zaś jest nam potrzebny na nowy hotel, tak, na piękny hotel, który ozdobi wasze miasto. Wy z kolei za te pieniądze możecie kupić w mieście, albo gdzie zechcecie, i dom, i ziemię. Możecie żyć naprawdę luksusowo. *(pauza)* Myślałem, że wszystko zostało ustalone. *(do Diany)* Przecież przyjęła pani ofertę pana Bergera. Powiedziała mi pani, że wszystko jest w porządku, czyż nie tak?

DIANA Nie znam żadnego Hansa Bergera.

JOHANN SHWARZ Nie powiedziałem, że pani go zna. Myślałem, że pan już o tym wie.

GJIN O czym mam wiedzieć? Gadaj!

JOHANN SHWARZ *(przestraszony)* O niczym, proszę pana, o niczym...

GJIN Nie znamy żadnego Bergera, nie ubijemy takiego interesu. Proszę powiedzieć panu Bergerowi, że nie sprzedamy także ziemi. I żeby pan tutaj więcej nie przychodził.

JOHANN SHWARZ Taka decyzja jest państwa wielkim błędem. Jeśli postanowiliście sprzedać kawałek ziemi, to co wam szkodzi sprzedać jeszcze tamten dom. Najważniejszy dla nas jest właśnie tamten dom i ziemia wokół niego. Oczywiście, i ten dom również. Pan Hans Berger nie może zbudować fabryki na skrawku ziemi. Nie, on albo kupi całość, albo nic.

GJIN Wynocha z mojego domu! Wynocha!

Johann Shwarz wychodzi. Gjin krąży zdenerwowany.

GJIN Hochsztapler! Przyszedł mnie oszukać. A w dodatku chce jeszcze ten dom. To coś znaczy!

DIANA To znaczy, że mamy pecha... To znaczy, że los sprzyścił się przeciwko nam.

GJIN Mam ciebie i to mi wystarczy.

DIANA Któregoś dnia umrę.

GJIN Ja także umrę.

DIANA Przez cały dzień muszę żyć, myśleć o następnym dniu, a potem w wolnych chwilach, których mi brakuje, znowu muszę myśleć o jutrze. Jak mamy żyć? To nie jest życie. Tak się dłużej nie da, Gjin.

GJIN Kupię jabłonie i posadzę na mojej ziemi.

DIANA Nie zobaczymy tych jabłek na oczy. Drzewa uschną przed zimą.

GJIN Będę dbać, żeby nie uschły. Podlewać codziennie. Nasze jabłonie będą rodzić jabłka, które potem będziemy jeść.

DIANA Cudów nie zdziałasz! Nie jesteś już młodzieniaszkiem, do cholery! Dlaczego nie sprzedać wszystkiego? Także tego głównianego domu.

GJIN Przeklął nasz dom?!

DIANA Nie przekląłam.

GJIN Tak, przeklął nasz dom. Nasz dom, który się nigdy na nas nie skarżył.

DIANA Na Boga, przecież dom nie mówi! Możemy kupić inny. Czy nie widzisz, że on zawsze rzuca cień? Tutaj nigdy nie wpadają promienie słońca.

GJIN Okna mojego domu wychodzą na wschód.

DIANA Tutaj zawsze jest cień, Gjin!

GJIN Nie, wychodzą dokładnie na wschód.

DIANA Nie na wschód. Na zachód.

GJIN Dlatego, że śpisz do dwunastej i widzisz tylko zachód słońca. Ono nie wschodzi w południe.

DIANA Kilka razy wstałam wcześniej i nigdy nie widziałam wschodu słońca.

GJIN Nigdy nie wstałaś wcześniej.

DIANA Wstałam wcześniej kilka razy, pamiętasz? Wtedy, kiedy szedłeś na rozmowy o pracy.

GJIN Kłamiesz.

DIANA Nie kłamię.

GJIN Nie kłamiesz?

DIANA Nie kłamię.

Siada w fotelu. Gjin staje za nią.

GJIN Podobają ci się Niemcy?

DIANA Nie podobają mi się Niemcy!

GJIN Przecież on powiedział, że się zgodziłaś.

DIANA Powiedziałam tylko, że może rozpatrzymy taką możliwość. Nic więcej.

GJIN I nie powiedziałaś mi o tym?

DIANA Och, zapomniałam.

GJIN Dlaczego nie umówisz się z nim na spotkanie? Powiesz mu: Gjin jest uparty, ale niech pan jeszcze trochę poczeka. Wiem, jak urobić moje go męża. Na niego potrzeba czasu. Najpierw dostanie białej gorączki, ale potem ochłonie, zmięknie i owinę go sobie wokół palca. Dlaczego nie pójdziesz do Hansa Bergera? Tę sukienkę także kupiłaś dla Hansa Bergera. Odstawiłaś się dla niego. Ale on w odróżnieniu od nas, nie ma czasu. On pracuje. Wysła więc pocztówkę... *(drze ją)* z widokiem morza w zimie. Dlaczego nie powiedziałaś mu: nie lubię morza, Hans? Wyślij mi pocztówkę z widokiem butiku. Przecież powiedziałem, siedź w kuchni. Przecież powiedziałem, nie podawaj kawy. Ale ty postąpiłaś dokładnie na odwrót, jakbym mówił: Diano, podaj kawę, Diano, opowiedz o butiku, Diano, uśmiechnij się do pana. Dlaczego powiedziałaś mu o butiku?

DIANA Nie mogłam milczeć. W takich sytuacjach nie kieruję się rozumem. Niezależnie, jak się staram, wszystko na nic. To naprawdę niemożliwe. *(pauza)* Czy nie powinniśmy jeszcze o czymś porozmawiać? *(wstaje, podchodzi do niego, przytula się)* Gniewasz się, Gjin?

Gjin nie odpowiada.

DIANA Pytam, gniewasz się?

Gjin nie odpowiada.

GJIN Wiesz, jutro idę na rozmowę o pracy.

DIANA (znowu przymila się do niego) Przyjmą cię. Nie mogą nie przyjąć.
 Jesteś najlepszy.
Stoją obok siebie, nic nie mówiąc przez dłuższą chwilę.
 DIANA Gjin, naprawdę jesteś najlepszy.
 GJIN (patrzy w okno) Pada śnieg.
 DIANA Parę płatków śniegu, nic więcej.
Gjin szykuje się do wyjścia. Wychodzi.
Diana bierze szale i prasuje jeden po drugim. Włącza radio. Słyszc
muzykę.
Szykuje się. Patrzy w lustro. Idzie do kuchni.
Scena pozostaje pusta. Słyszc tylko muzykę.
W oknie pojawia się Mara.
 MARA Gjin... Gjin... Jesteś tu? Gjin...?

Scena 5

Wchodzi Mara.
Próbuje wyłączyć radio. Liczy pieniądze. Zwiija je w rulon. Chowa do kieszeni palta. Bierze szale. Ogląda. Owija jeden wokół szyi, ale zmienia zdanie i odkłada szal na miejsce. Siada. Czek.
Wchodzi Diana. Przestraszyła się, widząc Marę.
 MARA Przyszłam po Gjina.
 DIANA Nie ma go w domu.
 MARA Mieliśmy się tutaj spotkać. Wychodzisz?
 DIANA (zbiera szale, o których zapomniała. Chce wyjść, ale wraca) Tak, wychodzę.
 MARA Dzisiaj jest rocznica Marka.
 DIANA Nie pamiętam o rocznicach śmierci.
 MARA Może masz rację. Spotkanie z tobą to nic przyjemnego. Wiesz, że w naszej rodzinie często rozmawiamy tylko we własnym gronie, kiedy nie ma nikogo prócz nas.
 DIANA Czy nie należę do rodziny Gjina?
 MARA Są sprawy, które chcę omówić z nim w cztery oczy. Na wsi nikt nam nie przeszkodzi. Tak czy inaczej Gjin miał na mnie czekać. (pauza) Dlaczego podgłośniałaś radio?
 DIANA Żeby słyszc muzykę.
 MARA Dzisiaj nie powinnaś słyszc muzyki. Dzisiaj powinnaś się modlić.
 A w tym domu trzeba modlić się żarliwiej. Ten dom naprawdę potrzebuje modlitwy.
 DIANA Zostaw nas w spokoju.
 MARA W tym cała rzecz. Przecież jestem spokojna. Widzisz, jaka jestem spokojna?
 DIANA Powiedziałam, zostaw nas w spokoju.
 MARA Masz rację. Nie ma sensu obrzucać się błotem, gdyż nasza wrogość od tego tylko wzrośnie. (wychodząc) Przyszłam zaprosić go na uroczystość, na małą rodzinną uroczystość. Ze skromną kolacją. Nie

będziemy słyszc muzyki. To jest święto innej natury. Święto pamięci. Pamięci o naszych drogich bliskich.
 DIANA Za każdym razem burzysz nasz spokój.
 MARA O jakim spokoju mówisz?
 DIANA O spokoju bez ciebie.
 MARA Masz rację. Istotnie, tutaj panuje przeraźliwy spokój. (wychodzi)
Słyszc odgłos ruszającej furmanki, połączony z dźwiękami muzyki dobiegającej z zewnątrz.
 DIANA Koncert? Dzisiaj jest koncert? Jak mogłam o nim zapomnieć? (tańczy)
Wchodzi Gjin.

Scena 6

Diana zatrzymuje się.
 DIANA Wróciłeś?
 GJIN Widziałem w mieście kilka kruków. Padłych kruków...
 DIANA (przestraszona) Czyżby jakaś epidemia?
 GJIN Tak, epidemia zemsty. Wisiały na naszych ogłoszeniach o sprzedaży ziemi.
 DIANA Zrobiła to Mara?
 GJIN Ktoś jej w tym pomógł.
 DIANA Ta sprawa staje się trudniejsza, niż myśleliśmy.
Siadają naprzeciw siebie.
 GJIN A gdyby tak wyjechać gdzieś daleko, gdzie nikt nas nie zna?
 DIANA Do jakiegoś miasta z wieżowcami, z których moglibyśmy widziec pod stopami ziemię.
 GJIN W jakieś ustronne miejsce, gdzie dwoje ludzi mogłoby żyć spokojnie.
 Miejsce ciepłe i słoneczne.
 DIANA Z przestrzenią po horyzont.
 GJIN Tak, po horyzont.
 DIANA Sprzedamy wszystko i wyjedziemy stąd.
 GJIN Myślałem o tym, żeby rzucić wszystko i wyjechać.
 DIANA Z pustymi rękami nie możemy wyjechać.
 GJIN Wymyślimy jakieś rozwiązanie.
 DIANA Bez pieniędzy nie znajdziemy żadnego rozwiązania.
 GJIN Gdybyśmy przynajmniej mieli paru oddanych przyjaciół.
 DIANA (stojąc przy oknie) Mamy doktora, dyrektora więzienia, właściciela sklepu.
 GJIN To nie są nasi przyjaciele. Powiedziałbym, że to raczej twoi wielbicieli. (pauza) Czułbym się lepiej, gdybyś tak nie sterczała w oknie.
 DIANA Dlaczego nie pójdziemy posłyszc muzyki?
 GJIN Nie znoszę, gdy dyrektor więzienia szczerzy do nas krzywą mordę, jakby świat do niego należał.
 DIANA Możesz im powiedzieć, że znalazłeś pracę i od jutra zaczynasz. Za każdym razem im to mówię. Tak jest lepiej.

GJIN A potem on zapyta, gdzie, za ile, kto jest dyrektorem? I potraktują mnie, on, doktor i cała reszta, jak śmierdzące gówna.

DIANA Za któryś razem już nie zapytają.

GJIN Nie pójdę na koncert!

DIANA Miałbyś okazję spotkać się z kupcem.

GJIN Pokłóciłem się także z doktorem, nawymyślałem mu i poszedłem.

(pauza) Chciał przyjść do nas. (pauza) Powiedziałem, wykluczone!

DIANA A co w tym złego, że przyjdzie do nas. Przyjmiemy go jak zawsze.

GJIN Podoba ci się doktor?

DIANA Przesadzasz.

GJIN Tak, podoba ci się. Wiem o tym. Przy nim głos ci się zmienia.

DIANA Nieprawda.

GJIN Wiem swoje, widziałem, jak go kokietujesz.

DIANA Z tobą nie da się rozmawiać.

GJIN Idź na koncert, może doktor także będzie.

DIANA Chodź ze mną! Znajdziemy okazję, żeby ci wybaczył. A ty musisz go przeprosić!

GJIN Najpierw on musi mnie przeprosić, a potem zastanowię się, czy mu wybaczyć. Nie, tak czy owak nie przeproszę go. On mówił o twoich nogach.

DIANA Dość tych głupot. Wiesz, że jest trochę niewydarzony. Prosiłam, żebyś go nie słuchał.

GJIN To było niemożliwe. Gadał jak potłuczony.

DIANA Pewnego dnia zostaniemy sami jak palec. Stracimy także tę garść przyjaciół, która nam została.

GJIN Tym lepiej.

DIANA Potrzebujesz doktora. Twoje serce nie cierpi niespodzianek, wiesz o tym dobrze.

GJIN Moje serce cierpi przez ciebie.

Diana odchodzi od okna. Bierze szal i zaczyna go ręcznie szyc.

DIANA Nie mam nawet maszyny do szycia.

GJIN Nie masz!?

DIANA Powiedziałeś, że mi kupisz.

GJIN Pewnego dnia ci kupię.

DIANA Pewnego dnia moje ręce nie będą miały siły.

GJIN Żądasz rzeczy niemożliwych.

DIANA Jedną maszynę, Gjin. Jedną maszynę. Jak tylko Mara dowiedziała się, że chcę maszynę, poszła i sobie kupiła. Przecież ona nie umie szyc.

GJIN Z tobą tak zawsze. Będziesz drażyć tak długo, aż zepsujesz mi dzień.

DIANA No już dobrze, dobrze, masz rację. Dzisiaj chcę tańczyć. Tak, tańczyć!

GJIN Dlaczego dzisiaj?

DIANA Koncerty są rzadko i trzeba długo czekać na następny.

GJIN Możemy włączyć radio w domu.

DIANA Taniec w domu to żaden taniec.

GJIN Dlatego, że nie masz widowni. Chcesz, żeby inni cię podziwiali.

Diana bierze szale. Przymierza je po kolei. Wychodzi i wraca z kuchni w samej halce.

DIANA Który założyć?

Gjin nie odpowiada.

DIANA Pytam, który założyć?

GJIN Białe.

DIANA (*zarzuca na siebie biały szal*) Powinna wyglądać wytwornie. Wiesz, Gjin? Nikt nie kupuje moich szali, dlatego że są im potrzebne. Kupują je z zazdrości, bo chcą upodobnić się do mnie. Przede wszystkim musimy pięknie wyglądać! Musimy starać się spełniać nasze marzenia!

GJIN (*ogląda koszulę*) Nie włożę tej koszuli! Nie chcę zgrywać młokosa ruszającego na podryw. Mam swoje lata. Będą się ze mnie śmiać.

DIANA Musimy prezentować się elegancko. Kołnierzyk powinien wystawać tylko trochę, będzie wyglądał na sztywny i czysty.

GJIN Zbyttnio odsłaniasz nogi!

DIANA Tylko kolana. Nie widzisz?

GJIN Mówię o twoich nogach, a ty zamiast się zawstydić i je zakryć, żeby choć trochę mnie uspokoić, jak na złość wkładasz mini w zimie! (*po chwili*) Tam będzie doktor i chcesz, żeby widział twoje nogi. Nigdzie nie pójdziesz taka odpicowana. Nie w tej sukience.

DIANA Jest różowa, podobnie jak ten duży dom w centrum. I równie piękna.

GJIN Tobie w głowie tylko modne ciuchy i wielkie domy.

DIANA Pewnego dnia kupię tę sukienkę.

Ściąga sukienkę, stoi półnaga. Gjin podchodzi do niej, całuje po włosach.

GJIN Dlaczego ją zdjęłaś?

DIANA Przecież powiedziałam, że ją zwrócę. Powiem, że źle na mnie leży.

Tak, pewnego dnia ją kupię. (*patrzy na sukienkę*) Nie idziesz?

GJIN Nie idę.

DIANA Zostajesz w domu?

GJIN Tak, zostaję.

DIANA Czy nie masz dość tego siedzenia?

GJIN Nie mam.

DIANA Jesteś rozczochrany. Jakby na twoją głowę zwały się wszystkie troski tego świata!

GJIN A nie zwały się?

DIANA Nie zwały. Mam iść sama?

GJIN Masz zostać w domu.

DIANA (*wkłada ciepłą, zimową sukienkę. Wkłada też palto i wychodzi, nie słuchając Gjina*) Dzisiaj powinnam ją zwrócić. W przeciwnym razie pomyśl, że ją nosiłam. (*wychodzi*)

GJIN Nie chcesz mnie słuchać. Do ciebie mówię, Diano. Nigdzie nie pójdziesz. Zostań, Diano, Diano! Jesteś uparta. Cała ty. Obraziłaś się? Nie chcesz ze mną rozmawiać? Nie będziesz się do mnie odzywać przez dłuższy czas, znam cię. Z powodu jednego zdania nie odzywasz się do mnie. Naprawdę jesteś uparta. (*wkłada koszulę*) Poczekał na mnie!

Jeszcze zrobisz jakieś głupstwo! Jesteś tylko kobietą, na Boga! Nie powinnaś rozmawiać z kupcem beze mnie, nie możesz rozmawiać. Diano, nie pójdziesz sama! Będą się z ciebie śmiać. Poczekaj na mnie, tylko włożę koszulę, Diano...! (wychodzi)
Scena pogrąża się w mroku.

ODSŁONA IV

Scena 1

*Wczesny wieczór. Pokój.
 Mara jest w pokoju. Podchodzi do maszyny do szycia. Siada. Próbuje szyc. Nie potrafi. Kilkakrotnie nawleka igłę. Po chwili wstaje od maszyny. Stół jest nakryty, a na nim łyżki, widelce, pieczywo. Siada do maszyny i jej stukot zaczyna wybijać rytm tykania zegara. Przerywa na kilka chwil. Patrzy w okno. W oknie pojawia się Agron. Mara otwiera okno.*

MARA Dlaczego się tam chowasz, jak zły duch?

AGRON Nie chowam się, dopiero przyszedłem.

MARA Czego chcesz?

AGRON Chciałem zapytać, jak ci minął dzień?

MARA Nijak.

AGRON Przyznali się do kłamstwa?

MARA Do niczego się nie przyznali.

AGRON Oszukali cię.

MARA Nie oszukali.

Zamyka okno. Słysząc pukanie do drzwi.

MARA Pytam, czego chcesz?

AGRON (zza drzwi) Porozmawiać. (pauza) Wpuść mnie!

Wchodzi Agron.

Scena 2

Agron przygląda się uważnie Marze, ona na niego nie patrzy.

MARA Nie lubię, kiedy przychodzisz nieproszony.

Agron chce wziąć kawałek chleba.

MARA Nie ruszaj chleba!

AGRON Czekasz na kogoś?

MARA Na nikogo.

AGRON To dla kogo te łyżki?

MARA Będę nimi jeść.

AGRON Wszystko, co jest na stole? To za dużo dla ciebie jednej.

MARA Kto powiedział, że to tylko dla mnie?

AGRON Chyba że przygotowałaś ucztę dla umarłych. Kto inny tutaj przychodzi?

MARA Lepiej będzie, jak sobie pójdziesz.

AGRON Słyszałem, że chcą sprzedać także twój dom.

MARA Nie sprzedadzą.

AGRON Jeśli temu nie zapobiegiesz, naprawdę zostaniesz z niczym. Oni sprzedadzą dom, sprzedadzą wszystko, co twoje.

MARA Powiedziałam ci, nie wsadź nosa w nie swoje sprawy!

AGRON Byłem w hotelu, w którym tamci mieszkają. Zapukałem parę razy do jego pokoju, ale mi nie otworzył.

MARA Dlaczego pukałeś do jego pokoju?

AGRON Pomyślałem, że chcesz się zgodzić. Że lepiej będzie, jeśli porozmawia z nimi mężczyzna.

MARA To wyłącznie moja sprawa. To sprawa rodziny, do której ty nie należysz.

AGRON Oni porozwieszali ogłoszenia w całym mieście.

MARA Wiem, widziałam wszystko...

AGRON Poglówkowałem trochę i więcej tego głupstwa nie robią. (znowu chce wziąć kawałek chleba)

MARA Powiedziałam, nie dotykaj chleba!

AGRON Tak się zachowujesz? Nie pozwoliś zmiękczyć duszy odrobiną duszy? Nie wiesz, że chleb jest duszą duszy, Maro?

MARA Powiedziałam, że czekam na gościa!

AGRON Duszą domu jest kobieta. Ten dom nie ma duszy, ponieważ dusza tego domu jest zimna jak lód, w gruncie rzeczy nie jest nawet kobietą.

Wiem, jesteś kobietą, ale mężczyzną nigdy nie zostaniesz!

MARA Kto ci powiedział, że chcę zostać mężczyzną?

AGRON (wychodząc) Poszedłem do źródła po wodę, nauczyciel wepchnął się przede mnie. I jak na złość pił wodę bez końca, jakby go suszyło!

Dałem mu wycisk, krzyknąłem, żeby się zachłysnął wodą z mojego źródła.

MARA To nie jest twoje źródło.

AGRON To jest źródło w mojej wsi. Nie jest dla obcych.

MARA Woda jest po to, żeby ją pić.

AGRON Co ty sobie myślisz? Przychodzi jakiś obcy do wsi i zawłaszcza moje źródło. Nie pozwolę na to! On już więcej nie pokaże się we wsi.

MARA Niech się nie pokazuje.

AGRON Jego noga nie postanie więcej w twoim domu.

MARA Nie postanie!

AGRON On ciebie nie kocha.

MARA Nie kocha mnie.

AGRON Powiedział mi, że ciebie nie kocha.

MARA Coś musiał powiedzieć.

AGRON Mógł powiedzieć, że kocha.

MARA Ty ze wszystkimi idziesz na noże, Agron.

AGRON Nie możesz mnie zostawić!

MARA Nie zostawiam cię.

AGRON (siada przy piecu, zapala papierosa) Wiesz, Maro, ty zawsze taka byłaś. (przygląda się jej twarzy) Starzejesz się.

MARA Co z tego, że się starzeję...

Agron wychodzi, ale wraca.

AGRON Dlaczego nie pozwoliś mi usiąść?

MARA Ponieważ nie jesteś mile widziany w moim domu.
 AGRON Czy nie jesteś już na tyle zmęczona, żeby któregoś dnia odpuścić?
 MARA Nie jestem zmęczona.
 AGRON Nie jesteś zmęczona? *(pauza)* Zabierają ci wszystko, a ty palcem nie kiwniesz.
 MARA Nikt niczego mi nie odbierze.
 AGRON Dlaczego nie podłóżysz do ognia? Robi się zimno.
Mara nie odpowiada.
 AGRON Opuścili cię. Została ci tylko ta strzelba.
 MARA Została...
 AGRON Próbowalaś kiedyś polować?
 MARA Poluję, kiedy muszę.
 AGRON Może zardzewiała?
 MARA Nie zardzewiała...
 AGRON Czyli polowałaś?
 MARA Polowałam...
 AGRON Myślałem, że słyszysz wszystko. Nawet spadający płatek śniegu.
 Dziwne, że nie słyszałem twojej strzelby. Po jaką cholere ją trzymasz?
 MARA Na nocne wilki.
 AGRON Broni nie trzyma się jedynie na wilki. Powiedziałaś, że bardzo uważasz na siebie?
 MARA Uważam.
 AGRON Broń więc swojego domu. *(wychodząc)* Zobaczysz, jeszcze będziesz mnie potrzebować.
 MARA Nigdy nie będziesz mi potrzebny.
Agron wychodzi.
Mara tkwi nieruchomo. Postukuje łyżkami, po chwili pobrzękuje talerzami. Układa pieczywo. Bierze strzelbę. Wkłada palto. Wychodzi.

ODSŁONA V

Scena 1

Północ.

W pokoju jest ciemno. Słychać nieprzerwane pukanie do drzwi. Zaspany Gjin otwiera. Scena się rozjaśnia.

Wchodzi Mara.

MARA Ile razy mam ci mówić, Gjin, zaglądaj do naszego domu! Bodaj na parę chwil! Ile razy mam ci mówić, przyjeżdżaj na ich rocznice!
 A ty jakby nigdy nic, masz to gdzieś, nawet mnie nie słuchasz!
 GJIN Dlaczego nie poczekałaś z tym do rana? Dlaczego budzisz mnie w środku nocy?
 MARA Bo znowu nie przyjechałeś. Powiedziałaś, że się zjawisz.
 GJIN Byłem na koncercie.
 MARA Dzisiaj była rocznica Marka, a ty poszedłeś na koncert?!
 GJIN Tak, na koncert.
 MARA Dobrze się bawiliście?

GJIN Dobrze.
 MARA I ani przez chwilę nie pomyślałeś o naszym bracie.
 GJIN Nie dasz mu spokoju nawet w grobie. Kim ty jesteś?
 MARA Dlaczego myślisz, że on ma grób?! Może jego dusza błąka się po świecie w poszukiwaniu grobu, do którego nie mogliśmy złożyć jego ciała. *(pauza)* Oni mają ciebie dość.
 GJIN Czyżbyś rozmawiała z duchami, Maro?
 MARA „Ta ziemia połączy was na zawsze, na dobre i na złe.” Czyż nie takie były ostatnie słowa naszych najbliższych? Ta ziemia w istocie łączy nas na złe.
 GJIN Ty nawet matkę pchnęłaś do złego.
 MARA Dobrze się nią opiekowałam.
 GJIN Podobnie jak ja.
 MARA Zostawiając nas?
 GJIN A co innego, do cholery, miałem zrobić?
 MARA Być przy nas! I nie mów, że nastawiłam ją przeciwko wam. Matki nie można zmusić do tego, żeby znienawidziła własnego syna. To absurd, Gjin!
 GJIN Nie pogodziłaś się z miłością matki do Diany.
 MARA Diana nigdy go nie kochała.
 GJIN Ktoś musiał go kochać.
 MARA Któregoś dnia Mark przyjdzie!
 GJIN Masz rację, któregoś dnia przyjdzie po nas wszystkich.
 MARA Powiedz, Gjin, o czym myślisz, kiedy tak czekasz? Czy ty także słyszysz wołanie Marka? *(woła)* Gjin, Gjin...?!
 GJIN Nie chcę słyszeć wołania zza grobu. Oszalałaś...! Kto chce śmierci?
Wyciąga fotografie z szuflady i wszystkie drze.
 MARA Dlaczego je podarłeś?
 GJIN Ponieważ on, nawet umarły, nie zostawi mnie w spokoju. *(pauza)*
 Wszędzie urządziłaś sceny. I na dodatek powiesiłaś zdechłe kruki na naszych ogłoszeniach. Straszylaś wszystkich duchami umarłych, ale wiesz to dla ciebie za mało, więc teraz przyłazisz do miasta, żeby wystraszyć Niemca. I nie jesteś w tym sama. Jest z tobą ten przekłety nauczyciel, czyż nie? On ci w tym pomaga, a ty masz jeszcze czelność nachodzić mnie i zapraszać na spotkanie z nim.
 MARA Nie zrobiłam tego. Ale gdybym mogła, zrobiłabym. I zrobię, jeśli zajdzie potrzeba! Przysłałam, żeby cię uprzedzić, a ty postępujesz tak, jakbym mówiła: Gjin, sprzedaj dom, sprzedaj całą resztę! Nie pozwolę ci sprzedać ziemi Marka, dopóki nie dowiem się prawdy. Ze swoim domem rób, co chcesz.
 GJIN Nie ty będziesz decydować o tym, co jest moją własnością! Wszystko jest moje. Tylko moje, Maro. I tak pozwoliłem ci mieszkać w domu Marka dłużej niż należało. *(pauza)* A teraz podjąłem męską decyzję. Wyniesiesz się z tego domu.
 MARA Daj mi choć jeden dowód na to, że on nie żyje, a się wyniosę. *(pauza)* Spotkam się z Niemcem, teraz, zaraz, pójdę do niego. On nie odważy się kupić mojego domu.

GJIN Nic nie jest twoje.

MARA Dopóki nie zjawi się Mark, tamten dom jest mój.

Pauza.

GJIN Niczego nie zrobisz!

MARA Nie powstrzymasz mnie!

GJIN Nie możesz żądać czegoś, co ci się nie należy, Maro. Od dziś nic do ciebie nie należy.

MARA Zostawiłeś nas. Do ciebie także nic nie należy. Tamten dom nie jest twój. Wziąłeś, co się dało, i zniknąłeś.

GJIN Ci, którzy zachowują się tak jak ty, kończą na ulicy, żebrząc o chleb. Wynoś się z mojego domu! Wynoś się i żebym cię więcej na oczy nie widział!

MARA Naprawdę? Naprawdę mnie wyrzucasz? *(pauza)* Masz serce z kamienia, było z kamienia już wtedy, kiedy ojciec nas zostawił. Było z kamienia także wtedy, kiedy nas porzuciłeś. Twoje serce się nie zmieni, bo jest twardsze od serca diabła. Zostaliśmy wrogami... *(na odchodnym)* Tamten dom jest domem Marka. Nikt nie weźmie jego ojcowizny. Jeśli któregoś z was spróbuje na chwilę przejąć moją własność, zabiję! *(wychodzi)* Diana, która stoi za zasłonami, wchodzi lekkim krokiem, bez słowa.

Scena 2

Diana podchodzi do Gjina.

GJIN Zwariowała, poszła spotkać się z Niemcem.

DIANA Dlaczego jej nie zawróciłeś?

GJIN Chcesz, żebym jej powiedział: wracaj?

DIANA Jest północ, ona nie ma dokąd pójść.

GJIN Przykro ci z tego powodu?

DIANA Nie jest mi przykro. *(wychodzi)*

GJIN Dokąd idziesz?

DIANA Powinniśmy jej powiedzieć, żeby wróciła.

GJIN Ona nie wróci.

DIANA Przecholowałaś! Zachowałaś się podle. Idź za nią i powiedz, żeby wróciła! Mara gotowa zrobić jakieś głupstwo.

GJIN Znam Marę i wiem, że sama wróci.

DIANA A jeśli nie wróci?

GJIN Powinniśmy jak najszybciej zaprosić Niemców. Tak, sprzedam wszystko. *(czuje zapach włosów Diany)* Teraz jestem pewien, że potrzebuję spokoju.

DIANA Gjine, lepiej będzie, jeśli powiesz jej: wracaj!

GJIN Jak pięknie pachniesz, Diano! *(całuje ją w szyję)* Masz skórę gładką jak jedwab.

DIANA Gjine...

GJIN *(przyciąga ją do siebie)* Pachniesz różami...

DIANA Różami?

GJIN *(odwraca jej głowę do siebie)* Chcę cię całować!

DIANA Gjine...

GJIN Chcę cię całować teraz, w tej chwili!

DIANA Całuj mnie...!

Zaczynają się całować. Gjine ściągają z Diany nocną koszulę.

Scena pogrąża się w mroku.

ODSŁONA VI

Scena 1

Po tygodniu. Poranek.

Ten sam pokój urządzony standardowo. Meble stoją w nieładzie. Na ścianie brakuje fotografii. Na stole znajdują się łyżki, widelce, naczynia i inne rzeczy.

Gjine patrzy na zegarek. Wygląda, jakby się śpieszył. Nuci półgłosem jakąś melodię i ostrożnie pakuje kilka rzeczy.

Wchodzi Diana.

Scena 2

Diana zdejmuję palto. Zdejmuje bluzkę.

DIANA Nie daje mi oddychać. *(pauza)* Wiesz, na bazarze wszystko podrożało. Mówiłam, Gjine, zrób zakupy na cały tydzień, ale mnie nie posłuchałeś!

GJIN Może nam się poszczęści i w przyszłym tygodniu potanieje.

DIANA A jeśli znowu podrożeje?

GJIN Poczekamy na kolejny tydzień.

DIANA A jeśli będzie jeszcze drożej?

GJIN Od jutra zaczynam wstawać wcześniej. *(nastawia budzik)* Wypijam kawę, ubieram się i wychodzę. W ten sposób dowiem się, czy ceny rosną rano, czy tylko po południu. *(pauza)* Bardzo się spóźniłaś!

Gjine i Diana stoją przez dłuższą chwilę naprzeciw siebie.

DIANA Obeszłam cały bazar. I tylko dwa, Gjine. Sprzedałam tylko dwa szale. Łaziłam tam i z powrotem, nóg nie czuję! *(zastanawia się)* Coś miałam ci powiedzieć, Gjine? Chciałam ci coś powiedzieć... Tak, sprzedałam trzy szale.

GJIN Przecież powiedziałaś, że dwa?

DIANA Tak, dwa... Powiedziałam: dwa?

GJIN Tak, dwa.

DIANA Sprzedałam zaledwie dwa albo trzy szale. *(wykłada szale na stół)*

GJIN Dlaczego wróciłaś tak późno?

DIANA Sklepy są pełne sukienek, ale wiesz, w ogóle mi się nie podobają. Przestała mi się podobać także ta różowa sukienka. Oglądałam również duży dom w centrum. Prawdę mówiąc, myślałam o nim podczas wędrówki. Ten dom nie jest nam potrzebny.

Chwila milczenia.

GJIN *(patrzy na nią)* W końcu spotkamy się z Niemcem. W końcu go poznamy.

DIANA Właściwie to nie chcę już go poznać.

GJIN Nie chcesz go poznać?

DIANA Nie, nie chcę. Może byłoby lepiej, gdybyśmy w ogóle go nie pozna-
li. Pomyślałam, że może Mara ma rację. Może niczego nie powinniśmy
sprzedawać. Co robisz?

GJIN Musimy schować cenne rzeczy. Ostatecznie Niemcy nie muszą wie-
dzieć, co mamy w naszym domu.

DIANA Powiemy im, że zmieniliśmy zdanie i niech więcej nie przychodzą,
Gjin. Tak będzie lepiej.

GJIN Usiądziesz przy mnie. Chcę, żebyś siedziała przy mnie.

DIANA Powinieneś porozmawiać z nimi sam na sam. *(patrzy w stronę
kuchni)* Ja będę w kuchni. A może pójde do miasta, tak będzie lepiej.

GJIN Podasz im kawę, jak nakazuje obyczaj. *(pauza)* Słabą, Diano, prawie
lurę. Jedynie dla aromatu. Przyniesiesz także wodę. *(pauza)* Nie napeł-
niaj szklankę do końca. Powinny wyglądać stylowo. Szklanka napeł-
niona do połowy wzmaga pragnienie. Po pewnym czasie podasz także
herbatę. Cienką herbatę.

DIANA Nie podam im kawy, niczego nie podam. *(pauza)* Nasze obyczaje
są idiotyczne.

Gjin patrzy ze zdziwieniem, podchodzi do niej.

GJIN Powiem im, że otworzymy największy butik w mieście.

DIANA Nie chcę żadnego butiku. *(pauza)* Widziałam dzisiaj kilka ma-
szyn do szycia, przyjrzałam się im dokładnie. One są głośne. Bardzo
głośne...

GJIN Myślę, że byłoby dobrze, gdybyśmy kupili właśnie tamten różowy
dom.

DIANA Po co nam różowy dom? On jest bardzo duży. Nie dla nas duże
domy. Umordujemy się przy sprzątaniu.

GJIN Zawsze chciałaś mieć ten różowy dom w centrum.

DIANA Przestał mi się podobać!

GJIN Dzisiaj nic ci się nie podoba?!

Pauza.

DIANA Naprawdę chcesz to wszystko zrobić dla mnie?

GJIN Wszystko. Nadszedł czas, żebyś także ty miała coś swojego. *(patrzy
na nią)* Dość się namęczyłaś, zasługujesz na lepsze życie. I dam w mor-
dę każdemu, kto powie złe słowo o tobie. *(zdenewowany)* Widzisz, od
razu się wkurzyłem. *(pauza)* Czy wyglądam na wkurzonego, Diano?

DIANA Nie wyglądasz.

GJIN Drżą mi nogi?

DIANA Nie drżą.

GJIN Chyba jednak drżą.

DIANA *(nie patrząc na niego)* Masz mocne nogi.

GJIN Rozmowa o pracy powinna skończyć się szybko.

DIANA One zawsze kończyły się szybko.

GJIN Może nie powinienem czekać w kolejce?

DIANA Jeszcze nigdy nie zdarzyło ci się czekać w kolejce. Zawsze byłeś
pierwszy.

GJIN Zapytają, co umiem robić?!

DIANA Powiesz im, co umiesz.

GJIN Tak zrobię.

DIANA Czy nie za późna pora na rozmowę?

GJIN Jest nawet za wcześnie. *(patrzy na zegarek)* Lepiej wyjdę przed cza-
sem. *(wkłada palto)* W ten sposób załapię się na lepszą pracę. Oni po-
winni wiedzieć, że jestem solidny.

DIANA No właśnie. Jesteś solidny.

GJIN Nie wystawaj więcej w oknie!

DIANA Nie będę wystawać.

Gjin wychodzi.

*Diana kilka razy wchodzi do kuchni, po czym wychodzi. Przemywa oczy.
Ma wrażenie, że jest duszno. Otwiera okno.*

Stoi w nim przez dłuższą chwilę. Potem znowu idzie do kuchni.

Wchodzi Mara.

Scena 3

*Mara rozgląda się. Odnosi wrażenie, że nie ma nikogo. Siada w fotelu,
zaczyna się bujać. Czeką.*

Wchodzi Diana.

Scena 4

Diana trzyma w ręku ręcznik, którym wyciera oczy.

Mara nie rusza się z miejsca.

MARA Wiesz, Diano, że marzenia popychają do złego. Do tego, co niemoż-
liwe. Są jednak w życiu sytuacje, kiedy nie można mieć wszystkiego,
o czym marzymy. Ty chcesz dużo! To dziwne, dlaczego chcesz tak dużo?

DIANA Chcę tyle, ile mi się należy!

MARA Czy nie dostałaś od życia wystarczająco dużo, żeby być szczęśliwą?

DIANA Dostałam.

MARA Ale tobie wciąż mało, codziennie polujesz w mieście na tego Niem-
ca. *(pauza)* Na co czekasz? Zabieraj swoje manatki i odejdz!

DIANA Zostanę tu! Mimo wszystkich naszych kłopotów, zostanę.

MARA Byłoby lepiej, gdybyś się wyniosła bez słowa.

DIANA Zadręczałaś nas.

MARA W ogóle was nie zadręczałam. Co robilibyście beze mnie przez
te wszystkie lata?

DIANA Bylibyśmy spokojniejsi.

MARA Gdyby nie ja, nie zamienilibyście ze sobą ani słowa. Gdyby nie ja,
nie mielibyście się o co kłócić. Gdyby nie ja, umarlibyście z nudów.

DIANA Pewnego dnia wszyscy zapłacimy za twoje sprawki.

MARA Masz rację, pewnego dnia, kiedy wszystko stanie na swoim miejscu.

DIANA To bez sensu, powiem ci jeszcze, że ty nigdy tego nie zrozumiesz!

MARA *(przygląda się szalom rozłożonym na stole)* Może powinnam
kupić jeden szal od ciebie? *(zarzuca szal na ramiona)* Żebyście nie

powiedzieli, że niczego nie kupiłam. (*daje Dianie pieniądze, ona ich nie przyjmuje*) W porządku, skoro nie chcesz, tym lepiej.

DIANA Znalazłam się w waszej rodzinie niespodziewanie i zabrałam ci tych, których najbardziej kochałaś. Masz rację, może ja czułam się równie źle jak ty!

MARA Ty nie wiesz, co znaczy czuć się źle!

DIANA Masz rację, nie wiem. Mimo to, czy nie uważasz, że nadszedł czas, żebyśmy sobie wybaczyły?

MARA Nie potrafię wybaczyć.

DIANA Tylko jeden raz ci współczułam i to było właśnie tamtego poranka, kiedy zobaczyłyśmy się po raz pierwszy. (*pauza*) Tak bardzo zabiegałaś o miłość braci i zobacz, do czego doprowadziłaś?!

MARA Nie możesz tak mówić. Nie masz prawa tak mówić.

DIANA Rozumiem twoje obawy, Maro.

Za oknem przemyka Gjini. Podśluhuje w ukryciu.

MARA Czy nie wystarczy ci, że zabrałaś nam wszystko?

DIANA Och, Maro, niczego nie zabrałam. To wy zabraliście mi wszystko. Oddałam wam całe życie! To mało?

MARA Dlaczego nie odejdziesz?

DIANA Nigdy tego nie zrozumiesz!

MARA Wystarczy, że odejdziesz bez słowa. Powinnaś się zdecydować raz na zawsze. Pozbyć się ciężaru, przyniesie ci to ulgę.

DIANA W innej sytuacji zostałybyśmy przyjaciółkami.

MARA Przyjaciółkami!? Nigdy nie mogłybyśmy być przyjaciółkami! Nigdy tego nie chciałam!

DIANA Ja też nie chciałam.

MARA Wyszłaś z hotelu, w którym mieszka Niemiec! On otworzył drzwi kochance, ponieważ tylko kochankom otwiera się drzwi w taki sposób.

DIANA Powinnaś zatroszczyć się o serce Gjina.

MARA To ty powinnaś martwić się o jego serce.

DIANA Nawet gdybyś mu powiedziała, nie uwierzyłby. Wiesz dlaczego?

Dlatego, że nikt do tej pory nie spotkał się z Niemcem. (*pauza*) Wiesz, Maro, urobiłam mego męża. Przekonałam, żeby zapomniiał o was na zawsze. Będę miała wszystko. Różowy dom, własny butik i maszyny do szycia. Wygrałam. Rozbiłam waszą rodzinę. Odebrałam wam Gjina. A teraz jest za późno, ponieważ postanowiliśmy opuścić ten dom na zawsze. Ale przez chwilę moje marzenia się spełniły. I to mi wystarczy, choćby tylko do rana! Tylko nie mów, że go nie przekonałam.

MARA Zestarzejesz się i nie urodzisz dziecka!

DIANA Dzieci budzą się wcześnie, krzyczą, płaczą, wiecznie czegoś chcą, to jest dla nas nie do zniesienia. Mamy duże wymagania i nie sprawimy sobie kolejnego kłopotu. Pogodziliśmy się z tym, że będziemy sami. W naszym domu nigdy nie padnie słowo „dziecko”. Tak postanowiliśmy. Nasze szczęście jest innego rodzaju. Ty tego szczęścia nigdy nie zrozumiesz, ponieważ nie wiesz, czym jest szczęście.

Patrz na siebie z bliska.

DIANA A teraz, kiedy patrzę na twoją twarz, o Boże, ileż w niej goryczy! Nigdy wcześniej nie przyglądałam ci się z bliska. Naprawdę jesteś znękana, Maro! Co porabiasz samotnie w domu? Kiedy odwracasz głowę i widzisz wokół siebie pustkę, ogarnia cię lęk. Nie chcesz już odwracać głowy, ponieważ wiesz, że znowu zobaczysz to samo i to cię napawa jeszcze większym przerażeniem. Nie chce ci się wracać do domu, ponieważ wiesz, że jeśli będziesz sama, spać sama, a nawet jeśli spróbujesz rozmawiać ze sobą, dom ci nie odpowie i nie będzie ci współczuć, ponieważ nie jest do tego zdolny. Nie boisz się śmierci, Maro? (*pauza*) Kogo zawołasz w ostatniej godzinie? Nie poradzisz sobie, ponieważ drzeć ci będą ręce i opadniesz z sił. Po jakimś czasie twoje ciało zgnije, ale nikt się o tym nie dowie. Ponieważ jesteś sama jak palec.

MARA Gjiniowi również zabroniłaś przyjeżdżać do mnie.

DIANA Nie zabroniłam. On po prostu nie chce do ciebie przyjeżdżać.

Mówi, że działasz mu na nerwy.

MARA Grzeszycie przeciwko mnie.

DIANA Nie trzeba było zostawać w domu, który nigdy nie był twój.

MARA (*wycelowuje strzelbę w Dianę*) Nie boisz się, że za chwilę możesz trafić do piekła?

Gjini zagląda przez okno i nie rusza się z miejsca. Diana dostrzega Gjina ukrytego za oknem.

DIANA Czego mam się bać? Przez chwilę byłam szczęśliwa, ale teraz jest mi już wszystko jedno. Możesz we mnie celować, gdzie chcesz. W serce, głowę, brzuch, powiedziałam, gdzie chcesz...

Mara opuszcza strzelbę. Gjini patrzy przez okno, ale wciąż tkwi nieruchomo.

MARA W porządku, skoro tak chcesz, w porządku.

DIANA (*patrzy w stronę Gjina*) Hans Berger jest przystojny, Maro! Naprawdę przystojny. (*do Mary*) Chciałabym, abyś ty także go poznała. Może skradłby twoje serce.

MARA A twoje skradł?

DIANA Prawdę mówiąc, właśnie ktoś wbił mi w serce nóż.

MARA (*dostrzega Gjina, który nie rusza się z miejsca*) Ty w ogóle nie jesteś szczęśliwa! Cierpisz? Do diabła, ty także cierpisz. Ha, ha, ha... (*patrzy na nią i śmieje się do rozpuku*) Ha, ha, ha, ha... Masz rację, po co miałabym cię zabijać?! Zostaniesz z niczym. Podobnie jak ja, zostaniesz saaamaaa... Sama i z niczym. (*patrzy w okno*) A ty, Gjini, nie chowaj się za oknem. Przynajmniej raz w życiu nie chowaj się!

Gjini nie rusza się z miejsca. Mara wychodzi, śmiejąc się głośno.

Diana zrzuca szale na podłogę. Wchodzi Gjini.

Scena 5

Gjini podnosi szale. Diana bierze torbę, pakuje do niej rzeczy.

GJINI Dlaczego zrzuciłaś szale na podłogę? Pognoitą się i nikt ich potem nie kupi, a ty jak zwykle będziesz narzekać. Nie dbasz o nie w ogóle!

DIANA Rozśmieszasz mnie, Gjin!
 GJIN Zrób mi herbaty!
 DIANA Nie ma herbaty.
 GJIN (*bierze jabłko, gryzie je nerwowo*). Zrób mi więc kawy!
 DIANA Skończyła się. (*pauza*) Nie mlaskaj!
 GJIN (*udaje, że nie słyszy, w dalszym ciągu gryzie jabłko*) Zawsze tak jem.
 Wariatka!
 DIANA Wariat!
 GJIN Milcz!
 DIANA Nie chcę...
 GJIN Milcz, powiedziałam!
 DIANA Powiedziałam: nie chcę.
 GJIN Dotykałaś go?
 DIANA Nie dotykałam.
 GJIN Co ci zrobił?
 DIANA Nic.
 GJIN Prowokowałaś go?
 DIANA Nie prowokowałam.
 GJIN Pocałował cię?
 DIANA Nie pocałował.
 GJIN Rozebrał?
 DIANA Nie rozebrał.
 GJIN Głupiec. Powinien całować. Powinien dotykać. (*całuje ją na siłę*)
 DIANA Nie dotykaj mnie! Powiedziałam: nie dotykaj!
 GJIN Nie lubisz, kiedy cię całuję?
 DIANA Nawet gdybym ci powiedziała, że niczego nie zrobiłam, nie uwierzyłbyś, dlatego nie muszę tłumaczyć się z czegoś, czego naprawdę nie zrobiłam.
 GJIN Dlaczego poszłaś do jego pokoju?
 DIANA Kiedy teraz o tym myślę, to było niczym w porównaniu z tym, co się tutaj mogło stać przed chwilą. A ty, do jasnej cholery, nie zrobiłeś nic, żeby powstrzymać Marę! (*pauza*) Chcesz żyć beze mnie? Czy możesz żyć beze mnie, Gjin? Nie możesz żyć beze mnie. I wiesz, że jeśli teraz, zaraz, wyjdę z tego domu, nigdy już do niego nie wrócę.
 GJIN Nie musisz mówić, że odchodzisz. Wystarczy, że odejdziesz bez słowa.
 DIANA Weszłam do jego pokoju, drzwi były otwarte, więc nawet nie musiałam pukać.
 GJIN Czekał na ciebie?
 DIANA Nie czekał. Nie wiedział, że przyjdę. Jego adwokat był na dole i zamawiał kawę. Weszłam niezauważona przez nikogo. Z tego powodu pan Berger był początkowo trochę zaniepokojony. (*pauza*) Był na wpół rozebrany i poczuł się niezręcznie.
 GJIN Widziałas go?
 DIANA Powiedziałam, żeby przyszli do nas jak najszybciej. Przyszli i kupili naszą ziemię. (*pauza*) Bałam się, że Mara zrobi jakieś głupstwo. Chciałam ją ubiec. (*pauza*) Przez całe życie marzyłam o sklepie w centrum

miasta. Chęć spotkania z Bergerem była zdumiewająca. Jak z Bogiem, którego nie widzimy, ale naszym głębokim pragnieniem i jedynym celem jest spotkanie z nim. On uprzejmie mnie wyprosił. (*bierze jabłko i je w sposób niekontrolowany*) Naprawdę zmęczyło mnie takie życie. Życie, w którym muszę się męczyć, żeby sprzedać te przeklęte szale, a ty nic nie robisz, tylko leżysz do góry brzuchem i czekasz, aż praca sama do ciebie przyjdzie, ona jednak nigdy nie przyjdzie, ponieważ ty nie byłeś na żadnej rozmowie!
 GJIN Ty też nie mlaskaj. Nie słyszysz siebie, jak jesz?!
 DIANA Jakbyś nigdy nie wiedział, jak jem.
 GJIN Zawsze jesz nieapetycznie!
 DIANA Chcesz herbaty?
 GJIN Przecież powiedziałaś, że się skończyła.
 DIANA Och prawda, skończyła się. Pewnie powiedziałam tak z przyzwyczajenia.
Patrzą na siebie zimno. Gjin siada w fotelu.
 GJIN Dobrze byłoby mieć jedno albo dwoje dzieci.
 DIANA Jedno czy dwoje, płakałyby bez przerwy.
Bierze torby. Wychodzi. Gjin nie rusza się z fotela.
Na scenie zapada półmrok. Gjin wciąż tkwi nieruchomo.

Scena 6

Wieczór. Gjin nadal siedzi w fotelu. Buja się w nim.
Wchodzi Hans Berger.
 HANS BERGER Widzę, że wszystko gotowe.
 GJIN Prawie wszystko.
 HANS BERGER (*patrzy na fotel*) Dobry fotel. Widać, że z litego drewna.
 GJIN Wspaniale się w nim buja.
 HANS BERGER Jest stary?
 GJIN Ma ponad sto lat.
 HANS BERGER Wygląda jak nowy.
 GJIN Dbamy o niego.
 HANS BERGER Bukowy?
 GJIN Dębowy.
 HANS BERGER Ceni pan rzeczy wyjątkowe.
 GJIN Staram się.
 HANS BERGER Czy to pański fotel?
 GJIN Mój.
 HANS BERGER Jak tylko wszedłem, ten fotel od razu rzucił mi się w oczy.
 Kolekcjonuję starocie. Chciałbym, żeby tu został.
 GJIN Powiedzieliście nam, że możemy zabrać wartościowe rzeczy.
 HANS BERGER Mój adwokat chyba się pomylił. Miałem na myśli ubrania, może jakąś drobną pamiątkę. (*pauza*) Po co panu ten fotel?
 GJIN To ja powinienem zapytać, po co panu mój fotel?
 HANS BERGER Ponieważ jest mój.
 GJIN Nie, jest mój.

HANS BERGER Chyba nie zawsze należał do pana. Skoro ma sto lat, to znaczy, że dostał go pan po kimś.
 GJIN Został w domu po dziadku. Potem należał do ojca, a ponieważ po nim zostałem tylko ja, więc oczywiście należy on do mnie.
 HANS BERGER Tylko pan został?
 GJIN Mam jeszcze siostrę, którą rzadko widuję!
 HANS BERGER Bardzo przekonująco pan mówi.
 GJIN Jestem raczej dokładny niż przekonujący.
 HANS BERGER Jednak od dzisiaj ten fotel jest mój.
 GJIN Nie oddam go panu.
 HANS BERGER Czy nie należał do pana wystarczająco długo?
 GJIN Nie, nigdy nie jest wystarczająco długo.
 HANS BERGER Mogę przynajmniej w nim usiąść?
 GJIN Nie.
 HANS BERGER Chciałbym wiedzieć, dlaczego pan go trzyma?
 GJIN Powiedziałem już.
 HANS BERGER Muszę usiąść, wypróbować go.
 GJIN Nie sądzę, żeby się panu spodobał. Prawdę mówiąc, ten fotel ma długą historię, siadają w nim tylko ci, których łączą więzy krwi. Przede wszystkim posiada dziwną właściwość. W jakiś sposób zmusza do czekanania każdego, kto w nim siedzi. *(pauza)* Może od tego bujania.
 HANS BERGER Chciałbym się trochę pobujać.
 GJIN Zaśnie pan i się nie dogadamy. Nie mam czasu czekać, aż się pan obudzi!
 HANS BERGER A więc wyjeżdżacie?
 GJIN Pakowałem się, żona mnie rzuciła i teraz nie wiem, od czego zacząć.
 HANS BERGER *(ogląda mieszkanie)* Nie musi się pan śpieszyć! Może pan zostać jeszcze trochę. Ostatecznie nie podpisaliśmy jeszcze umowy. Mój adwokat, którego pan już poznał, trochę się spóźni. A więc mówi pan, że żona pana rzuciła?
 GJIN Tak.
 HANS BERGER Ma pan piękną żonę!
 GJIN Swoją urodą wszystkich kusi!
 HANS BERGER Mężczyzn takich jak ja, nie skusi żadna, nawet najpiękniejsza, kobieta.
 GJIN Czy wy, Niemcy, zawsze tak lustrujecie cudze domy?
 HANS BERGER Czasami, kiedy to konieczne. Ten dom wkrótce będzie mój.
(bierze kilka łyżek) Ma pan drewniane łyżki. Zabierze je pan ze sobą?
 GJIN Nie mogę tracić sił na robienie nowych łyżek.
 HANS BERGER Sam pan je zrobił?
 GJIN Ojciec całymi dniami robił takie łyżki. W dzieciństwie psociliśmy i musiał wyryc na łyżkach nasze inicjały, żeby nam się nie myliły przy stole.
 HANS BERGER *(liczy łyżki)* Naprawdę wyglądają jak nowe.
 GJIN Moja żona bardzo o nie dbała.
 HANS BERGER Są zdekompletowane. Same pojedyncze sztuki.
 GJIN Trzymamy je dla gości.

HANS BERGER Zapewne często do was przychodzą?
 GJIN Rzadko.
 HANS BERGER I mimo to je trzymacie?
 GJIN Trzymamy.
 HANS BERGER Dla specjalnych gości?
 GJIN Powiedziałem, że są na wszelki wypadek.
 HANS BERGER Przypuśćmy, że pewnego dnia przyjdzie do was więcej niż jeden gość. Jak ich podejmiecie, skoro macie tylko jedną zapasową łyżkę?
 GJIN Będą jeść po kolei.
Nie patrzy na cudzoziemca. Hans Berger bierze fotografię i przygląda się.
 HANS BERGER Ładne zdjęcie.
 GJIN Ładne.
 HANS BERGER Powiedział pan, że ma tylko jedną siostrę?
 GJIN *(nie patrząc)* Tak, stoi pośrodku.
 HANS BERGER A gdzie pan jest?
 GJIN Ja to ten z lewej!
 HANS BERGER A ten chłopak z prawej, kim jest?
 GJIN Nie żyje.
 HANS BERGER Nie żyje, powiada pan?
 GJIN Od dawna. Był bratem marnotrawnym!
 HANS BERGER Co panu zrobił?
 GJIN Zrzucił wszystko na moje barki. Dom, matkę, siostrę, żonę.
 HANS BERGER Chyba w dalszym ciągu jest pan na niego wściekły?
 GJIN Tak. Dałbym mu w mordę, gdyby się zjawił.
 HANS BERGER Przecież powiedział pan, że on nie żyje?
 GJIN Nie dawał znaku życia przez wiele lat i stwierdziliśmy, że lepiej będzie uznać go za zmarłego! To było konieczne rozwiązanie. Tak, on nie żyje, nie może być inaczej.
 HANS BERGER Szukaliście go?
 GJIN Nie odzywał się, więc doszliśmy do wniosku, że nie żyje.
 HANS BERGER Może należało go szukać?
 GJIN Dlaczego szukać?
 HANS BERGER Czy bracia tak nie robią? Szukają się!
 GJIN Szukanie na nic się zda, jeśli zaginionego guzik to obchodzi.
 HANS BERGER To znaczy, że was nie kochał!
 GJIN Nie kochał nas!
 HANS BERGER Może coś go gryzło, o czym nie wiedzieliście.
 GJIN Nawet największa zgryzota go nie usprawiedliwia. *(wpatruje się w zdjęcie)*
 HANS BERGER Ma pan więcej zdjęć, czy tylko to jedno?
 GJIN Były jeszcze inne, ale niedawno je wyrzuciłem. *(pauza)* Zrozumiałem, że nie są mi już potrzebne. *(patrzy na niego)*
 HANS BERGER Czasami dobrze jest zachować fotografie, nawet jeśli wiążą się z przykrymi wspomnieniami. Jako kolekcjoner naprawdę chciałbym je mieć. *(pauza)* Może na jakiejś specjalnej wystawie pokażę także pańskiego marnotrawnego brata. *(pauza)* Proszę mi powiedzieć, panie

Gjin, jaki był pański brat? Chciałbym się tego dowiedzieć z czystej ciekawości!

GJIN Czas zrobił swoje i teraz nie pamiętam nawet jego twarzy. Prawdę mówiąc, kilka razy usiłowałem go sobie przypomnieć, ale wie pan, miałem wrażenie, że on się ze mnie naśmiewa. Nie wiem dlaczego, ale wciąż perfidnie ze mnie kpił. Dlatego wyparłem go z pamięci!

HANS BERGER A jednak nie zapomniał pan o nim, skoro zatrzymał wspólne zdjęcie.

GJIN (*bierze fotografię. Drze ją*) Tak będzie lepiej. Teraz nie mam niczego, co przypominałoby mi, że miałem rodzinę. Widzi pan, znikło ostatnie wspomnienie. Wyparowało. (*pauza*) Pański adwokat spóźnia się, a ja nie mam czasu na niego czekać.

HANS BERGER Rzeczywiście, powinien przyjść wcześniej! Może zostalibyśmy również przyjaciółmi?!

GJIN Spóźnił się pan. Prawdę mówiąc, miałem wielką ochotę poznać pana. Teraz, kiedy pana poznałem, będę spokojniejszy. (*pauza*) Proszę mi powiedzieć, Hansie Berger, jak się żyje na Zachodzie?

HANS BERGER Życie na Zachodzie jest jak sen, w którym spełniają się ukryte marzenia. Nocne kluby, towarzystwo, praca, wszystko, o czym marzysz, stoi otworem. Nocą Berlin zawsze świętuje. I nie mówię o Niemczech Hitlera, żeby była jasność. Uczucie, jakie wywołuje to miasto, jest niesamowite. Łagodny klimat, jeziora, parki, ogrody, rzeki. Mieszkańcy są naprawdę przyjaźnie usposobieni. Kiedy jesteśmy zmęczeni pracą, wychodzimy z moim adwokatem do miasta, aby przerwać monotonię nudnego dnia. Mamy specjalne kluby, w których możemy czuć się swobodnie, bez obawy, że zostaniemy zwymyśłani. Na początku były z tym problemy. Ale teraz jest łatwiej. W ciągu paru lat przyjęte zostaną ustawy, które pozwolą nam na posiadanie dzieci. A potem razem z moim adwokatem adoptujemy dziecko.

GJIN Po co wam dziecko?

HANS BERGER Chcemy się uśmiechać. Mała istotka uszczęśliwiłaby nas jeszcze bardziej! (*pauza*) Nie macie dzieci?

GJIN Nie mamy.

HANS BERGER Nie kocha pan dzieci?

GJIN Prawdę mówiąc, kocham, bardzo kocham. Ba, jedynym powodem, dla którego wychodzę z domu, są dzieci. I zawsze czekam, aż przejdzie ulicą jakiś brzdąc. Dzięki temu czuję się lepiej. A wie pan dlaczego? Dlatego że one nie wiedzą, o czym myślę w takich chwilach. To wywołuje we mnie radość, a jednocześnie żal, z którym ledwo sobie radzę. (*pauza*) Nie, nie możemy mieć dzieci. Bóg nas nie obdarzył. Musimy się z tym pogodzić, czy tego chcemy, czy nie. (*zastanawia się*) Chyba tak jest lepiej.

HANS BERGER Był pan na Zachodzie?

GJIN Nie byłem.

HANS BERGER Nigdy nie był pan na Zachodzie?

GJIN Miałem ważniejsze obowiązki niż szlajanie się po nocnych klubach i parkach. Pański adwokat naprawdę się spóźnia.

HANS BERGER Poprosiłem go, aby zostawił mnie na jakiś czas samego. I tak ciągle jesteśmy razem.

GJIN Widać, że bardzo pana kocha.

HANS BERGER Troszczymy się o siebie nawzajem!

GJIN (*wstaje z krzesła. Zbiera szklanki, łyżki i zaczyna wszystko ustawiać na ich poprzednich miejscach*) To jest małe miasto i cudzoziemcy od razu rzucają się w oczy. Pański adwokat dziwnie się ubiera.

HANS BERGER (*siada w fotelu Gjina i zaczyna się bujać*) Przychodzi moment, kiedy do człowieka dociera, że dalsze ukrywanie się przed samym sobą nie ma sensu. To on sprawił, że wyszedłem z ukrycia. Jesteśmy przecież takimi samymi istotami jak wy. Czy tego chcecie, czy nie, musicie się z tym pogodzić. Jeśli nie teraz, to któregoś dnia.

GJIN Dlaczego usiadł pan w moim fotelu?

HANS BERGER Powiedziałem panu, że chcę go wypróbować.

GJIN Proszę wstać z fotela!

HANS BERGER Dopiero usiadłem. To nie w porządku.

GJIN Co jest tutaj nie w porządku? (*pauza*) Proszę natychmiast wstać i oddać mi mój fotel!

HANS BERGER Fotel jest mój.

GJIN Nie jest pański.

HANS BERGER Jest mój, bo nie może być inaczej!

GJIN Nigdy nie był pański. (*pauza*) Nie ma pan prawa w nim siedzieć!

HANS BERGER Chcę zatrzymać także ten fotel. W przeciwnym razie cała umowa weźmie w łeb.

GJIN Pan nigdy w nim nie usiądzie!

HANS BERGER Ponieważ siadywała w nim mama... Maaamaaa...

Gjin podchodzi bardzo blisko Hansa Bergera. Wpatruje się w niego przez dłuższą chwilę. Hans Berger nie rusza się z fotela.

GJIN Ty nie jesteś Niemcem, nie możesz być Niemcem. Co z tobą zrobił Zachód? Co do cholery z tobą zrobił? Ty nie byłeś taki. Ty nie możesz być taki. Jakkolwiek, Marku, byś się starał, w głębi duszy jesteś tym, kim zawsze byłeś, Albańczykiem, Albańczykiem...

HANS BERGER Nazwałeś mnie po imieniu? Po tylu latach pamiętałeś moje imię!? (*pauza*) Powiedz je jeszcze raz. (*pauza*) Jeszcze raz, Gjin! Powiedz jeszcze raz!

GJIN Dlaczego ożyłeś?

HANS BERGER Żyłem przez cały czas.

GJIN Czy nie powinienś być umrzeć?

HANS BERGER Dlaczego umrzeć?

GJIN Czy nie byłeś martwy przez te wszystkie lata?

HANS BERGER Kto wam powiedział, że umarłem?

GJIN Ludzie tak łatwo nie zmartwychwstają.

HANS BERGER Są przypadki, że zmartwychwstają.

GJIN To niemożliwe. Umarłeś w dniu, w którym zniknąłeś. Straciłeś całe życie!

HANS BERGER (*bierze łyżkę i trzyma ją w ręku*) Kto wam powiedział, żeby uznać mnie za zmarłego?

GJIN Czy nie tak należy postępować z tymi, którzy porzucają dom i uciekają? *(pauza)* Nie dotykaj moich łyżek!

HANS BERGER *(nie odkłada łyżki)* Ta łyżka jest moja. Należy do mnie. Zabiorę ją ze sobą.

GJIN Wracasz i żądasz moich łyżek! Moich łyżek, o które tak dbałem. Żądasz mojego fotela! Żądasz wszystkiego!

HANS BERGER To ty zabrałeś moją łyżkę! Dlaczego masz moją łyżkę? Moją łyżką jesz?

GJIN *(bierze drugą łyżkę)* Tak, jem twoją łyżką. Mojej pilnuję. Widzisz, jest nowa, czysta, nieużywana...

HANS BERGER Oddaj mi moją ojcowiznę!

GJIN Martwi nie mają ojcowizny! Martwym należą się tylko dwa metry ziemi.

HANS BERGER Przywróć mnie do życia, Gjin!

GJIN Nie możesz sobie ożywać, kiedy chcesz. Kim ty jesteś?

HANS BERGER Przywróć mnie do życia, proszę!

GJIN *(dotyka go)* Jesteś z krwi i kości. *(pauza)* Co robiłeś z moją żoną? Całowałeś ją?

HANS BERGER Nie całowałem.

GJIN Rozebrałeś?

HANS BERGER Nie rozebrałem.

GJIN Błagałeś, żeby wróciła do ciebie! Poczuleś jej zapach? Dotknąłeś jej? Wziąłeś za rękę?

HANS BERGER Niczego nie zrobiłem mojej żonie!

GJIN Ona nie jest twoja.

HANS BERGER Była moja!

GJIN Ale ją zostawiłeś.

HANS BERGER Zostawiłem.

GJIN Wróciłeś po Dianę, ale ona odeszła, rzuciła ciebie i mnie. Widzisz, zostawiła nas obu!

HANS BERGER Są sprawy, których wyjaśnienie zajmuje całe życie. Próbuje ci je wytłumaczyć, ty jednak udajesz, że nie rozumiesz. Nie chcesz zrozumieć!

GJIN Żona mnie rzuciła, a ja nawet nie kiwnąłem palcem! Nawet nie próbowałem jej zatrzymać! A ty chcesz, żebym zrozumiał ciebie?

HANS BERGER Dlaczego chciałeś sprzedać moją ziemię?

GJIN Nigdy do końca nie ufałem mojej żonie. Pozwoliłem jej odejść, a ty pytasz, dlaczego chciałem sprzedać twoją ziemię? *(pauza)* Żeby mieć trochę spokoju. Tak, trochę spokoju.

HANS BERGER Dlaczego się z nią ożeniłeś?

GJIN Tak zadecydowała matka.

HANS BERGER Matka, matka, ona zawsze za nas decydowała! Nie chciałem się zenić. Wiesz o tym. Prosiłem, Gjin, pomóż mi! Ale ty milczałeś. Gjin, muszę dokonać wyboru, ale ty schowałeś głowę w piasek. I nie mów, że nie zakochałeś się w niej od pierwszego wejrzenia w dniu, w którym przyprowadzono mi ją do domu. Patrzyłeś na nią z miłością, której nigdy nie zrozumieć.

GJIN Bardziej ze współczuciem.

HANS BERGER Ty także mogłeś od niej odejść, tak jak ja.

GJIN I zostawić ją samą?

HANS BERGER Na jedno wychodzi. Nie widzisz?

GJIN Ciebie nie było, a ja musiałem stawić czoło wszystkim. Nie było cię, kiedy przyszli do domu i zażądali rozwiązania sprawy twojej żony.

HANS BERGER Po raz pierwszy w życiu podjąłem decyzję, której nie żałuję. Czyż miłość, której tak uparcie szukamy, nie jest wyrafinowaną ironią? Kochać, będąc wolnym, kochać, czując się wolnym. Dlatego postanowiłem nie wracać.

GJIN Nie mów, że po dwudziestu pięciu latach wróciłeś dla kawałka ziemi. To niemożliwe, to nieprawda. Nie wróciłeś bez powodu!

HANS BERGER Nie mieściło mi się w głowie, że ty przejmujesz moją ojcowiznę i nawet nie próbujesz szukać mojego grobu. Naprawdę poczułem się martwy. I oto jestem. Żywy, tu przy tobie! *(pauza)* Patrz mi w oczy, kiedy do ciebie mówię!

GJIN Zwołam wiejską starszyznę, aby wyznaczyła dla ciebie karę. Musimy cię ukarać. Zawisniesz na swojej ziemi.

HANS BERGER Na co czekasz? Zwołuj! W ten sposób wyrównamy rachunki.

GJIN Zwaliłeś mi wszystko na głowę, a teraz powracasz z luksusowego życia i żądasz swojej części ojcowizny? *(pauza)* Powinieneś mnie przeprosić za wszystkie lata, które mi zabrałeś, Mark! A przynajmniej musisz mnie objąć!

Obejmują się. Stoją obok siebie. Gjin kładzie rękę na jednej poręczy fotela, Hans Berger na drugiej. Pusty fotel buja się między nimi.

GJIN Diana nie wróci!

HANS BERGER Jeśli cię kocha, to wróci. W końcu przeżyliście razem życie!

GJIN Prowadziliśmy doskonałą grę pozorów. Udawaliśmy do dzisiaj. Kiedy do moich drzwi zastukała śmierć. *(pauza)* Wierzysz, że Diana wróci?

HANS BERGER Tak, wróci.

GJIN Myślę, że nie wróci. *(pauza)* Chyba nadszedł czas, by stawić czoło samotności. Tak, samotności i samemu sobie.

HANS BERGER Teraz, kiedy masz mnie, wszystko się ułoży.

GJIN Musi się ułożyć. *(pauza)* Mark, zrobić ci herbaty?

HANS BERGER Zrób.

GJIN W końcu się zjawiłeś. *(pauza)* Chcesz herbaty?

HANS BERGER Powiedziałem, że tak.

GJIN Z cukrem?

HANS BERGER Z cukrem.

GJIN Muszę przyznać, że na początku cię nie poznałem. Ale zadawałeś tyle pytań. A ty, poznałeś mnie?

HANS BERGER Byłem lepiej przygotowany. *(zdejmuje kapelusz)* Wyłysiałem.

GJIN Ludzie zaczną cię pytać...

HANS BERGER Wszystko mi jedno, jestem gotowy. Nadszedł czas!

GJIN Będą pytać o wszystko. Bez przerwy!
 HANS BERGER Tak, będą pytać...
 GJIN Drzwi naszego domu całymi tygodniami nie będą się zamykać. Dom będzie pełen gości.
 HANS BERGER Będą się cieszyć z mojego powrotu.
 GJIN Zaczną zadawać pytania, na które trudno ci będzie znaleźć odpowiedź.
 HANS BERGER Postaram się. Przecież ty tu jesteś. Pomożesz mi!
 GJIN Po co nam goście?
 HANS BERGER Umiłą nam czas.
 GJIN Co im powiesz?
 HANS BERGER Prawdę.
 GJIN Niczego nie rozumiem.
 HANS BERGER Muszę im powiedzieć. Tu przy tobie. Będziesz po mojej stronie. Przecież jesteśmy braćmi?!
 GJIN Odwiedzą nas, posiedzą, popatrzą, po czym przejdą do pytań. A potem zaczną gadać. Tak, nawet bardzo dużo. Z czasem zaczną przychodzić coraz rzadziej, aż w końcu nie przyjdą w ogóle.
 HANS BERGER Przed chwilą powiedziałeś, że nie lubisz gości. W ten sposób pozbędziesz się ich raz na zawsze.
 GJIN Dlaczego oni muszą poznać naszą prawdę?
 HANS BERGER Nie mogę się dłużej ukrywać!
 GJIN Oni nie zdołają tego pojąć. Wielu z nich cię opłakiwało. To byłby twój, jakby to powiedzieć, powrót z zaświatów. Zmusisz ich do uwierzenia w cuda.
 HANS BERGER Dzięki temu poczują się lepiej. Umocni się ich wiara w Boga.
 GJIN Jeśli któregoś dnia wyjdziemy razem, będą nas wytykać palcami. *(naśladuje ludzi)* Hej, widzicie ich? Czy to oni mają wspólną żonę? Jakby na świecie mało było pięknych dziewcząt. Hej, widzicie tych dwóch braci, którzy śpią z tą samą kobietą?
 HANS BERGER Niech sobie gadają, Gjin! Oni muszą poznać moją prawdę!
 GJIN Twoją prawdę? To niemożliwe. *(pauza)* Musimy zataić twój nieoczekiwany powrót!
 HANS BERGER Teraz, kiedy mnie rozpoznałeś, nie możemy milczeć.
Pauza.
 GJIN Było to możliwe jeszcze do dzisiaj. Dlaczego nie może pozostać tak na zawsze?
 HANS BERGER Przez dwadzieścia pięć lat byłem martwy! Wystarczy! *(pauza)* Przypomniałeś mi moje imię. Teraz nie można milczeć. Zawołaj mnie jeszcze raz, Gjin!
 GJIN Ledwo cię poznałem. Dlaczego nie miałbyś pozostać bogatym Niemcem?
 HANS BERGER Gjin, zawołaj mnie jeszcze raz po imieniu!
Gjin milczy.
 GJIN Twój powrót zachowamy tylko dla siebie, nikt się o nim nie dowie. Pomyślą, że zostaliśmy przyjaciółmi.

HANS BERGER Nie mogę się dłużej ukrywać. Czy nie widzisz, jak się zestarzeliliśmy? *(patrzy na siebie w lustrze)*
 GJIN Czy twój adwokat o tym wie?
 HANS BERGER Powiem mu prawdę. Muszę powiedzieć!
 GJIN Jeśli my nie powiemy, nikt się nie domyśli.
 HANS BERGER Wstydzisz się mnie? Wstydzisz się tego, jaki jestem?
 GJIN Wszystko skomplikowałoby się jeszcze bardziej, Mark.
 HANS BERGER Nie chcę umrzeć po raz drugi.
 GJIN W ten sposób napytamy sobie jeszcze większej biedy.
 HANS BERGER Zamiast się cieszyć, powiedzieć wszystkim, że żyję, mówisz, że mamy to zachować w tajemnicy?
 GJIN Mark umarł przed laty i niech tak zostanie. Tak będzie lepiej dla ciebie, dla nas, dla wszystkich.
 HANS BERGER Nawet nie zapytasz, jak to się stało? Zapytaj mnie, Gjin! Chcę ci opowiedzieć o wszystkim.
 GJIN *(miesza herbatę)* Wiesz, Mark, ona tak niedawno odeszła, a już zaczyna mi jej brakować. To dziwne! *(pauza)* Gdzie teraz może być Diana? Dokąd poszła? Ona nie ma nikogo.
 HANS BERGER Jestem potwornie zmęczony. Nie widzisz? Pragnienie powrotu do domu mnie wyczerpało.
 GJIN Mogłeś w ogóle nie przyjeżdżać. Wtedy nie poznałbym cię, Hansie Berger.
 HANS BERGER Nie nazywaj mnie tak. Obejmij mnie jeszcze raz, Gjin!
 GJIN Przed chwilą już cię objąłem.
 HANS BERGER Dopiero zaczęliśmy pić herbatę. Podasz cytrynę? Z cytryną jest lepsza.
 GJIN Na razie niech to pozostanie naszą tajemnicą. Tajemnicą braci.
 HANS BERGER Nie chcę żadnych tajemnic. Już dość! Masz rację. Jestem Albańczykiem. Nazywam się Mark, Mark Berisza. Gjin, zawołaj mnie jeszcze raz po imieniu!
Czeka. Gjin milczy.
 HANS BERGER *(spogląda na zegarek)* Musisz wiedzieć, że przez chwilę, przez krótką chwilę chciałem was oboje uszczęśliwić, chciałem, żeby nikt nie poznał mojej prawdy.
Czeka. Gjin nie reaguje.
 HANS BERGER Chcę krzyczeć na cały głos. Ja żyję! *(próbuję, ale nie może)* Dlaczego nie mogę wydobyć głosu, Gjin? *(próbuję, ale znowu nie może)* Chyba straciłem głos.
 GJIN Dlaczego, do diabła, udawałeś Niemca?
 HANS BERGER A ty dlaczego mnie rozpoznałeś? Lepiej byłoby, gdybyś mnie nie rozpoznał. Nie powinien być mnie rozpoznać! *(pauza)* Powiedz, co mamy robić?
 GJIN Milczeć!
 HANS BERGER *(śmieje się)* Hans Berger, Hans Berger... Jaki ze mnie, do cholery, Hans Berger?!
 GJIN Jesteś Hansem Bergerem. *(patrzy na niego)* Bogatym Niemcem.
(pauza) Kupujesz moją ziemię, po zmarłym bracie, wszystko kupujesz,

nawet ten dom. *(pauza)* Ludzie będą zazdrościć. Będą chcieli się z tobą spotkać. A ty znowu się ukryjesz, stworzysz nową iluzję. Wystarczy, że my obaj znamy tajemnicę. To dużo.

Ustawia rzeczy na ich miejscu. Hans Berger bierze łyżkę i chowa ją do kieszeni. Wyciąga ją jednak i odkłada z powrotem.

HANS BERGER Jestem niejakim Bergerem, który właśnie zrozumiał, że miłość jest czymś niezwykłym. Niejakim Hansem Bergerem, który właśnie zrozumiał, że w dzisiejszych czasach próżno szukać miłości w rodzinie. Ona albo jest od początku, albo od początku jej nie ma. *(pauza)* Masz rację, że chcesz powrotu żony. Jesteśmy za starzy na stworzenie nowej rodziny. Miłość ma władzę totalną, jest fundamentem ciągłości. Taka już jest kolej rzeczy, że zakłada się rodzinę, daje nowe życie po to, aby po jakimś czasie ustąpić miejsca nowej miłości, która zrodzi nowe życie. I wszystko powtarza się od początku, wciąż i wciąż. *(pauza)* Zastanawiałeś się chociaż, gdzie mógłbym być?

GJIN Myślałem, że zabili cię z powodu twojej brzydkiej cechy. Miałeś w zwyczaju kraść.

HANS BERGER Ukradłem kilka jajek, za co dostałem lanie.

GJIN Trzeba było wiedzieć, że chrzestna pilnuje kurnika dniem i nocą.

HANS BERGER To ty chciałeś, żebym je ukradł. Zrobiłem to dla ciebie, ponieważ stale chodziłeś głodny. Ale ty nabrałeś wody w usta! Nie odważyłeś się im powiedzieć, że te jajka były dla ciebie. *(wkłada kapelusz. Szykuje się do wyjścia)* Chcę, żeby wszystko, co należy do mnie, dostała Mara. Ona ciągle wysyła listy na mój adres. Z tego powodu nie wyprowadziłem się z tamtego mieszkania. *(pauza)* Wystarczyło nie odpisywać na jej listy.

GJIN Dokąd idziesz?

HANS BERGER Poszukać wspomnień, żeby nie myśleć, że przyjechałem na próżno. *(wychodzi)*

Gjin siada w fotelu. Buja się.

Scena pogrąża się w mroku. Po chwili słychać kroki. Wchodzi Johann Shwarz.

Scena 7

Johann Shwarz podchodzi do Gjina, przygląda mu się uważnie. Gjin nic nie mówi i nie rusza się z fotela.

JOHANN SHWARZ Drzwi były otwarte, może nie powinienem w ogóle wchodzić. Jest pan sam?

GJIN Sam.

JOHANN SHWARZ Hans Berger powiedział mi, że wybiera się do pana. Wdzieliście się?

GJIN Był i poszedł.

JOHANN SHWARZ Powiedział, dokąd idzie?

GJIN Nie powiedział. *(patrzy na niego)* A musiał?

JOHANN SHWARZ Ma pan rację. *(pauza)* Nie jest pan szczęśliwy?

GJIN Wyglądam na nieszczęśliwego?

JOHANN SHWARZ Och, nie! Miałem na myśli odrobinę uśmiechu. *(zmierza do wyjścia)*

GJIN Panie adwokacie!

JOHANN SHWARZ Słucham!

GJIN Nie, nic.

JOHANN SHWARZ Zatem do widzenia! *(wychodzi)*

GJIN Dobranoc.

Scena pogrąża się w mroku.

ODSŁONA VII

Scena 1

Pokój. Wieczór.

Mara siedzi na taborecie przy oknie. Morzy ją sen. Otwiera oczy i nasłuchuje. Nic nie słyszy. Czeka. Zamyka oczy i otwiera znowu. Podchodzi do okna. Zamyka je. Podkłada drewno do ognia. Bierze koc i okrywa się nim. Sprawia wrażenie, jakby zasypiała. Słychać skrzypnięcie furtki na podwórzu. Mara otwiera oczy. Wydaje się rozszpana. Podchodzi do okna. Strzela kilka razy. Znowu wygląda przez okno.

Wychodzi.

Scena 2

Wchodzi Mara, ciągnąc ofiarę. Z trudem przewraca ciało na plecy. Przygląda mu się przez dłuższą chwilę. Zdejmuje ofierze kapelusz. Wkłada go z powrotem na głowę ofiary.

Patrzy w okno. Podchodzi do ofiary. Znowu się przygląda. Zaczyna rozmowę.

MARA Nie powinienes być tu przychodzić! Tak kończą ci, którzy kupują ziemię mojego brata. Głupi Niemiec! *(sprawdza jego kieszenie. Ogląda paszport)* Dlaczego przyszedłeś, Hansie Bergerze? Widzisz, tutaj znalazłeś tylko śmierć. *(pauza)* Nie powiedzieli ci, że was zabiję? Nie uprzedzili? Mój brat kocha pieniądze. Bardzo kocha pieniądze. *(zdejmuje ofierze kapelusz)* Jesteś łysy, dlatego nosisz kapelusz. Widzisz, czego sobie napytałeś? Musiałam cię zabić. Dlaczego przyszedłeś?

Znowu patrzy w okno. Wykręca żarówkę. Po chwili wykręca drugą. Bierze ofiarę i wyciąga ją ze sceny.

Scena pozostaje pusta.

Scena 3

Północ.

Pokój. Wchodzi Mara.

Trzyma w rękach łopatę. Podchodzi do strzelby, ogląda ją, po czym odrzuca z całej siły. Ręce ma ubłocone. Wygląda na zaniepokojoną. Kilka razy odgarnia włosy z twarzy. Wyciąga kociół, grzeje wodę. Myje ręce, twarz, ciało.

*Wkłada ubranie do kotła. Stawia kocioł na ogniu. Woda w kotle zaczyna wrzeć.
Jest jej zimno. Bierze koc, okrywa się nim. Po chwili bierze kolejne koce, przykrywa się, kuli. Placze. Zasypia.*

Scena 4

*Po miesiącu. Wieś. Ten sam pokój. Okna są otwarte.
Mara jest w pokoju. Szyje na maszynie. Słychać skrzypnięcie furtki. Mara czeka.*

Pukanie do drzwi. Po chwili wchodzi Johann Shwarz.

MARA To znowu pan?

JOHANN SHWARZ Przepadł, proszę pani! Jak kamień w wodę! Nie mogę wyjechać bez niego. To niemożliwe!

MARA Teraz mnie pan zaniepokoił! Myślałam, że wrócił.

JOHANN SHWARZ Nie, proszę pani. Nie wrócił. *(rozgląda się po domu)*

MARA Prawdę mówiąc, czekałam na pana. Ponieważ właśnie się zdecydowałam. Albo sprzedam ziemię temu Niemcowi, albo nikomu. *(pauza)*

Tak też powiedziałam mojemu bratu.

JOHANN SHWARZ Proszę pani, naprawdę nie widziała pani nigdy Hansa Bergera?

MARA Bardzo bym chciała, proszę pana. Mówili, że jest przystojny. Czy jest przystojny?

JOHANN SHWARZ *(patrzy na nią)* Jest przystojny.

MARA Jak wróci, proszę mu powiedzieć, że chcę z nim podpisać umowę. *(pauza)* I musi pan wiedzieć, że cena, jaką podał mój brat, jest wysoka. Ze mną może zawrzeć godziwą umowę. *(pauza)* Na znacznie niższą cenę. *(pauza)* Naprawdę chcę sprzedać ziemię temu Niemcowi!

JOHANN SHWARZ Szukaliśmy go wszędzie. Na próżno. Nikt go nie widział. Upłynęło sporo czasu i ambasada zaprzestała poszukiwań. Pozostaje mi szukać samemu.

MARA Chętnie bym panu pomogła, naprawdę. Ale jak pan widzi, mam nawał pracy. Muszę szyć, orać, uprawiać moje pola. Tak, muszę uprawiać pola. Jestem sama i ledwo daję radę. *(pauza)* W każdym razie, będę o nim pamiętać. *(pauza)* Panie Shwarz, mam brata, który zniknął przed wieloma laty. Czy mógłby mi pan pomóc go odnaleźć? Byłabym panu dozgonnie wdzięczna nawet za najmniejszą pomoc.

JOHANN SHWARZ *(na odchodnym)* Proszę pani, muszę odnaleźć Hansa Bergera. *(wychodzi)*

MARA *(staje w oknie)* Niech pan nie zapomni, panie Shwarz, sprzedam wam ziemię bardzo tanio. Proszę przyjść znowu, panie Shwarz...! Proszę przyjść! *(zamyka okno)*
Na scenie zapada ciemność.

K O N I E C



FOT. ILIRIANA ARIFI

Arta Arifi jest albańską dramatopisarką młodego pokolenia z Kosowa. Ukończyła dramaturgię na Akademii Sztuk w Prisztinie. Mieszka i pracuje w Prisztinie.

Autorka ośmiu dramatów: *Dardha pas bunari* (Gruszka za studnią), *Kohë pa ngjarje* (Czas bez wydarzeń), *Gruaja në dritare* (Kobieta w oknie), *Aritmi* (Arytmia, premiera w Teatrze Narodowym w Prisztinie w 2016), *Perlat e Marisë* (Perły Marii), *Në kërkim të Zalas* (W poszukiwaniu Zali), *Kopshti me lule* (Ogród kwiatów), *Pianisti dhe kukulla blu* (Pianista i niebieska lalka).

Sztuka *Gruszka za studnią* zwyciężyła na festiwalu „Teatr Inaczej” (Teatri Ndryshe) i ukazała się drukiem w kosowskim czasopiśmie literackim „Jeta e Re”. Dramat *Kobieta w oknie* zwyciężył w konkursie „Noce czytania dramatu albańskiego” w Tiranie i w 2015 roku został wystawiony w Teatrze Narodowym w Albanii. Druk tej sztuki w „Dialogu” jest pierwszą zagraniczną publikacją Arty Arifi.

Życie albańskie

ROZMOWA Z FATOSEM LUBONJĄ

Rok 2017 w Albanii to rok wyborów parlamentarnych, które mają być sprawdzianem demokratycznej kondycji kraju i sygnałem zakończenia okresu transformacyjnego. Kiedy przyjechałam do Albanii po raz pierwszy w 2013 roku wielu sceptycznych aktywistów i zgorzkniałych dziennikarzy powtarzało: „Po raz pierwszy od lat mam nadzieję, że coś się zmieni, że Edi Rama i jego Partia Socjalistyczna zmienia albańską politykę”. Dziś, po czterech latach, albańscy intelektualiści przypominają przekłute baloniki.

Z pewnością Edi Rama zmienił sposób prowadzenia polityki „na bardziej cywilizowany”. Onegdaj malarz i artysta, dowcipny i charyzmatyczny, w kolorowych marynarkach albo skórzanej kurtce, Rama na każdym kroku pokreśla powiązania ze środowiskiem artystycznym, jakby trafił do polityki przypadkiem. Hołubiony przez zagraniczne media, Rama doprowadził do perfekcji maszynę propagandy i podporządkował sobie zarówno telewizję, jak i większość gazet. Ale dobrze poinformowani wiedzą, że ten uśmiechnięty mężczyzna, który wzorem Envera Hodży przytula do zdjęcia owieczkę, tak naprawdę ma w sobie więcej z wilka niż z pasterza.

„Za poprzedniej władzy powiązania polityków z bandytami były oczywiste – tłumaczył mi Gjergj Erebara, dziennikarz BIRN. – Ale to były małe afery, ktoś komuś załatwił robotę, ktoś ustawił przetarg, ktoś zgarnął na lewo pieniądze przy budowie drogi. Wraz z Ramą do polityki weszli prawdziwi bandyci, a pieniądze, które wypływają na czarno, są znacznie większe. To już nie są pocieszni gangsterzy z Tropoje, którzy wyglądają jakby wczoraj zeszedli z osła. To faceci w garniturach, powiązani z włoską mafią, którzy wiedzą, jak wyprowadzić z kraju miliardy leków”. Pod okiem Ramy w kraju jak grzyby po deszczu wyrosły kolejne plantacje marihuany, z któ-

rych dochód czerpią zarówno gangsterzy, jak i policja. Dziś przewodnicy turystyczni skarżą się nie na zdziczałe psy pasterskie na szlakach, lecz na posępnych facetów z kałasznikowami, strzegących pól kanabisu po horyzont.

Edi Rama stał się symbolem utraconych nadziei i złudzeń, ale jego przeciwnik, lider opozycji, budzi jeszcze więcej wątpliwości. Lulzim Basha wydaje się nieodrodnym uczniem Saliego Berishy, lidera Partii Demokratycznej powstałej w 1991 roku i głównego winowajcy chaosu roku 1997, kiedy rebelianci z Południa żądali dymisji Berishy, a ten odpowiedział na gniew społeczny otwarciem depozytów wojskowych i nawoływaniem do walk na linii Północ-Południe. Autorytarny upór i polityczna bezwzględność przyniosły śmierć dwóch tysięcy ludzi, ale w oczach sympatyków Berisha nadal jest „szanownym doktorem”, ojcem ruchu demokratycznego w Albanii. Lulzim Basha kontynuuje nurt przemocowo-autorytarny, wspierając politykę Donalda Trumpa na łamach faszystowskiego portalu Breitbart i nawołując mieszkańców Tirany do demolowania witryn sklepowych i samochodów w wyrazie protestu przeciwko rządowi Ramy.

Albańczycy przyglądają się temu z niedowierzaniem, a potem wybuchają śmiechem. Ustawiony w centrum Tirany „Namiot Wolności”, w którym Basha nawołuje do ustanowienia rządu technicznego na czas wyborów, by ograniczyć do minimum kupowanie głosów za pieniądze z handlu marihuaną, wielu nazywa „Cyrkiem Wolności”. Fatos Lubonja, który od lat jest bezpardonowym krytykiem Ramy, a współczesną Albanię nazywa krajem bandycko-mafijnym, poparł ideę stworzenia rządu technicznego, ale jak podkreślił, do namiotu Bashy wybierać się nie zamierza: „Widzę [tam] ludzi, którzy będąc u władzy, podobnie wchodzili w sojusze z kryminalistami, by zdobyć głosy, którzy za publiczne pieniądze opłacali media, tak jak się to dzieje teraz, którzy sprzedawali i dzielili publiczne pieniądze i własność państwową wśród tych samych oligarchów, z którymi interesy robi teraz Edi Rama, którzy traktowali instytucje państwowe jako narzędzia w rękach partii, tak jak się to dzieje dziś”.

W internecie krąży przedwyborczy dowcip: „To co teraz zrobimy?”, „Jak to co? Sprzedajemy nasze głosy i uciekamy z Albanii”.

Małgorzata Rejmer

W Albanii na co dzień stykamy się z prawdą rzeczywistości i prawdą ekranu: słyszymy w mediach o tym, że władza wprowadza porządek, walczy z nieformalnością, odnosi kolejne sukcesy, ale szara codzienność temu przeczy. Ciągłe wypływają nowe afery korupcyjne i powiązania między politykami a gangsterami,

Obawiam się, że to samo czeka nas znowu. Nie mamy dostatecznie dużo energii i siły, by dojrzeć jako społeczeństwo, więc będziemy musieli znowu upaść.

Ale jeśli to się stanie, upadek Albanii będzie zapewne rezultatem wielkiego kryzysu w Europie.

Nadejdą nowe tragedie i nowe możliwości. Jestem pesymistą, ale wydaje mi

system wydaje się mnożyć chaos, a w ludziach rośnie frustracja. Dominuje przekonanie, że Albania to kraj, w którym przetrwają najsilniejsi, więc nie można okazywać słabości.

Dobrze powiedziane. Ludzie radzą sobie na różne sposoby: albo uciekają z kraju, albo próbują się dostosować. Jeśli idziesz do szpitala, po prostu płacisz lekarzowi łapówkę, ale potem próbujesz sobie to odbić w pracy. Korupcja jest wszechobecna i tworzy sieć, która oplata cały kraj. Wpływa na życie każdego z nas, ale tylko w ten sposób możemy przetrwać. Ostatnio usłyszałem historię z ceremonii wręczenia dyplomów na Wydziale Ekonomicznym. Jeden ze studentów podszedł do mikrofonu z dyplomem w rękę i powiedział do wykładowców: „Zniszczyliście nasze życie, ciągle kazaliście nam płacić za egzaminy, zrobiliście z nas niewolników, poniżaliście nas!”. I, o dziwo, studenci zaczęli bić mu brawo. Wszyscy myśleli to samo, ale tylko on miał uwagę powiedzieć głośno, jak jest.

Pamiętam nagranie z konferencji z udziałem Romany Vlahutin, ambasador UE w Albanii. Jedna z uczestniczek powiedziała, że największym problemem w kraju jest strach. Żeby cokolwiek osiągnąć albo dostać pracę, trzeba mieć znajomości albo zapłacić. Młodzi ludzie są zależni od ludzi u władzy, każdy musi być posłuszny, by nie stracić stanowiska. Pod tym względem współczesna Albania bardzo przypomina tę komunistyczną.

To prawda. Strach zaczyna się już na poziomie autorytarnej rodziny, a potem władzę ojca zastępuje władza ludzi uprzywilejowanych. Ludzie uczą się, jak być uległymi względem najsilniejszych. Mało kto może sobie pozwolić na niezależność, bo każdy

musi znaleźć pracę, a często nie da się tego zrobić bez układów. Poza tym nie mamy wystarczająco dużo wykształconych ludzi, nie mamy ekspertów. Młodemu ludziom bardzo trudno się przebić, wprowadzić w życie nowe pomysły i idee.

Co to mówi o Albańczykach?

Jesteśmy jak pusty pokój. Wchodzą do niego Turcy, meblujemy go orientalnymi dywanami, wchodzą Włosi, meblujemy wygodnymi sofami. Albańczycy mają swoje pomysły, ale zawsze zmieniają je, żeby zadowolić obcych.

Albańczycy czasem odczuwają poczucie niższości wobec Europejczyków – „bo oni wiedzą lepiej”, ale z drugiej strony „i my mamy swój rozum, więc udamy, że zrobimy tak, jak oni chcą, a i tak zrobimy po swojemu”.

To podejście z odległej przeszłości. Za czasów Hodży albańscy politycy kłaniali się w pas Chruszczowowi, mówiąc: „Jesteś naszym ojcem, nie ma Albanii bez Związku Radzieckiego”. Ale gdy w latach pięćdziesiątych Chruszczow próbował usunąć Hodżę i zastąpić starą nomenklaturę nowymi ludźmi, Albania zwróciła się w stronę Chin. Zawsze szukaliśmy silniejszych sojuszników. Podobnie było po 1991, gdy Sali Berisha tworzył wiernopoddańczy sojusz ze Stanami Zjednoczonymi, które ignorowały fakt, że prezydent stosuje autorytarne metody rodem z niedalekiej komunistycznej przeszłości.

Na pytanie, jak żyć w Albanii, ludzie odpowiadają – wyjechać. Ale co mają zrobić ci, którzy chcą zostać?

Stawiać opór, mówić prawdę, protestować. Tylko że w Albanii dominuje bierność. Spoglądając w przeszłość, musimy zmierzyć się z bolesną prawdą: komunizm upadł u nas nie za sprawą wewnętrznej opozycji, jak w Pol-



Fatos Lubonja (ur. 1951) funkcjonuje w świadomości Polaków głównie jako intelektualista i pisarz, autor opublikowanego w Polsce znakomitego zbioru esejów o Albanii *Wolność zagrożona* (przeł. Dorota Horodyska, Pogranicze 2005). Tymczasem w oczach Albańczyków Lubonja jest postacią ikoniczną, czołowym albańskim intelektualistą, dziennikarzem i opiniotwórcą, którego analizy można co tydzień usłyszeć w najważniejszych programach publicystycznych, a teksty przeczytać w jednym z najważniejszych albańskich dzienników, „Panorama”. Od 1994 roku Lubonja wydaje też nieregularnik krytyczny „Perpjekja”, w którym stawia tamę łatwym nacjonalistycznym nastrojom i piętnuje romantyczne mity, pielęgnowane w albańskiej historiozofii i polityce. Lubonja jest jednym z najważniejszych głosów albańskich intelektualistów, i jedynym, którego teksty są tak szeroko komentowane i analizowane. A jednocześnie w albańskim świecie kultury, podzielonym, tak jak i całe społeczeństwo, na dwa obozy polityczne, o Fatosie Lubonji mówi się, że to jedna z nielicznych postaci w mediach, która „nie udaje, nie ma z nikim biznesu, jest czysta”.

sce, ale dlatego, że zmienił się cały geopolityczny układ i Albania była już w tak wielkiej ekonomicznej zapaści, że reżym musiał się zawalić.

Tak jak człowiek, który zmienia się nie dlatego, że dojrzał, lecz dlatego, że padł pod ciężarem swoich błędów.

się, że ten scenariusz jest najbardziej realny. Jeśli pravicowym partiom uda się doprowadzić do rozpadu Unii Europejskiej, najbardziej tragiczne konsekwencje będzie to miało w takich krajach jak Albania i Kosowo, gdzie państwo jest słabe. Nie możemy więc budować przyszłości na idei państwa narodowego. Takie myślenie może nas tylko jeszcze bardziej osłabić.

Czy jest ryzyko, że Albania powtórzy scenariusz Polski i Węgier, gdzie

wraz ze wzrostem świadczeń społecznych i wzmacniania się nacjonalizmu dochodzi do stopniowego ograniczania demokratycznych instytucji, kontrolujących władzę? Gdzie raz po raz powraca pytanie: poczucie bezpieczeństwa czy wolność jednostki?

Obawiam się, że jeśli Albania znajdzie się poza strefą europejskich wpływów, jeśli Unia Europejska przestanie pilnować mechanizmów albańskiej demokracji, to do władzy dojdą

Małgorzata Rejmer (ur. 1985) jest pisarką i reportażystką, absolwentką Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Jej debiutancka powieść *Toksymia* (2009) nominowana była do Nagrody Literackiej Gdynia, zaś zbiór reportaży *Bukareszt. Kurz i krew* (2013) uzyskał nominację do Nike.



FOT. KRZYSZTOF DUBIEL/INSTYTUT KSIĄŻKI

nacjonaści, którzy będą próbowali grać na narodowych resentymentach. Tak było, gdy Hodża zerwał sojusz ze Związkiem Radzieckim i próbował manipulować ludźmi, tworząc nowe narracje albańskiego nacjonalizmu. W 1960 roku na głównym placu Tirany zastąpiono pomnik Stalina pomnikiem Skanderbega, wzmacniając dumę i tworząc mit albańskiego oporu – kiedyś stawiliśmy czoło Turkom, dziś sowieckiemu imperializmowi. Nie wiem, czy ten fenomen da się powtórzyć na taką skalę jak wcześniej, pewnie ludzie po prostu znowu zaczną uciekać z kraju. Oczywiście jeśli Unia Europejska upadnie, kraje zachodnie nadal będą miały wpływ na losy Albanii, choćby ze względu na swoje interesy. Nikt nie ufa rodzimym politykom, których oskarża się o tworzenie iluzji, że Albania rzeczywiście zbliża się w stronę integracji z Unią Europejską.

Albańczycy coraz krytyczniej odnoszą się też do tego, co można nazywać podwójnymi realiami: rządową propagandą sukcesu i realiami codziennego życia, na które składają się ulice bez chodników, przerwy w dostawach prądu, okresowe braki wody w kranie.

Propaganda rządu coraz bardziej zaczyna przypominać komunistyczne narracje. To jak tworzenie wirtualnej rzeczywistości. Napisałem kiedyś esej *Wirtualna świetność, mizerna rzeczywistość* o wirtualnym świecie komunistów, który opisywał pełną chwały przeszłość, obronę Europy przed Turkami, heroizm Albańczyków podczas drugiej wojny światowej, szczęśliwą socjalistyczną młodość. A przecież zwykłe życie było pełne skrajnej nędzy, ludzie czasem nie mieli co jeść, na rodzinę przypadało siedemdziesiąt pięć deka sera na miesiąc. Ludzie musieli mówić językiem propagandy i znosić

gorzką codzienność, i pod pewnymi względami to się nie zmieniło.

Rok temu na ulicach Tirany pojawiły się plakaty z twarzami najlepszych uczniów liceów. Ten zabieg piarowy w przewrotny sposób odnosił się do komunistycznej praktyki „flete rru-fe” umieszczania w miejscach publicznych plakatów z danymi osób, które dopuściły się jakichś win wobec systemu.

Tak, nazywam to kulturą manipulacji-symulacji. System manipuluje ludźmi, używając kłamstw, wymyślając nowych bohaterów, mówiąc to, co ludzie chcą usłyszeć. To świetnie działa, gdy głos władzy trafia do ludzi niedouczonego, którzy nie mają wykształconego krytycznego myślenia, gotowych do zaakceptowania każdej idei, zwłaszcza jeśli pochodzi ona z zagranicy. A przecież także Europejczycy popełnili wiele błędów, i w Albanii, i na całym świecie. Kiedy wybuchła wojna w Iraku, jako jedyny napisałem artykuł krytykujący inwazję amerykańską, i zostałem pozwany przez właściciela gazety, do której pisałem. Albańczycy byli wówczas gotowi posyłać do Iraku wojska jeszcze przed Amerykanami.

Ale nawet jeśli zaufanie Albańczyków do Europy i Stanów Zjednoczonych spada, nadal borykają się oni z kompleksem niższości, typowym dla byłych krajów komunistycznych.

W eseju *O wychowaniu dzieci* Montaigne napisał kiedyś „lepiej mieć głowę dobrze wyposażoną od natury niż szczelnie naładowaną”, co znaczy, że lepiej mieć umiejętność analizowania rzeczywistości i rozumienia jej niż głowę pełną faktów. Montaigne posłużył się też metaforą pszczoł i nektaru: pszczoły zbierają nektar z różnych kwiatów, ale potem robią z nich własny miód. Dlatego najważniejsze są

narzędzia krytycznego myślenia i własny rozum.

Albańczycy bardzo krytycznie oceniają swoich polityków, ale w 2013 roku wielu wiązało nadzieje z dojściem do władzy Ediego Ramy, lidera Partii Socjalistycznej. Teraz nadzieje ustąpiły rozczarowaniu.

Ci, którzy wierzyli w Ramę, zapomnieli chyba, że rządził on Tiraną przez dwanaście lat, a rezultaty jego działań widzimy dookoła. Struktury i narzędzia władzy, jakie stworzył przez te lata, się nie zmieniły. Oczywiście jego poprzednik Sali Berisha był pewnie jeszcze gorszy, ale ludzie wciąż mieli nadzieję, że coś się zmieni. Popierałem Ramę w tym sensie, że od początku mówiłem – „lepiej, żeby ludzie zawiedli się na Ramie, bo z tego rozczarowania powstanie nowa siła polityczna”. Rama nie zmienił systemu, ale nowa jakość w polityce to kwestia dalekiej przyszłości. Coś się zaczęło zmieniać, ale ciągle potrzeba na to czasu.

Rozmawiamy o rozczarowaniu, braku nadziei i braku rozwiązań. To ciekawy moment dla Albanii, bo wydaje się, że ludziom brakuje energii, ale wszyscy zastanawiają się – co będzie dalej?

Z jednej strony potrzebujemy nowego kierunku w polityce, z drugiej brakuje nam wykształconych ludzi, którzy stworzyliby alternatywę. Przyszłoroczne wybory jeszcze nie przyniosą zmian. Za Hodży mieliśmy system jednopartyjny, a teraz mamy „partokrację”, czyli sytuację, gdy Albaniją rządzą na przemian dwie partie, to znaczy Partia Socjalistyczna i Partia Demokratyczna oraz LSI jako jęczyczek u wagi.

Wszystkie partie i tak niewiele się od siebie różnią pod względem programu i narracji.

Więc nawet jeśli wygra opozycja, to i tak nic się nie zmieni. Dlatego Albania tak bardzo potrzebuje silnych instytucji, one są ważniejsze niż partie, bo im silniejsze są instytucje, tym bardziej osłabiają patologie władzy. Jeśli masz odpowiednio silną administrację, nie możesz po każdych wyborach robić w niej czystek i wyrzucać osiemdziesiąt procent zatrudnionych, żeby wpuścić na ich miejsce swoich ludzi. Państwo partii musi zmienić się w państwo instytucji. Mówiłem Lulzimowi Bashy, liderowi opozycji, że jedyną szansą dla Albanii jest utworzenie rządu w porozumieniu ze społeczeństwem obywatelskim, tak by mieć pewność, że wreszcie uczciwi ludzie będą rządzić krajem. Premierem mógłby wtedy zostać Rexhep Meidani, były prezydent, jeden z najbardziej przyzwoitych polityków. Ale nie sądzę, by Basha się na to zdobył.

Skoro alternatywy są mało prawdopodobne, to znowu pojawia się pytanie – jak przeżyć we współczesnej Albanii.

A cóż to znaczy „przeżyć”?

W eseju *Nostalgia i ból* pisał pan o latach spędzonych w więzieniu, że „bycie człowiekiem sprowadzało się do tego, by fizycznie przetrwać”. Ale codzienność zwykłych ludzi także była nie do zniesienia i często przypominała wegetację. Jak zmieniło się życie Albańczyków, odkąd odzyskali wolność?

Nawet piekło ma dziewięć kręgów. (śmiech) W książce *W siedemnastym roku* opisałem sytuację więźnia, który siedzi z wykręconymi ramionami i kneblem w ustach w izolatce i czeka do wieczoru, aż odepną mu łańcuchy i będzie mógł przykryć się kocem i spać do piątej nad ranem. Takie cierpienie trwało kilka, kilkanaście dni, w trakcie których myśla-

łeś tylko: „Boże, kiedy ten dzień się skończy i zasnę bez kajdan...”. Potem, kiedy kara się kończyła, zostawałeś w izolatce jeszcze na trzydzieści dni i myślałeś: „Boże, kiedy wreszcie przeniosą mnie do większej celi...”. Potem trafiałeś do swojej celi z kolegami i myślałeś tylko: „Boże, kiedy wreszcie wypuszczą mnie na wolność!”. Oczywiście, w Albanii jest teraz dużo lepiej niż za czasów Hodży, mogę wyjechać za granicę, mogę mówić, co chcę i się nie bać... Ale piekło ma wiele kręgów. Wraz z wolnością przychodzi wiele możliwości, ale jednocześnie pojawia się większa odpowiedzialność za rzeczywistość.

Czy Albańczycy czują się odpowiedzialni za swój kraj?

Imre Kertész powiedział kiedyś: „Dyktatura sprowadza cię do poziomu dziecka, które za wszelką cenę chce przetrwać, choćby kolaborując”. Kiedy przyszła wolność, Albańczycy byli dziećmi, które nie wiedziały, czym jest odpowiedzialność, bo za wszystko odpowiadał rząd i system, Wielcy Rodzice. Każdy myślał to, co Hodża, pracował tam, gdzie mu kazano, ubierał się tak, jak oczekiwała władza. Nie było odpowiedzialności za innych, za wspólnotę, za społeczeństwo. Więc gdy te dzieci weszły w nowe życie, myślały tylko o sobie, jak zaspokoić swoje potrzeby. Wystarczy spojrzeć dookoła – Tirana jest betonową dzunglą, bloki zbudowano jeden obok drugiego, bez dostępu do światła słonecznego. Mentalność dziecięca zrosła się z neoliberalną ideologią, że nie ma czegoś takiego jak społeczeństwo, są tylko jednostki. Więc ja zajmuję się sobą, a rynek wszystko reguluje. Niektórzy Albańczycy wyjechali za granicę, ale nawet tam nie stworzyli społeczności.

Dlaczego?

Bo albański komunizm był przeciwko idei społeczeństwa. W społeczeństwie tworzymy coś wspólnie, tymczasem za komunizmu wszystko było narzucone. I tak pozostajemy w tym dzieciannym regresie, nie ucząc się odpowiedzialności za siebie nawzajem.

Niezdolni do stworzenia wspólnoty.

Nawet wspólnoty religijne mają się słabo w Albanii, a czymże jest religia, jeśli nie próbą połączenia ludzi za sprawą wspólnej idei?

Jak historycznie wytłumaczyć albański fenomen braku silnych więzi społecznych?

Niezdolność do stworzenia społeczeństwa wywodzi się z mentalności klanowej. Przetrwanie było możliwe dzięki klanowi, rodzinie. Ludzie żyli głównie w górach, a jeśli przeanalizujemy *Kanun*, albański kodeks prawa zwyczajowego, okazuje się, że rodzina była najważniejszym instrumentem przetrwania. Jezus Chrystus powiedział: „Przyszedłem dać wam rozłam [...], ojciec będzie przeciw synowi, a syn przeciw ojcu”, co oznacza: „Stworzę wspólnotę silniejszą niż idea rodziny”.

Ale w Albanii rodzina i lokalne więzi są ciągle ważniejsze niż wspólnota.

Bo nacjonalizm narodził się u nas późno, a gdy komuniści doszli do władzy, próbowali narzucić własną ideę tożsamości narodowej, która nie przyniosła poczucia jedności. Albańczycy trochę symulują swój patriotyzm. Gdyby naprawdę byli patriotami, nie niszczyliby swojego kraju. Ludzie myśla o tym, jak się szybko wzbogacić, nie jak chronić ojczyznę. Tymczasem ludzi powinna łączyć dobroć. Kiedy w późnych latach osiemdziesiątych albańska dziennikarka powiedziała do Matki Teresy: „Religią Albańczyków jest albańskość”, ona odpowiedziała

jej: „Bardziej będziecie kochać swój kraj, jeśli będziecie kochać się nawzajem”. To powinno nas łączyć, wzajemna życzliwość. Jeśli Albańczycy będą się nawzajem szanować, pokochają także kraj, w którym żyją.

Ale za czasów komunizmu ludzie nie mieli do siebie żadnego zaufania. Jak mogli mieć, skoro co trzecia osoba była informatorem Sigurimi? Podczas zebrania ludzie musieli się nawzajem krytykować, wymyślać kłamstwa, donosić na mężów, żony, rodziców. System został stworzony tak, by odsłaniać najgorsze strony człowieka, a skoro system oczekuje od ciebie okrucieństwa, to stajesz się okrutny.

Czytała pani *Nosorożca* Eugène’a Ionesco?¹ To opowieść o tym, jak ludzie stają się nosorożcami, żeby wpasować się w system, zamieniają się w faszyistów. Główny bohater obserwuje transformację swojego przyjaciela i krzyczy: „Ja też chcę być nosorożcem!”. To pokazuje, jak łatwo zacząć myśleć inaczej, gdy zmieniają się wszyscy wokół. Niestety, ja nie jestem w stanie zostać nosorożcem. (śmiej) Nie mogę powiedzieć, że jestem poza systemem, bo w końcu pracuję dla mediów, którymi rządzą oligarchowie, ale zawsze mówię: „Jedną nogą jestem w środku, a drugą na zewnątrz”. Staram się walczyć z systemem od środka na tyle, ile mogę. Ale gdybym chciał pozostać naprawdę nieskalany, to musiałbym popełnić samobójstwo na znak protestu.

Dzieci ludzi o „złych biografiach”, prześladowanych przez system, nigdy nie mogły być najlepsze w klasie, nie mogły pójść na studia. Niektórzy nauczyciele piętnowali te dzieci, inni nie. Pisarka Musine Kokalari pracowała jako sprzątaczką i była napiętnowana przez otoczenie, choć Hodža

dawno zapomniał o jej istnieniu. Jak być moralnym w niemoralnych czasach?

Moja matka opowiadała, jak kiedyś poszła do nauczycielki, żeby wstawić się za swoją córką, która w szkolnym przedstawieniu zawsze grała rolę wroga. Powiedziała: „Proszę, wiem, że nie może grać partyzanta, ale niech jej pani pozwoli czasem być człowiekiem z ludu”. Ludzie, którzy ponizali Musine Kokalari, byli uczeni tego, kto jest dobry, a kto zły, ich system wartości został całkowicie zmanipulowany. Gdy Jan Hus płonął na stosie, jakaś starsza kobieta podkładała chrust do ognia, a on zawołał: „O santa simplicitas, o święta naiwności!”. Owa kobieta myślała, że ma przed sobą diabła i że robi dobrze. Jesteśmy nauczeni, jak dokonywać właściwych wyborów moralnych, jak odróżniać dobro od zła. Niewykształceni ludzie naprawdę wierzyli, że postępują słusznie, a wykształceni byli zniewoleni przez strach.

A teraz?

Teraz władza nie może wsadzić cię do więzienia, ale może pozbawić cię pieniędzy, wsparcia, przywilejów. Ostatnio spotkałem przyjaciela, który był bezrobotny i przed ostatnimi wyborami zaczął popierać LSI, bo obiecali mu znaleźć pracę dla syna. Przyjaciel się zgodził, bo chciał pomóc rodzinie. Niedawno powiedział mi: „Fatos, teraz chcę, żebym razem z całą rodziną wstąpił do partii!”. A przecież mój przyjaciel nie jest głupi, wini po równo Ramę, Ilirę Metę i Berishę. Ale musi przetrwać, więc odkłada dumę na bok. Nie mam dość odwagi, by powiedzieć mu: „Nie rób tego, powiedz nie”.

Ale nawet w przeszłości ludzie manewrowali, by nie wstępować do partii.

Nie wiem, czy teraz sytuacja jest lepsza. Kiedyś strach i prześladowania były

większe, ale ojciec nigdy nie namawiał mnie, bym wstąpił do partii. Ludzie czytali książki, wiedzieli, czym jest hipokryzja. Teraz nawet słowo „hipokryzja” niewiele znaczy.

Co to wszystko mówi o naturze ludzkiej? Jesteśmy z natury dobrzy, czy źli?

Jesteśmy egoistami i jesteśmy istotami społecznymi. Mamy zdolność adaptowania się, tak jak zwierzęta, ale możemy także zmieniać swoje zachowanie i warunki życia. Człowiek może zmienić swoją naturę, ponieważ ma rozum. Nie wierzę w predestynację, w metaprojekt, w to, że Bóg prowadzi nas we właściwym kierunku. Tak jak Karl Popper wierzę, że przyszłość zależy od nas, że jesteśmy w stanie nieustannie się doskonalić, tworząc rzeczy coraz lepsze i lepsze. Chcemy być zadowoleni, pragniemy przyjemności, ale zaspokajanie egoizmu nie wystarcza do osiągnięcia szczęścia. Dlatego modyfikujemy nasze zachowania.

I tworzymy coś lepszego od nas, nie dla siebie, tylko dla innych.

Bo w ludziach jest i nienawiść, i miłość. Uczymy się, że miłość jest lepsza niż nienawiść, i tworzymy rzeczy, które sprawiają, że świat staje się lepszy. Ale jeśli nie prześlemy kolejnym pokoleniom naszej wiedzy i doświadczeń, jeśli będziemy tworzyć społeczeństwa na wyspach albo odgródzone murem, to prędzej czy później zaczniemy się zabijać. W przeszłości ludzie wyniszczali się nawzajem, ale dziś mamy świadomość, że ludobójstwa nie mogą się powtarzać. Nie jesteśmy tylko źli. Staramy się wyciągać lekcję z przeszłości, że wojna to jest najgorsze, co może spotkać człowieka.

A więc mamy naturalną tendencję, by tworzyć, czy by niszczyć? Czy potrzebujemy zniszczenia, żeby zbudować coś na nowo?

Te pytania unoszą się nad nami, a w chwili obecnej wybrzmiewają dużo głośniejsze niż kiedyś.

Rozmawiała Małgorzata Rejmer

¹ Druk w „Dialogu” nr 3/1960 (Red.)

Varia

- KONTEKSTY •
- NOWE SZTUKI •
- Z AFISZA •

• Konteksty •

Czy nowy porządek jest możliwy?

• OLGA BYRSKA •

Czy potrafimy myśleć o przyszłości w sposób inny niż katastroficzny? Podobnie jak w roku 2016 media oraz komentatorzy bacznie przyglądali się referendum w Wielkiej Brytanii, kampanii wyborczej oraz wyborom w Austrii i Stanach Zjednoczonych, rok 2017 wcale nie wydaje się mniej bogaty w wydarzenia niosące głębokie konsekwencje. Wybory w Holandii, Francji oraz we Włoszech przynieść mogą strukturalne zmiany

na kontynencie europejskim i koniec projektu wspólnotowego, na jaki pracowano przez ostatnich kilkadziesiąt lat. Również zasady funkcjonowania w przestrzeni publicznej, wytworzone

Carol Becker *The Space Between What Is and What Wants to Be. The Abandoned Practice of Utopian Thinking*, „Performing Arts Journal”, vol. 112.

w obrębie tego, co ogólnikowo nazwać można demokracją liberalną, poddawane są głębokiej krytyce, a pełnoprawnymi uczestnikami i osobami ustalającymi nowe zasady dyskursu politycznego stają się przedstawiciele ruchów ekstremistycznych. Czy wobec tych nowych tendencji skazani jesteśmy na bezradność i dwuznaczny, bezsilny status świadka historii, która rozgrywa się przed naszymi oczami?

1 Ważnym przypomnieniem (a może ostrzeżeniem?) staje się w tym kontekście artykuł Carol Becker *The Space Between What Is and What Wants to Be. The Abandoned Practice of Utopian Thinking* (Przestrzeń między tym, co jest, a tym, co chce być. Porzucona praktyka myślenia utopijnego) opublikowany w „Performing Arts Journal” już zimą 2016 roku. Carol Becker, profesorka amerykańskiego uniwersytetu Columbia, jest autorką tekstów i książek dotyczących edukacji artystów oraz relacji między sztuką a jej spo-

łeczną odpowiedzialnością. Rozpoczyna swój esej od spostrzeżenia, że „porzucenie” nie oznacza wyłącznie tego, co pozostawiono za sobą; słowa tego można użyć również w sytuacji, gdy coś, w co byliśmy zaangażowani, przestaje interesować nas lub kogośkolwiek innego – wychodzi z mody, jest niezrozumiałe. Utopia tymczasem – poszukiwanie idealnego miejsca, którego z definicji nie ma – bazuje przede wszystkim na nadziei: jest „oczekiwaniem na to, co pozytywne, i napędzającą obawą, która próbuje popchnąć

ludzi w przyszłość”¹. Nadzieja zaś, „podobnie jak wiara czy miłosierdzie [...] od dawna usunęła się w cień na rzecz fajności współczesnych niepokojów i cynizmu”². Carol Becker stwierdza, że nie mieć nadziei oznacza zamykać sobie rozmaite możliwości na zmianę.

2A przecież to, co łączy nadzieję na przyszłość, wszelkie utopijne projekty i sztukę, to konieczność używania wyobraźni. Mało tego: być może to sztuka powinna stać się laboratorium nieskrępowanych utopijnych praktyk – właśnie ze względu na to, że dysponuje szeregiem narzędzi, które pokazują „to-co-jest w odniesieniu do tego-czego-nie-ma”³. Zdolności sztuki do wytwarzania syntetycznej wizji świata, która jednocześnie jest jej interpretacją i jej onnipotencją, powinny zostać na nowo dostrzeżone – takie wnioski można wysnuć z artykułu amerykańskiej autorki. Zapomnieliśmy o potencjale sztuki, która może również budować pozytywne projekty nowych porządków społecznych – być może z powodu coraz częściej odczuwanej (i widzianej) bezsilności najróżniejszych instytucji, aktywistów i jednostek.

Oczekujemy raczej na to, by „coś” się wydarzyło, a dotychczasowy „system” po prostu się rozpadł, co widać choćby po nastrojach najmłodszej części wyborców, którzy według najnowszych badań Instytutu Spraw Publicznych chcą głosować przede wszystkim na partię określaną jako antyestablishmentowe⁴. Jeżeli

myślimy, że zdani jesteśmy wyłącznie na okoliczności zewnętrzne, „jeśli ktoś myśli, że to, co istnieje, jest nieuniknione, wtedy nie ma przestrzeni na wyobrażone, nie ma miejsca na myśl utopijną. I, musi to zostać powiedziane, nie ma miejsca na sztukę”⁵ – pisze Carol Becker.

3Czy teatr w Polsce odpowiada – lub mógłby odpowiedzieć – na tę potrzebę? Z pewnością bardzo wielu spośród wystawiających swoje spektakle twórców zwraca uwagę na przestrzenie i grupy, które dotychczas były niewidoczne. Wystarczy wspomnieć o Wojtku Ziemilskim i jego *Jednym gościu* (Nowy Teatr, Warszawa 2016), o pracy Justyny Sobczyk i jej Teatru 21. Z drugiej strony, być może znajdujemy się obecnie w momencie, w którym teatr krytyczny za pomocą swoich zaawansowanych narzędzi: zdolności do zebrania rozmaitych kontekstów społecznych i tworzenia na ich podstawie skomplikowanej siatki znaczeń mógłby przechylić się bardziej w stronę nie tyle analizy zjawisk, ile wyciągania na ich podstawie wniosków.

Nie można deprecjonować teatru, który stawia sobie za cel alarmowanie, interwencję, nawet miażdżącą krytykę rozmaitych aspektów życia społecznego czy politycznego – i ta jego funkcja i misja zyskują wręcz na znaczeniu z każdym dniem. Czy jednak Carol Becker nie ma racji, gdy pyta, czy nie zatraciliśmy pozytywnej części naszej wyobraźni – tej, która zdolna jest do dostrzeżenia utopii – a która szczególnie teraz wymaga wyjątkowej odwagi? Oby następne sezony teatralne przyniosły na scenie również pomysły na najlepszy z możliwych światów.

⁵ Carol Becker, op.cit, s. 12.

¹ Carol Becker *The Space Between What Is and What Wants to Be. The Abandoned Practice of Utopian Thinking*, „Performing Arts Journal”, vol. 112, s. 7.

² Tamże.

³ Por. Tamże, s. 12 oraz Herbert Marcuse *A Note on Dialectics*, <http://new-compass.net/articles/notes-1/1616.html>, data dostępu 11 marca 2017.

⁴ Instytut Spraw Publicznych, *Na prawo, ale nie na PiS – polityczne orientacje młodych Polek i Polaków*, <http://www.isp.org.pl/aktualnosci,1,1616.html>, data dostępu 11 marca 2017.

• Nowe sztuki •

KATE BENSON
[Porto]

Nie tylko podróżujący palcem po mapie, miłośnicy prozy Paula Austera i wielbiciele filmów Spike’a Lee chcieliby czasem pomieszkać na Brooklynie. Ta część Nowego Jorku wydaje się dzisiaj bardziej urozmaicona niż – połączony z nią słynnym mostem – Manhattan. Tętniące życiem ulice, parki i zaułki, inspirujące bary i modne restauracje wypełnione są ludźmi, którzy – korzystając z wszystkich przywilejów życia w wielkim mieście – muszą radzić sobie także z samotnością; typowym problemem w nowoczesnych, wielkomiejskich, zatamizowanych społeczeństwach pozbawionych pierwotnych więzi. Alienacja podobnych do siebie, nieco zagubionych i zdezorientowanych ludzi popycha ich do szukania kontaktu, choć równocześnie obawiają się przekroczenia granicy ostrożnego dystansu. Powołują tak gatunek nowoczesnych samotników, namiastkę wspólnoty znajdując w barach, gdzie – przy przekąskach i drinkach – oburzają spojrzeniami sąsiadów, łącząc się z nimi w krótkich, niezobowiązujących rozmowach. Do tworzenia opowieści o współczesnych singlach nie

są potrzebne dekoracje żadnego specyficznego miasta czy dzielnicy. Ten temat prezentować można w realiach dowolnej aglomeracji, jednak Kate Benson, doceniona, choć niemająca jeszcze wielkiego dorobku nowojorska autorka dramatyczna, zdecydowała się na umieszczenie akcji swojej nowej sztuki właśnie na Brooklynie. Atmosfera tej dzielnicy, w której wiele miejsc i ludzi nadal opisywanych jest często przez różne odmiany – nieco skompromitowanego wśród młodzieży – słowa hipster, sprzyja dookreśleniu przedstawionych przez nią sytuacji.

Akcja *[Porto]* toczy się w niewielkim barze z wyszukanym menu, w którym marynowane ziarna granatu sąsiadują z kielbaską z foie gras, a wina fare trade z wyborem piw z małych browarów. To miejsce równie dobrze może znajdować się na Bedford Avenue, ale też w najpopularniejszych dzielnicach Krakowa, Warszawy czy Trójmiasta. Za bufetem rządzi tu Doug, który potrafi doradzić niezdecydowanym klientom, ale też w paru niewybrednych słowach dosadnie im dopieć. Kelner to Rafael – lokalne wcielenie archaioła dostarczającego przekąsek, które uchylają gościom nieba. To właśnie tu często zachodzi Porto, singielka po przejściach, kiedy po codziennych

dyskusjach wewnętrznych odłoży już decyzję o zmianie swojego trybu życia, przesuując ćwiczenia, wegetarianizm, rezygnację z cukru, kawy, wina, alkoholu na „jutro”. Dziś, korzystając z przywileju mieszkania w mieście nieograniczonych możliwości i atrakcyjnych miejsc w sąsiedztwie, znów chętnie usiadzie samotnie na barowym krześle, uważając, że to jej deklaracja wolności.

Kameralny dramat Kate Benson znakomicie, z humorem i sporą dawką niezjadliwej ironii portretuje świat bywalców i pracowników modnych lokali. Troje klientów baru opisanych zostaje poprzez charakterystyczne dla nich zamówienia, współtworzące ich ksywki (prócz Porto to seksowna, choć nieco zdesperowana, pijąca wódkę z sodą Dry Sac i nieśmiały Hennepin, raczący się „ale” o takiej właśnie nazwie, warzonym w jednym z nowojorskich browarów). Urywane, postrzępione i niedokończone wypowiedzi pełne neologizmów i witzów tworzą krótkie dialogi, znakomicie oddające rytm i ogólny charakter rozmów przy kolejnych szklanych trunkach, przeplatanych wyszukanymi zakąskami. W ich tekst przez cały czas włamuje się głos nieokreślonej postaci, która na wstępie opisana została jako pomniejszy bóg o nieokreślonej płci. Wprowadzana w ten sposób narracja ma charakter hipotetycznych didaskaliów, za którymi bohaterowie nie tylko nie muszą podążać, ale które czasem mogą nawet prowokować ich do buntu. To rodzaj wewnętrznego monologu rozgrywanego się w głowie Porto, która ujawnia tak własne refleksje i rozterki. Ta centralna postać sztuki nie jest dość piękna, by przyciągać wzrok wszystkich mężczyzn, ani dość szczupła, by nie mieć do siebie pretensji. Równocześnie nie jest jednak wystarczająco naiwna, by bezkrytycznie podążać za każdym z pojawiających się w jej ciele i świadomości impulsów. Nawet jeśli

prowokują je marzenia o otwartych wodach jeziora miłosnych rozkoszy.

Choć tekst Benson znakomicie portretuje postacie pracowników i bywalców wielkomiejskiego bistro, jego największym atutem jest refleksja na temat sytuacji współczesnych kobiet. Część pragnień Porto wyrażona zostaje przez niespodziewanie pojawiający się Chór Głupiutkich Króliczków. Ich piosenka mówi o najprostszych sposobach na cielesne zaspokojenie, sugerując bohaterce używanie szminki, założenie szpilek, mini i... zdobycie mężczyzny. Porto, używając specyficznego języka lewicującej inteligencji, krytykuje heteronormatywne założenia, inspirujące Króliczki. W kolejnych scenach właśnie dyskurs akademickiego feminizmu drugiej fali okaże się największym obciążeniem dla protagonistki. Kiedy marzy o porannej kawie w towarzystwie kochanka, w jej kuchni pojawiają się Simone de Beauvoir i amerykańska popularyzatorka feminizmu Gloria Steinem, zgodnie krytykujące nawet taką formę „patriarchalnej przemocy symbolicznej”. Ich obszerna lekcja popycha Porto do powrotu na wcześniejszą pozycję.

Podważanie pozornie oczywistych zjawisk to zadanie, które stawia sobie wielu artystów różnych dziedzin. Gotowi uczynić proste rzeczy trudnymi, wchodzą na utarte ścieżki, piętnując schematyczność naszego sposobu myślenia i działania w świecie. Taki zamiar towarzyszy też twórczości dramatycznej Kate Benson, co dostrzec można było zarówno obserwując jej debiut (*A Beautiful Day in November on the Banks of the Greatest of the Great Lakes*) dotyczący spraw rodzinnych w zwierciadle Święta Dziękczynienia, jak i [*Porto*] – sztukę dowcipnie opowiadającą o samotności świadomej singielki, odczuwającej szczęście, kiedy może zasiąść na barowym krześle.

Piotr Dobrowolski

SASHA MARIANNA
SALZMANN
**METEORITEN
(METEORYTY)**

Sztuka *Meteoriten* (Meteority) Sashy Marianny Salzmann – znanej w Polsce dotychczas jako Marianna Salzmann, autorka utworu *Mame loszn, język przodków* – mogłaby równie dobrze nosić tytuł *Metamorfozy* albo *Nowe metamorfozy*, gdyż jej głównym punktem odniesienia jest właśnie poemat Owidiusza. Starożymskie dzieło przychodzi na myśl nie tylko za sprawą pięciu monologów opowiadających wymyślone przez Salzmann (i osadzone we współczesności) mityczne historie Europy, Chaosu, Miłości, Terezasza czy Hermafrodyta i nimfy Salmakis, ale także za sprawą pozostałych scen, będących w dużej mierze odbiciem Owidiuszowego poematu i krążących wokół pełnych cierpień, rozterek, wątpliwości i trosk przemian bohaterów-kochanków. Jak w antycznych mitach, w utworze Salzmann roi się od dziwnych zdarzeń, nagłych zwrotów, komplikacji i niejednoznaczności. Te fikcyjne obrazy dotyczą wielokrotnie wielokulturowej i genderowej rzeczywistości współczesnych metropolii, skrywających w swym wnętrzu narracje, które niewyćwiczone, codzienne spojrzenie gotowe byłoby pominąć.

Doskonały warsztatowo dramat, złożony z precyzyjnie skonstruowanych krótkich scen dialogowych, poprzetykanych tu i ówdzie blokami monologów, rozgrywa się w Berlinie latem 2014 na tle mistrzostw świata piłki nożnej (niemiecka drużyna dociera do finału) w środowisku LGBTI. Roy, syryjski gej, który otrzymał stypendium do Berlina na krótko przed wybuchem wojny w Syrii, mieszka na Kreuzbergu wraz ze swoim partnerem Udim, gejem z Izraela, i zbiera pieniądze na zakup mieszkania w mieście. Obaj

oferują turystom i tubylcom rozrywkę i erotyczne usługi w nocnych barach – trudno im o inną pracę, gdyż obaj mają nie najlepsze papiery. Roy dyżuruje także przy telefonicznym pogotowiu dla gejów, gdzie w razie zagrożenia mogą się oni zwrócić o ratunek. Z kolei Udi zażywa z upodobaniem narkotyki, co prowadzi niekiedy do rozdźwięku w ich związku. Drugą parę stanowią Üzü, niemiecka Turczynka o afrykańskich korzeniach, zwariowana na punkcie piłki nożnej i malująca sobie twarz na mecze w niemieckich barwach narodowych, oraz Cato, typowa nordycka blondynka o męskim typie, od dzieciństwa nie lubiąca sukienek. Obie pary kochają dzieci i marzą o ognisku domowym, dlatego zawierają między sobą układ: chcą wzajemnie pomóc sobie w uzyskaniu potomków – jednego dla męskiej i jednego dla żeńskiej pary.

Ta historia wystarczyłaby już na temat pełnego dramatu. Autorka wprowadza jednak dalsze perypetie: tak naprawdę Cato nie jest lesbijką, czuje się mężczyzną urodzonym w niewłaściwym ciele i dlatego postanawia poddać się kuracji hormonalnej i skorygować błąd natury. W chwili podjęcia tej radykalnej decyzji spotyka jednak rosyjskiego dezertera Sieriożę (także wojna na Ukrainie pojawia się w tle utworu). Sierioża skrywa przed samym sobą swoje skłonności homoseksualne (co jest jednym z powodów lęków przed wojskiem) i martwi się czekającym go krótkim powrotem do Rosji na pogrzeb ojca. Szukając oparcia, zaczyna namawiać Cato, aby towarzyszyła mu w podróży: jako jego narzeczona. Oboje wprowadzają zamieszanie we własne życie i do dotychczasowych układów. Piękne plany homoseksualnego kwartetu ulegają nagłej zmianie. Nic nie skończy się dobrze, a telefoniczne pogotowie nie spełni swojej roli.

Sasha Marianna Salzmann podejmuje nie po raz pierwszy wątek niezde-

Drukowaliśmy:
*Mame loszn: język przod-
 ków*, „Dialog” nr 3/2015.

cydowania młodych. Już w *Schwimmen lernen* („Nauka pływania”) jej postaci nie wiedziały, czego chcą naprawdę i nie rozumiały własnych dążeń i działań. Bohaterowie *Meteoriten* wiedzą, że różnią się od otoczenia, głównie fizycznie, ale czasami też za sprawą stroju, narodowości czy wiary. Dla nich samych jest to mniej istotne niż dla świata. Salzmann potrafi dobrze uchwycić fenomen odmienności, przy czym jej szczególną zasługą jest ukazanie środowiska LGBTI w zwyczajny sposób, bez idealizowania go i zarazem pozbawiając je dreszczyku sensacji. Autorka kreuje postaci, których codzienne problemy nie różnią się od życia par heteroseksualnych, a marzenia jej nieheteronormatywnych bohaterów orientują się często na tradycyjnych wzorcach. Czy stereotypowe kształtowanie życia oznacza w tym wypadku przekraczanie granic? Z konserwatywnego punktu widzenia zapewne tak, będzie to jednak w dużej mierze zdanie osób uważających queerów za fanaberię zdegenerowanego Zachodu, nie za mniejszość, której należą się prawa. Mniejszość, istniejącą od dawna, o czym Salzmann przypomina, wskazując w stronę Owidiusza. Mniejszość, do której autorka włącza się symbolicznie, zmieniając dotychczasowe imię na „meteorytowe” Sasha Marianna. Przy prapremierze utworu w kwietniu 2016 w berlińskim teatrze Gorki ukazał się z tej okazji esej autorki *Ibneler burada. Auf der Suche nach Zwischenräumen – ich in Istanbul* (Ibneler burada. W poszukiwaniu przestrzeni pomiędzy – ja w Istambule).

Iwona Uberman

DUŠAN KOVAČEVIĆ **KUMOV (KUMOWIE)**

Sztukę Dušana Kovačevicia w wykonaniu belgradzkiego Teatru Zvezdara obejrzało kilkadziesiąt tysięcy widzów. Pewno nie bez wpływu na ten sukces pozostaje reżyseria i aktorstwo, ale nie ulega wątpliwości, że autor musiał znaleźć jakiś kod porozumienia z publicznością. Że mówi jakimś narzeczem intuicyjnie zrozumiałym dla mieszkańców kraju, który ekonomiczne prosperity kojarzy wyłącznie z dość odległą przeszłością.

Zanim napisze się dokładniej o fabule, warto zaznaczyć, że mimo groteskowej poetyki, struktury policyjnego thrillera i absurdałnych wydarzeń, jest to tekst o niewesołej vegetacji mieszkańców zubożałego kraju, w którym każdy niemal problem ma charakter strukturalny: strukturalne bezrobocie obywateli w wieku przedemerytalnym, strukturalna niewydolność służby zdrowia, strukturalna słabość policji. Czas płynie tu wolno, bo każdy ma go pod dostatkiem. Ci, którzy nie mają pracy, mogą (a właściwie – z braku innego zajęcia – muszą) całymi dniami spacerować po parku. Ci, którzy mają pracę, zwłaszcza gdy pracodawca jest państwowy, nigdzie się nie śpieszą, bo mechanizmy, których są trybikami, dawno się zatarły: karetki pogotowia cierpią na chroniczny brak benzyny, policja cierpi na chroniczny brak chęci pracy u najmłodszych pracowników, rozczerowanych pewno pensją. W beznadziei pozostaje tylko śmiech – i Dušan Kovačević stara się go wzbudzić.

Głównymi bohaterami jego kameralnej sztuki są Milan (bez pracy od lat, ale jeszcze trochę za młody, by miał emeryturę), jego żona Ana, ich przyjaciółka

Drukowaliśmy:
Batkański szpieg, „Dialog” nr 1/1985,
Larry Thompson – dramat pewnej młodości, „Dialog” nr 5/1999,
Profesjonalista, „Dialog” nr 4/2004.

Sofija (lekarka). Sofija miała męża, Bobana (nieszczęśliwego piosenkarza), ale ten zniknął kilka lat temu w niejasnych okolicznościach. Wszystkim Bobana brakuje, choć każdy wie, że nie był kryształowym mężem – swoimi piosenkami, przypominającymi piosenki Sinatra, umiał zdobywać serce wielu kobiet, często bynajmniej nie mimochodem.

Milan wraca pewnego dnia do domu pobity, a i tak dziwnie radosny. Okazuje się, że w parku napadła go gromada chuliganów, ale z odsieczą ruszył Żócio – bezpański pies włóczący się po parku, od pewnego czasu najwierniejszy przyjaciel Milana. Milan mówi zresztą o nim, jakby chodziło o człowieka, a nawet stara się z nim rozmawiać: staje na balkonie i – ku uciesze spragnionych dziwactw sąsiadów i zmartwieniu żony – wyje do nieba, szczeka w stronę parku.

Żona, przekonana, że mąż traci rozum, wzywa Sofiję, by przebadala Milana i przekonała go do hospitalizacji. Milan o szpitalu nie chce słyszeć. I oto z kolejnego spaceru przynosi foliową torbę z rewolwerem i podejrzanym pudełkiem: wykopał je z miejsca wskazanego przez Żócia. To już sprawa dla policji.

Inspektor doskonale zna rodzinę, bo od kilku lat próbuje zlokalizować miejsce pobytu Bobana – Sofija raz zachwyca się dedukcyjnym rozumowaniem policjanta, ale innym razem zaczyna tracić nadzieję, że kiedyś jeszcze męża zobaczy. Inspektor jednak nigdy nie traci zapału. Tylko trochę dziwić się psim rozmowom Milana, ale i ustalając, że pudełko kryje dwa kilogramy kokainy, postanawia pójść psim tropem. Wzywa Wilczka – pracownika policji, który zna język psów. To właśnie on, we współpracy z Milanem, ustalają, że włęczający się po parku Żócio jest nowym wcieleniem Bobana, który rzucił żonę dla partnerki miejscowego mafiosa,

ściągając na siebie i ukochaną śmierć. Teraz włóczy się po parku, a wskazując miejsce zakopania dowodów przestępczej działalności gangstera, próbuje odegrać się na mordercy. Może zatem Milan nie oszalał? Może jego zaufanie okazane psu było przyjacielskim gestem? A może ocalili wszyscy?

Im dalej końca, tym absurd sytuacji staje się większy a metafora, którą rysuje ten opis pieskich znajomości i przyjaźni, jest coraz jaśniejsza: w tym kraju, który nie daje nadziei, każdy czuje się jak bezpański pies i każdy się do niego upodabnia. Pieski świat, pieskie życie.

Sceniczna efektywność tej sztuki rodzi się najpewniej przede wszystkim z gry aktorów, którzy umieliby ogrywać tę nierealną sytuację roszczącą sobie prawo do bycia analizą realności. Dynamika bywa farsowa – choć nieprawdopodobieństwa przyspieszają, to i tak my, odbiorcy, rozumiemy, co jest prawdą, szybciej od bohaterów. W Belgradzie rozumieją pewno jeszcze szybciej. I śmieją się też więcej. Sztukę przełożył Grzegorz Walczak.

Piotr Olkusz

• Z afisza •

LUTY 2017

Prapremiera *Pustostanu* Maliny Prześluga • druk w Dialogu nr 2/2015 • w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Reżyseria: Paweł Paszta, scenografia: Aleksandra Szempruch, muzyka: Tomasz Jakub Opałka, w roli głównej Anna Januszewska.

W „Pustostanie” dzięki rozpadowi języka pokazują rozpad postaci. Lubię mówić o tym tekście, że to dramat pudełkowy – w opozycji do kompozycji szkatułkowej. Nie ma tam więc szkatulek ułożonych jedna w drugiej, ale stojące obok siebie pudełka, jakby porzucone po przeprowadzce. Każdy bohater siedzi w takim pudełku – we własnych czterech ścianach. Zamiast komunikacji – zamknięte pustostany.

Malina Prześluga

www.szczecin.wyborcza.pl, 15 lutego 2017

Odłot to kolejny już tekst Maliny Prześluga, który ma prapremierę w poznańskim Teatrze Animacji. Opowieść dla najmłodszych o tolerancji i tożsamości narodowej poprzez historię bociana urodzonego w Afryce. Koncepcja, reżyseria, lalki: Jani Younge, dramaturgia: Malina Prześluga, muzyka i kierownictwo muzyczne: Michał Łaszewicz, światła: Arek Czapla.

Burmistrz Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk po raz pierwszy na afiszu. Zrealizowany przez Ewę Ignaczak (scenariusz i reżyseria) w Teatrze Gdynia Główna.

Autorka wchodzi w przestrzeń Jedwabnego, ukazuje bezsilność i tragedię ludzi, którzy muszą mierzyć się z tragiczną hi-

storią tego miejsca. Nie jest ważne, czy oni tego chcą, a nie każdego stać na bohaterstwo. Autorka tym dramatem sytuuje się blisko ludzi i pokazuje, jak można pisać o prawdzie: nie oskarżać nikogo, ale pokazać pęknięcie między burmistrzem a społecznością, które może być symbolem pęknięcia w naszym narodzie w ogóle. My, Polacy, nie jesteśmy w stanie zderzyć się z tym, co może być dla nas niewygodne i trudne. Ciągłe jesteśmy niegotowi. Autorka wplata w to jeszcze nasze fobie, lęki czy stereotypy. Dużo mówimy o miłości, ale nie potrafimy kochać. Nie mamy w sobie miłosierdzia. Za dużo jest w nas lęku: przed wojną, przed tym, co się wydarzyło, przed przyszłością.

Ewa Ignaczak

www.trojmasto.pl, 31 stycznia 2017

G.E.N. to spektakl inspirowany filmem *Idioti* Larsa von Triera. Bohaterką jest trzydziestopięcioletnia kobieta, która pod wpływem traumatycznych doświadczeń z przeszłości cierpi na mutyzm, blokadę umiejętności mówienia przy zachowaniu rozumienia mowy. Premiera w Teatrze Rozmaitości w Warszawie. Scenariusz: Krzysztof Rak, Szczepan Orłowski, Anna Nykowska, Grzegorz Jarzyna, reżyseria: Grzegorz Jarzyna, scenografia: Transmitter, choreografia: Ivan Estegneev, kostiumy: Anna Nykowska, muzyka: Jacek Grudzień, światła: Felice Ross, wideo: Robert Mleczo.

Szukamy elementarnej cząstki, która decyduje o człowieczeństwie, wpływa na

nasze wybory, czyni nas takimi, jakimi jesteśmy. Mimo rozwoju cywilizacji, technologii, kultury nasza natura pozostaje niezmienna. Kierują nami pierwotne emocje i odruchy, żyjemy w strachu, sięgamy po przemoc, nienawidzimy, zabijamy. Dlaczego ludzka natura nie podlega ewolucji? Co jest w człowieku takiego, że wciąż tak trudno mu przekroczyć granice między grupami społecznymi, narodami, cywilizacjami i uznać, że ludzie po drugiej stronie są tacy sami jak my? Poszukujemy genu, który jest za to wszystko odpowiedzialny. To będzie podróż przez kolejne kręgi – systemów, relacji społecznych i partnerskich – w głąb psychiki jednostki. Próbuje dotrzeć do źródeł współczesnych lęków i zresetować system. Teatr jest być może ostatnim środkiem, który nam pozostał, aby wylogować się z rzeczywistości i skonfrontować z tym, co w nas pierwotne i niezmiennie.

Grzegorz Jarzyna

www.cojestgrane24.wyborcza.pl, 10 lutego

2017

Także inspirowany filmami Larsa von Triera jest spektakl *ICOIDI* w reżyserii Mai Kleczewskiej – dyplom studentów Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie. Grupa młodych ludzi odcina się od świata, udając niepełnosprawnych umysłowo i tworząc komunę w centrum miasta. W scenariuszu wykorzystano fragmenty *Idiotów*, *Przełamując fale*, *Tańcząc w ciemnościach* i *Melancholii*. Scenografia: Marcin Chlanda, kostiumy: Karolina Mazur.

Morfeusz Sen Jerzego Moszkowicza w reżyserii autora to monodram w wykonaniu Radosława Elisa, który miał premierę na Scenie Wspólnej Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. Scenografia: Jakub Psuja, kostiumy: Angelina Janas-Jankowska, muzyka: Gabriel Kaczmarek.

Autorski spektakl Piotra Trojana *Na obraz i podobieństwo swoje* (tekst, reżyseria), którego punktem wyjścia i jedną z inspiracji był projekt stworzenia ludzkiej kolonii na Marsie, miał prapremierę

w Teatrze Nowym im. Łomnickiego w Poznaniu. Dramaturgia: Michał Pabian, scenografia i reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński, kostiumy: Dominika Olszowy, muzyka: Marcin Janus, choreografia: Katarzyna Wolińska, wideo: Patrycja Płanik.

Prapremiera bajki dla najnajtów *Gniewko i Lubinka* Iwony Kusiak w gorzowskim Teatrze im. Osterwy. Pomysł, reżyseria i scenografia: Karolina Miłkowska-Prorok i Kamila Pietrzak-Polakiewicz, muzyka: Piotr „Ziarek” Ziarkiewicz.

Stroiciel grzebieni to czwarta absurdałna komedia Krzysztofa Niedźwieckiego, która w reżyserii autora trafia na scenę krakowskiego Teatru KTO. Muzyka: Jerzy Zając.

Prapremiera *Jazdy* Mariusza Pogonowskiego – spektaklu profilaktycznego o dopalaczach – w reżyserii autora w Teatrze Dramatycznym im. Szaniawskiego w Płocku.

Bóg w dom to kolejny spektakl bydgoskiego Teatru Polskiego im. Konieczki zrealizowany w tandemie reporter-reżyser, drugi zrealizowany przez Katarzynę Szyngierę i Mirosława Wleklego. Punktem wyjścia scenariusza jest dziennikarskie śledztwo, które dotyczy funkcjonowania różnych grup wyznaniowych w Europie. Tekst: Katarzyna Szyngiera, Mirosław Wlekle, Grzegorz Niziołek, dramaturgia: Grzegorz Niziołek, reżyseria: Katarzyna Szyngiera, scenografia: Agata Baumgart, muzyka: Damian Pielka, wideo: Szymon Kluz.

Tekst Magdy Fertacz *O dziewczynce, która podeptała chleb* – na motywach baśni Hansa Christiana Andersena – miał premierę w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu. Reżyseria: Przemysław Jaszczak, scenografia: Zuzanna Srebrna, kostiumy: Adam Królikowski, muzyka: Piotr Klimek, ruch sceniczny: Michał Ratajski, projekcje: Agnieszka Waszczeniuk.

Sztuka *Światło w nocy* Macieja Karpińskiego miała premierę w Teatrze Telewizji (Studiu Teatralnym Dwójki). Opowiada o spotkaniu, do którego nigdy nie doszło, a którego uczestnikami są filozof Ludwig Wittgenstein jako żołnierz pierwszej wojny światowej oraz dwaj inni żołnierze cesarsko-królewskiej armii – przyszły dobry wojak Szwejk i gefrajter Adolf Schicklgruber, przyszły wódz Rzeszy. Reżyseria: Krzysztof Czeczot, adaptacja: Jadwiga Juczkowicz, scenografia: Dawid Zalesky, zdjęcia: Rafał Michalski.

Sztuka podoba mi się z wielu powodów. W sposób przystępny i dowcipny opowiada o mechanizmie tworzenia się postawy filozoficzno-życiowej. Po drugie, chciałem też skomentować naszą rzeczywistość, w której poglądy mocno się ścierają, jak u bohaterów tej historii: pacyfistyczne reprezentowane przez Szwejka, filozoficzne przez Wittgensteina i dyktatorskie – przez Adolfa. [...] Jeśli postrzegać tę opowieść jako metaforę świata, to zawierającego się w podobnych ludzkich postawach. Czas, w którym żyjemy, jest dość przełomowy i zmierza, niestety, do siłowych rozwiązań. Ta sztuka prowokuje do pytań o konsekwencje takiego postępowania, do zadania sobie pytania, gdzie są granice. Na początku wszystko wygląda niewinnie, spektakl rozpoczyna się pokazaniem małych ołowianych żołnierzyków rozstawionych na mapie świata. To zabawa bardzo lubiana przez chłopców, którzy z czasem dorastają, a figurki rosną, ożywają... Od zabawy do tragedii jest krótka droga, jak wciąż pokazuje i przestrzega życie.

Krzysztof Czeczot
www.rp.pl, 23 lutego 2017

Česky diplom to tekst Piotra Rowickiego inspirowany reportażami Mariusza Szczygła, który zrealizował Piotr Ratajczak jako spektakl dyplomowy ze studentami Wydziału Łalkarskiego wrocławskiej Filii PWST. Scenografia i kostiumy: Marianna Lisiecka, muzyka: Mateusz Winiśław, dramaturgia ruchu: Arkadiusz Buszko.

Jakub Przebindowski jest autorem tekstu i reżyserem spektaklu *Być jak Elizabeth Taylor*, wyprodukowanego przez AB Production. Scenografia: Witek Stefaniak, kostiumy: Tomasz Ossoliński.

Hollywood Michała Siegoczyńskiego i Magdaleny Zaniewskiej w reżyserii Michała Siegoczyńskiego miał premierę w Teatrze WARSawy. Scenografia i kostiumy: Jan Kozikowski, ruch sceniczny: Alisa Makarenko.

Inspirowany wątkami z powieści Middlesex Jeffreya Eugenidesa spektakl *Raj. Tutorial* miał premierę w Teatrze Dramatycznym im. Szaniawskiego w Wałbrzychu. Tekst: Hubert Sulima, Jędrzej Piaskowski oraz zespół aktorski, reżyseria: Jędrzej Piaskowski, dramaturgia: Hubert Sulima, konsultacja dramaturgiczna: Magda Kupryjanowicz, konsultacja przestrzeni i kostiumów: Mirek Kaczmarek, wideo: Marta Nawrot, muzyka: Jan Tomza-Osiecki, choreografia: Mikołaj Karczewski.

Come Together – autorski spektakl Wojtka Ziemilskiego (tekst i reżyseria) – miał premierę w Teatrze Studio im. Witkiewicza w Warszawie. Scenografia i kostiumy: Wojciech Pustoła, choreografia: Maria Stokłosa, muzyka: Sean Palmer.

Zmowa milczenia Macieja Masztalskiego w reżyserii autora ze scenografią Ewy Beaty Wodeckiej miała premierę we wrocławskim Teatrze Ad Spectatores.

Mandragora Joanny Gerigk w reżyserii autorki premierowo w Teatrze Łalki i Aktora w Łomży. Scenografia, formy, kostiumy: Michał Dracz, muzyka: Sebastian Ładyżyński.

Adaptacja książki *Obcy w lesie* Danuty Parlak miała premierę w Teatrze Lalek Guliwer w Warszawie. Reżyseria: Ireneusz Maciejewski, scenografia: Anna Chada, muzyka: Piotr Klimek, ruch sceniczny: Marta Bury.

Kontrabanda to drugi tytuł kanadyjskiej pary autorów Marci Kash i Douglesa Hughesa, którego prapremierę w przekładzie Elżbiety Woźniak przygotował warszawski Teatr Komedia. Akcja farsy dzieje się w latach trzydziestych XX wieku w restauracji funkcjonującej na granicy Kanady i Stanów Zjednoczonych. Reżyseria: John Weisgerber, scenografia: Paulina Czernek.

Ty, Hitler – pierwszy tekst niemieckiego dramatopisarza i reżysera Kristo Šagora – miał prapremierę w opolskim Teatrze im. Jana Kochanowskiego. Dramat o fenomenie Adolfa Hitlera – bohaterowie próbują zrozumieć, czym jest faszyzm i jakie są granice ludzkiego okrucieństwa. Przekład: Iwona Nowacka, reżyseria, dramaturgia i opracowanie muzyczne: Tomasz Kaczorowski, scenografia i kostiumy: Agnieszka Wielewska.

Spektakl *Wojna, która zmieniła Rondo* na podstawie książki ukraińskich autorów Romany Romanyszyn i Andrija Łesiwa miał premierę w Teatrze Łalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach. Przekład: Aleksandra Ada Oranż, adaptacja i projekcje wideo: Amadeusz Nosal, reżyseria: Judyta Berłowska, scenografia i kostiumy: Aleksandra Żurawska, muzyka: Dawid Sulej Rudnicki, ruch sceniczny: Nela Mitukiewicz.

Dwie premiery w Teatrze Miejskim w Gliwicach. *Ach, jak cudowna jest Panama* Janoscha – pierwsza z cyklu ponad stu książek dla dzieci, której bohaterami są Miś i Tygrysek – na scenie po raz czwarty. Przekład: Emilia Bielicka, adaptacja, reżyseria i teksty piosenek: Laura Słabińska, scenografia: Pavel Hubička, choreografia: Jacek Gębura, muzyka: Piotr Klimek. *Niezwykły lot pilota Pirxa* na podstawie opowiadań Stanisława Lema zrealizowany we współpracy z białostockim Teatrem PAPAHEMA. Scenariusz

i reżyseria: Jerzy Machowski, scenografia i kostiumy: Ludmila Bubánová, łalki: Olga Ryl-Krystianowska, muzyka: Ignacy Zalewski, projekcje wideo: Michał Dresner.

Policja Sławomira Mrożka •druk. w „Dialogu” nr 6/1958• miała premierę w Teatrze Nowym im. Dejmka w Łodzi. Adaptacja: Marty-na Quant, reżyseria: Ryszard Brylski, scenografia: Wojciech Żogała, kostiumy: Katarzyna Adamczyk, światło: Rafał Wróblewski.

Prawda. Komedia małżeńska Floriana Zeller'a po raz siódmy na afiszu. Premiera w Teatrze Miejskim im. Gombrowicza w Gdyni. Przekład: Barbara Grzegorzewska, reżyseria i opracowanie muzyczne: Zbigniew Rybka, scenografia i kostiumy: Andrzej Sadowski, światło: Marek Perkowski.

Także siódma realizacja *Calineczki* Marty Guśniowskiej według baśni Hansa Christiana Andersena. Premiera w Teatrze Powszechnym im. Kochanowskiego w Radomiu. Reżyseria i reżyseria światła: Jacek Bała, scenografia: Anna Łapińska, muzyka: Krzysztof Maciejowski, choreografia: Katarzyna Kostrzewa.

Po blisko trzydziestu latach wraca na afisz *Pocątunek kobiety-pająka* Manuela Puiga •druk. w „Dialogu” nr 3/1987•. Siódma realizacja miała premierę w Teatrze Studio w Warszawie. Reżyseria: Rafał Dziemi-dok, kostiumy: Petra Korink, światło: Ewa Garniec, muzyka: Adam Świtała.

Rudolfa Herfurtnera *Szpak Fryderyk, czyli bajka o szczurach* także siódmy raz w Polsce – premiera w krakowskim Teatrze Groteska. Przekład: Lila Mrowińska-Lisewska, reżyseria, opracowanie dramatu i teksty piosenek: Lech Walicki, scenografia: Małgorzata Zwolińska, muzyka: Iga Eckert.

Contents

Plays

MALINA PRZEŚLUGA *TENDERNESS* 107

Four strangers, two women and two men of varying ages and backgrounds, meet in a railway compartment. First we get to know their thoughts, along with obsessions and idiosyncracies, which come to the surface from time to time, sustaining the pretense of conventional conversation. The elderly woman commits an unexpected suicide and for a moment the remaining three are unveiling in front of each other, talking for real, but there is no chance for lasting proximity. The text was created as a script for the Television Theatre, taking into account cinematic techniques and the camera's point of views.

GRZEGORZ STASZAK *ANNIVERSARY* 182

We are in a theatrical foyer, a married couple starts to quarrel before entering the hall. He has bought the tickets for their wedding anniversary, she is disappointed with the repertoire. A petty argument develops into a big fuss. Finally, they watch the play that touches upon a family tragedy and reveals their secret (or something similar), providing a form of catharsis to them. The one-act play was played in a theatrical foyer, and the actors, mixed with the audience, were supposed to pretend to be an authentic couple. Two other one-act plays within the "Triathlon" project were played at the same time in the dressing rooms.

ARTA ARIFI *A WOMAN IN THE WINDOW* 203

An intimate play set in today's Albania, dealing with the subject of half legal acquisition of attractive real estate by specialized companies. This time the victim of the affair is an elderly family living in the countryside, lost in the changing reality. The play was staged at the National Theatre of Albania in 2015.

Essays, Studies

VERDICT OF THE CHAPTER OF THE KONSTANTY PUZYNA PRIZE 5

This year's Konstanty Puzyna Prize was granted to actresses, actors and audience of the Wrocław Polish Theater, who have been protesting for the sake of the artistic values developed in recent years and now being destroyed due to erroneous administrative decisions.

JOLANTA KOWALSKA *RADICAL DREAMERS* 12

The determination of the protesting actors and audience of the Polish Theatre in Wrocław is certainly a phenomenon without precedent. Its source were neither particular interests, nor political antagonisms or worldviews, but what had happened on the three stages of this theatre for the past decade. Art exhibited its power of shaping attitudes, and it became a banner and a revolutionary spark. What is the horizon and purpose of the protest in Wrocław is dealt with by actresses and actors of the Polski Theatre in the Underground and a representative of the audience - Magdalena Chlasta-Dzięciołowska.

I'VE GOT NO SENSE OF SUCCESS. A CONVERSATION WITH ANNA ILCZUK 16

A FALLEN FOREST. A CONVERSATION WITH EDWIN PETRYKAT 24

I HOPE THIS BLOOD HASN'T BEEN SHED FOR NOTHING. A CONVERSATION WITH MICHAŁ OPALIŃSKI 34

ONE HAS TO GET BACK TO PRINCIPLES. A CONVERSATION WITH IGOR KUJAWSKI 44

WE'RE IDEALISTS. A CONVERSATION WITH MARTA ZIĘBA 52

WE WERE BROUGHT UP BY THEATRE. A CONVERSATION WITH MAGDALENA CHLASTA-DZIĘCIOŁOWSKA 60

LETTERS OF KONSTANTY PUZYNA TO JAN BŁOŃSKI (1947-1950) 73

Małgorzata Szumna's compilation of Konstanty Puzyna's letters. In 1947 - when this correspondence begins - Puzyna is eighteen, Błoński - less than sixteen. In a literal sense, we are dealing with a record of the process of maturation, which will lead them to the point at which Puzyna will become a famous theatre critic and editor of "Dialogue", and Błoński - a literary critic and an academic.

ANDRZEJ LIS, MARIANNA LIS *READING PRZEŚLUGA* 138

The dramas by Malina Prześluga show that the worlds of children's problems and the worlds of adult problems, although described in different languages and endowed with different endings, form one long story. In the beginning these are problems with identity and acceptance, belonging to the group, friendship, happiness and love. If unresolved they tend to turn into problems with personal contacts, building relationships, family, and expressing feelings.

BARBARA FATYGA *THEATRICAL AUDIENCE* 155

A presentation of the results of sociological research carried out by the author and commissioned by the Theatrical Institute. The research concerned spectators queuing for tickets as part of the "Fourpenny ticket" campaign.

THEATRE DIRECTORS ON THEIR AUDIENCE 174

Theatre directors - Andrzej Seweryn, Piotr Kruszczyński, Dorota Ignatjew, Maciej Podstawny, Jacek Głomb - comment on the results of Prof. Fatyga's team concerning the audience of Polish theatres. Do the results provided by the team of sociologists overlap with the experience and intuition of the practitioners, who must, after all, create the imaginary audience for whom they arrange the repertoire in their minds? Have some of the findings from this research surprised or puzzled them? Or maybe they have brought some new perspective?

ALBANIAN LIFE. A CONVERSATION OF MAŁGORZATA REJMER WITH FATOS LUBONJA 244

The Albanian media claim that the government has managed to impose order, and has got a lot of other accomplishments, but everyday life denies this. There are more and more new corruption scandals with new ties between politicians and gangsters being discovered every day. The system is multiplying chaos, and people are growing frustrated. It is widely believed that Albania is the country where the strongest will survive, so one cannot afford to be weak. An interview of a Polish writer with an Albanian writer, journalist and activist.

Columns

Pedro Pereira, Tadeusz Nyczek, Marek Beylin

Varia

CONTEXTS: Olga Byrska on the margin of the Carol Becker's article "The Space Between What Is and What Wants to Be. The Abandoned Practice of Utopian Thinking", (*Performing Arts Journal*, vol. 112); NOTES ON PLAYS: Kate Benson [*Porto*], Sasha Marianna Salzmann *Meteoriten*, Dušan Kovačević *Kumovi*, PLAYBILL.

DIALOG

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXII / KWIECIEŃ 2017 / NR 4 (725)

Copyright by „Dialog” 2017

Ilustracje w numerze pochodzą z archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, serwisów reklamowych teatrów, oficjalnych stron internetowych festiwalu oraz zbiorów prywatnych.

Projekt okładki *Krzysztof Rumowski*

Projekt layoutu *Fajne Chłopaki*

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Dorota Jovanka Ćirić, Justyna Jaworska (dział dramaturgii polskiej), *Joanna Krakowska* (zastępczyni redaktora naczelnego), *Piotr Morawski* (sekretarz redakcji), *Piotr Olkusz* (dział zagraniczny), *Małgorzata Semil, Jacek Sieradzki* (redaktor naczelny)
Anna Kruk i Ludmiła Pańków (korekta), *Anna Wycech* (sekretariat), *Helena Dziurnikowska* (redakcja techniczna), *Agnieszka Kubaś* (opracowanie graficzne)

RADA NAUKOWA:

Janusz Degler, Leszek Kolankiewicz, Dariusz Kosiński, Lech Sokół,
Małgorzata Szpakowska (przewodnicząca)

STAŁE WSPÓŁPRACUJĄ:

Dorota Buchwald, Piotr Gruszczyński, Grażyna Stachówna, Mariusz Zinowicz

CZASOPISMO PATRONACKIE INSTYTUTU KSIĄŻKI WYDAWANE NA ZLECENIE MINISTRA
KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

„DIALOG” MOŻNA ZAPRENUMEROWAĆ:

Przelewem na konto Instytutu Książki, Bank Gospodarstwa Krajowego: dla wpłat krajowych

81113011500012126927200001; dla wpłat zagranicznych PL81113011500012126927200001 ; kod SWIFT:

GOSKPLPW.

Prenumerata krajowa: 120 PLN za cały rok; prenumerata zagraniczna: USD 80 za rok; EUR 60 za rok. Zamówione egzemplarze dostarcza poczta bez dodatkowych opłat.

Prenumerata realizowana przez RUCH S.A: w prenumeracie krajowej zamówienia przyjmują Zespoły Prenumeraty właściwe dla miejsca zamieszkania klienta: www.prenumerata.ruch.com.pl, e-mail: prenumerata@ruch.com.pl.

Informację o warunkach prenumeraty ze zleceniem wysyłki za granicę i sposobie zamawiania można uzyskać pod numerem telefonu +48226936775; www.ruch.pol.pl; e-mail: prenumerataz@ruch.com.pl

ADRES REDAKCJI:

02-086 Warszawa, al. Niepodległości 213.

Telefony: SEKRETARIAT: (48 22) 608-28-80; 608-28-81, tel./fax (48 22) 608-28-82.

WYDAWCA: Instytut Książki, 31-148 Kraków, ul. Wróblewskiego 6.

Nakład 1650 egz., obj. ark. druk. 16. Skład własny. Druk i oprawa: Petit s. k., Lublin.

Podpisano do druku w marcu 2017. Tekstów niezamówionych redakcja nie zwraca.

e-mail: dialog@instytutksiazki.pl

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Maya Arad
BÓG CZEKA NA PERONIE

Inma Chacón i José Ramon Fernandez
KOBIETY OD CERVANTESA

Magdalena Drab
SŁABI

Robert Jarosz
CZWARTA KSIĘGA

Krzysztof Kopka
USTAWIENIA

Tracy Letts
MARY PAGE MARLOWE

Karolina Maciejaszek
WYSPA CHUDYCH

INDEKS 365542 PL ISSN 0012-2041



04

Cena: 10 zł (w tym 5% VAT)